ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

slavica

XXIV.

EDITIONEM CURANTIBUS
L. LIEBER, P. LIELI

REDIGUNT
ENDRE IGLÓI, ZOLTÁN HAJNÁDY

DEBRECEN, 1990

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

ЛУИ АЛЛЕН
(см. Slavica XVIII.)

ЭРЖЕБЕТ БОДНАР
ассистент при кафедре
русской литературы
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ИШТВАН Ч. ВАРГА
профессор при кафедре
венгерской литературы
пединститута им. Л. Этвеша
(Венгрия, 1076 Будапешт, ул.
Казинци 23-27.)

ШАНДОР ВЕГВАРИ
старший преподаватель
при кафедре русской литературы
Университета им. Януса Паннониуса
(Венгрия, Печ)

ЙОЖЕФ ГОРЕТИЧ
ассистент при кафедре
русской литературы
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

М. Ш. ГРИНБЕРГ
старший преподаватель при
кафедре русской литературы
МГУ
(СССР, Москва)

И. А. ДЗЕНДЗЕЛЕВСКИЙ
профессор Государственного Университет
(СССР, Ужгород)

ЛАСЛО ДЭЖЕ
(см. Slavica XVI.)

ЭНДРЕ ИГЛОИ
(см. Slavica XIV.)

МАГДОЛНА КОВАЧ
ассистент при кафедре
русского языкознания
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ТАМАРА МАДЯРОДЫ
(см. Slavica XIX.)

ЭСТЕР ОЙТОЗИ
(см. Slavica XII.)

ЙИРЖИ ПИЛАРСКИ
ассистент при кафедре
русского языкознания
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

М. В. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
профессор Института Русской Литературы
АНСССР (Пушкинский Дом)
Отдел древнерусской литературы
(СССР, Ленинград)

ТОРУ СЕНГА
доцент при кафедре Истории Восточной
Европы Университета им.
Л. Этвеша
(Венгрия, 1052 Будапешт, ул.
Пешти Барнабаш 1.)

ИШТВАН УДВАРИ
профессор при кафедре русского
языкознания пединститута им.
Д. Бешенеи
(Венгрия, 4401 Ниредьхаза)

Б. А. УСПЕНСКИЙ
профессор при кафедре
русского языкознания
МГУ
(СССР, Москва)

МАРИЯ ФОНАЛКА
ассистент при кафедре русской
литературы
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЗОЛТАН ХАЙНАДИ
доцент, заведующий Институтом
Славянской филологии
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЛАЙОШ ХОПП
(см. Slavica XV.)

МАРИЯ ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА
(см. Slavica XVII.)

ИШТВАН ЧАПЛАРОШ
(см. Slavica I.)

SLAVICA XXIV.

ISSN 0583-5356

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

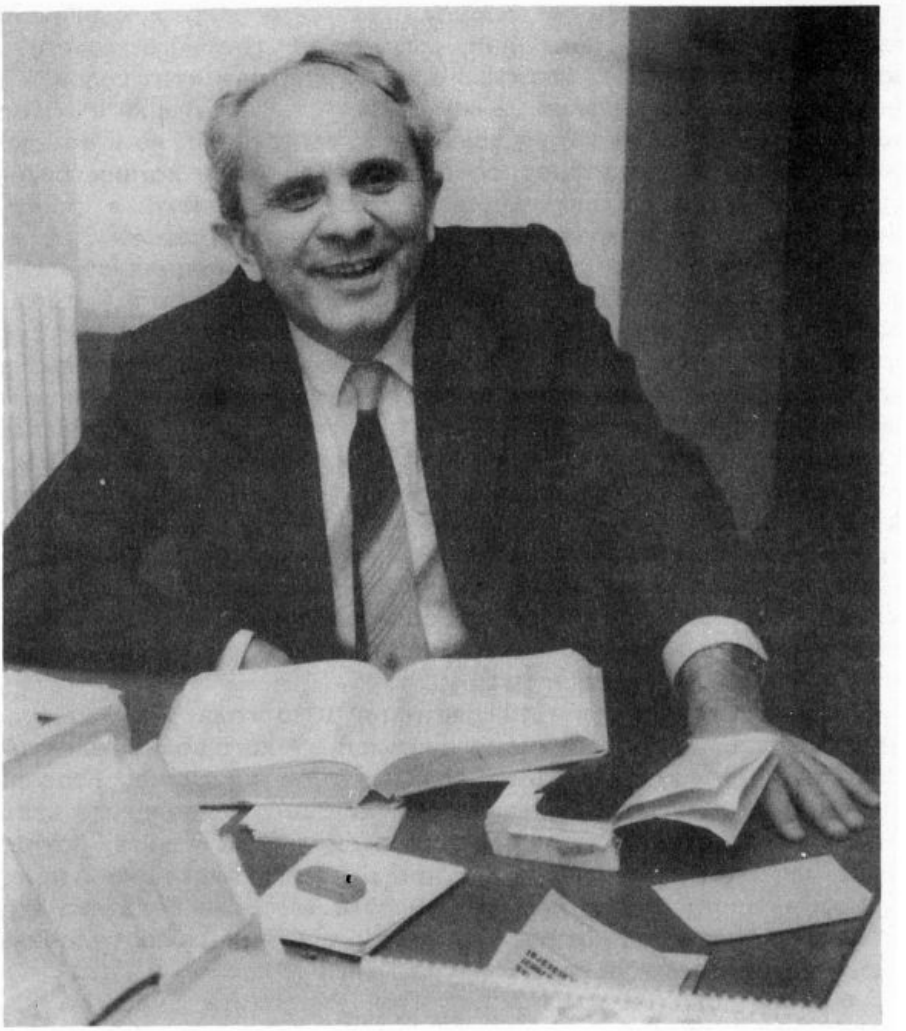
slavica

XXIV.

EDITIONEM CURANTIBUS
L. LIEBER, P. LIELI

REDIGUNT
ENDRE IGLÓI, ZOLTÁN HAJNÁDY

DEBRECEN, 1990



К 60-летнему юбилею академика

ФЕРЕНЦА ПАППА

Академику Ференцу Паппу 60 лет. Как время летит, думают все, кто его знает. Этот энергичный, на редкость талантливый учёный многое успел сделать за это время не только для науки, но и для окружающих его людей! студентов и коллег.

Я, лично, никогда не забуду, как интересно и суггестивно объяснял профессор Папп нам, студентам третьего курса, как работает язык-автомат. Это было в конце шестидесятых годов, когда применение вычислительных машин в области языкознания считалось никому не понятным чудом не только в нашей стране, но и во многих странах мира. Но наш профессор, сняв во время лекции сначала галстук, а потом и пиджак (всё, что ему мешало в работе), приобщал нас к этой новой неведомой нам науке, которая была в то время доступна только узкому маленькому кругу специалистов. И мы, тогдашние дебреценские студенты, благодаря широкому научному кругозору и огромным знаниям нашего профессора, были среди первых, кто понял то очень важное, что происходило в мировой науке, в том числе и в языкознании. То, что академик Папп всегда давал/даёт своим студентам и коллегам, работавшим с ним, является самым важным для будущего преподавателя и языковеда: уметь понять суть дела, думать по-настоящему, уметь отделить важное от пустяков. Помню, когда на экзаменах кто-нибудь из студентов начинал скучно и нудно перечислять вызубренные, незначительные данные, не давая своей оценки грамматического явления, профессор засыпал. Но он сразу же просыпался, чуть только студент заговаривал о чём-нибудь важном. У Ференца Паппа исключительное чутьё к важным, передовым идеям.

Ференц Папп родился 19 сентября 1930 года в Будапеште, в семье учёного, профессора геологии Будапештского политехнического института, что и определило его духовное развитие. Благодаря своей матери, преподавательнице французского и немецкого языков, он с раннего детства воспитывается в мире этих языков. Потом он открыл для себя ещё один мир - мир русского языка. Но это было уже позже, после 1945 года. С 1948 года как член Колледжа имени Этвёша учился французскому и русскому языкам у таких выдающихся учёных, как Альберт Дьердяи, Ласло Галди и Ласло Хадрович.

В 1950 году он стал аспирантом Института русского языка Будапештского университета имени Этвёша. 1 февраля 1955 года его назначили старшим преподавателем кафедры русского языка Дебреценского университета имени Кошута. Осенью 1956 года он успешно защитил свою кандидатскую диссертацию. Жизнь дебреценской кафедры русского языка тридцать лет была связана с деятельностью профессора Паппа. За это время им много сделано не только в области русистики, но и в области венгерского и общего языкознания. Будучи в разных университетах США, я хотел проверить, как известна научная деятельность академика Паппа в этой огромной, но далёкой стране. В каждой университетской библиотеке, где я побывал, я нашёл хотя бы две из следующих крупных работ Ференца Паппа:

Papp, F. 1966. Mathematical Linguistics in the Soviet Union. Mouton: The Hague.
Болла, К. – Палл, Э. – Папп, Ф. 1968. Курс современного русского языка. Tankönyvkiadó: Budapest.
Papp, F. 1969. A magyar nyelv szóvégmutató szótára. Akadémiai Kiadó: Budapest.
Papp, F. 1975. A magyar főnév paradigmatikus rendszere. (Leírás és automatikus szintézis) Akadémiai Kiadó: Budapest.
Papp, F. Szépe, Gy. (eds.) 1976. Papers in Computational Linguistics. Akadémiai Kiadó: Budapest.
Kecskés, I. Papp, F. (eds.) 1986. Linguistics and Methodology in Computer Assisted Language Learning. SZÁMALK: Budapest.

У нас просто не хватит места перечислить и остальные крупные работы – книги, статьи, опубликованные на венгерском, английском, русском, французском, немецком и украинском языках в разных научных журналах мира. Авторитет Ференца Паппа как учёного огромный. Он стал доктором филологических наук в 1972 году, членом-корреспондентом Венгерской Академии наук в 1976 году, а в 1985 году был избран действительным членом Академии наук.

Лингвиста, имеющего равную нашему профессору многостронность, трудно было бы найти. Его интересует всё, что связано с языкознанием. Пишет он о вопросах общей и прикладной лингвистики, о проблемах грамматики русского и венгерского языков, об информатике, о применении вычислительной техники в области языкознания, о венгерских связях Ломоносова, об интересе Ломоносова к финно-угорским языкам, об айтматовском "Белом пароходе" и о многом-многом другом.

Легенды ходят о его знании русского языка. Русские говорят, что профессор Папп не только красиво и выразительно говорит по-русски, но и творчески пользуется языком. Может быть, не случайно он заинтересовался творчеством Ломоносова. Его статьи о великом деятеле русской науки и культуры оцениваются очень высоко и в СССР (см. напр. Лебедева, И. Н.: Венгерский ученый о маргиналях М. В. Ломоносова. В сборнике: Бубнов, Н. Ю. – Зайцева, А. А. – Копанева, Н. П. – Сомов, В. А. – Хотеев, П. И. (ред.): Ломоносов и книга. БАН: Ленинград, 1986.)

Ференцу Паппу удалось проникнуть во внутренний мир Ломоносова. У него есть "ключ от сердца" великого русского учёного: общая любовь к русскому языку, сходство характера и даже то непонимание, которое окружало их обоих в некоторые периоды их деятельности.

Когда профессор Папп выступал с докладами на научных конференциях в Венгрии или за границей, это было всегда событием.

Зал обычно битком набит людьми, которые всегда были уверены, что они сейчас участники неповторимого события. Ференц Папп является исключительно хорошим докладчиком-исполнителем. Он не только многое знает, но знает и то, как передавать это знание. Поэтому обожают его студенты.

В 1985 году профессор Папп уехал из Дебрецена, и сначала стал заведующим отделом лексикографии в Институте языкознания Академии наук, а потом его назначили заведующим кафедрой общего и прикладного языкознания университета имени Этвёша. Проработав там три года, он полностью перешёл в Институт языкознания в качестве научного консультанта.

Если надо изложить, что дал до сих пор Ференц Папп венгерскому языкознанию, тогда коротко можно ответить так: новый, свежий подход и взгляд на научные проблемы и много преподавателей и настоящих лингвистов с новым, свежим подходом и взгядом. Все мы, его бывшие студенты, кончили одну школу, школу Ференца Паппа. От имени этих всех поздравляю его с 60-летием, желаю дальнейших творческих успехов и крепкого здоровья.

Иштван Кечкеш

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 9—25. 1990 Debrecen

Древнеболгарский, древнерусский и древнесербский литературные языки: проблемы их сравнительного и типологического изучения

Л. ДЭЖЕ

В настоящей работе излагаются некоторые вопросы, возникшие в ходе наших исследований: в пункте (1) рассматриваются вопросы методического порядка, на основе которых в пункте (2) обсуждаются некоторые проблемы трех славянских языков без подробного анализа. Таким образом, наше исследование будет похоже на «краткие редакции» средневековых рукописей, но не достигнет их относительной полноты. Данный круг вопросов рассматривается огромной литературой, поэтому в ссылках и в списке использованной литературы автор указывает прежде всего на такие произведения, в которых имеется обширная библиография для дальнейших исследованний.

1. Типологический подход

1.1. О сравнительном и типологическом подходах

Постановка вопроса о подходе, выбор и название предмета исследования сами по себе поднимают такую проблему, которую нельзя назвать просто проблемой терминов. Наоборот, дело здесь, в первую очередь, не в терминах, именно поэтому необходимо исследовать его. Для названия подхода и, вместе с тем, для выбора предмета исследования можно использовать несколько терминов. Два из них стоит рассмотреть подробнее. Термин с р а в н и т е л ь н о - и с т о р и ч е с к и й м е т о д и з у ч е н и я л и-

т е р а т у р н ы х я з ы к о в правилен, но не совершенен, так как он не полностью характеризует предмет и метод исследования. Этот термин, очевидно, указывает на сравнительно-историческое изучение литературы, которое является очень близкой, по своему предмету и методике, дисциплиной, но только близкой. Сравнительная история литературы и литературных языков, как и сравнительное языкознание, может считать своим предметом: 1) литературы или языки с родственным языком и культурой, 2) может быть направлена на один лишь ареал, как напр. Восточная или Южная Европа и 3) может быть универсальной, но в языкознании, в этом случае, говорится уже о типологии, обладающей своеобразной методикой. Сравнительно-историческое изучение литературных языков по сущности своей методики является типологической дисциплиной. По нашему мнению, типологический подход применим и к общей истории литературы, но, в соответствии со своим предметом, литература с этой точки зрения совершенно расходится с типологией языка как по своему методу, так и по своей роли. Сравнительно-историческое изучение литературных языков тоже в значительной степени отличается от типологии языка, типологический аспект появляется в нем в своеобразном виде. С научно-методической точки зрения типология является т о л ь к о о д н и м и з а с п е к т о в и с с л е д о в а н и я и применяется во многих отраслях науки (ср. Hempel 1965). Мы стараемся использовать, в первую очередь, опыт, извлекаемый из современной языковой типологии. В ней не поставлена цель классификации, а создание типа представляет собой лишь одну форму обобщения. В общей типологии подчеркивается возможная полнота, гибкость и комплексность обобщения. Это осуществилось, прежде всего, в создании типа, но это отнюдь не исключительная форма, так как учение о типе является частью общей или универсальной грамматики, стремящейся к максимальному возможному обобщению и включающей типы, гетерогенные во многих отношениях.

Сравнительно-историческое изучение литературных языков отличается от общей языковой типологии и тем, что в нем преобладает д и а х р о н н ы й а с п е к т, а сейчас языковая типология считается скорее с и н х р о н н о й. Это закономерно, однако, только для современного состояния науки, ибо благодаря диахронному аспекту в общих типологических исследованиях произошел значительний прогресс и, с другой стороны, синхронное сопоставление литературных языков возможно и с типологической точки зрения. Общая синхронная типология, однако, уже служит основой для развития общей диахронной типологии языка, из этой основы можно исходить, если даже и следует со временем отбросить ее. Для сравнительно-исторического изучения литературных языков такой основы нет, но оно может опираться на историю отдельных

языков и литератур, на сравнительное изучение литератур отдельных языковых семей и языковых групп, на универсальную историю литературы, на историю мировой литературы. Таким образом, эта отрасль науки может формироваться следующим путем: изучение истории родственных литературных языков, обладающих и родственной культурой, и сопоставление литературных языков определенного ареала показывают ожидаемый или уже осуществленный этап обобщения. Сопоставление литературных языков отдельных ареалов представляет собой уже такой аспект, который отличается от предмета и методики исторического языкознания. На наш взгляд, сравнительное изучение литературных языков Средне-восточной Европы может стать естественной научной задачей, а сопоставление истории венгерского и западнославянских языков ограничивается изучением языковых контактов и, таким образом, имеет периферийный характер даже по исследованию словарного состава, исключение здесь представляют только языковые ареалы (напр., Балканы). Сравнительно-исторический анализ европейских литературных языков является еще более реальной задачей для исследования, так как Европа сплочена в естественное единство общей историей и культурой, а история отдельных народов, стран и культур всегда рассматривается в европейском контексте, ограничиваясь, конечно, существенными моментами. В изучении литературных языков обобщение идет к историческим и культурным единствам. Только после этого можно обратиться к историческому изучению литературных языков, напр., средневековой Европы и Индии, хотя индоевропейское и индоарийское историко-лингвистическое сопоставление является классической задачей исследования исторического языкознания. Сопоставление литературных языков средневековой Европы и Индии, если оно осуществится, может быть весьма поучительным, потому что литературный язык может быть изучен в рамках сходного общественного строя (феодализма) и на фоне единой культуры, единой религии и церкви (христианства, а в Индии в это время уже опять индуизма). Языковые условия, однако, уже различны и для литературных, и для разговорных языков, хотя между Европой и Индией наблюдается и существенный изоморфизм, что делает сопоставление не только возможным, но очень полезным для типологического анализа.

Предлагаемый выше термин «сравнительно-историческое изучение литературных языков» подчеркивает центральную роль языка литературы, но в предмет исследования входит и анализ официальной письменности. Так, данный термин предполагает более широкое понимание литературного языка, что отчасти уже принято в специальной литературе, занимающейся эпохой, изучаемой нами. В действительности необходим анализ полной языковой ситуации, значит, подвергаться анализу должно

употребление языка обществом в целом. Анализ языка литературы имплицитно предполагает изучение употребления языка и в других сферах общества, если подойти к нашей задаче с точки зрения языкознания. В него входят и другие языки, употребляемые более-менее периферийно, как напр. латынь в Венгрии и в значительной части Европы. Значительная, или даже преобладающая, часть, литературы могла быть написана на латинском языке, напр. латынь в Венгрии раннего средневековья была и языком литературы. К истории венгерской литературы относятся и оригинальные латинские произведения, однако, они не составляют часть истории венгерского литературного языка. Но в сравнительно-историческое изу́чение равным образом входят и «иноязычная» литература, и нелитературные формы письменности, потому что они объединяются общественным и культурным фоном.

Соображения, изложенные выше, приводят к другому возможному и в действительности употребляемому термину: ф у н к ц и о - н а л ь н о - и с т о р и ч е с к а я т и п о л о г и я. Она включает и типологический, и диахронный аспекты и не сводит исследование только к литературному языку или одному из функционирующих в обществе языков. Однако, против этого термина можно выдвинуть некоторые аргументы. Он возник тогда, когда языковая типология была направлена почти исключительно на структуру языка. В настоящем, однако, существует функциональная языковая типология, рассматривающая систему языка функционально, которая занимается не только функционированием частных систем в пределах языка, а изучает систему языка с точки зрения мышления и коммуникации (ср. Дэже 1986, 1987). Так она связана с психологией и с исследованием коммуникации. Очевидно, что здесь термин «функциональный» получает другой смысл, отличный от того, в котором он употребляется при функционировании языка в обществе, потому что оно связано с изучением общества, цивилизации и культуры в целом, или же с изучением их частей. Кроме того, в языковой типологии с функциональным аспектом «действительность» появляется как предмет, который, хотя и связан с исследованием, но существует вне его пределов и не поддается анализу языковыми средствами или системному рассмотрению. С другой стороны, для сравнительной истории литературных языков действительность должна быть учтена в виде большей или меньшей степени хорошо анализируемых систем: история общества, культуры и литературы служит основой для исследования. Хотя они неодинаково существенны с точки зрения языкового анализа и системное изображение не охватывает всего того, что релевантно для языкового анализа, однако они тоже относятся к тотальности общества, которую, исходя из удачного термина Г. В. Степанова, мы тоже назвали социумом (Степанов 1976, Dezső 1982). Разумеется, для языкового

анализа важны те аспекты общества и культуры, в которых языковая коммуникация играет значительную роль, или основу которых составляет языковая система. В конечном счете, источники двух функциональных подходов тождественны, но они расходятся своими предметами и отношением своих предметов к действительности, и в настоящем они не могут быть объединены.

Подытоживая вопросы терминологии и подхода, мы можем сказать, что термин «функциональная типология» был уместным во время его создания, но теперь он может привести к недоразумению. Можно было бы принять его после уточнения и дополнения как функционально-историческую типологию языков, отличную от функциональной языковой типологии, если такое тонкое языковое различение понимается правильно. Можно даже сказать, что по основному методическому требованию и идеальной цели этот термин лучше, чем упомянутый выше термин сравнительно-историческое изучение литературных языков, который может быть использован только после ряда уточнений. А что касается настоящего положения исследованний, этот последний термин кажется более подходящим. Впрочем, вопрос о необходимости сравнительно-исторического изучения литературных языков был поднят лингвистами, которые были далеки от типологии (младограмматики, Соссюр), а понятие функциональной типологии происходит от такой группы советских языковедов (М. М. Гухман, В. Н. Ярцева и другие), исследования которых охватывают в равной степени типологию, сравнительную лингвистику и историю литературных языков.

1.2. История литературного языка и историческое изучение языка

Ниже мы будем заниматься вопросами литературных языков, понимая литературный язык шире, распротраняя его на официальную письменность, но не будем касаться той устной литературы, которая в данную эпоху не получала письменного выражения. Литература и официальная письменность отличаются от разговорного языка и тем, что они следуют определенным нормам, обеспечивающим им относительную стабильность и, вместе с тем, и авторитет над разговорным языком с одной стороны, и перед позднейшими поколениями, с другой. Поля исследования языковой типологии, генетического сравнения и сопоставления литературных языков пересекают друг друга, если разговорный язык существенно «смещается» по отношению к письменному языку. Это может проявиться в том, что основные типологические характеристики

разговорного языка существенно изменяются: именно это произошло во взаимоотношении древнеболгарского литературного и разговорного языка в XIII в. Другим важным изменением может быть то, когда язык-основа развивается в отдельные языки: это случилось в отношении между древнерусским литературным языком и возникающими восточнославянскими литературными языками в XIII в. Еще одна разновидность рождается, когда в разговорном языке никаких основных типологических изменений не происходит, он не распадается на отдельные языки, а сохраняет свое относительное единство, но в результате общественно-политических и культурных расхождений на его базе начинают формироваться два литературных языка: это имело место в отношении между сербохорватским народным языком и языком литературы, когда в XIII-XIV вв. возникает сербский и начинает создаваться хорватский литературный язык. Эти процессы относятся к общей проблематике истории литературных языков и исторического языкознания, происходят в изучаемый период на южно- и восточнославянской языковой территории и далеко не исчерпывают широкий диапазон исторической проблематики литературных языков.

Как об этом уже было сказано выше, основным признаком литературного языка является устойчивость в большей или меньшей степени, вытекающая из его своеобразной общественно-коммуникативной функции. За этой устойчивостью однако скрываются значительная разнообразность и историческая изменчивость, а одновременно и консерватизм в зависимости от видов письменности. В ходе исторического развития языки разных жанров могут приобрести своеобразные традиции. Самые известные примеры этого представлены в византийской литературе, в которой языки отдельных жанров по-разному реагируют на изменение живого и литературного языка с одной стороны, и сохраняют языковые особенности классических образцов, с другой. На начальном этапе развития славянских литератур уже наблюдается разнообразное отношение к разговорному языку, но в отдельных жанрах еще не могло возникнуть такое крайнее подражание традициям, с которым мы имеем дело в византийской литературе, хотя языки разных жанров представляют не только очень разнообразную картину, а начинается и следование славянским образцам. Поэтому нужно обязательно провести анализ по жанрам (ср. Горшков 1983, 105-117). Впрочем, произведения тождественного жанра, но написанные на другом языке, тоже оказывают влияние на языковые особенности разных жанров, даже, если речь идет не о переводе, поскольку основные черты жанра независимы от языка, и автор может подвергнуться воздействию какого-нибудь выдающегося идеала и без подражания. Разновидности официальной письменности имплицитно тоже содержат известные языковые, стилистические и другие требования,

выдвигаемые редактированием текста, часть которых формируется спонтанно, а другая их часть возникает под влиянием более старых образцов (напр., в языке грамот и юридических кодексов).

Таким образом, анализ письменного и литературного языка выходит далеко за пределы обычного исторического исследования, но он может основываться только на нем: разговорный язык является постоянным объектом ссылок исследований по литературному языку. Расстояние между ними может быть минимальным, как это было на начальном этапе развития старославянского языка, но может и расти и формироваться своим путем, как это было уже показано на примере славянских языков.

Не часто учитывается, но заслуживает внимания в силу своей характерности, тот факт, что хронология исследований по истории языка отличается от хронологии литературного языка. С точки зрения исследований по истории языка только те памятники могут быть учтены, которые были написаны в данный период, за исключением тех списков, в которых с точностью можно установить оригинальные и позднейшие особенности путем независимого анализа. Как и в памятниках литературного языка обычно имеет существенное значение время возникновения, так и в случае памятников литературы, потому что большинство их свойств характерно для более широкого периода. Если бы это не принималось во внимание, мы не имели бы памятника древнерусской литературы XI в., хотя мы вправе считать, что особенности литературного языка, имеющиеся в памятнике, дошедшем до нас в позднейшем списке, соответствуют оригиналу, но, в то же время, фонетические и грамматические черты уже не полностью или еле-еле соответствуют оригиналу и не могут быть предметом исследования истории языка.

2. Заметки по трем кругам вопросов о южно- и восточнославянских литературных языках

2.1. Старославянский и древнеболгарский литературные языки

О древнеболгарском литературном языке

Как это видно уже в заглавии, мы считаем оба термина уместными, если применяется подход, изложенный выше.

С т а р о с л а в я н с к и й, как общий литературный язык славян, возник в IX в. в результате деятельности Кирилла, Мефодия и их учеников. Его ранняя, можно сказать, почти ежегодная история была известна славистике с начала XX в. (ср. Jagić 1913, 1–133). Можно упомянуть лишь о греко-славянском двуязычии, как о факторе, игравшем важную – и до сих пор недостаточно изученную – роль в

его возникновении. Поэтому стало возможным, что за очень короткий срок славянская литургия могла быть создана в византийской и в римской разновидностях и, помимо необходимых литургических книг и религиозной литературы, были выполнены и переводы произведений религиозного характера, но на светские темы. Кирилл и Мефодий познакомились со славянским языком не благодаря счастливой случайности, а потому, что двуязычие на юго-восточной части Балкан было всеобщим явлением (ср. Moravcsik 1966, 45-46). Исключительной была лингвистическая гениальность Кирилла, сделавшая возможным создание письма и литературного языка, в котором, однако, Мефодий и его ученики приняли большую долю участия. Этот язык стал общим литературным языком славян, который по праву называется старославянским, так как вся его система была близка к системе современных ему славянских языков, хотя его своеобразные черты были болгарскими. К старославянским причисляются все памятники, возникшие в IX-X вв., но сохранившиеся в списках, относительно близких во времени, круг которых определяется уже или шире. Термин «старославянский» обусловлен историей языка, но он приемлем и с точки зрения истории литературного языка, потому что он служит основой для формирования нескольких славянских литературных языков и играет важную роль в их дальнейшем развитии даже за пределами сферы влияния византийской культуры (ср. Jakobson 1985, 1-64, Povijest... 45-79).

Определение «древнеболгарский», однако, никак не может заменяться термином «старославянский». Термин «древнеболгарский» лингвистически тоже аргументирован, так как в памятниках отражаются, в первую очередь, особенности древнеболгарского, а не других славянских языков. Но мы не считаем это обстоятельство решающим и, на наш взгляд, даже чисто лингвистическая аргументация не существенна. По нашему мнению термин д р е в н е б о л г а р с к и й л и т е р а т у р н ы й я з ы к важен с общей точки зрения литературного языка и применяется нами к памятникам, возникшим как органическая часть болгарской культуры, на болгарской территории. Очевидно, значительная часть старославянских и древнеболгарских памятников тождественна. В круг последних, однако, не входят памятники, возникшие за пределами Болгарии, а наоборот, древнеболгарский литературный язык представляют многочисленные памятники, создававшиеся в Болгарии и дошедшие до нас в позднейших списках, которые могли быть выполнены даже вне ее пределов.

Для литературоведения существует большая разница между оригинальной и переводной литературой, что, конечно, очень значительно и с точки зрения литературного языка, однако роль переводной литературы в данную эпоху, в период возникновения и

формирования, была намного большей, и она оказывала решающее влияние даже на значительную часть культуры.

Если рассматриваются памятники, переписанные через недолгое время после их создания, то оказывается, что в них язык древнеболгарской литературы представлял собой вариант народного языка, хотя влияние греческой стилистики византийской эпохи было тоже заметно, главным образом, в переводных памятниках. Диглоссия в памятниках IX–X вв. еще не играет роли. Начиная с XIII в., однако, расхождение между литературным и разговорным языками стало значительным, но этому последнему разговорному языку почти никакой роли в письменности не отводилось. Отношение между живым и литературным языками в поздний период греческого и латинского языков в VI–X вв. изменялось с каждой эпохой и по жанрам, но литературный язык всегда сохранял свою ведущую позицию в Византии и в странах, в которых позже население говорило на романских языках. Разница между живым языком и языком литературы даже в Византии и Италии была значительно большей, чем в Болгарии XIII в. Для славянских литературных языков еще важна была исторически сформировавшаяся и уже существовавшая система диглоссии, которая способствовала континуитету литературы и культуры, так как пассивное усвоение языка было возможным, но она в значительной степени препятствовала созданию литературных произведений и неизбежно приводила к подражанию давно исчезнувшему языку античных идеалов, о чем уже говорилось выше. Ведь, если даже и говорили на книжном языке в определенном кругу, это ни в коей мере не было достаточно для настоящего развития и возобновления литературы и ее языка. Именно поэтому в Византии разговорный язык был частично восстановлен в правах в XI–XII вв., вследствие чего и литература на народном языке тоже оживилась (ср. Moravcsik 1966, 59 и след.), и формировались и романские языки. Возобновление болгарского литературного языка под влиянием народного не осуществилось в силу ряда причин, анализ которых выходил бы за рамки настоящей статьи.

«Lingua sacra», восточная и западная культура

Возникновение древнеболгарского и старославянского языков было одним из важнейших событий истории литературных языков и, можно сказать, даже истории культуры всего раннего средневековья. Широко известные споры о нем не были простой случайностью. Вопрос заключался не только в письменной фиксации языка, а в создании такой «l i n g u a s a c r a», сфера влияния которой распространялась бы на больше чем на одну треть Европы. Так как церковь была одним из общественных учреждений эпохи, а часто и

единственным – за неимением государственности, а религия играла центральную роль в культуре, славянская «l i n g u a s a c r a» неизбежно влекла за собой полную культуру на родном языке. (Все это качественно отличалось от светского или нерегулярного религиозного употребления родного языка на германской языковой территории.) Она мешала и экспансии одной из двух империй, Германо-римской. Для Византии важно было воспрепятствовать влиянию на славян своего большого соперника и распространить свое влияние на них. Этот факт представлял настоящую дилемму для папства: оно не было против сокращения немецкого политического влияния, потому что оно могло бы вступить на его место, а если преимущество осталось бы за Византией в возникающей таким путем культуре, это было бы уже неблагоприятно для папства, стремившегося к религиозному и культурному единовластию, даже в том случае, если римская литургия сохранится и культура будет открыта на запад. Хотя разделение церквей происходило значительно позже, роль двух церковных центров росла и их антагонизм становился все более ощутимым. С точки зрения истории культуры, однако, решающим было формирование отношения между византийской и латинской культурой. Следовательно, мнение о славянской «l i n g u a s a c r a» могло зависеть от изменений политической обстановки (ср. Jagić 1913, 26–100), но по сути дела она имела историческое значение и затрагивала главным образом прогресс истории культуры.

Восточная и западная культуры представляют собой лишь два варианта европейской культуры, возникшей на классической основе. С европейской точки зрения однако можно говорить о двух культурах, если мы не забываем об их основном тождестве. Цивилизация римской империи была сохранена обеими, и в Византии она получила даже значительное развитие за долгое время самостоятельной государстенности. Основная разница между двумя культурами заключалась в продолжении греческой или латинской традиций классической культуры и в двух традициях христианства. Классическая культура, разумеется, была унаследована через фильтр христианства (подробно см. Moravcsik 1966, 133 и след.). В то время как болгарская и русская культура однозначно следовала за византийской и развивала ее дальше, сербский и хорватский народы разделялись разными культурами вопреки тождеству языка, что привело к созданию двух литературных языков. Это, впрочем, проявляется своеобразно в формировании хорватского литературного языка: славянская глаголическая письменность уже на раннем этапе разошлась с сербской и болгарской разновидностями церковнославянского языка, а потом, следуя своим традициям, она неизбежно отдалилась и от народного языка, однако, под его влиянием при церковном латинском языке создавался хорватский

литературный язык, все приближающийся к народному языку. Для него церковнославянский уже не был «l i n g u a s a c r a», а был только полезной основой ориентации, которую можно было использовать для формирования литературного языка, понятного хорватскому народу и имеющего, главным образом, религиозную тематику. Этот прогресс очень хорошо прослеживается по изменениям языка памятников, написанных латиницей (ср. Fancev 1934: Введение; Povijest..., 81-193).

Литературный язык и культура в целом

Отношение между литературным языком, обществом и культурой рассматривалось нами выше несколько своеобразно, с точки зрения языка, с позиций лингвиста. В ходе исследования, однако, и языковед рассматривает в первую очередь систему общества и культуры, и изучает роль языка в этих рамках, т.е. следует обычному процессу исторических исследований. Но он описывает свой предмет исследования, подходя к языку и оглядываясь назад оттуда, значит, он рассматривает общество и культуру через своеобразную оптику языка. Таким образом, одну из основ его исследования составляют такие призведения, которые вместе характеризуют историю общества и культуры, включая и историю литературы (ср. История на България; Историја српског народа, Klaić). То, что литературный язык должен рассматриваться при знании исторического процесса, было замечено уже В. Гумбольдтом, когда он создал свою знаменитую работу о литературном языке средневековой Явы, о языке кави. Он должен был изобразить характерную для Явы комплексную систему индийской и явской истории, строительства, скульптуры и религий (буддизма и индуизма) в целом, чтобы характеризовать формирование языка кави, выделяя релевантные для литературного языка моменты. Все это сказывалось и в его труде, который явился основополагающим для языкознания и типологии, и который вышел в качестве введения к сочинению о языке кави (Humboldt 1836).

Знание тотальности истории и истории культуры является основной предпосылкой описания литературного языка. Языковед в своей работе может остановиться или только на некоторых моментах, или же может стремиться к представлению целого.

Впрочем, культура в целом обозначает не только национальную культуру, но весь круг культуры, частью которого она является. Современная византийская цивилизация была большей частью известна в Болгарии X в., и позже на Руси и в Сербии. Переводилось только то, знание чего было признано необходимым для широкой публики. Приходилось выбирать из огромной византийской художественной, религиозной, светской и специальной литературы, потому что многое

уже устарело и не удовлетворяло конкретным требованиям эпохи, или же нужно было лишь столько, сколько входило в рамки сборника, и т.д. В памятниках, написанных на славянских литературных языках, содержалась только часть и по всей вероятности небольшая часть культуры. Благодаря широкому знанию греческого языка образованным людям было известно гораздо больше из существовавших уже достижений литературы, науки и техники. Так, из огромной византийской проповедческой литературы отбирались только самые эффективные сочинения, а воздвигались большие сооружения, строились корабли, занимались и лечением даже без перевода соответствующих византийских специальных работ.

Русская и сербская литературы были основаны на знании древнеболгарской литературы. Древнеболгарский, старославянский язык оказал основное влияние на литературные языки русских и сербов, но их литературы, а также языки их литератур существенно различались. Этот вопрос будет обсуждаться нами ниже.

2.2. Некоторые вопросы русского и сербского литературных языков

Официальная светская письменность

В дошедшем до нас материале древнеболгарского литературного языка памятники светской деловой письменности почти полностью отсутствуют. Известны только надписи на камнях (болг. з а п и с). Может быть, что только они пережили разрушительные войны и вихри времен. Это очень возможно, ведь, если бы новгородские берестяные грамоты не были найдены, можно было бы прийти к совершенно ошибочным выводам о древнерусской светской письменности на основе малочисленных сохранившихся грамот. Несомненно однако, что основные сведения об этой разновидности письменности доставляют нам древнерусские и древнесербские грамоты и своды законов, именно те, которые пережили татарские и турецкие нападения, междуусобные войны, и были найдены в археологических слоях земли, под руинами или же за границей, в сравнительной безопасности монастырей.

Возникновение грамот хорошо прослеживается от простых сообщений и соглашений до дипломатически совершенно оформленных государственных и монастырских дарственных грамот. Для одних были характерны берестяные «грамоты», а для других – грамоты сербского государства, удовлетворяющие всем требованиям классического римского и византийского оформления грамот (о них см. Dezső 1982, 281–303). На широкой шкале между ними стоит богатый выбор письменных документов разного стиля и разной структуры на самые разнообразные темы: грамоты проливают свет на отношения

внутренней и внешней политики и хозяйственной жизни, на разнообразие общественных связей. Жители двух крупных купеческих городов, Новгорода и Дубровника, уделяли особое внимание письменности, особенно если речь шла о финансовых делах, но и монастыри не очень-то отставали от них.

Одна из характерных черт грамот заключается в том, что грамоты служат источниками истории языка, но с их помощью может изучаться и живой, и литературный язык. В них представлены не диалекты, а наддиалектный разговорный язык (исключением здесь может быть, пожалуй, главным образом частная переписка). Этот язык употреблялся в повседневной жизни теми, из-под пера которых выходили литературные произведения. В монастырских грамотах наглядно отражен симбиоз нескольких разновидностей литературного языка в рамках одного документа.

Своды законов и грамоты очень похожи друг на друга по языку, но значительное сходство между ними есть и в принципах редакции. Законодателям эпохи, которыми были выдающиеся политические личности, были хорошо известны как законы других стран, так и классическое право через посредство византийского права. В феодальных отношениях было много общего, однако, всегда надо было создавать законы в соответствии с конкретными условиями, учитывая правовые обычаи и цель, на достижение которой законы были направлены. Таким образом, своды законов были самостоятельными произведениями, вопреки их кажущемуся сходству (см. Birnbaum 1974, 234-259, о шведских и древнерусских сводах законов). Можно было принимать что-то из законов других стран, если они случайно оказывались подходящими, однако требования исторической действительности исключали любое подражание.

Светская литература исторического назначения

При сравнении ранней древнерусской и сербской литератур нельзя забывать о нескольких основных различиях, которые очень важны, но в силу их общеизвестности достаточно лишь указать на них.

Древнерусское государство было одной из великих держав современной Европы, являвшееся более-менее тесным союзом государств, значительных и самих по себе. Его центральным политико-историческим вопросом было сохранение единства. Золотыми веками культуры и литературы были XI-XII столетия, предшествовавшие нашествию татар. Сербское государство занимало скромное место на Балканах X-XI вв. в тени Византии и Болгарии. Оно поднималось постепенно и достигло своей вершины при династии

Немани. Сербская литература расцветала в XIII–XIV вв. Следовательно, приходится учитывать и значительный промежуток времени.

По отношению к старославянскому языку древнерусский и древнесербский разговорные языки тоже различались. Между языком, закрепленным в состоянии IX–X вв. и разговорным языком разница была большей и увеличивалась быстрее на Руси, чем в Сербии. Ввиду этого обстоятельства литературный язык Киевского государства не мог вырасти из старославянского, а сербский литературный язык возник как раз в результате «сербизации» старославянского языка в сербославянском литературном языке, который хорошо уживался с народным языком, употребляемым для деловой письменности.

Под светской литературой исторического назначения понимаются памятники, ставившие перед собой непосредственную задачу описывать и формировать историко-политические условия данной эпохи и данной страны. Памятники могли остаться в рамках религиозной литературы: это было характерно для болгарской литературы X в., в которой жития выдающихся личностей пересказывались в форме легенд религиозного характера или произведений (слово, служба), которые можно было вставить в религиозный обряд. За исключением Симеона эти выдающиеся личности были церковными деятелями. Все это понятно в литературе, возникшей в первых десятилетиях молодого христианского государства, хотя нуждалось бы и в более подробном объяснении.

А одним из характерных жанров ранней русской литературы уже на рубеже XI–XII вв. стала именно летопись, для создания которой богатое событиями столетие великого государственного союза уже само по себе обеспечивало обильный материал. Летопись была гетерогенным жанром во всей Европе, включая и многие другие жанры: в ней помещались жития, или фрагменты народной литературы в форме, удовлетворяющей летописи. Среди русских святых житие Бориса и Глеба тоже вошло в летопись, хотя они были не церковными людьми, а членами княжеских семей, их жизнь получила религиозное толкование только у летописцев и авторов легенд. Это было не только русской особенностью, то же самое случилось и в других странах, напр., и в Венгрии в XI–XII вв.: выдающиеся короли возводились в святые, если этого требовали интересы государства.

В противовес древнеболгарской литературе одной из черт древнерусской литературы считается ее светский характер, проявляющийся в светских жанрах и являющийся в то же время одним из источников ее оригинальности, в значительной степени повлиявший и на ее стиль. В летописи этот светский характер проявляется в «монументальном историзме» (ср. История русской литературы 40–48). Опять-таки в другом виде он обнаруживается в

Поучениях Владимира Мономаха, которые выделяются среди подобных памятников (т.н. «зеркал королей») современной Европы своей оригинальностью: автор учит своих детей на своем примере и, вместе с тем, на основе истории своей эпохи, а не на отвлеченных нравоучениях.

Летопись и Поучения Владимира Мономаха выделяются нами не только потому, что в силу их оригинальности и художественных ценностей они занимают видное место в европейской литературе, но и потому, что они хорошо сопоставимы по своему жанру с другими памятниками эпохи. Кроме того, они имеют такое же назначение, как и жития Немани, но реализуются совсем по-другому и в жанровом, и в языковом отношении.

В средневековой Европе рыцарское сословие создало свою литературу, которая могла быть и первой манифестацией литературы на народном языке, поскольку она не укладывалась в рамках функциональной сферы латыни, а возникла за ее пределами. В древнерусской литературе этот жанр появляется в XII в., он представлен «Словом о полку Игореве». Его языковые особенности не порывают связи с литературным языком, потому что в этом не было необходимости, однако с ним появляется своеобразный поэтический язык, анализ которого является уже задачей поэтики.

После своеобразного внутреннего развития сербская литература и литературный язык выкристаллизовывается в едином произведении: в житии Неманичей. Это коллективный труд, но его авторы известны: идейные, жанровые и языковые основы закладываются Святым Саввой (Историја српског народа I, 328-340, 613-616).

Выше уже говорилось о том, что культура в целом, и в ней язык и литература образовывают единство. Для него вряд ли можно было бы найти лучший пример, чем культурное единство эпохи Неманичей. По своему жанру эти жития соотносятся со средневековыми, главным образом, византийскими образцами, но в нем объединяются черты летописи, «зеркал королей» и рыцарских эпопей в типично сербском синтезе. В его языке нельзя было использовать узус канцелярий, который был недостаточно богат для этого, причем, по византийским и сербским традициям он был даже недостойным такой цели. Его языковые средства выражения были созданы предшествующим развитием литературного языка, при использовании его надо было лишь обогащать эти средства выражения с умением художника (см. лингвистический анализ: Историја српског народа 2, 617-640). Всякий утонченный литературный язык, не опирающийся на народный язык, на наш взгляд, таит в себе опасность отрыва от него на долгое время, особенно если перестает существовать процветающая самостоятельная государственность, которой он обязан своим возникновением.

Рассматривая литературу и культуру эпохи Неманичей глазами

современника, в них мы видим и тень позднейшего исторического развития: катастрофу после расцвета, которая так характерна для истории Южной и Восточной Европы. За византийским классическим периодом XII в. следует оккупация Византии крестоносцами и ее разорение, а потом новый размах развития был прекращен турецким нападением. Сербское государство тоже стало жертвой османско-турецкой империи, разрушившей всю средневековую балканскую и юговосточно-европейскую культуру, и на долгие века определившей судьбу большой части Европы.

Литература

Ангелов, Д. см. История на България, том 2.

Богдановић Д. см. История српског народа I.

Горшков, А. И. Теоретические основы истории русского языка. Москва, 1983.

Дэже, Л. Карактеристика функционалне типологије српскохрватског језика од средњег века. Научни састанак слависта у Вукове Дане 8. 1982. Београд, 1986, 55-62.

Дэже, Л. Универсальная грамматика и школа Холодовича. Вопросы языкознания, 1987.

Ивић, П. Српски народ и егов језик. Београд, 1971.

История на България, 2. Първа българска държава. София, 1981, (главы по литературе написаны К. Куевым: 310-323, Д. Ангеловым: 436-452).

История русской литературы, I. Древнерусская литература (под ред. Д.С. Лихачева и Г. П. Макогоненко). Ленинград, 1980, 19-125.

Историја српског народа. I. књига: Од најстаријих времена до маричке битке (1371). Београд, 1981 (главы по литературе написаны Д. Богдановићем: 212-229, 328-340; главы по языку - П. Ивићем: 125-140, 617-640).

Кирило-Методиевска енциклопедия, I (гл. ред. П. Динеков). София, 1985.

Степанов, Г. В. Внешняя система языка и типы его связи с внутренней структурой. Принципы описания языков мира. Москва, 1976, 147-163.

Birnbaum, H. On Medieval and Renaissance Slavic Writing. Selected Essays. The Hague-Paris, 1974.

Dezső, L. Studies in Old Serbo-Croatian Syntax. Budapest-München, 1982.

Dezső, L. Continuum and Typology. Language Invariants and Mental Operation (ed. by H. Seiler, G. Brettschneider). Tübingen, 1986, 88-96.

F a n c e v, F. Vatikanski hrvatski molitvenik i dubrovački psaltir. Zagreb, 1934.
H e m p e l, C. G. Typological Methods in the Natural and Social Sciences: Aspects of Scientific Explanation and Other Essays in the Philosophy of Science. New York, 1965, 155–171.
H u m b o l d t, W. von. Über die Kawi-Sprache auf der Insel Jawa, nebst einer Einleitung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues. 1. Buch. Berlin, 1836.
J a g i ć, V. Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache. Berlin, 1913.
J a k o b s o n, R. Selected Writings, vol. VI. 1–2.: Early Slavic Paths and Crossroads (ed. with a preface by S. Rudy). Berlin–New York, 1985.
K l a i ć, N. Povijest hrvata u ranom srednjem vijeku. Zagreb, 1971.
K l a i ć, N. Povijest hrvata u razvijenom srednjem vijeku. Zagreb, 1976.
M o r a v c s i k Gy. Bevezetés a bizantológiába (Введение в византологию). Budapest, 1966.
Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 2. Zagreb, 1976.
R e n z i, L. Nuova introduzione alla filologia romanza. Bologna, 1985.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIV. 27—43. **1990** **Debrecen**

Марияповчанский вариант грамматики Арсения Коцака 1772-1778

Э. ОЙТОЗИ – И. А. ДЗЕНДЗЕЛЕВСКИЙ

Общеевропейский процесс заметного оживления развития науки, образования, литературы, искусства в XVIII в. охватил и украинское население, проживающее в Северо-восточной Венгрии. Видное место среди закарпатоукраинских ученых этого периода занимал Арсений (Алексей Федорович) Коцак (1737-1800), который известен как педагог, поэт, но прежде всего как автор грамматики церковнославянского языка.

Окончив теологический факультет в Кошицах и получив ученое звание доктора теологии (1767 г.), Арсений Коцак около тридцати лет работал профессором монастырских школ в Красном Броде (теперь ЧСР), Марияповчи (ВР), Мукачеве, Имстычеве, М. Березном (СССР). Труды Арсения Коцака составляют около тридцати томов, но при жизни автор не сумел ни одного из них напечатать.

До настоящего времени было известно три (или четыре) варианта церковнославянской или славено-русской его грамматики. Основной и наиболее полный из этих вариантов в 1927 г. описал И. А. Панькевич[1]; этот вариант условно будем называть мукачевским (по месту хранения до 1962 г.).

Одному из авторов этих строк удалось обнаружить еще один вариант этой грамматики, хранившийся до 1950 г. в библиотеке марияповчанского василианского греко-католического (униатского)

монастыря[2]; этот вариант будем называть марияповчанским. Вместе с другими марияповчанскими кирилловскими рукописями описываемый памятник теперь хранится в Библиотеке Дебреценского университета (шифр Ms 106 No 8).

Краткое палеографическое описание памятника.

На титульном листе рукопись озаглавлена: «Грамматика русская сирѣчь правила извѣщателная и наставителная ѡ слово-сложенїи слова языка славенскагѡ или русскагѡ во ползу ѡбщую, и оутвержденїе всѣмъ своиственнагѡ языка своегѡ братїямъ не точїю къ чтенїю и писанїю наипаче же чтенїй и писанїй разуменїю, но такожде и латинскаго языка ѡбщевоспрїятагѡ оудобнѣшему поятїю. Всеполезньйшая и благопотребнѣйшая новосложишася и списашася трудолюбїемъ единагѡ найменшаго ѡт братїи Чина с. васи(л): вел. во с҃той ѡбители Марїя Повчанской». На следующем листе автор поместил посвящение книги, после которого сообщил свою подпись: «Присный рачитель и недостойный б҃гомолець Арсенїй Коцакъ чина с. Василїя в. профе(с)». Название марияповчанской рукописи идентично с названием мукачевского варианта грамматики Арсения Коцака[3].

Размер марияповчанской рукописи 180 x 225 мм. Переплет полукожаный, сделанный кустарным способом, с тремя бинтами, обложка из бумаги плохого качества. Для форзаца использованы листы рукописного дневника марияповчанской школы с удобочитаемым венгерским текстом и точной датой 5 сентября 1802 г.[4]. На обратной стороне заднего прокладочного листа - латинская посвятительная надпись марияповчанскому игумену Вениамнину Лаукаи[5].

Основной текст рукописи состоит из 89 листов. На каждой странице колонтитул, отбитый сплошной линией. В верхнем правом углу каждого листа пагинация карандашом, однако с пропусками (отсутствуют страницы 124-125, 146-147, 152). В рукописи имеются вставки-дополнения в виде бумажных полос, в частности к страницам 52, 76, 80, 96, 99, 100, 102, 148.

Шмуцтитул, титульный лист и посвящение написаны печатными буквами, а оба предисловия и текст скорописью. Писал автор - почерк такой же, как и в других рукописях Арсения Коцака. Для писания текста употреблялись коричневые чернила, а для инициалов и подчеркиваний нескольких строк - киноварь. На странице в среднем 40, но встречается и 45-47 строк. Описываемые окончания, звуки и пр. обыкновенно выделяются несколько большими и более жирными буквами. Названия разделов, вопросов, термины в большинстве случаев подчеркнуты линией. Автор в основном довольно последовательно придерживается общих правил правописания

церковнославянского языка XVII–XVIII вв., хотя нередко встречаются и отклонения, обусловленные преимущественно живой языковой практикой. Интерпункция в рукописи, в частности употребление запятой (как и в грамматике М. Смотрицкого) в основном соответствует латинским грамматикам того времени.

Правые поля на парных и левые на непарных страницах отсутствуют; верхних полей также почти нет или очень маленькие. Правые поля на непарных и левые на парных страницах – 1,5–20 мм. Нижние поля до 20–25 мм., однако на многих страницах их вообще нет. Нижний правый угол книги, особенно ее начало, от частого употребления истрепался.

Рукопись не датирована, но так как подготовлена она в Марияповчи, а работал здесь Арсений Коцак в 1772–1778 гг.[6], то и написание исследуемой рукописи следует датировать именно этим временем.

Содержание рукописи

Шмуцтитул «Грамматика русская» (с. 1), титул, см. выше (с.3), «Приписанїе и ѡфѣрованїе» (с.5), стихотворное «Предисловїе къ бл҃гочестивымъ читателемъ книжицы сея» (с.6–10), «Ино предисловїе» (с.11–14), «Грамматика русская, сирѣчъ правила ѡ словосложенїи слова языка русскаѡ. Пред(д)верїе грамматическое ѡ натурѣ грамматики и ѡ ея раздѣленїи» (с.15–19.); «Часть первая грамматикы русской. ѡ ѡрѳографїй» (с.19–31), «ѡ словахъ» (с.32–38), «ѡ просодїи» (с.39–42); «Часть вторая грамматикы русской, яже естъ ѡ етимологїи, си естъ ѡ изслѣдованїи частей слова» (с.43–144), в состав которой входят: «Глава первая. ѡ первой части слова, яже естъ De nomine, сирѣчъ ѡ имени» (с. 44–93), «Глава вторая. ѡ второй части слова, яже естъ De pronomine, сирѣчъ, ѡ заимени или вмѣстоименїи» (с.94–98), «Глава третяя. ѡ третей части слова, яже естъ De verbo, сирѣчъ ѡ глаголѣ» (с.99–130), «Глава четвертая. ѡ четвертой части слова, яже есть De participio, сирѣчъ ѡ оучастномъ или причастїи» (с.131–135), «Глава пятая. ѡ пятой части слова, яже естъ De praepositione, сирѣчъ ѡ пре(д)лозѣ или предложенїи» (с.136–138.), «Глава шестая. ѡ шестой части слова, яже естъ De adverbio, сирѣчъ ѡ нарѣчїи или приглаголанїи» (с.139–141), «Глава седмая. ѡ седмой части слова, яже естъ De interjectione, сирѣчъ ѡ междометїи или воверженїи» (с.142), «Глава ѡсмая. ѡ ѡсмой части слова, яже естъ De conjunctione, сирѣчъ ѡ соузѣ или ѡ совокупленїи» (с.143–144). «Часть третя грамматикы русской, яже естъ ѡ сѵнтаξи , сирѣчъ ѡ чинномъ сочиненїи или сложенїи частей слова» (с.145–164), которую составляют: «Алфавитъ синтактическїй» (с.147–164), «Исполненїе

грамматическое, ѡ измѣненїи сложенїй ѡтрокомъ sѣлѡ полезное и благопотребное» (с.165–170). Далее следует «Заключенїе грамматическое, содержащее въ себѣ чинъ технологїи, сирѣчъ художнагѡ собесѣдованїа ѡ грамматицѣ и ѡ ѡсми частехъ слова. По вопросамъ и ѡтвѣтамъ оупотребляемаго» (с.171–172), и завершает рукопись «ѡглавленїе вещей, во книзѣ сей ѡбрѣтающихъся» (с.173).

Приведенные И. А. Панькевичем в его исследовании мукачевского варианта грамматики Арсения Коцака (см. выше) названия разделов, подразделов и указания страниц, которые они занимают, дефиниций грамматических терминов и пр. убедительно свидетельствуют, что мукачевский и марияповчанский варианты идентичны или почти идентичны[7]. Имеются, правда, и отличия. Например, вторая глава (этимоголия) в мукачевском варианте занимает страницы от 43 по 146, а в марияповчанской же рукописи – 43–144 стр. и некоторые другие. Первая страница собственно грамматики марияповчанской рукописи (с.15) идентична с опубликованным Г. Геровским в его общей статье 1934 г. о языке Подкарпатской Руси факсимиле этой же страницы мукачевского варианта[8]. Считаем, что есть все основания утверждать, что мукачевский вариант грамматики Арсения Коцака является довольно точной копией марияповчанского варианта или наоборот. Мукачевский вариант также написан в Марияповчи, следовательно, как и марияповчанский, датируется 1772–1778 гг.[9].

Возможно, что снятие копии совершилось следующим образом. Марияповчанский вариант грамматики Арсения Коцака уже к 1778 году находился в монастырской библиотеке (правда, на титульном листе или в другом месте рукописи нет библиотечного инвентарного номера)[10]. В 1778 г. богословы из Марияповчи были переведены в мукачевский монастырь вместе с ними переехал и их учитель Арсений Коцак[11] Но так как согласно с существующими в василианских греко-католических монастырях правилами монахам строго запрещалось переносить книги из одного монастыря в другой[12] (правда, неизвестно, распространялся ли этот запрет и на собственные рукописные книги), то Арсений Коцак решил сделать копию со своего учебного пособия по церковнославянскому языку, которое ему нужно будет и в Мукачеве. Возможно же, что вопрос копии объясняется по-другому и проще. Выезжая в Мукачево, Арсений Коцак, может быть, пожелал, чтобы его столь нужное (и ученикам и профессорам) учебное пособие «Грамматика русская» было и в Марияповчи, где он вместе со своим родным братом Антонием (Андреем Федоровичем) и И. Базиловичем были основателями монастырской школы[13].

Таким образом, на основании имеющихся данных сейчас можно говорить о пяти известных вариантах грамматики церковнославянского языка Арсения Коцака: 1. краснобродский

конспект 1768 г.[14]; марияповчанский вариант 1772–1778; 3. мукачевский вариант 1772–1778 (копия предыдущего или наоборот); 4. имстичевский конспект 1788 г. «Грамматика Русская или паче рекши Славенская не ѡная дѣтинская; но паче ѡтроческая сирѣчъ не дѣтемъ, но ѡтрокомъ и юношамъ приличествующая, не ѡная, яже писмена предлагаетъ и читати красно дѣти наоучаетъ, но паче ѡная самая, яже чтомая и пишемая добрѣ розумѣти наставляетъ, новосложенная и списаная за бл҃г(с)венїемъ и повеленїемъ всеч҃тнѣйшаго и прѷбнѣйшаго ѳ҃ца Іерм. Інокентїя Даниловичъ с҃. ѡбители Имстичовской, иже е на Горь Дзеканской Ігумена предостойнѣйшаго... Іерм. Арсенїя Коцакъ ЧСВВ проф. во предреченной ѡбители Имстич. р. 1788.»[15] и 5. «Школа или оучилище граматики руской и прочїихъ многоразличныхъ наукъ и свьдьнїи ѡтроко(м) налешащихъ и много ко преуспѣянїю служащихъ»[16].

Считаем важным остановиться на вопросе, какое содержание Арсений Коцак вкладывал в название «Грамматика русская».

В посвящении и стихотворном предисловии названия «русскїй языкъ» и «словенскїй языкъ» автор употребляет как равнозначные синонимы: «...правила языка славенскагѡ или русскагѡ» (с.3), «...грамматику русскую или, аще изволишъ, нарци словенскую» (с.6), «...помышляхъ грамматику нѣкую и языка русскагѡ или аще изволишъ рещи и славенскагѡ... цибы не можно сложити» (с.7) и т.д.

Это же понятие «славенский языкъ» (то есть церковнославянский язык) вкладывает Арсений Коцак в название «русский языкъ», когда пишет «...языкъ нашъ русскїй сей с҃тый...», так как на этом языке идет богослужение и этим он «Надъ нѣмецкїй и на(д) оугорскїй превзятый» (с. 7).

Именно о таком понимании автором названия «русскїй языкъ» свидетельствует само содержание его грамматики, в которой описывается не какой-то другой, а тот же язык, что и в грамматике М. Смотрицкого, т.е. церковнославянский язык.

Слово «русскїй» Арсений Коцак пишет то с двумя буквами с, то с одной: русскїй, рускїй. Считаем, что автор употребляет его в том же значении, в котором это же слово в вариантах рус'кый, рус'кий, рус'кий еще и до настоящего времени известно во многих говорах юго-занадного украинского наречия, то есть в значении «украинский».

Таким образом, церковнославянский или словенский язык и русскїй (рускїй), то есть карпаторусский (-украинский) язык Арсений Коцак считал одним языком[17].

Однако в то же время автор четко разграничивал письменную и народноразговорную (диалектную) разновидности этого языка. Например, слова кафля, свиня, рыля, хымля, капча, контя, пантофля он однозначно квалифицировал: «проста точїю сутъ, а не писменная»

(с. 81). О структурах сѣля, быля, кюля, прутя писал: «Подобнѣ проста сутъ. Писменнѣ бо произносятъся сѣлїе, былїе, прутїе» (с.81).

Для кого и с какой целью составлял свою грамматику Арсений Коцак?

Во второй половине XVIII в. только в мукачевской епархии, кроме Марияповчи, было еще семь монастырских школ, в частности в Мукачеве, Малом Березном, Имстичеве, Бороняве (Закарпатье), Красном Броде, Буковой Горе (теперь ЧСР) и Биксаде. Церковнославянский язык был здесь важнейшим предметом. Общие монастырские правила гласили: «Главнейшею же должностию учителей (магистров) есть преподавати Грамматику старославянску..., чтобы юноши священное писание, крылосныя книги не токмо читати, но и разумети призвычаивалися»[18]. Поэтому вполне понятно, что потребность в пособии по церковнославянскому языку была велика. Как известно, на Украине, в России, Белоруссии в общем употреблении была «Грамматіки славенския правилное сѵнтагма» М. Смотрицкого или ее сокращенные и переделанные издания[19]. Пока нет достоверных свидетельств, чтобы в XVII-XVIII вв. на Закарпатье был хотя бы один экземпляр какого-то из трех первых изданий грамматики Смотрицкого (1619, 1648, 1721) или ее переработок. Правда, на Закарпатье вообще известно было осуществленное карловицким архиепископом Павлом Ненадовичем в 1775 г. для нужд сербов римницкое издание грамматики Смотрицкого (перепечатка третьего издания, Москва, 1721), но здесь оно было, вероятно, в очень ограниченном количестве экземпляров. Такое общее положение (отсутствие крайне необходимого пособия) собственно и было основной причиной, почему Арсений Коцак взялся за написание труда «Грамматика русская». Правда, в стихотворном предисловии автор говорит еще и о патриотических и других мотивах своего предприятия:

Дабы и насъ мѣsерныхъ Руснаковъ.
Не судили всѣ аки спростаковъ (с. 7).

Следует учесть еще и следующее обстоятельство. Ввоз книг из России и Украины в это время официально был запрещен. Потребность же в литургических книгах кирилловской печати была довольно велика. В 1773 г. по указанию императрицы Марии Терезии греко-католические епископы Венгрии собрались в Вене на совещание, чтобы обсудить вопрос о печатании таких книг в пределах своего государства. На совещании присутствовал и Арсений Коцак; епископы даже предлагали его в цензоры[20]. На венском совещании высказывалось мнение, что для местных нужд необходимы и другие книги, в частности катехизисы, «словарѣ и граматики

руськѣ»[21]. И весьма вероятно, что это пожелание как-то повлияло на Арсения Коцака и утвердило его в решении написать свою грамматику; не исключено, что это могло повлиять и на само название грамматики.

В посвящении Арсений Коцак пишет, что предназначает он свою грамматику для общего пользования, для всех, для всего Закарпатья:

Всеч(с)тнѣйшимъ и всепочтеннѣшимъ,
Всѣмъ книгочїямъ, ѿщемъ и братїямъ,
ѿщемъ духовнымъ во мїрѣ сущимъ
Совокупно же и монашествующимъ
Не точїю любо-мудрствующимъ,
Но и поне чести токмо знающимъ.
...Не точїю якъ Маковичанъ[22] Маковичаномъ,
Но и всѣмъ купно Оугророссїяномъ.
...Азъ смиренный нижепо(д)писанный
Сеи трудъ мой первѣйшїи
...Вамъ приписую
И ѡфѣрую (с.5)

Имеются основания считать, что Арсений Коцак для своего времени был высокообразованным лингвистом, ученым довольно широкого профиля. Кроме родного украинского языка, он владел латинским, церковнославянским, знал древнегреческий, иврит[23], немецкий. Живя и работая в Кошицах, Марияповчи, Мукачеве и пр., Арсений Коцак не мог не знать венгерского языка. В стихотворном предисловии в этом отношении он пишет о себе:

Наоучившиса грамматицѣ латинской,
Оувѣдахъ нѣчто и ѡт греческой,
По семъ вдавшиса до школы ѿгословской,
Вкусихъ нѣчто и ѡт еврейской;
При семъ такожде любопытным сущи
И межи различными язычниками будущи,
Видѣхъ грамматику не точїю оугорскую,
Но по семъ такоже и нѣмецкую.
Всѣ оубо языки въ Европѣ сущїя
Оувѣдѣхъ sѣло любомудрствующїя (с.6).

Вероятно, знал Арсений Коцак и словацкий язык; имеются предположения, что он пользовался и русской, чешской, польской лингвистической литературой.

Обстоятельное изучение содержания, структуры, дефиниций, иллюстративного материала и пр. марияповчанского варианта

грамматики церковнославянского языка Арсения Коцака убедительно свидетельствует, что главными источниками этого труда были латинские грамматики того времени, в частности Эммануила Альвара[24], Филиппа Меланхтона[25], а, возможно, и Э. Доната; «Грамматика» М. Смотрицкого, точнее, ее перепечатка Павлом Ненадовичем третьего издания (Москва, 1721) для сербов (Римник, 1755); живой (диалектный и письменный) украинский язык.

Связи грамматики Арсения Коцака с латинской традицией проявляютая преимущественно в общем теоретическом осмыслении фактов. Отметим только некоторые моменты: от Э. Альвара и Ф. Меланхтона автор заимствовал значительное количество определений грамматических понятий: как и в латинских грамматиках, имена существительные подразделяются на пять склонений в зависимости от окончания род. пад. ед. числа (у Смотрицкого – четыре склонения). Как и Э. Альвар[26], Арсений Коцак дает сводную таблицу окончаний имен существительных всех пяти склонений; автор различает четыре залога: дѣйствителный, терпѣливный (или терпѣливый), нисякїй и ѡтлагателный – как и в латинских грамматиках[27] (у Смотрицкого пять залогов: дѣйствителный, страдателный, среднїй, ѡтложителный и ѡбщїй); наклонений глагола пять: сказателный или изявителный, повелителный, желателный, соединителный, неѡкончаемый; ср. лат. indicativus, imperativus, optativus, conjunctivus, infinitivus (у Смотрицкого шесть наклонений: изъявителное, повелителное, молителное, сослагателное, подчинителное и неѡпредѣленное); Арсений Коцак в свою грамматику фактически перенес латинскую систему прошедших времен, он различает мимошедшее несовершенное, мимошедшее совершенное и отмечает, что и «мимошедшее древле естъ, еже дѣйствїе или терпѣнїе древле совершенное сказуетъ. Но сїе оу насъ не ѡбрѣтаеся, не има, бо разнагѡ ѡкончанїя точїю оу Латинъ, развѣ речещи раждаях, бiяахъ» (с. 103); ср. лат. praeteritum imperfectum, praeteritum perfectum, plusquamperfectum (у Смотрицкого четыре формы прошедшего времени: преходяшее, прешедшее, мимошедшее и непредѣлное); всю главу о синтаксисе, то есть . т. н. «Алфавить синтактическїй» Арсений Коцак в основном излагает в соответствии с сокращенным синтаксисом латинского языка Э. Альвара в его пособии «Principia seu rudimenta grammatices...» и др.

Во многих случаях Арсений Коцак придерживается порядка или последовательности изложения материала. Так, например, перед рассмотрением спряжений глаголов Арсений Коцак, как и Э. Альвар[28], дает парадигмы вспомогательного глагола б ы т и (Смотрицкий же б ы т и дает вместе со всеми другими нетематическими глаголами после рассмотрения обыкновенных, безличных и иносклоняемых глаголов); изложение глагола автор заканчивает разделом о безличных глаголах, как и в латинских

грамматиках[29]; неизменяемые части речи Арсений Коцак, как и Э. Альвар[30], дает в такой последовательности: предлог, наречие, междометие, союз (у Смотрицкого: наречие, предлог, союз, междометие) и т.п.

Арсений Коцак получил высшее образование в университете, где преподавание шло на латинском языке. Латынь для него была литературным языком, поэтому нет ничего удивительного, что в своей грамматике церковнославянского языка автор так широко использовал традиции латинских грамматистов. Но вместе с тем имеются основания предполагать, что изложение некоторых моментов структуры церковнославянского языка автор преднамеренно сближал с соответствующими моментами латинской грамматики по соображениям чисто методическим - для облегчения изучения грамматики церковнославянского языка тем, кто знает латынь[31].

Очень важным источником при подготовке исследуемой рукописи была «Грамматика» М. Смотрицкого. Отсюда Арсений Коцак заимствовал не только многие оригинальные объяснения языковых фактов, наблюдения, обобщения, дефиниции и пр. патриарха восточнославянского языкознания, но и значительное количество иллюстративного материала; местами нередко Арсений Коцак просто следовал за М. Смотрицким. Большую часть введения «Ино предисловїе чиномъ и ѡбразомъ риторическимъ ѡ нуждѣ и потребѣ грамматическагѡ оученїя» (с.11-14), частично, правда, с соответствующей стилизацией, автор заимствовал из «Предисловїе любомудрому читателю» римницкого издания «Грамматики» М. Смотрицкого для сербов 1755 г.

На многих страницах марияповчанской рукописи, особенно в разделе морфологии, к уже употребленным в тексте грамматическим терминам Арсений Коцак между строками или на маргинесах дописал и соответствующие термины М. Смотрицкого. Иногда складывается впечатление, что уже готовый текст раздела или подраздела своей грамматики церковнославянского языка автор сверял с «Грамматикой» М. Смотрицкого и делал соответствующие коррективы.

В исследуемой грамматике Арсения Коцака в большей степени, чем во всех известных грамматиках церковнославянского языка XVI-XVIII вв., наблюдается влияние живого (разговорно-диалектного и письменного) украинского языка. Влияние это имеет место как в обыкновенном авторском тексте, так и в приводимых в качестве образцов словоизменения парадигмах. В парадигмах народно-диалектные структуры автор чаще фиксирует (на втором, а нередко и на первом месте) как факультативные к исконным церковнославянским формам, а иногда, опустив соответствующие традиционные церковнославянские формы, квалифицирует их как единственные. В обоих случаях народно-диалектным явлениям автор придает качественно новую функцию - статус нормы

церковнославянского языка. Все это дает известное представление, с одной стороны, о структуре закарпатоукраинской редакции церковнославянского языка XVIII в., а с другой стороны, о состоянии закарпатских украинских говоров в это же время.

По сравнению с общими нормами церковнославянского языка XVI–XVIII вв. и грамматикой М. Смотрицкого в марияповчанской рукописи отмечаются следующие особенности.

В области имени существительного: для существительных м.р. типа п а п а в тв.ед. как единственная фиксируется форма с флексией -омъ (съ симъ папомъ), заимствованная из местных говоров[32]; в род.мн. параллельно с традиционной формой п а п ъ на первом месте отмечается и диалектизм п а п ѡ в ъ; для существительных -о, -jo основ м. р. в дат. ед. рядом с -у последовательно фиксируются и флексии -о в и, -е в и (а г г-л о в и, с т о л о в и, ч е л о в ѣ к о в и, ц а р е в и, х о д о т а е в и); в им. и зв. мн. ч е л о в ѣ ц и, б о з и, д у с и и рядом народные ч е л о в ь к и, б о г и, д у х и и даже б о г о в е, д у х о в е и много др.

В области имени прилагательного: для отражения категории неживого предмета и живого существа в вин. ед. и мн. наряду со старыми формами винительного-именительного фиксируются и новые формы винительного-родительного; в род.ед. ж. р. рядом с -ыя, -ы отмечены и формы с -ой (-ей) (сильной, послѣдней)[33]; в тв. ед. ж. р. рядом с п о с л ѣ д н е ю стоят и специфические юго-западные диалектизмы п о с л ѣ д н і о в ъ, п о с л ѣ д н ѣ й ш о в ъ и пр.

В области глагола: во 2 л. ед. ч. наст. и буд. вр. рядом с -ш и почти всегда и флексия -ш ъ (раждаешъ, оучишъ), в 1 л. мн. ч. наст. и буд. вр. -м ъ и рядом -м е (раждаеме, оучиме); 1 л. мн. ч. мимошедшего совершенного былисме, оучилисмеся; 2 л. былисте, оучилистеся; условное наклонение: ѡбымъ оучилъ -ла, -ло; ѡбысъ оучилъ, -ла, -ло; ѡбысме оучили, ѡбысте оучили[34]; 1 л. мн. ч. повел. накл. будимъ и будме[35]; будѣте и будте и т. д.

Обильно фиксируются черты живого украинского языка и в авторском тексте. Это такие, например, как сочетания г ы, к ы, х ы: наоукы (с.11), нѣмецкый, оугорскый, рускым, руснакы, спростакы (с.7), по рускы (с.8), недорѣкый, патріярхы, Полякы (с.17), грамматикы (с.18, 145 и др.), строкы (с.36.), припадкы (с.47.), рускый, многы (с.58), рукы (с.69) и. т.д., которые наблюдаются почти повсеместно в украинских говорах Восточной Словакии, центральных и северных районов Закарпатской области.[36]; сочетания шы, жы: болшыя и меншыя (с.28), нашы (с.17), Кошичы (с.45), юношы (с.69), падежы (с.58, 131, 152, 160, 164 и др.), нашымъ (с.172) и т.д., встречающиеся как диалектная черта в западнозакарпатских говорах (к западу от р. Латорицы) и на всей

территории Пряшевщины[37]; упрощение групп с т н, с т л: власны (с.27), щасливый, щасливѣйшїй, щаслившїй (с.53); е > о: чого (с.8), въ нашомъ (с.40), Мукачовъ (с.45); сокращение двойных согласных в словах иностранного происхождения и в случаях структурной долготы (в соотвействии с народным произношением): до мїлїона (с.31), граматика (с.48), искуство (с.12), искуства (с.13), свойственыхъ (с.28), смирено (с.19), свойствено (с.24), начертаныхъ (с.42) и т.д.; утрата числительным д в а, д в е категории рода и употребление формы д в а с именами всех трех родов: два вещи (с.57), два части (с.145). Явление отмечается в окрестности Ужгорода, в большинстве говоров Пряшевщины и восточнословацких диалектах[38]; местными памятниками фиксирется с середины XVIII в. Например, в дарственной надписи на октиохе в церкви с. Невицкое: два мьрки овесъ[39].

Отметим и некоторые лексические элементы: ачей 'наверное' (с.6), барже 'более' (с.29), вартую 1 л. ед. ч. наст. вр. от вартувати (с.121), воробель 'воробей' (с.49), дойка 'кормящая грудью женщина' (с.48), зальцїти 'рекомендовать' (с.9), зовсѣмъ 'совсем' (с.9), листъ 'письмо' (с.167), мушу 1 л. ед ч. наст. вр. 'должен' (с.166, 167), муситъ 3 л. ед. ч. наст. вр. id. (с.166), мусѣли мати 'должны были иметь' (с.8), коштую 1 л. ед. ч. наст. вр. от коштувати 'пробовать (на вкус)' (с.121), молкомъ 'молча, молчком' (с.166), оуряды 'звания, чины, должности' (с.48) платитъ 3 л. ед. ч., платятъ 3 л. мн. ч. наст. вр. от платити 'иметь, быть в силе, достоинстве' (с.28, 29), наприкладъ 'например' (с.163 и др.), справую 1 л. ед. ч. наст. вр. от справувати (с.121), талїянъ 'итальянец' (с.46), фамѣлїя 'род' (с.45), ци част. 'ли' (с.7), цѣфрованный 'украшенный рисунком, резьбой и пр.' (с.28), швагерина 'жена шурина' (с.48) и др.

Особое внимание привлекает грамматическая терминология Арсения Коцака. С одной стороны, Арсений Коцак предлагает несколько десятков собственных терминов, образованных, как правило, путем калькирования преимущественно соответствующих латинских названий; в этом отношении он напоминает авторов первых грамматик польского или чешского языков. Но, с другой стороны, Арсений Коцак, безусловно, не мог не принимать во внимание своих предшественников Л. Зизания, М. Смотрицкого и др., усилиями которых еще в конце XVI и в первой половине XVII в. была установлена довольно обстоятельная и в общем вполне удовлетворительная грамматическая терминологическая система, которая к 70-ым годам XVIII в. уже имела прочную полуторавековую традицию. Поэтому Арсений Коцак в дефинициях грамматических понятий и пр. рядом со своими собственными терминами между строк, на маргинесах как параллельные дописывает еще и традиционные, заимствуя их из грамматики М. Смотрицкого, ее римницкого

переиздания 1755 г. В самом же тексте грамматики свои и традиционные термины Арсений Коцак часто употребляет вперемежку. Именно поэтому исследуемый труд Арсения Коцака по сравнению со всеми известными грамматиками церковнославянского языка XVI–XVIII вв. характеризуется довольно значительным количеством параллельных грамматических терминов для обозначения одних и тех же понятий. Как для учебного пособия это, конечно, не может считаться лучшим решением вопроса. Но, с другой стороны, возможно, это следует расценивать как своеобразное конкретное проявление единения (взаимодействия) латинской и славянской, точнее восточнославянской традиций, что, может быть, как-то предопределялось реальными марияповчанскими (respr. закарпатоукраинскими) условиями того времени.

Термины Арсения Коцака для обозначения отдельных частей речи: имя существенное (имя существительное); заимя (местоимение), однако ср. ст-пол. (1780 г.) zaimę id.[40] нем. Fürwort id.; оучастное (причастие): ср. ст.-пол. (середина XVI. в.) uczęstnik id.[41] ст.-чеш. (первая пол. XV. в.) uczastenstwie id.[42]; предложенїе (предлог); приглаголанїе (наречие); воверженїе (междометие); совокупленїе (союз).

Для обозначения среднего рода Арсений Коцак как основной употребляет термин н и с я к ї й р о д ъ и спорадически н и я к ї й р о д ъ. Последнее, повидимому, полонизм. Название же н и с я к ї й (родъ) является авторской калькой лат. neutrum id. (neuter 'ни тот, ни этот'; ср. укр. диал. нис'акий, нис'акый id.); ср.ст.-чеш. (начало XV. в.) nikaky, nikteraky id.[43].

Соответственно традиционному термину м н о ж е с т в е н н о е ч и с л о Арсений Коцак употребляет название б о л ш е с т в е н н о е ч и с л о, которое, вероятно, образовал под влиянием венг. többes (szám) id., где имя прилагательное többes 'больший' является дериватом наречия több 'более' – формы сравнительной степени наречия sok 'много'.

К грамматическим терминам Арсения Коцака относятся также такие как предимя(лат. praenomen), подателный (падежъ) 'дательный падеж', мьстителный (падежъ) 'предложный падеж', персоналный, неперсоналный (глаголъ) (лат. verbum personale, verbum impersonale), терпѣливный, терпѣливый гласъ 'страдательный залог'[44] и многие другие.

***

Рассмотренный марияповчанский (как и мукачевский) вариант грамматики Арсения Коцака, бесспорно, является интересным памятником развития грамматической мысли среди закарпатоукраниских ученых второй половины XVIII в.

Широко использовав средневековые латинские грамматики (Е. Альвара, Меланхтона) и «Грамматіки Славенския правилное сѵнтагма»

М. Смотрицкого, Арсений Коцак создал в значительной степени оригиналный труд, который довольно обстоятельно характеризует состояние закарпатоукраниского варианта церковнославянского языка во второй половине XVIII в., степень влияния на последний живой разговорной речи.

Так как в рукописи сравнительно широко отражаются местные диалектные черты, то труд Арсения Коцака одновременно является и важным источником для украинской исторической диалектологии.

Грамматика Арсения Коцака была подготовлена как учебное пособие, поэтому она представляет известный интерес и с точки зрения истории педагогики.

[1] И. П а н ь к е в и ч. Славенороуська грамматика Арсения Коцака другоѣ половины XVIII вька. – Науковий сборник т-ва «Просвїта» в Ужгородь, V, Ужгород 1927, 232–259.

[2] Марияповч, венг. Máriapócs – поселок (oppidum) в комитате Сабольч, Северо-восточная Венгрия; см. E. F é n y e s Magyarország geographiai szótára III. (Географический словарь Венгрии). Pest, 1851, 240. Марияповчаснкий монастырь основан в 1749 г. возле церкви с чудотворной иконой «слезопроливающей Богоматери» (см. E. L e n g y e l. A gör. kath. egyház Szabolcs vármegyében. Magyarország vármegyéi és városai (Греко-католическая церковь в комитате Сабольч. Комитаты и города Венгрии) XVIII. Budapest, 1900, 349–352). Во время основания монастырь принадлежал мукачевской греко-католической епархии, где в употреблении были византийский обряд и церковнославянский литургический язык. Марияповчанская церковь имеет ранг basilica minor. После 1776 г. Марияповч – место массового паломничества верующих (на Успение), продолжительное время вплоть до 1919 г. религиозно-культурный центр закарпатоукраинцев. Основание монастырской библиотеки датируется 1760 годом. В течение столетий монахи собрали библиотеку. Перед первой мировой войной в ее фондах насчитывалось 2883 тома (см. Magyar Minerva V. Budapest, 1915, 385–386): Секуляризована библиотека в 1950 г. (см. Hatályos jogszabályok gyűjteménye I, 1945–1948 [Сборник действующих правовых норм] Budapest, 1960, 223). Перевозка секуляризованных книжных фондов из монастыря в центральные хранилища осуществлялась через Дебрецен; 16 рукописей здесь остались и попали в фонды Библиотеки Дебреценского университета, где были каталогизованы в 1973 г.

О судьбе части марияповчанской монастырской библиотеки см. E. O j t o z i. Slawische Bücher in den Sammlungen der Universität in Debrecen bis 1850. S l a v i c a XII, 1972,

161-167; ее же: Kirchenslavische Bücher aus der Klosterbibliothek zu Máriapócs. I-II. Debrecen 1977-1979. Подробное описание печатных и рукописных кирилловских книг марияповчанского собрания см. E. O j t o z i. A máriapócsi baziliták cirillbetűs könyvei (Кириллические книги марияповчанских базилитов). Kossuth Lajos Tudományegyetem könyvtára, Debrecen, 1982.

[3] С.М. И. П а н ь к е в и ч. Указан. работа, 234.

[4] В оригинале: «Szent Mihály havának 5 dik napján Anno 1802 Mária Pótson».

[5] По данным монастырского архива, В. Лаукаи был игуменом в 1817-1820 гг.

[6] См. А. К р а л и ц к и й. Арсений Коцак. Доктор святого богословия. Науковий сборник издаваемый литературным обществом Галицко-русской матицы, в. I. Львов, 1866, 76.

[7] И. А. Панькевич в своем исследовании мукачевского варианта, к сожалению, не сообщает никакого палеографического описания памятника, кроме лаконического замечания, что описываемая им рукопись имеет формат «четверти аркушевоѣ 23 x 18,5 см» и что она написана скорописью; см. И. П а н ь к е в и ч. Указанная с. 233.

[8] См. G. G e r o v s k i j. Jazyk Podkarpatské Rusi. Československá vlastiveda. D. III. «Jazyk», Praha, 1934, 491.

[9] И. А. Панькевич, как свидетельствует его исследование, не был знаком с указанным выше трудом А. Кралицкого об Арсении Коцаке и не знал, когда именно последний работал в Марияповчи. Поэтому мукачевский вариант он датировал иначе.

[10] На библиотечных книгах в марияповчанском монастыре обыкновенно ставились инвентарные номера; см. E. O j t o z i. A máriapócsi baziliták cirillbetűs könyvei, 25.

[11] А. К р а л и ц к и й. Указан. статья, 67.

[12] См. А. В. Д у х н о в и ч. Правила Чина Стаго Василия Великого во Угорщине... во кратце списанная, Львов, 1858, 73.I.

[13] См. E. O j t o z i. указанный труд, 30.

[14] См. И. П а н ь к е в и ч. Указан. статья, 234.

[15] См. там же.

[16] Исследование некоторых аспектов этого памятника см. И. А. Д з е н д з е л е в с к и й. Рукописная грамматика церковнославянского языка второй половины XVIII в. А. Коцака как источник исторической диалектологии украинского языка. - В кн.: Совещание по общим вопросам диалектологии и истории языка. Тезисы докладов (Душанбе, 12-15 ноября 1979). Москва, 1979, 188-189; его же. Традиції М. Смотрицького в рукописній граматиці церковнослов"янської мови А. Коцака другої половини XVIII ст. (Загальна характеристика, невідмінювані частини мови). - Східнослов"янські граматики XVI-XVII ст., Київ, 1982, 100-105.

[17] Такого взгляда на этот вопрос придерживались и некоторые другие авторы, в частности М. Лучкай; ср. название его грамматики, вышедшей в Буде 1830 г. «Grammatica slavo-ruthena: seu vetero-slavicae, et actu in montibus Carpaticis parvo-russicae, seu dialecti vigentis linguae».

[18] См. [А. В. Д у х н о в и ч.] Правила Чина Стаго Василия Великого во Угорщине... 23. 1.

[19] Грамматїки или писменница языка словенскагѡ тщателемъ въ кратъцѣ издана. Кременец, 1638; Краткое ѡт Грамматическагѡ художества вещїй собранїе, ко из(ъ)ученїю в пол(ъ)зу хотящихъ не тол(ъ)ко чети, но и разумѣти ѡт книгъ чтомая. Почаев, 1773; Аполлос (А. Байков). Грамматика руководствующая къ познанїю славено-россiйскаго языка. Киев, 1794 и др.

[20] См. M. L a c k o. Synodus episcoporum ritus byzantini catholicorum ex antiqua Hungaria Vindobonae A. 1773, celebrata, Roma, 1975, 75. I.

[21] В. Г а д ж е г а. Нашѣ культурнѣ и церковнѣ справы на епископских нарадах р. 1773 у В дни. В кн.: Подкарпатска Русь, III. Ужгород, 1926, 167.

[22] Маковичанъ 'житель Маковицы'. Маковица – давнее название северозападной Пряшевщины.

[23] Ср. недавно обнаруженную его рукопись «Lingua», где автор рассматривает способы передачи в «Вулгьгате» специфичежких грамматических черт иврита; см. И. Д з е н д з е л і в с ь к и й. Новознайдені праці Арсенія Коцака. Дукля, П р я ш і в 1980, No 4, 72.

[24] Emmanuelis A l v a r i... De institutione grammatica libri tres; его же. Principia seu rudimenta grammatices, ex institutionibus Emmanuelis Alvari..., Cassoviae, 1748.

[25] Philippi M e l a n c h t h o n i s. Grammatica latina. Lipsiae, 1629, 1706.

[26] E. A l v a r. Principia seu rudimenta..., I, 5.

[27] См. P. M e l a n c h t h o n i s. Указан. соч., 125.

[28] См. E. A l v a r. De institutione I. 46–50; его же. Principia seu rudimenta grammatices I. 38–49.

[29] См. E. A l v a r. Principia seu rudimenta grammatices I. 141–144.

[30] См. E. A l v a r. De institutione, 193–199; его же. Principia seu rudimentum grammatices II. 14–22.

[31] В марияповчанской, как и в мукачевской рукописи, Арсений Коцак различает два спряжения глаголов. К первому принадлежат глаголы, имеющие во 2 л. ед. ч наст. вр. окончание –еши (читаеши), а ко второму спряжению – соответственно с флексией –иши (учиши). Но в варианте «Школа или оучилище грамматики руской и прочiихъ многоразличныхъ наукъ и свѣдѣнїи ѡтроко(м) належашихъ...» автор в

данном случае во внимание одновременно берет еще один признак – окончание I л. ед. ч. наст. в. (собственно графические его изображения – –ю, –у). К первому спряжению здесь автор зачисляет глаголы, которые в I л. ед. ч. наст. вр. оканчиваются на –ю, а во 2 л. ед. ч. наст. вр. имеют флексию –иши (люблю); ко второму спряжению соответственно – –ю и –еши (научаю), к третьему –у– и –еши (чту), и четвертому – –ю и –иши (слышу). Заметим, что среди всех известных вариантов грамматики Арсения Коцака «Школа или оучилище граматики...» по изложению, терминологии и пр. наиболее близка к «Граматике» М. Смотрицкого, в которой различаются те же два спряжения (–еши, –иши), что и в марияповчанской и мукачевской рукописях. На такое отступление от традиции двух спржений (идущей еще от грамматики Л. Зизания 1596 г.) Арсений Коцак, как об этом он пишет в специальном примечании, пошел из–за того, чтобы облегчить восприятие этого вопроса при (параллельном) изучении церковнословянского и латинского языков. Конечно, такое сближение только внешнее, количественное, так как четыре спряжения глаголов в латинском языке определяются на основании других признаков.

[32] Ср. диал. с с в о й і м с л у г о м, г а з д о м и др.; см. І. П а н ь к е в и ч. Українські говори Підкарпатської Русі і суміжних областей. Прага, 1938, 211.

[33] Такие формы в закарпатских говорах распространены на запад от р. Лаборец: см. І. П а н ь к е в и ч. Українські говори Підкарпатської Русі 252; А. Куримський. Говірка села Новоселиця, Снинського району. B u l l e t i n V y s o k é š k o l y r u s k é h o j a z y k a a l i t e r a t u r y, V. Praha, 1961, 76 и др.

[34] Ср. диал. г в а р і л б ы м, г в а р і л б ы с, г в а р і л и б ы с м е, г в а р і л і б ы с т е и др. См. І. В е р х р а т с ь к и й. Знадоби для пізнания угорсько-руських говорів II. Львів, 1901, 96.

[35] Ср. диал. н е с м е, і д м е, в е д м е, в о з м е, р е ч м е, г у б м е, х о п м е, п о к о с м е и т. д.; см. там же, 92; см. также І. П а н ь к е в и ч. Українські говори Підкарпатської Русі, 318; А. Куримський. Указан. работа, 84.

[36] См. І. П а н ь к е в и ч. Українські говори Підкарпатської Русі, 68–69, карта No 3.

[37] См. там же, с. 66–67, карта No 3.

[38] И. О. Д з е н д з е л і в с ь к и й. Спостереження над системою числівників говірок Закарпатської області. Н а у к о в і з а п и с к и (Ужгородського державного університету) XIV. Діалектологічний збірник. Львів, 1955 11, карта No 2; см. также І. В е р х р а т с ь к и й. Знадоби для пізнання угорсько-руських говорів II. 84; І. П а н ь к е в и ч. Українські говори Підкарпатської Русі. 292.

[39] І. П а н ь к е в и ч. Покрайні записи на підкарпатських церковних книгах, ч. І. Науковий збірник «П р о с в і т а» VI. Ужгород, 1929, 170.

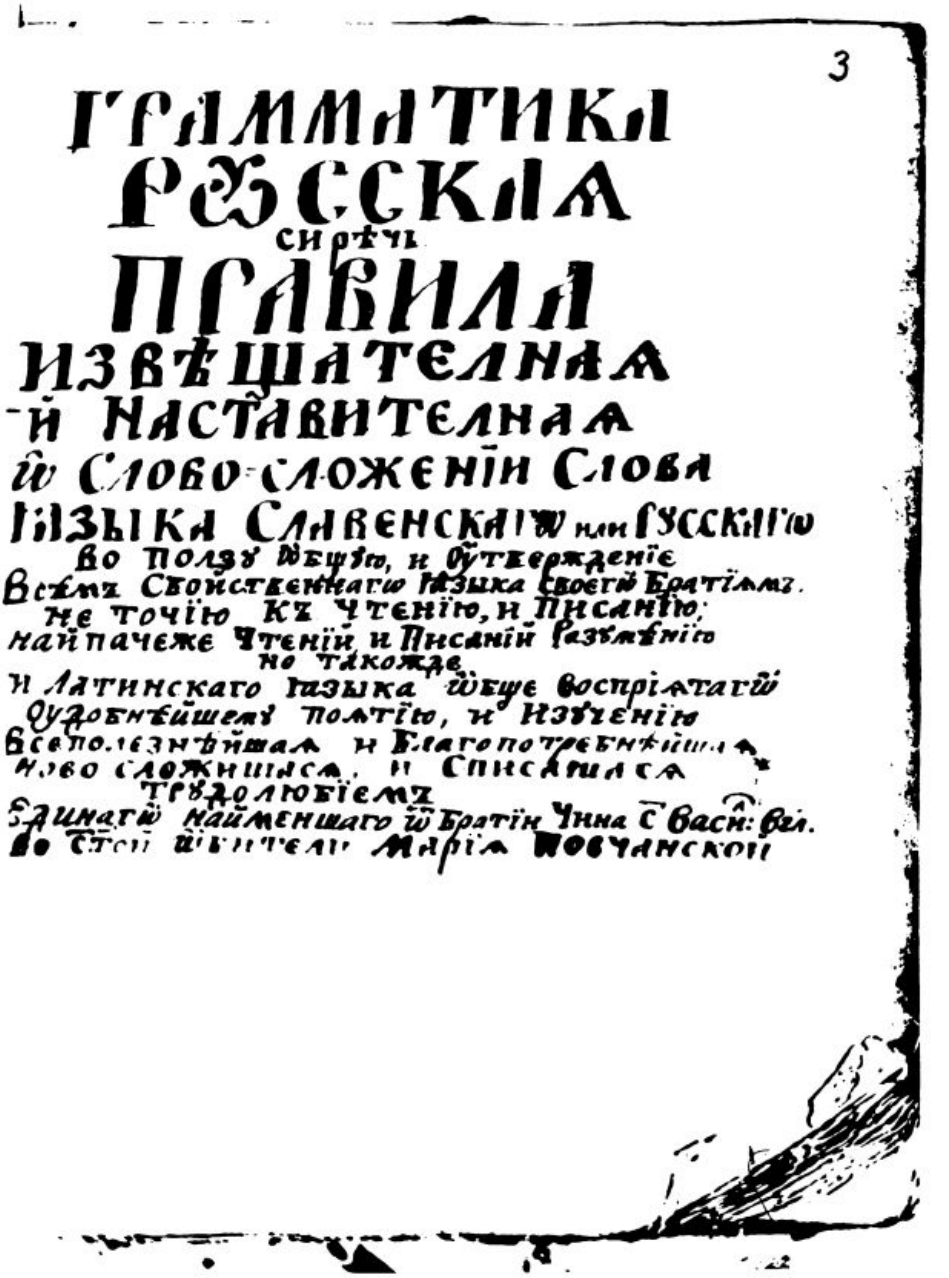
[40] См. S. B. L i n d e. Słownik języka polskiego VI. Lwów, 1860, 765.

[41] A. K o r o ń c z e w s k i. Polska terminologia gramatyczna, Wrocław, 1961, 11.

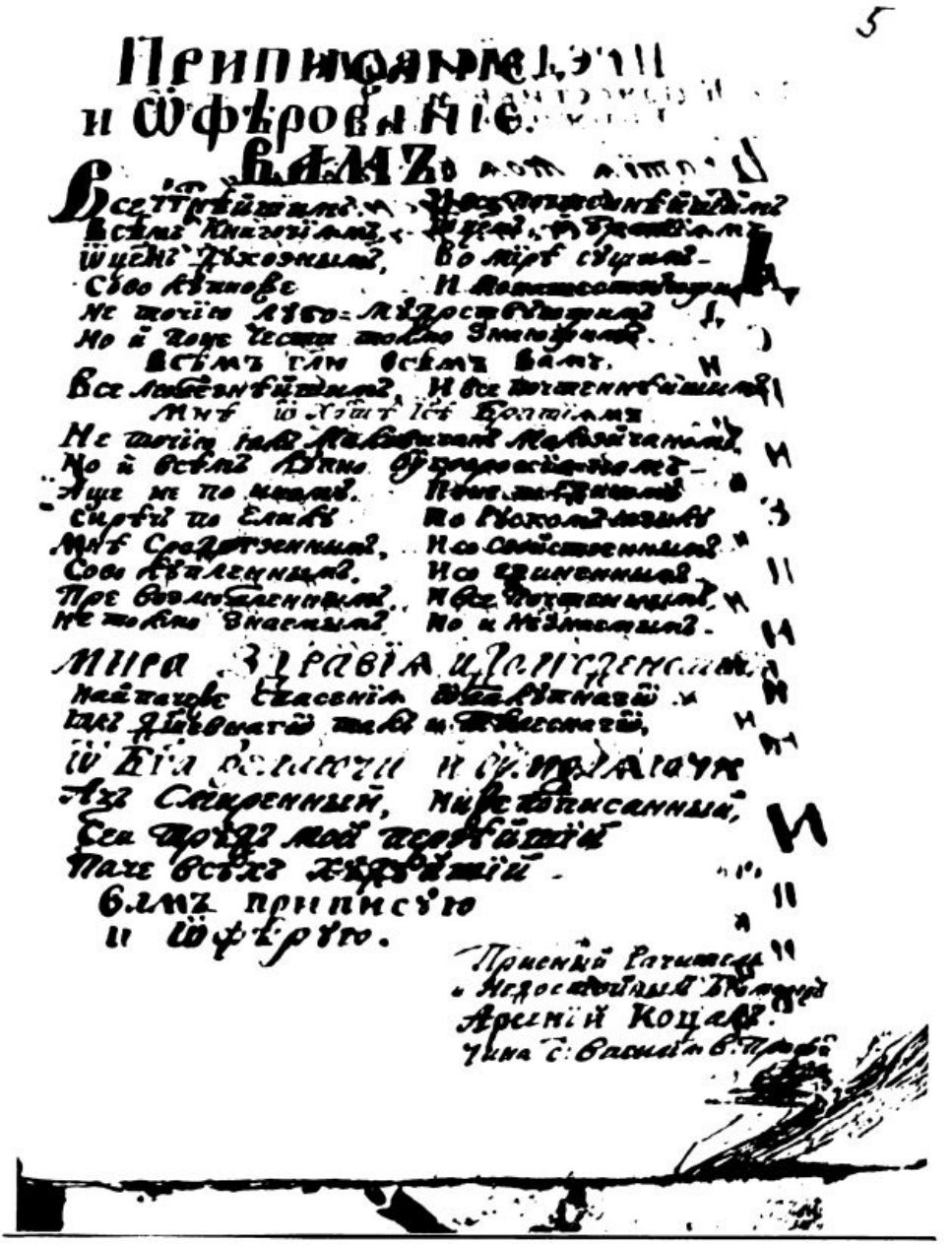
[42] См. V. F l a j š h a n s. Klaret a jeho družina I. Slovníky veršované, Praha, 1926, 11.

[43] См. Staročesky slovník 7. Praha, 1976, 935, 943.

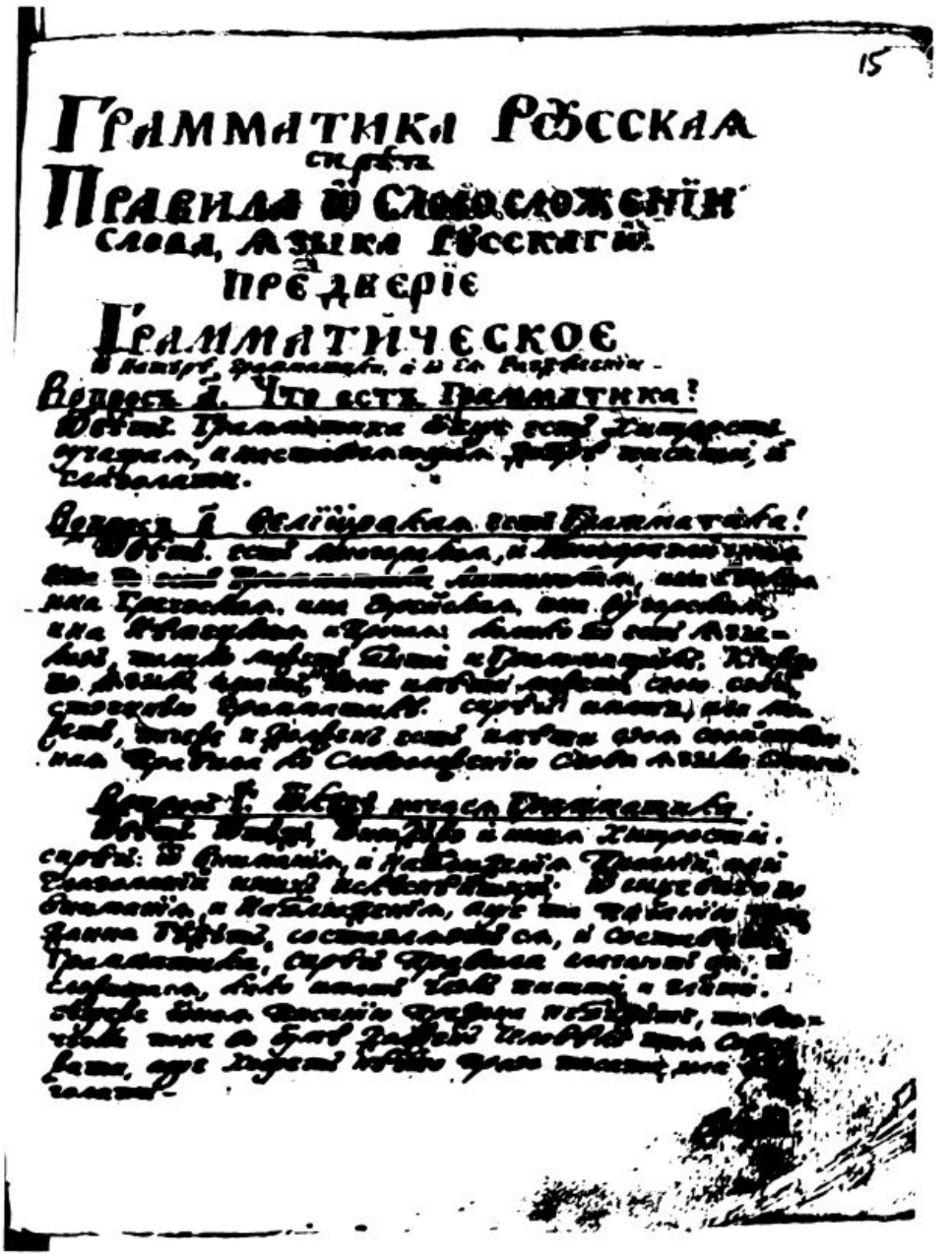
[44] Однако ср. ст.-пол. (середина XVI в.) cierpiący id. (см. A. K o r o ń c z e w s k i. Polska terminologia gramatyczna, 11; ст.-чеш. (XVIII. в.) trpetlivy id. (см. P. D o l e ž a l. Grammatica slavo-bohemica, Братислава, 1746; J. P o r á k. Starší česká lingvistická terminologie. A c t a U n i v e r s i t a t i s C a r o l i n a e, Philologia 3-4. S l a v i c a P r a g e n s i s XVII., 1974, 145-146), slovo trpící id. (чешское издание грамматики Доната 1564 г.), ср. современные грамматические термины чеш. и словац. trpny rod 'passivum', луж. ćerpny ród id., србхрв. трпно стање, словен. trpni način, trpnik id.



Стр. 3. Титульный лист рукописи



Стр. 5 Приписанїе и ѡфѣрованїе


15

ГРАММАТИКА РѢССКАЯ

ПРАВИЛА Ѵ СЛОВОСЛОЖЕНІЯ
СЛОВА, ЯЗЫКА РѢССКАГѺ.

ПРѢДВЕРІЄ

ГРАММАТИЧЕСКОЄ

Вопросъ 1. Что есть Грамматика?

Вопросъ 2. Сколько есть частей Грамматики?

Вопросъ 3. Что есть Буква?

Вопросъ 4. Что есть Слогъ?

Стр. 15 Первая страница грамматики

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ГРАММАТИКЫ РУССКОЙ

гдѣ есть

Й ЕТИМОЛОГІИ.

си есть

Й ИЗСЛѢДОВАНІИ ЧАСТЕЙ СЛОВА И ТѢХЪ СЛУЧАЛХЪ ИЛИ ПРИПАДКОВЪ.

Предложивши сократить й Прозоди части Грамматики Сирѣч какъ знать Литеры право писати, или произношати, Имена склонати, а вкомъвъдо регеній гласомъ правильно удрагати; подобаетъ нынѣ рещи и й второй, сирѣч й Етимологіи. Сіе бо полезно знати тѣмъ не сіи или писати, а глаголи, ихъ же глаголе, имѣлое нѣкъ ремъ разумѣти. Понеже убо къ разумѣнію многихъ, или тѣмъ ихъ. Нѣкоего мнозѣ полезнѣйшее а Тако имѣющихъ а Благопотребнѣйшее ѣ Совершенѣ Етимологіи Того ради и сіи подобаетъ достоинствѣ сіи убо Исчислитель

Во Гласѣ Е. Что есть Етимологія?

Отвѣтъ Етимологія есть часть Грамматики Которая, оучаетъ регеній разумѣти и къ своей части коея слово со разсѣдѣнієм Имѣти. и тѣхъ Случаи или Падежи изслѣдовати - Имѣетъ убо трудъ сіе Грамматикъ сирѣчъ Орѳографіи Описатъ, й Слогъ вѣдати или Етимологіи й Регеніи. Сице Простыми и самыми словы. Слогъ убо бываетъ изъ Писмемъ или Литеръ. Слоги Простое глаетъ регеніе, Регеніе же составленное слово.

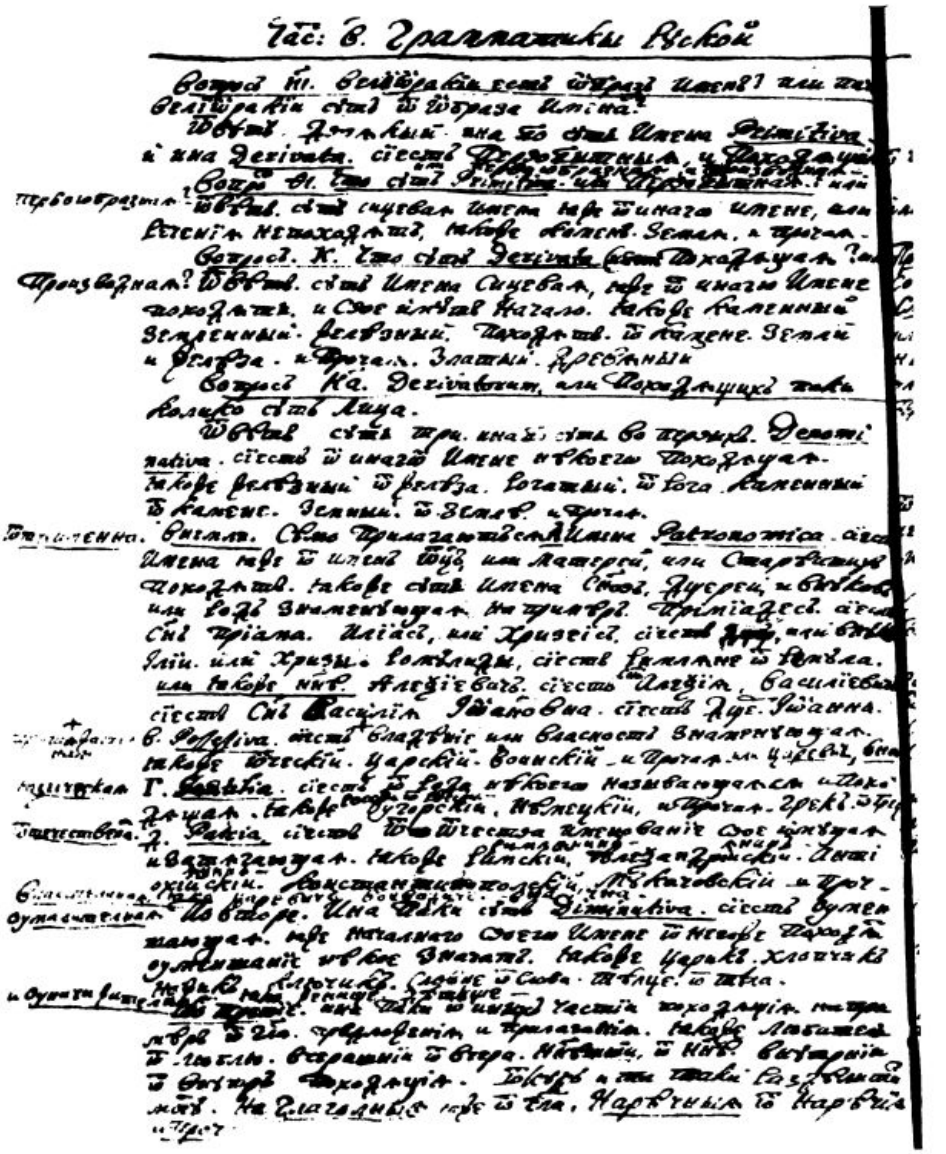
Сотъ же слогъ Двѣма многими Писмы Сирѣчъ или Двѣма гласнѣма Двѣма. Какъ Ѳ=потаръ. Регеніе же Слогами Состоитъ вещи Нарегеніе, такѣ Ни=лостъ - Словеръ есть регеній Сирѣчъ глаголъ Совершенъ показующе. "Какъ, оуповаю на имя Твое"

Во Гласѣ Б. Колико есть Частей Слова?

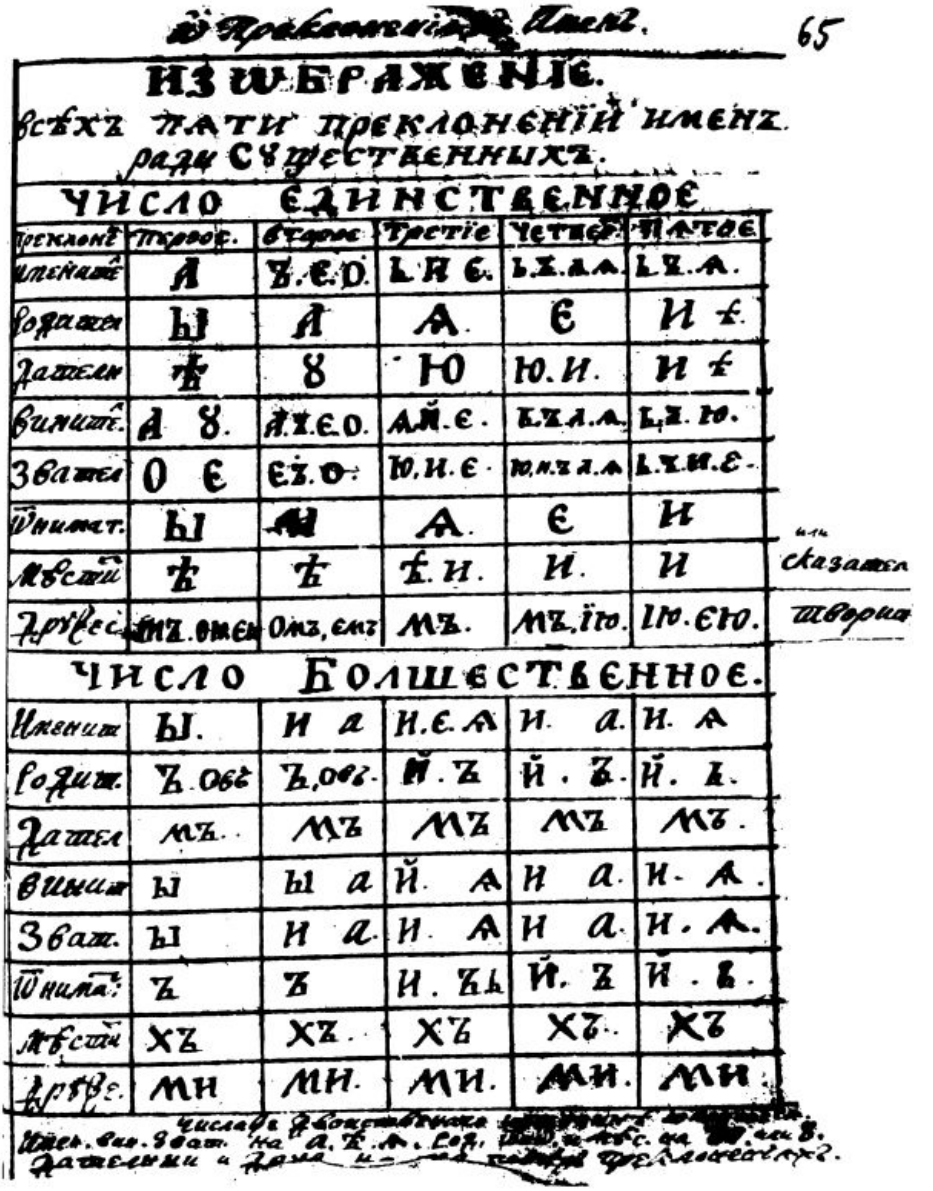
Отвѣтъ, Части Слова есть Осмь Латинскы и Словенскы Нарицаніе Сущ... Имя. Прилогъ сіе. Глаголъ или Богословіе. Причастіе сіе Глаголъ Участвуетъ Имени. Нарѣчіе сіе Участіе. Глаголу Предлогъ сіе Нарѣчіе, Глаголу, сіе Мѣсто. или Совокупленіе Союзъ сіе Союзъ, имъ Связуетъ.

Во Гласѣ Г. Етимологія сіе Части Слова. Й а. Имя Сирѣчъ Нарицаніе, имѣетъ сіе Глаголъ. Имѣетъ Имя Глаголъ. Имѣетъ Имя Глаголъ. Имѣетъ Имя Глаголъ.

Стр. 43 Первая страница морфологии



Стр. 50 Продолжение описания особенностей имени



65

ИЗОБРАЖЕНІЕ.

всѣхъ пяти преклоненій именъ
ради существенныхъ.

ЧИСЛО ЕДИНСТВЕННОЕ

Преклоне	Первое	Второе	Третіе	Четвер	Пятое
Именит	А	Ъ. Е. Ѳ.	Ъ Я Є.	Ъ. Х. а. а.	Ъ. Х. А.
Родител	Ы	А	А.	Є	И ѣ.
Дателен	ѣ	8	Ю	Ю. И.	И ѣ
Винит.	А 8.	А. Х. Є. О.	А Й. Є.	Ъ. Х. а. а.	Ъ. Х. Ю.
Звател	О Є	Є Ъ. О.	Ю. И. Є	Ю. и. ъ. а. а	Ъ. Х. И. Є.
Твор.	Ы	А	А.	Є	И
Мѣстн	ѣ	ѣ	ѣ. И.	И.	И
Дрѣвс	мъ. ѳмъ	Омъ, емъ	Мъ.	Мъ. їю.	Ію. Єю.

или сказател

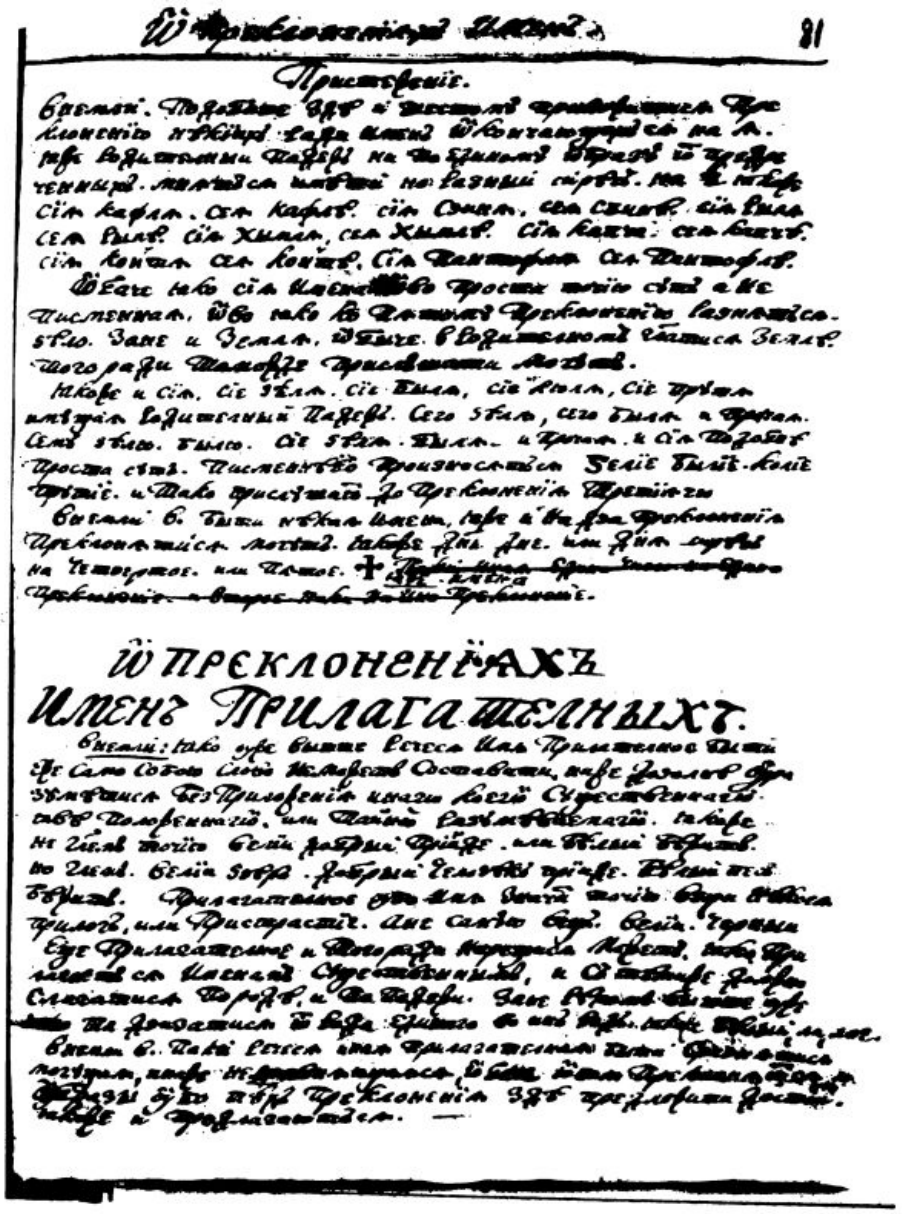
творит

ЧИСЛО БОЛШЕСТВЕННОЕ.

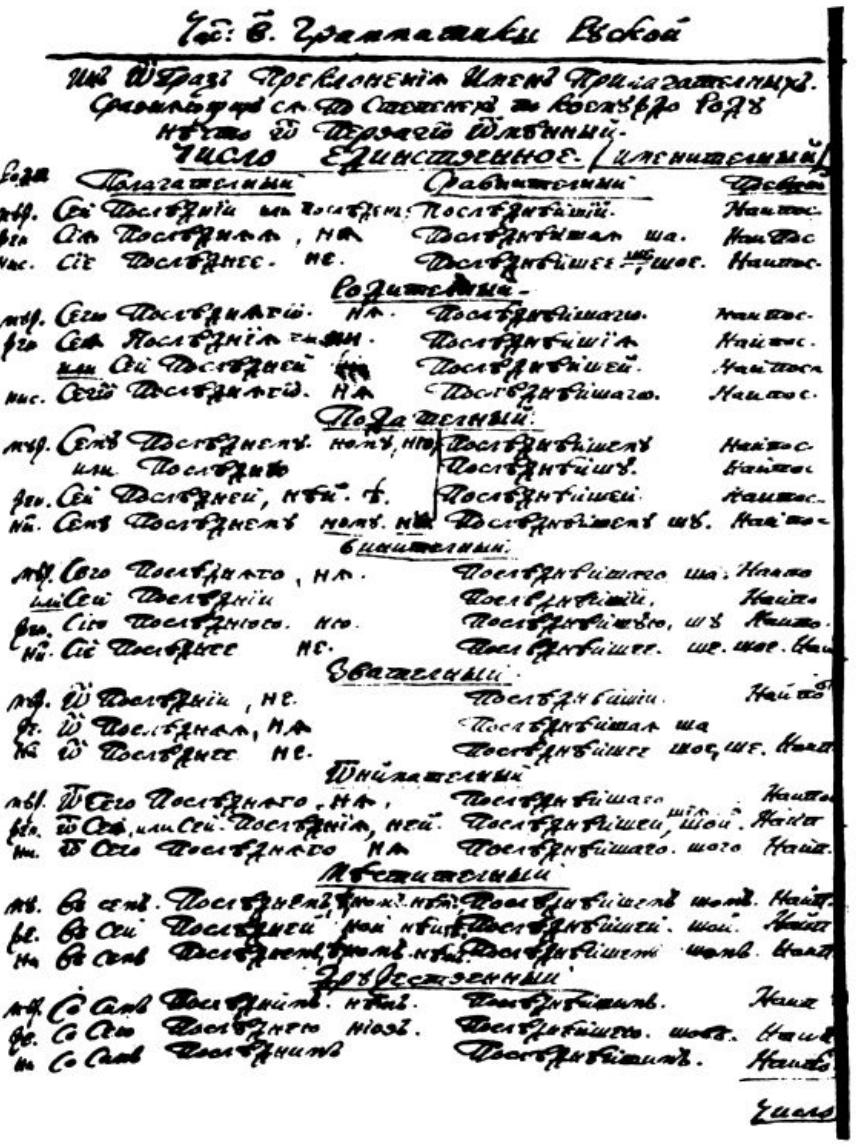
Именит	Ы.	И а	И. Є. А	И. а.	И. А
Родит.	Ъ. Овъ	Ъ. Овъ	Й. Ъ	Й. Ъ.	Й. Ъ.
Дател	мъ.	Мъ	Мъ	Мъ	Мъ.
Винит	Ы	Ы а	Й. А	И а.	И. А.
Звате.	Ы	И а	И. А	И а.	И. А.
Твор.	Ъ	Ъ	И. Ъ.	Й. Ъ	Й. Ъ.
Мѣстн	Хъ	Хъ.	Хъ	Хъ.	Хъ
Дрѣвс.	Мн	Ми.	Ми.	Ми.	Ми.

Числа Существительныя ... Имен. Вин. Звате. на А. Ъ. А. Ея. ... Дателемъ и ... преклоненіяхъ.

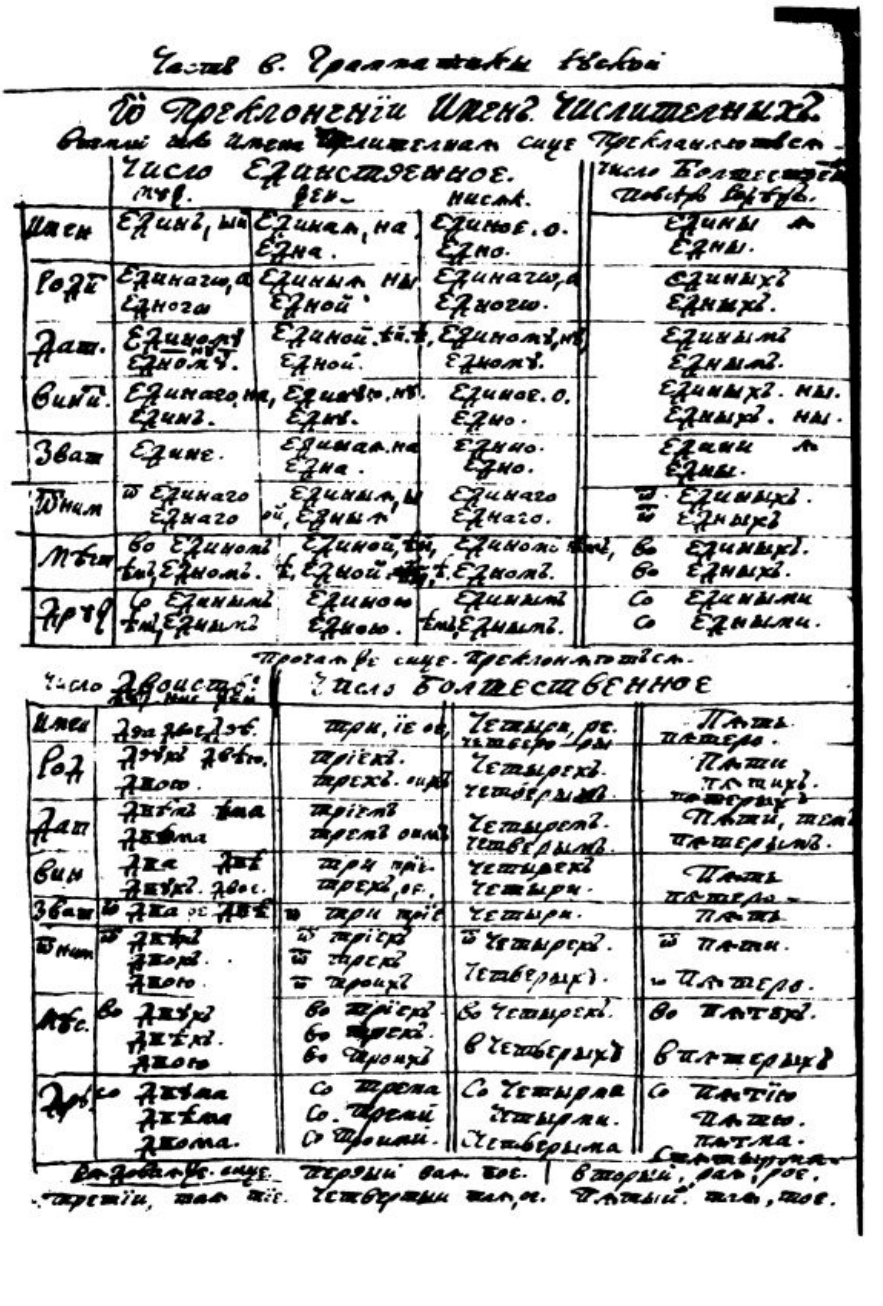
Стр. 65 Сводная таблица окончаний всех пяти склонений имени существительного.



Стр. 81 Конец раздела об имени существительном и начало раздела об именах прилагательных



Стр. 84 Парадигмы имени прилагательного



Часть в. Грамматики Церковной

Объ Преклоненіи Именъ Числительныхъ.

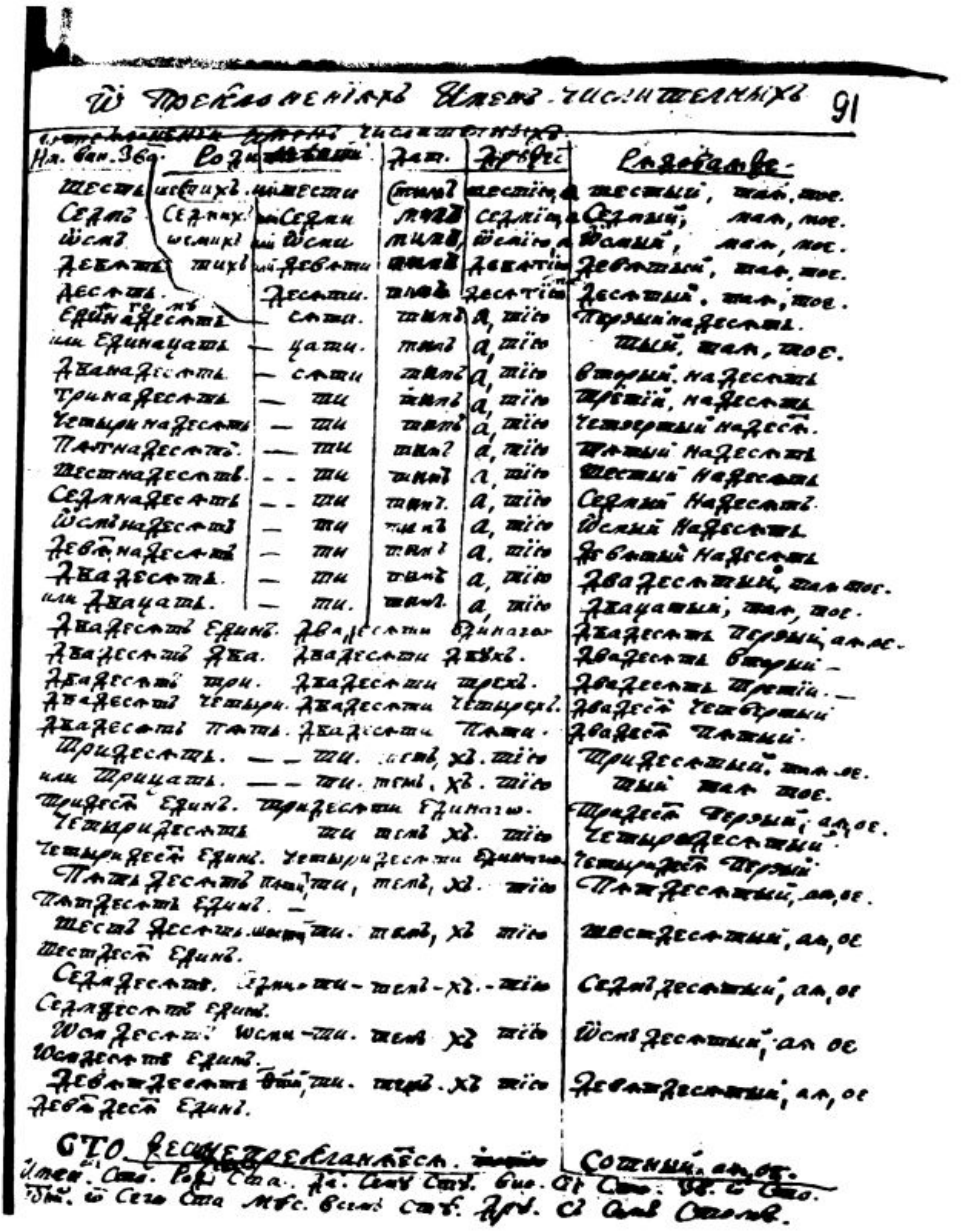
Всякое сие имя Числительное сице Преклоняется.

	Число Единственное.			Число Множественное
	Муж.	Сред.	Женск.	Всѣхъ Родовъ.
Имен.	Единъ, ный Единый	Единаго, на Едина.	Единое. о. Едино.	Едины я Едины.
Родит.	Единаго, аго Единаго	Единыя ныя Единой	Единаго, аго Единаго.	Единыхъ Единыхъ.
Дат.	Единому, ному Единому.	Единой. ѣй. ѣ. Единой.	Единому, ному Единому.	Единымъ Единымъ.
Винит.	Единаго. на, Единъ.	Единое. но. Едино.	Единое. о. Едино.	Единыхъ. ныя. Единыя. ныя.
Звате.	Едине.	Единаго. на Едина.	Едино. Едино.	Едини я Едины.
Твор.	ѡ Единаго Единаго	Единымъ, ый Единымъ	Единаго Единаго.	ѡ Единыхъ. ѡ Единыхъ
Мѣст.	Во Единомъ, ѣмъ, Единомъ.	Единомъ, ѣмъ, ѣ. Единой, ѣй, ѣ.	Единомъ, ѣмъ, Единомъ.	Во Единыхъ. Во Единыхъ.
Дат.	Со Единымъ, ѣмъ, Единымъ	Единымъ Единою.	Единымъ, ѣмъ, Единымъ.	Со Едиными Со Едиными.

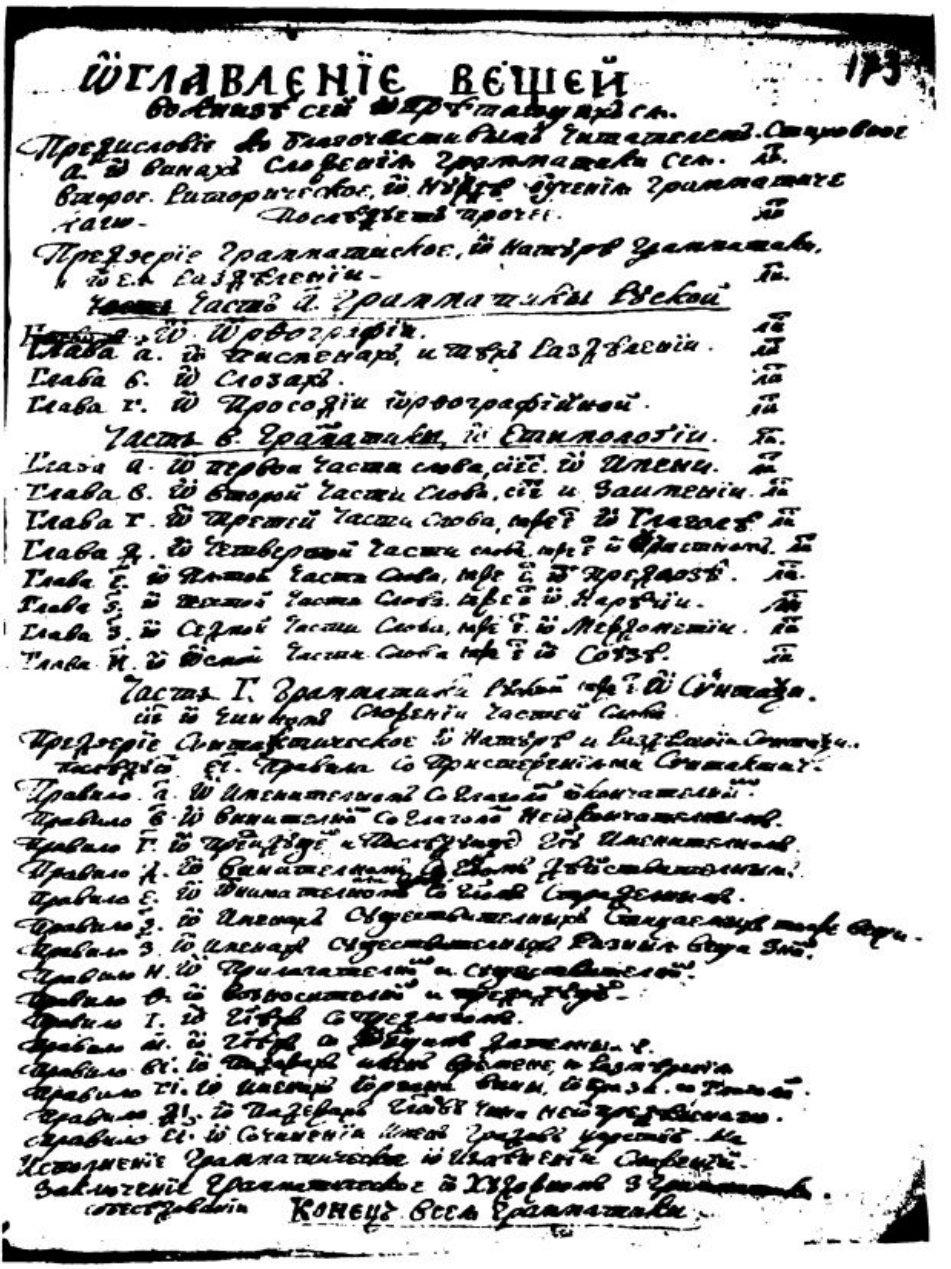
Прочая же сице. Преклоняются.

Число Двоистве.		Число Множественное		
Имен.	Два двѣ, дво. Два двѣ.	Три, ïе. ое.	Четыре, ре. тыре. ры	Пять пятеро.
Род.	Двухъ двѣю. Двою.	Трïехъ. Трехъ. ою.	Четырехъ. четверыхъ.	Пяти пятихъ. пятерыхъ.
Дат.	Двѣма двѣма Двѣма	Трïемъ Тремъ ома.	Четыремъ. четверымъ.	Пяти, тема пятерымъ.
Вин.	Два двѣ Двухъ. Двою.	Три трïе. трехъ. ое.	Четыре. четырехъ. четыри.	Пять пятеро.
Звате.	ѡ Два ре двѣ	ѡ Три трïе	Четыре.	Пяте.
Твор.	ѡ двѣма Двѣма Двою	ѡ Трïма ѡ Трема ѡ Трехъ	ѡ Четырехъ. Четверыхъ.	ѡ Пятью. ѡ Пятерыхъ.
Мѣст.	Во двухъ двѣхъ. Двою	Во Трïехъ. Во Трехъ. Во Трехъ	Во Четырехъ. Въ четверыхъ	Во Пятерыхъ. Въ пятерыхъ
Дат.	Со двѣма двѣма Двома.	Со Трема Со Трехъ. О Трехъ.	Со Четырма четырми. Четверыма	Со Пятїю Пятью. пятма. Пятерыма.

Вторый, вая, рое. Третїй, тая, тїе. Четвертый тая, ое. Пятый. тая, тое.



Стр. 91 Парадигмы имени числительного



Стр. 173 Оглавление рукописи

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 45—56. 1990 Debrecen

Refleksje o języku okólnika i utworów drukowanych J. De Camelisa (1641–1705) (Dane do ukraińskiego piśmiennictwa oficjalnego)

I. UDVARI

Na Węgrzech w XVIII. wieku używano bogatszej gamy języków niż ta, którą stanowiły języki etniczne.

Niektóre języki spełniły tylko funkcję literacką, administracyjną lub liturgiczną. Takim był na przykład język staro-cerkiewno-słowiański, który funkcjonował u Serbów prawosławnych i Rusinów unickich jako język liturgii.

W ukraińskim piśmiennictwie oficjalnym XVIII. wieku była w użyciu, obok języka łacińskiego, taka odmiana regulowana normami uzualnymi, która wiązała się z liturgicznym językiem staro-cerkiewno-słowiańskim, dialektami lokalnymi oraz ówczesnym literackim językiem ukraińskim (Спроста мова, руська мова). Właściwości tego – przeważnie – rękopiśmiennictwa zmieniały się znacznie w ciągu stulecia. Cechy dominujące w ciągu całego wieku XVIII. wiązały się z językiem ludu oraz językiem staro-cerkiewno-słowiańskim, a miejsce staroukraińskiego języka literackiego zajął w ostatniej ćwierci w. XVIII. – ówczesny literacki język rosyjski.[1] Na powstawanie i zanik poszczególnych cech normatywnych znacznie wpływała praktyka kancelarii biskupiej. Na skutek czynników ekstralingualnych – będących wynikiem łemkowskiego pochodzenia kierowniczej inteligencji – można uważać za zjawisko charakterystyczne pojawienie się pierwiastków zachodnio-karpacko-ukraińskich (łemkowskich), a między tymi słowackich, w pismach redagowanych na terenie

Wschodniego Zakarpacia. W wyniku dążeń oświecono-absolutystycznych rządów habsburskich działania kulturalne i szkolnictwo spowodowały pod koniec stulecia ujednolicenie języka piśmiennictwa. W związku z tym w pismach literatów urodzonych i działających w Zakarpaciu Zachodnim rzadko występują cechy piśmiennictwa Wschodniego Zakarpacia. W procesie ujednolicenia się języka, również w Galicji, zaobserwować można tendencje archaizujące w duchu języka staro-cerkiewno-słowiańskiego.[2]

W badaniach nad historią karpackoukraińskiego piśmiennictwa cerkiewno-oficjalnego, a bliżej w badaniach nad staroukraińskimi elementami, wymienionej praktyki piśmienniczej szczególnej uwagi godne są dwa utwory drukowane oraz okólnik De Camelisa.

W historii diecezji munkaczewskiej w drugiej połowie XVII. wieku i w pierwszych dziesięcioleciach XVIII. wieku odgrywali znaczną rolę rusińscy duchowni i zakonnicy z Polski (z Galicji). Niektórzy z nich zostali biskupami.[3] W końcu w. XVII., podczas powstania Thökölyego oraz w późniejszych burzliwych czasach rządy habsburskie starały się przeszkadzać mianowaniom na stanowisko biskupa aspirantów z Polski. Jedną z metod tego działania było preferowanie kandydatów pochodzenia greckiego.[4] W epoce biskupstwa De Camelisa (ur. 1641), - która trwała od 1689 do 1705, były jeszcze istotne działalność i wpływy językowe inteligencji o pochodzeniu i wykształceniu galicyjskim. Te wpływy językowe jednak stopniowo ulegały zmniejszaniu. Miał na to wpływ fakt, ze Simon Olsavszky (Olszawski) zabronił wyświęcania kapłanów w Galicji. W roku 1744 założono w mieście Munkacs (dziś Mukaczewo, Zw. Radziecki) seminarium duchowne. W karpackoukraińskim piśmiennictwie kancelaryjnym w końcu XVII. w. dominowała warstwa ukraińskiego języka literackiego czy kancelaryjnego,[5] a w końcu XVIII. wieku w karpackoukraińskiej praktyce piśmienniczej czynnik ukraińskiego języka literackiego pozostał znikomy.

De Camelis figuruje w ewidencji historii szkolnictwa i księgoznawstwa ukraińskiego.[6] Z nim są związane pierwsze książki, wydawane specjalnie dla Karpatorusinów. Działalnosc De Camelisa, treść i duch wydanego przez niego Katechizmu a także praca tłumacza zostały w ostrych słowach skrytykowane przez znaną postać ówczesnej ukraińskiej literatury z zakresu polemik religijnych, Mihała Andrellę-Oroszvégessi.[7]

Język Katechizmu i odpowiadającego mu rozdziału Bukwara jest typową „prostą mową", bez właściwości zakarpacko-ukraińskich. To podkreślano we wstępie Katechizmu: сїю книжку зложылемъ въ котрой коротъко и простымъ дїалектомъ ведлугъ понятя народу всь артыкулы

вьры... розвязуютъся (7-8). Utwory De Camelisa zasługują na uwagę z dwóch względów:

1. Podobnie, jak w ogóle język drukowanych książek karpacko-ukraińskich, język również tych utworów wykazuje właściwości ówczesnej praktyki kancelaryjno-kościelnej.

2. Wywarły one duży wpływ na kształtowanie cech leksykalnych, fonetycznych, zakarpacko-ukraińskiego piśmiennictwa cerkiewno-oficjalnego, izolującego się od galicyjskiego i stopniowo usamodzielniającego się.

W swojej pracy przedstawiamy dwa wydawnictwa i jeden okólnik De Camelis. Język książek wydawanych przez Camelisa wskazuje na to, że wpływ простой руськой мовы był znaczny w otoczeniu biskupa. Udowadnia to analizowany przez nas okólnik De Camelisa, w którym biskup przedstawia się klerowi rusińskiemu i ogłasza zebranie protopopów po dwóch z żup czy województw(!) з кождого староства или воеводоства. Por. z dodatkiem.

Redagowany po łacinie Katechizm De Camelisa, który był z pochodzenia Grekiem nie znał ukraińskiego, został przetłumaczony na język ukraiński przez księdza unickiego J. Kornickiego (Іоанъ Корницкїй).[8] Tłumacz(?) czy redaktor(?) abecadła jest nieznany. Język poszczególnych, pod względem funkcjonalnym odmiennych części obecadła, ze względu na fonetykę, morfologię, leksykę i słowotwórstwo, znacznie różni się. Język modlitw, hymnów i psalmów to język staro-cerkiewno-słowiański, a rozdział katechizujący o sakramentach, cnotach, grzechach i uczynkach miłosiernych został napisany w ówczesnym ukraińskim języku literackim z licznymi polonizmami. Chociaż język i grafika drugiej części „Bukwar"-a i Katechizmu są właściwie identyczne, to w dziedzinie fonetyki i orfografii są też takie rozbieżności, które wskazują na to, że Kornicki nie mógł być autorem, redaktorem i tłumaczem tego Bukwara.[9] Tak na przykład w Bukwarze konsekwentnie pisze się ч+и речи 37 < zob. r z e c z нечистота, 36, належачихъ 36, оучинко[B] 36, i t. d. W Katechizmie zaś (1698) prawie konsekwentnie ч+ы: рѣчы 7, оучынко[B] оучынки 9, 125, 127, 127, 191, i t. p. мовячы , розумѣючыся 2. 1699: ж+и: 1698: konsekwentnie ж+и: 1698: konsekwentnie ж+ы 1698: при-, 1699: konsekwentnie пры-; por. jeszcze 1699: зайздрость 35, 1698: заздрость 271 < zob. z a z d r o ś ć; 1699: обжирство 199, 1698: обжырство 271, 298 < zob. o b ż a r s t w o. i t. d.

Pisownia

Pod względem graficznym za istotny czynnik, mający wpływ na pisownię karpackoukraińskich rękopisów XVIII. wieku uważamy fakt, że ani Katechizm, ani Bukwar nie wprowadza rozróżnienia grafemami ꙗ-А t. j. znają tylko pierwsze. Czy jest to wynik świadomej działalności czy zjawisko powstałe przez przymus, nie wiadomo. Odpowiada ono ówczesnej praktyce ukraińskiego rękopiśmiennictwa.[10] Możemy tłumaczyć ten fakt wpływem ksiażek z Nagyszombat (obecnie Trnava na Słowacji), gdyż w rękopisach zakarpacko ukraińskich XVIII. wieku opozycja оу-у została, natomiast ꙗ-А nie.

Chociaż tak samo w Katechizmie jak i w Bukwarze istnieje pozycyjna opozycja grafemów оу -у, ale nie całkiem konsekwentnie. Według ówczesnej ukraińskiej praktyki rękopiśmienniczej, i słownika Pamwy Berindy występuje grafem у też często na początku wyrazu.[11] упрейме 8 < zob. u p r z e j m y, учитель 11, учинити 34, уфность <1. u f n o ś ć, i tc. Na niekonsekwencję oznakowania w rękopiśmiennictwie dźwięku „u" wskazuje używanie „ѵ" za „u"; ѵбоздво 16, ѵфность 110, ѵчынковъ 107, ѵчитель 118, ѵчитель 122, ѵсыхаютъ 124,[12] i td. Dla oznakowania dźwięku „u" spotyka się często też оѵ, оѵчынкы 108, оѵдарыти 108, оѵчынити 108, оѵломностїи 143 < zob. u l o m n o ś ć.

W Katechizmie rzuca się w oczy niekonsekwentne użycie znaków ь, ъ. Drukowanie znaku ъ zamiast ь uważa Strumiński za efekt działalności domniemanego zecera pochodzenia południowosłowiańskiego. Konsekwentna depalatalizacja dźwięków dentalnopalatalnych d', t', n', l' > d, t, n, l to łemkowska cecha gwarowa w utworze:[13] властъ 273, смертъ 149, печатъ 161, честъ оуцтивостъ 161, опатрностъ, уфностъ 110, денъ 286, болѣзнъ 233, учителъ 11, оуправителъ 57, i td. Tu nie ma mowy o wpływie południowosłowiańskiego. W przystawkach вь, зь często, a w przystawkach подь, надь i w środku wyrazów rzadziej, a ь zamiast ъ może być wynikiem pracy zecera południowosłowiańskiego, w ten sposób, że w rękopisie według praktyki rękopiśmienniczej mógł stać znak nad wierszami, który potem został konsekwentnie zastąpiony przez zecera jak znak ь[14].

Na miejscu polskiego igrek prawie konsekwentnie stosuje się ы: тылко 56 zob. t y l k o; трыкротну 80 < zob. t r z y - k r o t n y, быле 92 < zob. Wyrazach łacińskich математыкове <zob. m a t e m a t y k, прыватнымъ 35 p r y w a t n y, прынцыпалнѣйшїй < 163; прынцыпальнѣ 207 < zob. p r y n c y - p a l n y; перегрынуючы 230 zob. p e r e g r y n o w a c;

ассыстовати 58, ассыстуючы < zob. a s y s t o w a ć; полѣтычное 270 < zob. p o l i t y c z n y; по тыраньску 15zo. tyrański; подъ кондыцїею 165 < zob. k o n d y c j a, i td.

Ewentualnie w wyniku łemkowskiej fonetyki gwarowej, ale niezależnie polonizmów wyżej przedstawionych w Katechizmie po „ж" i „ш" konsekwentnie, po „ч" często znajduje się „ы". W moim przekonaniu, oprócz czynników gwarowych, utwory zawierające połączenia жы, шы (takie wychodziły w Galicji, na Ukrainie) też miały wpływ na to że od lat 40-ch XVIII. wieku w zakarpackoukraińskim kancelaryjnym piśmiennictwie mogło się stać uzualną normą graficzno-ortograficzną stosowanie połączeń „жы", „шы".

W odróżnieniu od pism wschodnioukraińskich oznakowuje się dźwięk „g" grafemem „г". W Katechizmie De Camelisa można zauważyć grafem s, w którym Smotrycki oznakuje tylko liczebnik 6: слодѣй 254, слу, сла 281, слости 281, бозы 279, селїемъ 286, слота 333. Tu mamy do czynienia z wpływem słownika P. Berindy. Po „ц" tylko w liczebnikach znajduje się я (ѧ): едынадцятыи 92, двацятїй 94, трыдцятъ 108. Przykłady na depalatalizację „ц" zob. праца 246, овощы 12, рожьница 17, на мьсцы (!) 225.

Charakterystyka fonetyczna

Obok masowo występujących ogólnych cech wschodniosłowiańskich typu t o r*t, t o l t, t e r t > t o r o t, *t o l o t, t e *r e t; o r t, o l t > r o t, l o t; dj > ž, dz; tj > č, i td., oraz obok ukraińskich dźwięków š, ž, č+e > š, ž, č+o; ь > i rzuca się w oczy przede wszystkim w wyrazach o pochodzeniu polskim duża liczba polonizmów fonetycznych.

*j e > j e; t o r*t, t o l*t, t e r*t > t r o t, t l o t, t r e t; ь > a; tj > c; ъ > e i td.: за кроля 136, кролевалъ 105, въ кролевствѣ 106, кролевну 121, хлоповъ 250, зь жроделъ 161, зедьноченя, зедьночылася 14, члонкы 70, 231, члонокъ 72, трыкротнимъ 80, статечне 151, теды 60, збытечная 191, 296, пожытечный 144, ве, зе, овощы 12, 303, моцъ 24, моцно 22, ницъ „nic", обецнь 257, цале 308, i td.

Zamknięte o, e, zostały konsekwentnie zachowane, ukraińskich gwarowych właściwości tu nie można zauważyć.

Morfologia

O odmianie rzeczowników

Jest charakterystyczne częste występowanie w języku ukraińskim końcówek odmiany pierwotnego typu korzenia na -u. W narzędniku i w miejscowniku liczby mnogiej jest charakterystyczna końcówka pierwotnego tematu na a. Prawie nie ma śladu fleksji według pierwotnych tematów. Miejscami występuje łemkowski narzędnik liczby pojedyńczej w rodz. żeńskim na -овъ; вьровъ 70, голововъ 88. Poza tym końcówka mianownika liczby mnogiej na przykład пункта , якїй прывьлегїя 249, i td.

We wstępie gramatyki Smotryckiego (1619) na przykład „аргумента даваны". (Tę właściwość można zauważyć do 80-ych lat XVIII. wieku w piśmiennictwie karpackoukraińskim.)

Przymiotniki

W dop. liczby poj. rodz. męskiego: dominująca końcówka na -ого.
W dop. liczby poj. rodz. żeńskiej wyłącznie ukr. ludowa końcówka na -ой.
W mianowniku liczby mnogiej powszechna końcówka na -ыи, їи. Ani staro-cerkiewno-słowiańskich form według rodzajów, ani ludowych form ściągniętych nie można zauważyć. Por. многїи, иншїи источники 293, грьхи головнїи 281, панове земнїи 250, многїи руснаци 350, судїи свьцкїй 249, иншїи рьчы 8, тяжшїи степень 309, неправїи мысли 125, свята рухомїи и нерухомїи, i td.

Czasownik

W czasie teraźniejszym 1. i 2. os. liczby poj. -шь, 3. os. -тъ, w l-ej os. liczby mn. konsekwentnie -мо. Tę ostatnią końcówkę wyeliminowano w końcu XVIII. w. z praktyki zakarpacko-ukraińskiego piśmiennictwa.

Aoryst występuje tylko w cytatach z Biblii, można zauważyć perfekt z ludowym czasownikiem pomocniczym, gdzie w rodzaju męskim -лъ zostało zachowane.

Z przymiotników wyrażających cechy tworzą się przysłówki za pomocą formantu-e, a z przymiotników względnych często formantem -y.

Leksyka

Oprócz staro-cerkiewno-słowiańskiej, ogólno-wschodniosłowiańskiej ogólnoukraińskiej i łemkowskiej warstw dialektalnych również obecność elementów polskiego i łacińskiego pochodzenia jest charakterystyczna w obu wydawnictwach z końca XVII. wieku.

Około kilkuset form polskich znajdujących się w katechizmie, w większości było charakterystyczne dla ówczesnego literackiego języka ukraińskiego. Część z nich pochodzi z pewnością z łemkowskiej gwary rodzimej Kornickiego. Łacinizmów jest ok. 200. Znając to możemy stwierdzić, że większość łacinizmów karpackoukraińskiego piśmiennictwa urzędowo-kościelnego XVIII. wieku pochodzi z ukraińskiego języka literackiego. Ukraińskie elementy występujące w praktyce językowej końca XVIII., początku XIX. wieku, - i której podstawowym czynnikiem był język staro-cerkiewno-słowiański - zostały przekazane też za pomocą dwóch utworów De Camelisa. Pewna część utworów De Camelisa i Kazuistyki Bizánczyego weszła również za pośrednictwem Katechizmów Jana Kutki do literackiego języka zakarpackoukraińskiego XIX. wieku.[15] W wyniku ok. 10-u wydań utworu Kutki zostały one zakorzenione w ludowym języku zakarpackoukraińskim.[16]

Najważniejsze cechy okólnika De Camelisa (Por. z. dodątkiem)

G r a f i k a: według ukraińskiego rękopiśmiennictwa XVII. wieku nie zna on pozycjonalnej opozycji grafemów oy -y*; ꙗ-А(ѧ znajduje się tylko w trzech wyrazach.)

F o n e t y k a: większość zakarpacko-ukraińskich gwar zachowała ы które tylko w niektórych rejonach (w okolicy Użgorodu i u Hucułów) nie istnieje.[17] Na większej części ukraińskiego terenu etnicznego na skutek zbieżności dźwięków ы-и istnieje tylko „и" (y). Większość gwar zakarpacko-ukraińskich zachowała również staroruskie połączenia „кы", „гы", „хы".[18] W okólniku De Camelisa wbrew fonetyce zakarpacko-ukraińskiej i wbrew większości rękopisów i pism z cyrylicami z XVIII. w. nie rozróżnia się między ы-и, і brak oznakowania dla połączenia „кы", „гы", „хы": билисмо, визнавали, превишитъ, привишила, аби, для, хороби, перешкоди, во которихъ, в цали[x], звѣтяжони[x] і td. š, ž, č + e > š, ž, č + o мукачоβскїй, иншого, в Мукачовь, звѣтяжони[x] і td. [x]tj

> č: хочемо, текучаго, знайдуючи^м ся. W zamkniętej sylabie „e" zostało zachowane. Odmianę gwarową „o" w zamkniętej sylabie można znaleźć w słowie: протопопу^м

Morfologia

W dop. liczby pojedyńczej obok końcówki -a często występuj -у; кесарскаго маестату, кралевскаго маестату, свьцкаго стану, року текучаго, ведлугь... кале^н дару.

Niektóre przymiotniki mają formę sciągniętą ukraińską: пре^з цалу уго^р ску землю, презь сїе прито^м не наше писанїе.

Końcówka w dop. liczby poj. przymiotników zgodnie z podniosłym charakterem gatunku częściej jest -аго, czasami -ого: з кождого, иншого, якого. Dop. liczby poj. w rodzaju żeńskim: иншои, якои, правои, перешкоди.

Przy czasownikach, w czasie terazniejszym liczby mn. występują końcówki -(s.c.s.) i -мо (ukr.) Ogólnie występuje ostatnia forma, spotyka się ona sześć razy, a końcówka -мъ tylko raz. напоминаемо, росказуемо, о^з наймуемо, розказуемо i t. d.

Leksyka:

Specjalne słownictwo zakarpackie reprezentuje tylko jeden wyraz под бе^р шаго^м. Powstał on pod wpływem języka polskiego[19]: zob. p o d g a r d ł e m, p o d k i j e m, p o d k a r ą ś m i e r c i. Niewielka jest również liczba staro-cerkiewno-słowiańskich. W okólniku De Camelisa znajduje się natomiast znaczna ilość łacinizmów i polonizmów. Łacinizmy można uważać za cechy charakterystyczne stylu urzędowego: кеса^р ского маестату, конъсильариушь, ецитера, їенера^л ныи, о^д кардинала, инсталювана, соле^м ньте^р, в те^р мьнь, в резиде^н цїй, публичне, ве^д лугь кале^н дару. Większość tych latynizmów przeszła do języka ukraińskiego za pośrednictwem polskim.

Na podstawie dużej ilości latynizmów można przypuszczać, iż przetłumaczonowypracowanie łacińskie De Camelisa na język ukraiński. Polonizmy występują, jako elementy leksyki ówczesnego ukraińskiego języka literackiego: цалу, в цали^х, цалаго < zob. с а ł у, вобе^ц < zob. w o b e c, по^д лугъ < zob. p o d- l u g, прито^м не < zob. p r z y t o m n y; же (spójnik) < zob. że; вши^т кому < zob. w s z y t e k, w s z y s t e k; велебни^х < zob. wielebny; о^23 ле^д ло^гст < zob. odległość; именемъ цалаго староства албо воеводства < zob. s t a r o s t w o,

w o j e w ó d z t w o, a l b o; набоже^н^ство < zob. nabożeństwo; ве^д^лугъ < zob. według; презъ < zob. przez[24] i td. Na formę polską wskazuje też forma 1. osoby liczby mn. czasownika быти; есмь, obok którego można też spotkać formę ukraińską (биль) смо.

P o d s u m u j ą c: okólnik De Camelisa prawie nie zawiera elementów zakarpackich w dziedzinie fonetyki i morfologii, w leksyce też nie odbiega od słownictwa ówczesnego galicyjskiego piśmiennictwa ukraińskiego.

Dodatek K. Camelis 1690

Іѡанъ Іѡсифъ Декамилѣ^с^ милостию бжїю и столицѣ апо^с^тол^с^кой и его насвятѣшаго кеса^р^скаго маестату еп^с^пъ Себа^с^те^н^ски Мукачо^в^скїй Маромори^с^кїй Краснобро^д^скїй Макови^ц^кїй Спи^с^кїй Комара^н^скѣй їенера^л^нї^й^ пре^з^ цалу Уго^р^ску зе^м^лю люде^м^ Гре^ц^кору^с^каго набоже^н^ства намѣсни^к^ его насвятѣ^й^шаго кеса^р^скаго и кралевъскаго маестату конъсильариушъ.

През сїе прито^м^не наше писанїе вѣдомо творимъ всѣ^м^ духо^в^ни^м^ вѡбе^ц^ и каждому особно такъ духо^в^наго їако свѣ^м^ духо^в^наго їако свѣ^ц^каго стану, игумено^м^, намѣснико^м^, протопопу^м^, а^р^хидиаконо^м^ и вши^т^кому свяще^н^ству ецитера и всѣ^м^ свѣ^ц^кимъ люде^м^ нашего восточнаго грекору^с^каго набоже^н^ства, яко ѡ^д^ на^и^сть^и^шаго кеса^р^скаго и крале^в^скаго маестату и ѡ^д^ милостиваго и ве^л^мо^ж^наго пана ка^р^динала Леѡпо^л^да Колоньча посълани есмѣ на сїю Мукачо^в^скую столицю и епѣскопїю аби яко еп^с^пъ и намѣ^с^никъ їенера^л^нїй печолованїе и старанїе мѣли^с^ми в духо^в^ны^х^ справахъ на^д^ вши^т^ки^м^ людемъ нашего гре^ц^кору^с^каго набоже^н^ства зна^и^дуючи^м^ся ваше^й^ Мукачо^в^скей епѣспїи(!) и в цалих звьитяжони^х^ Угора^х^. При ти^м^ ѡ^з^на^й^муемо же в де^н^ десятаго Априля по^д^лугъ стараго календара бильсмо посажени и соле^м^ните^р^ инъсталювани на сїю като^д^ру Му^н^качо^в^скую року текучаго ахч [1690] и публьчне визнавани ѡ^д^веле^б^ни^х^ ѡцевъ їеромонахо^в^ и пре^з^витеро^в^. Проче^й^ хочемо и розказуемо аби зко^ж^дого староства или воево^д^ства во котори^х^ зна^й^дую^т^ся духо^в^нїи гре^ц^кору^с^каго набоже^с^тва при^ш^ло двух намѣсниковъ албо протопоповъ на ви^з^наванїе послуше^н^ства имене^м^ цалаго староства а^л^бо воево^д^ства в термѣнѣ м̄ц̄а Мая. Аще ли ѡ^д^легло^ст^ не привишила трицья^т^ мил^s^, ашчеже превиши^т^ маю^т^ся ставити в те^р^мьнѣ мѣ^с^ця Июнїя. А кому не мо^ж^но было для хороби а^л^бо инъшо^й^ яко^й^ право^й^ пере^ш^коди, да пошле^т^ на мѣсто свое иншого якого свяще^н^ика зли^с^то^м^ посилате^л^ны^м^, такъ теди напоминаемо и росказуемо по^д^ утраченїемъ уряда и по^д^ бе^р^шаго^м^ и нашию волю. В Мукачовь в наше^й^ резиде^н^цїи дня sї [16] Априля року ахч [1690] ве^д^лугъ стараго кале^н^дару.

Skrócenia

Bukwar 1699 Букваръ языка Славеньска. Писанїи чтенїя оучитися хотящи^{м} полезное руковоженїе В^{ъ} Тирнавѣ 1699.

DL Л. Д э ж е. О лексике закарпатской украинской литературы XVI–XVII Вр. Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Roląndo Eötvös Nominata. Sectio Philologica 6. 1965, 117–135.

DeżOcz Л. Д э ж е. Очерки закарпатских говоров. Budapest. 1967.

ESUM Етимологїчний словник української мови I. Київ, 1982; II. 1985.

Gos A. З о л т а н. К предистории русск. "государь". Studia Slavica XXIX. 1983, 71–110.

HodTört A. H o d i n k a. A munkácsi görög-katholikus püspökség története. 1910.

HUS В. Й. Г о р о б е ц ь. Український скоропис першої половини XVIII ст. Мовознавство, 1982 ч. 61–66.

Katechizm 1698 Катехисисъ для науки Оугрорускимъ людемъ зложеннїй. В Тернавѣ, 1698.

Kazuistika 1727 Кра́ткое Припа́дковъ Моралныхъ или нра́вныхъ Собранїе Д^{х}овнымъ Особамъ потребное... Въ Тернавѣ, 1727.

KirRus П. Кирай. Русинские издания Трнавской университетской типографии. Russica. In memoriam Emilii Baleczky. Вр., 183, 41–48.

НЗШ Наукове Товариства ім. Шевченка Львів.

PerBal Й. П е р е н и – Э. Б а л е ц к и й. Украинская грамота Софии Батори 1674 г. Studia Slavica V. 1959, 75–101.

Miszlit О. В. М и ш а н и ч. Литература Закарпаття XVII–XVIII столїть. Київ. 1964

MS P. R. M á g o c s i – B. Struminśkyj. The First Carpatho-Ruthenian Printed Book Odbitka z pisma. Harvard Library Bulletin XXV. 1977/3, 292–309.

МУК Науковий збірник музею української культури в Свиднику I. 1965.

PGU I. П а н ь к е в и ч. До питання генези українських лемківських говорів. Славянская филология. Сборник статей II. Москва, 1958, 165–197.

PUG I. П а н ь к е в и ч. Українські говори Підкарпатської Руси и сумежних областей I. Прага, 1938.

SJP Słownik języka polskiego I–VI. Warszawa, 1900–1927.

SSUM Словник староукраїнської мови XIV–XV ст. I. Київ, 1977; II. 1978.

ZPV A. З о л т а н. Некоторые аспекты польско-восточно-славянских языковых контактов в области лексики.

К вопросу о полонизмах в посланиях Ивана Грозного к Стефану Баторию. Hungaro-Slavica 1983. 333-344.

[1]И. У д в а р и. К вопросу о влиянии русских грамматик на закарпатско-украинскую письменность XVIII-го века. Studia Russica VIII. 1985, 195-243; też on: Данные о закарпатско-украинской официально-деловой письменности XVIII-го века. Studia Slavica 1986. 63-100.
[2]I. Ф р а н к о. Руське духовенство в боротьбі з народніми віруваннями при кінці XVIII в. In: Збірник історично-Фильософічної секції НТШ V. 1902, 52-86; А. Шлепецький. Мукачівський епископ А. Ф. Бачинський та його послания. МУК III. 1967, 223-243; J. Kozik. Ukraiński ruch narodowy w Galicji w latach 1830-1849. Kraków, 1973, 32-33.
[3]S. S z i l á g y i. Tarapovics Bazil vladika fogsága. Történelmi Tár 1884, 673-681; T. L e h o c z k y. Munkácsi püspökök sorsa a XVII. században. Történelmi Tár 129-143; I. Дулишковичъ. Историческія черты Угро-русскихъ II. Унгваръ, 1875, 85-121; K. Z s a t k o v i c s. De Camelis József munkácsi püspök naplója. TTár. 1895, 700-724.
[4]HodTört 394.
[5]PerBal 75-101.
[6]MiszLit 23-26; А. Б о н д а р - А. Ч у м а. Українська школа на Закарпатті та Східній Словачнині. Историчний нарис ч. I. Пряшів, 1967, 20-22.
[7]А. П е т р о в ъ. Памятники церковно-религіозной жизни Угроруссовъ XVI-XVII вв. I., Поученїя на евангелїе по Няговскому списку 1758 г. II., Іерея Михаила «Оборона вѣрному чл веку». Тексты. МУР VII. 1914, 272-274, 276, 285, 292; por. jeszcze MiszLit 46-48; В. Л. М и к и т а с ь. Давня література Закарпаття. Львів, 1968, 149-219; О. В. М и ш а н и ч (red.): На Верховині. Збірник творів письменників дорадянського Закарпаття. Ужгород, 1984, 581.
[8]KirRus 43; MS 303-39.
[9]Belon R u s i n s k y: Trnavská universita v službe unionistickej idey. In: Pamiatke trnavskej university 1635-1777. Trnava 1935, 243-256; K i r á l y Péter A nyelvkeveredés. A magyarországi szláv nyelvjárások tanulmányozása. Praca doktorska. Archiwum rękopisów Biblioteki WAN; KirRus 44.
[10]HUS 61-62.
[11]Лексикон словенороський Памви Беринди. Підготовка тексту і вступна стаття В. В. Н і м ч у к а. Київ, 1961, 135-143.
[12]Por.: Е. Ф. К а р с к и й. Славянская кирилловская палеография. Москва, 1979.

[13]І. Панькевич. Нарис історії українських закарпатських говорів. ч. перша фонетика. Acta Universitatis Carolinae Philologica I. Praha, 1958, 56, 119–120.
[14]Por. MS 302–303.
[15]І. К у т к а. Катихисїсъ малый или наука православно-христїанская сокращенная, во благочестное воспитанїе юношества дїецесїи мункачовскїя составленная въ Оунгварь. Буда, 1801. И. К у т к а. Катихисісъ или наука православно-христїанская. Буда, 1803.
[16]Typographia Universitatis Hungaricae Budae 1777–1848. Publié par P. K i r á ly Budapest, 1983, 491; por. jeszcze: Е. С а-б о в ъ. Христоматія церковно-славянскихъ и угрорусскихъ литературныхъ памятниковъ. Въ Унгварѣ, 1983, 191.
[17]PUG 59–66; E. B a l e c z k y. Szabó Eumén orosz nyelvtanának hangtana. Bp., 1943, 26–27.
[18]PUG 152–156.
[19]PerBal 88–89.
[20]SSUM II. 166.
[21]ESUM II. 190.
[22]ESUM I. 441; SSUM I. 205.
[23]ESUM I. 345.
[24]SSUM II. 228–229; PGU 175.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 57—67. 1990 Debrecen

Zur Interpretation einer ungarisch-rumänisch-slawischen lautgeschichtlichen Isoglosse

J. PILARSKÝ

"Richtiges Auffassen einer Sache
und Mißverstehen der gleichen
Sache schließen einander nicht
vollständig aus."
Franz Kafka

0. Auf der Sprachkarte Europas sind wenige benachbarte, mitunter sogar gebietsweise koexistierende Sprachformationen zu finden, die – gleichermaßen typologisch und genetisch – so markant voneinander abstechen, wie das beim Ungarischen und Rumänischen der Fall ist. Bei all diesen allgemein bekannten Kontrasten, die hier kaum gründlich erörtert werden müssen, ist jede vorhandene Konvergenzerscheinung um so auffallender und bemerkenswerter. Von den recht spärlichen Berührungspunkten der erwähnten Sprachen ist der in beiden von ihnen nachgewiesene mehr oder weniger intensive slawische Einfluß zweifellos von ausschlaggebender Bedeutung. Intensität, Dauer, Umfang und Relevanz dieser Einflüsse für die einzelnen Sprachebenen war natürlich von Fall zu Fall unterschiedlich, was eine konfrontative Untersuchung der rumänischen und ungarischen Sprache in bezug auf Slawismen besonders aufschlußreich machen dürfte. Die Notwendigkeit eines derartigen Unterfangens rückt darüber hinaus insofern in den Vordergrund, als die slawischen Elemente der genannten beiden Sprachen bisher voneinander

isoliert, d.h. auf ungaristischer und romanistischer Linie getrennt untersucht wurden.

Außerdem standen bei den früheren einschlägigen Forschungen vor allem lexikalische Slawismen als handgreifliche Zeugen der einstigen Kontakte im Mittelpunkt des Interesses, wenngleich auch einleuchtet, daß der slawische Einfluß beträchtlich breitere Bereiche des Sprachsystems betroffen haben muß.

Der oben charakterisierten metaphysischen Auffassung ist eine Konzeption gegenüberzustellen, in deren Rahmen slawische (evtl. als solche erachtete) Erscheinungen der beiden Sprachen in breiteren osteuropäischen Zusammenhängen und unter Berücksichtigung der Dialektik der sprachlichen Entwicklung in dieser Region interpretiert werden müßten. Zu schaffen ist also eine Konzeption, die nicht nur innerhalb der Ungaristik bzw. Romanistik fremde Einflüsse "irgendwoher erklären" sollte, sondern die gleichzeitig ermöglicht, Schlußfolgerungen allgemein sprachwissenschaftlichen Charakters zu formulieren.

1. Sinn und Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist nicht und kann nicht sein, obiger Zielsetzung restlos Genüge zu leisten. Es sei lediglich auf ein einziges Teilproblem im Konnex dieser Fragestellung hingewiesen; es handelt sich um eine ungarisch-rumänisch-slawische lautgeschichtliche Isoglosse, deren befriedigende Erklärung unbedingt eine breitere Forschungsperspektive im erwähnten Sinne erfordert. Konkret gemeint wird die in einer bestimmten Etappe der ungarischen und rumänischen Sprachgeschichte erfolgte Vokalapokope im Auslaut, deren potentieller Zusammenhang sowie ihr Verhältnis zum Schwund von reduzierten Vokalen im Slawischen im weiteren erörtert werden soll.

1.1. Der Charakter der Erscheinung im Ungarischen ist bereits in genügendem Maße erschlossen worden. Wie bekannt, tendierte hier zu einer gewissen Zeit jeder auslautende Vokal zu hoher Zungenlage, er wurde also zu i, ü, y, u, anschließend schwächte er zu einer Art Murmelvokal ab, ein Prozeß, der dann zumeist einen totalen Vokalschwund zur Folge hatte (Szinnyei 1910:14; Bárczi 1978:108 - siehe Tab. 1). Was die Chronologie des Wandels betrifft, datieren die meisten Forscher (z.B. Bárczi 1978:108,146; E. Abaffy 1976:13; Hajdú 1981:125) die entscheidende Phase des Prozesses auf Anfang der altungarischen Periode, also auf den Zeitraum vom 9. bis 13. Jh., wobei sich die Bedingungen dazu bereits gegen Ende des Urungarischen

herausgebildet haben werden. Mit Rücksicht auf die weiteren Erwägungen ist es wohl sinnvoll, auf jene relevante Tatsache zu verweisen, daß in zahlreichen anderen finno-ugrischen Sprachen, so in erster Reihe in der finnischen Gruppe und den Lappensprachen, teilweise auch in den Wolgasprachen (Hajdú 1981:123) die auslautenden Vokale großenteils erhalten geblieben sind (ung. ő s, fi. i s ä, tscher. i z a - vgl. Bereczki 1980:38).

1.1.1. In Anbetracht der ätiologischen Seite der Fragestellung wurden in der Finno-Ugristik mehrere Hypothesen aufgestellt, von einer phonetischen Interpretation über morphonologisch-funktionelle Herangehensweisen bis zu einer auf dem Prinzip der Sprachökonomie aufgebauten Erklärung (siehe E. Abaffy 1976:5-9). Die meisten einschlägigen Deutungsversuche gehen also von inhärenten Gesetzen der Sprachentwicklung bzw. von universalen Tendenzen aus, indem fremdsprachliche Analogien m.W. mit wenigen Ausnahmen (z.B. Bödey 1987) außer acht gelassen werden (vgl. auch Bárczi 1978:108).

1.2. Beispiele hierfür liegen dennoch nahe. Die Geschichte der rumänischen Sprache weist eine augenfällige Parallele auf, die im Vergleich mit anderen romanischen Sprachen noch schärfer hervortritt (siehe Tab.1.). Die auslautenden Vokale mittlerer Zungenlage verloren zu Beginn des Gemeinrumänischen ("româna comună"), d.h. um das 7.Jh. n. Chr. in Übereinstimmung mit der sich im Spätlatein äußernden Tendenz an Quantität, wurden geschlossener (vgl. Coteanu 1969:198; Tamás 1978:53), dann reduzierten sich weiter, bis sie schließlich völlig verschwanden und zu phonetischer Null wurden (Rosetti 1986:370). In zyrillischen Texten überdauert das rumänische -u, (-ŭ) im Auslaut in Form von (-ъ) bzw. anderen verwandten Graphemen der Zyrillika noch lange Jahrhunderte, aber diese Schreibweise spiegelt offenbar eher die orthographische Tradition des Kirchenslawischen als die tatsächliche Aussprache wider (Rosetti 1986:415,458ff., 639ff.; vgl. auch Pavlicenco 1987:46). Vom Gesichtspunkt unseres Themas aus betrachtet, gilt es als wesentlicher Umstand, daß in manchen modernen romanischen Sprachen die auslautenden Vokale zumeist intakt geblieben sind, wobei auch die Datierung der rumänischen Apokope als interressant erscheint. Nach Al. Rosetti erfolgte die Veränderung in der Zeitspanne nach Ende der gemeinrumänischen Periode und vor Auftauchen der ersten Sprachdenkmäler, d.h. vom 10. bis 13. Jh. (1986:470,641; vgl. 323, 460).

1.2.1. Die Interpretation der Erscheinung in der Fachliteratur bietet kein buntes Bild. Die Forscher verweisen übereinstimmend auf inhärente Entwicklungsgesetzmäßigkeiten bzw. universale phonetische Tendenzen (z.B. Dimitrescu 1967:56, Rosetti 1986:640), wobei fremdsprachliche Analogien nach wie vor nicht berücksichtigt werden. M. V. Sergijevskij deutete zwar auf die phonetische Verwandtschaft des gemeinrumänischen und slawischen auslautenden -ŭ, die in der gleichen Schreibweise zum Ausdruck gekommen war (1959:53), doch er zog daraus keine eindeutige Schlußfolgerung.

1.3. Wie gezeigt, erinnern die ungarischen und rumänischen Prozesse am Wortende unmißverständlich an das Schicksal der slawischen auslautenden reduzierten Vokale (siehe Tab. 1.). Die Ähnlichkeit ist so naheliegend, daß allein deren bloße Existenz zur Suche nach irgendeinem Zusammenhang verführt. Derartige Vermutungen werden auch durch den chronologischen Faktor maximal begünstigt, denn (wie aus Tab. 2 ersichtlich ist) alle drei Prozesse fallen fast in dieselbe Periode (!) und überdies in eine Zeit, wo die ungarisch-rumänisch-slawische Wechselwirkung recht intensiv gewesen sein mag. Die Sachlage, wie auch im weiteren noch gezeigt werden wird, ist jedoch viel komplizierter, und durch eine forcierte Hervorhebung des slawischen Faktors würde man höchstens ins andere Extrem verfallen.

2. Bei der Darlegung des Sachverhaltes in den einzelnen Sprachen wurde schon angedeutet, daß man die Ursache bisher in verschiedenen inhärenten Faktoren entdeckt haben wollte. Im folgenden werden die einzelnen Ansichten in einer kurzen kritischen Übersicht beurteilt.

2.1. Die meisten Autoren sprechen hier von einer Art allgemeinem "Apokopenzwang", der bald mit dem dynamischen Wortakzent (Rosetti 1986:640), bald mit einer Beschleunigung des Sprechtempos infolge der gesellschaftlichen Entwicklung (E. Abaffy 1976:17) in Zusammenhang gebracht wird. Für diese Interpretation sprechen unzählige Fakten in den verschiedensten Sprachen der Welt. So schwinden des öfteren kurze auslautende Vokale auch im Arabischen (q a t a l a > q a t a l, a l-m a l i k u > a l-m a l i k - Brockelmann 1908:33). Dasselbe gilt für die kurzen Vokale hoher Zungenlage im Japanischen, die als Murmellaute realisiert und nicht nur in der Auslautposition, sondern auch im Inlaut fast zu Null reduziert werden, was unwillkürlich den einstigen Prozeß im Slawischen in Erinnerung ruft (h i t o [çьto] bzw. [çto], d e s u [desъ] bzw. [des]). Eine

derartige Argumentation darf jedoch keineswegs verallgemeinert werden: das rasante Sprechtempo sowie der starke dynamische Akzent des Italienischen kann kaum in Frage gestellt werden, dennoch ist der ursprüngliche Auslaut trotzdem in hohem Maße erhalten geblieben, und es liegen auch keine Anzeichen einer Schließung vor (vgl. p a s s o, c o n o s c o, f e l i c i u.d.ä.).

2.2. Eine andere Gruppe von Autoren (z.B. I. Papp – siehe E. Abaffy 1976) geht von der Idee einer autonomen Entwicklung der gegebenen Sprache aus, wodurch der Motivierungskreis weiter eingeschränkt wird. Der Vokalschwund sei hier auf gewisse morphologisch-funktionelle Ursachen zurückzuführen, deren detaillierte Darlegung den Rahmen des vorliegenden Artikels überstiege; andererseits steht allerdings fest, daß durch dieses Argument nur ein Bruchteil der Fälle klarzulegen ist, weshalb diese Interpretation nur von peripherischer Tragweite zu sein scheint.

2.3. Aus dem Vorangehenden ergibt sich um so deutlicher, daß bei der Beurteilung der ätiologischen Fragen des Sprachwandels ein gewisser "Pluralismus" der Motive vor Augen gehalten werden muß, wobei auch der Eventualität einer zwischensprachlichen Interaktion gehörige Aufmerksamkeit zu widmen ist (vgl. Polák 1973:125).

Die Sprachentwicklung ist nicht immer nur auf eine einzige Ursache zurückzuführen. Gegebenenfalls können nicht mehrere gleichgerichtete Impulse ausgeschlossen werden. So kann beispielsweise eine durch Sprachkontakt (wie etwa Substrat, Adstrat oder Superstrat) ausgelöste Veränderung durch eine universale Tendenz bzw. (im interessanteren Fall) durch eine genetische Disposition mit Wurzeln in der Ursprache befestigt werden.

Die Notwendigkeit eines vielseitigen Herangehens taucht mit allem Nachdruck im Zusammenhang mit der Zeitperiode des frühen Mittelalters auf. Geht es doch um das Zeitalter der Ethnogenese der europäischen Völker, wo "Konvergenz- und Interferenzerscheinungen die Grenzen von Sprachfamilien überspringen, aber dabei wieder divergente Familienglieder einander näherbringen können" (Kristophson 1987:79).

2.4. Es liegt somit auf der Hand, daß die mit unserem Thema verbundenen Fragen nicht von der gegebenen historischen Konstellation getrennt und von gewissen zeit- und raumgebundenen Zusammenhängen abgesehen untersucht werden dürfen. Im

vorliegenden Fall ist jedoch in beiderlei Hinsicht (in Zeit und Raum) ein unleugbarer Zusammenhang vorhanden.

2.4.1. Auf den mehr oder weniger parallelen Ablauf der Veränderung in allen drei Sprachen wurde bereits im Zusammenhang mit Tab. 2 (in 1.3.) verwiesen, indem zugleich betont wurde, daß die Erscheinung in ihrer "klassischen" Form lediglich für den ungarisch-rumänisch-slawischen Raum bezeichnend ist. An dieser Stelle ist noch hinzuzufügen, daß in der einschlägigen Periode alle drei ethnischen Gruppen in regem Kontakt standen, was durch verfügbare konkrete historische, archäologische sowie sprachliche Angaben bestätigt wird. Besonders eng dürfte die rumänisch-slawische Symbiose und der damit einhergehende Bilinguismus gewesen sein, der jüngsten rumänischen Forschungsergebnissen zufolge ungefähr in die Zeitspanne vom 6. bis 12. Jh. datiert werden kann (vgl. Russu 1981:218ff.).

Ob die Rolle des Slawentums im Werdegang der rumänischen Sprache und rumänischen Volkes als Substrat oder als Superstrat zu werten ist, hängt davon ab, ob man die so sehr umstrittene sog. Kontinuitätstheorie akzeptiert oder verwirft. Eine diesbezügliche Entscheidung geht natürlich über die Zielsetzungen unserer Untersuchung hinaus, ganz abgesehen davon, daß sie unabhängig von ihrem Ergebnis an den Konsequenzen des rumänisch-slawischen Bilinguismus kaum etwas ändern könnte (zu sprachlichen Beweisen f ü r die Kontinuität siehe Russu 1981:220).

Mit einer ähnlichen historisch-soziolinguistischen Situation (Bilinguismus ist allem Anschein nach in dem zur Frage stehenden Zeitraum (9.-12. Jh.) auch in der ungarisch-slawischen Relation zu rechnen, was durch historische (Székely 1984:634ff.) und archäologische (Fehér 1957:passim) Angaben begründet zu sein scheint. E. Moór spricht in dieser Hinsicht von einer regelrechten "allgemeinen slawisch-ungarischen Zweisprachigkeit" (1958:279).

Von regen ungarisch-rumänisch-slawischen Kontakten zeugen des weiteren solche Lehnwörter ungarischen Ursprungs, die durch slawische Vermittlung ins Rumänische geraten sind, wie z.B. g o n d (u?) > g ǫ d ъ > g î n d oder m e n t- > *m ę t u j ǫ > (a) m î n t u i (vgl. Rosetti 1986:267; Sergijevskij 1959:65).

2.4.2. Die von uns untersuchte Isoglosse wäre eigentlich als nebensächlich zu behandeln, wenn sie allein einen Parallelismus

analoger Phonetismen in sich bürge. Damit ist aber die ganze Frage noch nicht erledigt. Die slawische und ungarische Sprachgeschichte hat einen ganzen Kausalnexus einschlägiger phonetisch-morphonologischer Entwicklungen aufzuweisen, wie ich es in Tab. 3 darzustellen versucht habe.

Auf den Zusammenhang zwischen dem Vokalschwund im Auslaut und der Tendenz zu zwei offenen Silben im Altungarischen verwies L. Kubinyi (siehe E. Abaffy 1976:6), der jedoch die Grenzen der inneren Sprachentwicklung nicht überschritt.

Es ist demnach kaum möglich anzunehmen, daß die festgestellte ungarisch-rumänische Isoglosse (und innerhalb deren eine ganze Verkettung kausal verwandter Erscheinungen im Ungarischen) nicht in irgendeinem Zusammenhang mit den Entwicklungen im Slawischen gestanden hätte, obwohl uns fernliegt, die Relevanz dieses Zusammenhangs überzubewerten. Es ist also nicht unsere Absicht, den slawischen Einfluß hier als c a u s a e f f i c i e n s darzustellen; wir erkennen ihm bloß eine gewisse katalytische bzw. regulierende Rolle beim Ablauf der Veränderungen zu.

2.5. An dieser Stelle wäre es formal möglich, die Analyse abzuschließen. Zieht man jedoch die einzelnen Aspekte dieser weitverzweigten Problematik in Erwägung, treten immer neue Dimmensionen der Frage zutage. Wenn man nämlich letztere unter einem anderen Blickwinkel - von breiteren eurasischen Zusammenhängen her - betrachtet, stellt sich heraus, daß die festgestellten Tatsachen in voller Übereinstimmung sind mit den hypothetischen Entwicklungstendenzen der borealen (nostratischen) Sprachen in der Auffassung von N. D. Andrejev (1986). Wenn man folglich in Betracht zieht, daß die verschwundenen slawischen und rumänischen Endvokale von ihrem Ursprung her eigentlich großenteils zu stammbildenden Suffixen (Themen) gewordene protosprachliche Wurzeldeterminanten sind, und wenn man die Annahme nicht auschließt, daß die Vokale in der zweiten Silbe der uralischen Wortstämme Elemente ähnlichen Charakters (oder gar ähnlichen Ursprungs) waren, so dürfte der Urquell der Entwicklungen im Auslaut letzten Endes in der Struktur der borealen Grundsprache zu suchen sein, wie es Andrejev selbst charakterisiert: "Этот как бы 'сопроводительный' характер второй половины, свойственный строению большинства композит, порождал тенденцию к разного рода ленирующим процессам в правой части бинома: от тембрового ослабления до полной утраты второй силлабемы,..." (1986:279). Demzufolge ist ganz gut möglich, daß

eine derartige ursprachlich motivierte und in der Struktur des Spätindoeuropäischen (Rumänischen) und des Späturalischen (Ungarischen) latent fortdauernde Disposition (gleichlaufend mit einer universalen phonetischen Tendenz) durch den Kontakt mit dem Slawischen reaktiviert wurde, nachdem im letzteren die zur Vollendung dieses Prozesses notwendigen Bedingungen aus gewissen Gründen herangereift waren. (Dadurch wird zugleich auch der ausgeprägt areale Charakter der Erscheinung erklärt.)

3. So sind wir auf verschlungenen Wegen zu einem Schluß gekommen, der mehr oder weniger den Kern der Dinge widerspiegelt. Dabei ist aber nicht ausgeschlossen, daß man bloß auf die sprichwörtliche Spitze eines Eisbergs gestoßen ist, dessen ungeahnt größerer Teil sich im Nebel der Jahrtausende verliert. Das Risiko jedes Interpretationsversuchs wird sonach durch unser Motto sehr treffend charakterisiert.

Literatur

Andrejev 1986 – А н д р е е в, Н.Д. Раннеиндоевропейский праязык. Ленинград: „Наука".

Bárczi – 1978 – B á r c z i, G. – B e n k ő, L. – B e r r á r, J. A magyar nyelv története (Die Geschichte der ungarischen Sprache). Budapest: Tankönyvkiadó.

Bereczki 1980 – B e r e c z k i, G. A magyar nyelv finnugor alapjai (Die finnisch-ugrischen Grundlagen der ungarischen Sprache). Budapest: Tankönyvkiadó.

Bödey 1987 – Б ь о д е й, Й. Учениците на Кирил и Методий в Унгария и ролята им в оформянето на староунгарския правопис. Hungaro-Bulgarica 3. Българистика в Будапеща, 137–144. Будапеща.

Brockelmann 1908 – B r o c k e l m a n n, C. Kurzgefaßte vergleichende Grammatik der semitischen Sprachen. Elemente der Laut- u. Formenlehre. Berlin: Verlag von Reuther & Reichard.

Coteanu 1969 – C o t e a n u, I. (red.). Istoria limbii române. Volumul II. Bucureşti: Editura Academiei R.S.R.

Dimitrescu 1967 – D i m i t r e s c u, F. Introducere în fonetica istorică a limbii române. Bucureşti: Editura Ştiintifică.

E. Abaffy 1976 - E. A b a f f y, E. Szóvégrendszerünk az ős- és az ómagyar korban. A szóvégi redukálódás (Unser Wortendesystem im ur- und altungarischen Zeitalter. Die Reduktion am Wortende). - Magyar nyelvtörténet. Tanulmánygyűjtemény I-II., 4-17. Budapest: Tankönyvkiadó.

Fehér 1957 - F e h é r, G. Die landnehmenden Ungarn und ihr Verhältnis zu den Slaven des mittleren Donaubeckens. Studia Slavica III/1-4, 7-58. Budapest.

Hajdú 1981 - H a j d ú, P. Az uráli nyelvészet alapkérdései (Die Grundfragen der uralischen Sprachwissenschaft). Budapest: Tankönyvkiadó.

Kristophson 1987 - K r i s t o p h s o n, J. Balkanische Konvergenz und Romanität des Rumänischen. Die slawischen Sprachen 11, 73-81. Salzburg.

Moór 1958 - M o ó r, E. A magyarság gazdasági formáinak kialakulása szláv jövevényszavaink tükrében (Die Entstehung der Wirtschatsformen des Ungartums in unseren slawischen Lehnwörtern). Magyar Nyelv LIV, 278-290. Budapest.

Pavlicenco 1987 - П а в л и ч е н к о, В. Интерпретаря графией кронографулуй де ла Харков. Лимба ши литература молдовеняскэ XXX/3, 44-49. Кишинэу.

Polák 1973 - P o l á k, V. Konsolidace slovanského jazykového typu v širších východoevropských souvislostech. Slavia, časopis pro slovanskou filologii XLII, 2, 125-134. Praha.

Rosetti 1986 - R o s e t t i, A. Istoria limbii române I: De la origini pînă la începutul secolului al XVII-lea. Ediţie definitivă. Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedica.

Russu 1981 - R u s s u, I. I. Etnogeneza românilor. Fondul autohton traco-dacic şi componenta latino-romanică. Bucureşti: Editura ştiintifică şi enciclopedică.

Sergijevskij 1959 - С е р г и е в с к и й, М. В. Молдаво-славянские этюды. Москва: Издательство АН СССР.

Székely 1984 - S z é k e l y, Gy. (red.). Magyarország története 1. Előzmények és a magyar történet 1242-ig (Die Geschichte von Ungarn. Vorereignisse und ungarische Geschichte bis 1242). Budapest: Akadémiai Kiadó.

Szinnyei 1910 - S z i n n y e i, J. Az Árpád-kori szóvégi u betűk kérdéséhez (Frage des Buchstabens u am Wortende in der Arpadenzeit). Magyar Nyelv VI, 12-14. Budapest.

Tamás 1978 - T a m á s, L. Bevezetés az összehasonlító neolatin nyelvtudományba (Einführung in die vergleichende romanische Sprachwissenschaft). Budapest: Tankönyvkiadó.

Tabelle 1

fu.^{x}kunta	>hodu	>hodu	/=hodъ/	>had x	fi. -kunta
lat.cornū	>^{x}cornu	>cornŭ	/=cornъ/	>corn x	sp. cuerno it., port. corno
lat.cantō	>^{x}cantu	>cîntŭ	/=cîntъ/	>cînt	sp.,it.,port. canto
lat.piscēs	>^{x}peşti	>peştĭ	/=peştъ/	>peşti	[peʃť]xit. persci
ide.^{x}w$_{l}$k^{w}os	>^{x}wlkъ		>tsch.vlk	xlit.vilkas	gr. λύκος
ide.^{x}g^{h}ostis	>^{x}gostъ		>tsch.host		

Tabelle 2

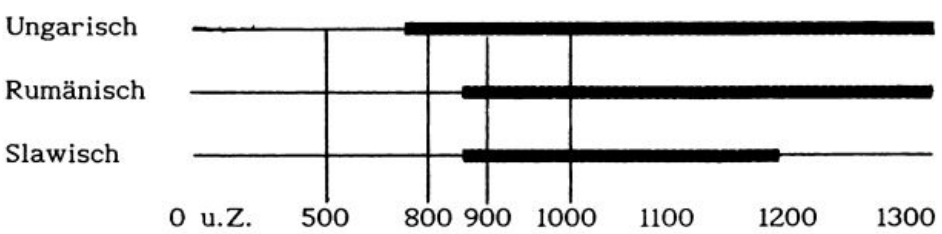


Tabelle 3

	Vokalschließung im Auslaut		Reduktion	Apokope/ /Synkope	Ersatzdehnung (1) Stammalternation (2)
ung.	*alomȧ	>alomu	>alomŭ	>álom	
	*ȧlomot			>álmot	>álom ~ álmot (2)
	*keze	>kezi	>kezĭ	>kez	>kéz (1)
sl.	*supnos	>*supnus	>sъnъ	>son	>son ~ sna (2)
	*supnõd	>*supnãd	>sъna	>sna	
	*stolos	>*stȧlus	>stolъ	>stol	>stōl, stôl u.ä. (1)

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 69—76. 1990 Debrecen

Конверзационное значение вопросительных высказываний

М. КОВАЧ

В лингвистической литературе вопросительными предложениями принято считать языковые единицы, которые в соответствии с своей лексико-грамматической структурой конвенционально могут служить для достижения коммуникативной цели: выразить желание узнать какую-либо неизвестную говорящему информацию (ответ на вопрос – в дальнейшем p') и тем самым заставить собеседника сообщить говорящему p'. Вопросительное значение в вопросительных предложениях выражается посредством специфических языковых средств, отличающих их от других видов предложений. В русском языке к специальным формальным признакам вопросительных предложений относятся их интонационное оформление и вопросительные морфемы (вопросительные местоимения, местоименные наречия и частицы).

К о н в е н ц и о н а л ь н о е з н а ч е н и е вопросительного высказывания (высказывания, реализующего вопросительное предложение) можно отождествить с буквальным значением изолированного вопросительного предложения, закрепленным за ним в языковой системе. Однако к о н в е р з а ц и о н н о е – актуальное, действительное в конкретной речевой ситуации – з н а ч е н и е таких высказываний далеко не всегда совпадает с конвенциональным. В последнем случае эти высказывания связывает с вопросительными предложениями то, что они обладают определенными формальными признаками вопросительных предложений и, таким образом, можно найти такой контекст, в котором они функционируют собственным вопросом; но в данной

речевой ситуации они направлены не (только) на поиск и получение какой-либо неизвестной говорящему информации.

В настоящей работе предпринимается попытка рассмотреть основные факторы, определяющие конверзационное значение вопросительных высказываний. При этом мы будем опираться на прагматические концепции описания языка (в первую очередь на работы Грайса, Кифера и Серля[1]), включающие язык в сферу рациональной и целенаправленной человеческой деятельности, уделяющие большое внимание внеязыковым факторам в реальных процессах коммуникации, активной роли участников коммуникативной интера́кции - говорящего (Г) и слушающего (С) - в использовании языковых знаков.

Согласно теории речевых актов произнесением любого высказывания помимо самого говорения мы осуществляем и другое целенаправленное действие (убеждаем, обещаем, советуем, спрашиваем и т. д.). Речевое действие попытки заставить собеседника сообщить определенную информацию (т. е. вопросительный речевой акт) Г совершает в том случае, если:

(I) (а) Г не располагает информацией p' (= эпистемическое состояние незнания чего-либо);

(б) данная информация нужна Г (= психологическое состояние желания добиться того, чтобы Г узнал p');

(в) у Г есть основание предположить, что С знает p'.

Эти факторы мотивируют попытку Г заставить С сообщить ему p', они представляют собой нормативные предписания совершения вопросительного речевого акта. Для достижения данной коммуникативной цели Г может пользоваться вербальными средствами, в которых в какой-то форме выражается, что Г чего-то не знает. Далее, при выборе подходящего языкового средства (при совершении речевого акта вообще) Г не должен упускать из виду, что он участвует в особого рода совместной деятельности - в коммуникативной интеракции, в которой взаимопонимание собеседников основывается на конвенциональности языковых знаков и на общепринятых правил нормального речевого поведения (в том числе - и предписаний в духе постулатов речевого общения Грайса[2]).

Вопросительные предложения представляют собой стандартное грамматикализованное средство совершения вопросительного речевого акта, они содержат индикатор вопросительной иллокутивной силы. С логической точки зрения открытая структура вопросительных предложений выражает как раз то, что считает Г известным и соответствующим реальному положению вещей фактом, и чего он не знает и хочет узнать о сегменте действительности, отразившемся в пропозициональном содержании (в дальнейшем: p) высказывания. Буквальное, определяемое интонационно-грамматической структурой и

лексическим составом, значение изолированного вопросительного предложения можно интерпретировать следующим образом: 'Я (Г) спрашиваю тебя (С), в отношении чего (какого лица, предмета, места и т. д.) верно, что p' (= частный вопрос); 'Я (Г) спрашиваю тебя (С), верно ли p' (= общий вопрос). Например:

(2) **Когда Катя уехала из Москвы?**

Употребляя вопросительное предложение (2), Г сообщает следующую информацию:

'Я (Г) знаю, считаю достоверным фактом, что

(3) Катя когда-то уехала из Москвы,

(следовательно и то, что:

(4) (а) Существует некое лицо, которое зовут Катя,

(б) Существует некое место, которое называется Москвой,

(в) Кати в момент речи (t_o) нет в Москве (но был такой $т_1$ < $т_o$ момент (отрезок) времени, когда она была в Москве),

(г) Существует какой-то момент времени, в отношении которого верно, что она уехала из Москвы)[3]

я не знаю, но хочу узнать, именно когда это было'.

(5) **Аня отказалась от помощи?**

'Я (Г) знаю, считаю фактом, что:

(6) (а) Существует некое лицо, которое зовут Аня,

(б) Кто-то предложил помочь ей;

я не знаю, но хочу узнать, верно или ложно мое предложение, что Аня отказалась от помощи'

Вышеописанное значение жестко закреплено за вопросительными предложениями на уровне языковой системы. Но произнесением вопросительного предложения в конкретной речевой ситуации Г совершает именно вопросительный речевой акт и только его, если он придерживается прагматических правил речевого поведения, в частности - нормативных предписаний совершения вопросительного речевого акта (I) (а)-(в). Если Г считает, что в речевой ситуации действительно выполняются условия (I) (а)-(в), то конверзационное значение его высказывания совпадает с конвенциональным.

Конверзационное значение высказывания всегда опирается на конвенциональное и определяется тем, какими сведениями располагает Г о сегменте действительности, отразившемся в пропозициональном содержании, какую эмоционально-волевую реакцию возбуждает в нем такое положение вещей, и что Г предполагает о собеседнике. Появление невопросительного конверзационного значения связано с параметрами конкретной речевой ситуации; с тем, что Г намеренно употребляет высказывание в речевой ситуации, в которой не выполняется каждое из условий (I) (а)-(в) и/или

ситуации свойственны условия, относящиеся к конвенциональным прагматическим условиям какого-либо другого речевого акта.

В разнообразных конверзационных значениях вопросительные предложения могут служить для того, чтобы Г убеждал собеседника в чем-либо, просил, приказывал или предлагал С что-либо сделать, просил совета, разрешения и т. д. В дальнейшем мы переходим к анализу конкретного языкового материала, в качестве которого используются примеры из живой русской разговорной речи и цитаты из современных советских пьес[4]. Из-за ограниченности объема мы остановимся лишь на некоторых типичных конверзационных значениях, посредством которых Г хочет добиться того, чтобы С поверил во что-либо.

(7) «А. А если дом сломают?

Б. Пусть кто-нибудь всегда находится дома.

К т о ж е с т а н е т л о м а т ь д о м, к о г д а в н е м ж и в о й ч е л о в е к?»

(Брагинский 1983:75)

(8) «Е. М. Вам ведь нужны деньги?

Л. К о м у о н и н е н у ж н ы!

Е. М. Вы сколько получаете?»

(Брагинский 1983:272)

Конвенциональное значение высказываний (7) и (8): 'Я (Г) спрашиваю тебя (С) в отношении какого лица верно, что p'. Однако в конкретных речевых ситуациях по предположениям Г не выполняются конвенциональные прагматические условия совершения вопросительного речевого акта. Употребляя данные высказывания, он исходит из того, что:

(9) (а) Я (Г) знаю ответ, я убежден, что p' верно

(следовательно отпадает и условие типа (I) (б): данная информация Г не нужна),

(б) Ты (С) не знаешь ответа (по крайней мере неочевидно одновременно для собеседников, что С знает правильный ответ); такое положение вещей порождает в Г психологическое состояние:

(в) Я (Г) хочу, чтобы С поверил в то, что p' верно; тем самым он нарушает постулат Качества.

Г не может использовать подобные высказывания для того, чтобы убедить собеседника в любом релевантом ответе, который можно дать на заключенный в конвенциональном значении вопрос (множество возможных ответов в принципе безгранично, правда, прагматические условия, как правило, выделяют из него подмножество более вероятных ответов). Пропозиция, в верности которой Г хочет убедить С, связана с тем, что он на самом деле говорит, самым очевидным образом. (В противном случае мы имеем дело не с так называемым риторическим вопросом, а с загадкой). Конвенциональное значение частных вопросов содержит имплицитное

суждение типа (3). Пропозиция конверзационного значения высказываний (7) и (8) представляет собой отрицание имплицитного суждения, заключенного в их конвенциональном значении:

– Кто-то станет ломать дом, когда в нем живой человек = 'Никто не станет ломать дом, если в нем живой человек';

– Кому-то не нужны деньги = 'Каждому нужны деньги'.

Типичное конверзационное значение аналогичных высказываний можно обобщить в следующей форме:

'Я (Г) сообщаю тебе (С), что:

а) в отношении любого лица (предмета, места и т. д.) верно, что p,

б) нет такого лица (предмета, места и т. д.) в отношении которого верно, что p' (в зависимости от того, что заключенное в конвенциональном значеннии имплицитное суждение было отрицательным или утвердительным).

Вопросительные высказывания встречаются и в таких речевых ситуациях, в которых Г знает ответ, и у него нет основания считать, что С не знает ответа.

(10) «Т. Ты очень изменилась... тебя трудно узнать. Вышла замуж?

Т. Я?

Г. Почему ты удивилась?»

(Арбузов 1981:173)

(11) «Б. Где автобус, скажите пожалуйста.

С. А в т о б у с?... Это на той стороне, за линией.»

(Вампилов 1984:77)

Конвенциональное значение высказываний (10) и (11): 'Я (Г) спрашиваю тебя (С), верно ли, что ты спросил, что p'. Придерживаясь нормативных прагматических предписаний, Г задает такой вопрос, если он не понял, не расслышал предыдущую реплику собеседника. Однако в приведенных примерах по предположению Г оба собеседника располагают информацией, которая необходима для логического завершения общего вопроса, заключенного в конвенциональном значении высказывания (известно, что p верно). Высказывание (10) Г произносит для того, чтобы посредством супрасегментных языковых средств выразить свою эмоциональную реакцию. Г хочет добиться того, чтобы С поверил: предшествующая реплика С вызвала его удивление. В том случае, если подобные высказывания не содержат информацию о психологическом состоянии Г, их конверзационное значение будет: 'Я (Г) сообщаю, что знаю: верно, что p'. Высказыванием (11) Г просто констатирует, что С спросил у него, что p. Вопросительные высказывания в данном конверзационном значении часто становятся своеобразным средством тактического арсенала организации микроструктуры диалога. Высказывания типа (11) в условиях спонтанной коммуникации

являются, как правило, первой автоматической реакцией на вопрос; они служат для заполнения паузы, дают время Г обдумать ответ[5].

(12) (Г видит, что его коллега надевает пальто, собирается уходить):

У х о д и ш ь?

В конкретной речевой ситуации конвенциональное значение высказывания (12) ((Г) спрашиваю тебя (С), верно ли, что ты уходишь') неуместно; бесмысленно удостоверяться в верности очевидного для собеседников факта. Произнося подобные высказывания Г констатирует, что р', и в большинстве случаев преследует какую-либо дальнейшую коммуникативную цель; например, хочет выразить свою готовность к коммуникации, подготовить почву для последующего разговора. Если С достаточно контактен и вежлив, то он дает понять, что он тоже готов к коммуникации (например, отвечает на вопрос: «Да, пора уж домой»; а если он настроен враждебно, то не реагирует или может, например, сказать: «Не видишь, что ли?».

Как опознает С то или иное конверзационное значение вопросительного высказывания? Если в высказывании Г реализовалось вопросительное предложение, С приписывает ему конвенциональное значение 'Спрашивает (Г, С, р)', если только какое-либо обстоятельство не заставляет его поступить иначе. О том, что высказывание нужно понимать в отличающемся от конвенционального конверзационном значении, может сигнализировать сам Г (таким сигналом могут служить определенные паралингвистические средства, также то, что интонанционное оформление высказывания отличается от вопросительного интонационного эталона) или тот факт, что конвенциональное значение высказывания в данной речевой ситуации неуместно или, по крайней мере, маловероятно, что коммуникативная цель Г заключается только в том, чтобы узнать р'. Если у С нет причины считать, что Г вообще уклоняется от соблюдения общих принципов речевого общения, то он исходя из параметров речевой ситуации (время, место общения, социальные и коммуникативные роли собеседников и т. д.) и из прочих фоновых знаний ищет такое значение, которое выводимо из конвенционального значения высказывания и, по его мнению, наиболее уместно в данной ситуации. С приписывает вопросительному высказыванию то или другое конверзационное значение на основе анализа его языковых (лексико-грамматических и интонационных) характеристик и оценки конкретной речевой ситуации, руководствуясь своим языковым и коммуникативным опытом, приобретенным в прежних речевых ситуациях.

В выражении различных невопросительных конверзационных значений велика роль интонации. На уровне продукции несовпадение конверзационного значения с конвенциональным, как правило, влечет

за сабой большие или меньшие изменения в той интонационной структуре, которой аналогичное высказывание служило бы для совершения вопросительного речевого акта. Однако в условиях спонтанной устной коммуникации интонация не всегда может выполнять роль надежного индикатора того или иного конверзационного значения. В интерпретации конверзационного значения решающим фактором оказывается субъективная оценка ситуации, о чем свидетельствует наш заключительный пример из разговорной речи:

А (Собирается уходить из дома поздно вечером) Я пошел.

Б (Не знает, куда уходит А) Куда это вы так поздно?

А (Предполагает, что Б знает, куда он уходит, принимает его слова за оценку своего поступка) Я скоро вернусь.

[1]H. P. G r i c e. Logic and Conversation. In: P. Cole–J. L. Morgan (eds.). Syntax and Semantics. Vol. 3. Academic Press, New York, 1975, 41–79. F. K i e f e r. A kérdő mondatok szemantikájáról és pragmatikájáról (О семантике и прагматике вопросительных предложений). In: Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből (Работы по текстологии современного венгерского языка). «Tankönyvkiadó», Budapest, 1983.
J. R. S e a r l e. Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge University Press, Cambridge, 1969. J. R. Searle. Indirect Speech Acts. In: Syntax and Semantics. Vol. 3, Academis Press, New York, 1975, 59–83.

[2]По концепции Г р а й с а в нормальных случаях (если Г не намеренно хочет обмануть, ввести в заблуждение собеседника) Г должен стремиться

а) не говорить того, что он считает ложным или для чего он не имеет достаточного основания («постулат Качества»);

б) быть релевантным (в частности выполняемое высказыванием речевое действие должно соответствовать актуальной на данном этапе диалога коммуникативной роли Г);

В) быть оптимально информативным;

г) выражаться ясно.

[3]Г должен считать верным, соответствующим реальному положению вещей имплицитное суждение (3), в противном случае совершенно бессмысленно было бы задать вопрос (2). А (3) не может быть верным если пресуппозиции (4) (а)–(г) не верны. О семантических пресуппозициях см.:
F. K i e f e r. Az előfeltevések elmélete (Теория пресуппозиций). «Akadémiai Kiadó», Budapest, 1983.

[4]Использованные источники: А р б у з о в 1981–А. Арбузов. Избранное I. «Искусство», Москва; Б р а г и н с к и й 1983–Э. Б

р а г и н с к и й, Э. Р а з а н о в. Ирония судьбы или С легким паром. «Советский писатель», Москва; В а м п и л о в 1984 – А. В а м п и л о в. Избранное. «Искусство», Москва.

[5] Ср., нпр.: Е. А. З е м с к а я. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. «Русский язык», Москва, 1979.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 77—90. 1990 Debrecen

Ungarisch-bulgarische Beziehungen nach dem Mongolensturm

T. SENGA

Über die ungarisch-bulgarischen Beziehungen in der Mitte des 13. Jh. besitzen wir wenige Quellenangaben und die Historiker sind gezwungen, die damaligen Verhältnisse auf Grund dieser wenigen Dokumente zu beurteilen.[1] Zu dieser Schwierigkeit kommt noch, daß die bulgarischen Quellen über unser Thema schweigen, so müssen wir uns bei den Untersuchungen in erster Linie auf die Schriften des ungarischen Königs Béla IV. (1235-1270) und auf die der Päpste stützen. In Anlehnung an dieses geringe Quellenmaterial wollen wir in diesem Beitrag zuerst einen Überblick über die Beziehungen zwischen Ungarn und Bulgarien im Zeitraum von fast zehn Jahren nach dem Mongolensturm unter besonderer Berücksichtigung der Politik Bélas IV. machen. Später analysieren wir Meinungen zu diesem Thema, die von unserer Auffassung abweichen und vor allem in der bulgarischen Geschichtsschreibung herrschen.

I.

Die Verheerung von Mongolen in den Jahren 1241-1242 Mittel- und Osteuropas, war auf das weitere Schicksal sowohl von Ungarn als auch von Bulgarien von grosser Wirkung. Im März des Jahres 1241 drang Khan Batu mit Mongolen nach Ungarn ein, was die Balkanstaaten noch nicht unmittelbar berührte, gewisse Veränderungen jedoch hervorrufen konnte. Ivan Asen II.

(1218–1241) starb im Jahre 1241 am Johannistag, d.h. um den 24. Juni, ihm folgte sein minderjähriger Sohn Koloman/Kaliman (1241–1246) auf den Thron, der das Kind von der Schwester Bélas IV. war. Um diese Zeit schlossen die Regenten des Koloman Asen und der Kaiser von Nikaia Johannes III. Dukas Vatatzes (1222–1254) mit den Lateinern von Konstantinopel einen zweijährigen Waffenstillstand.[2] Die Regenten von Koloman erneuerten um diese Zeit ihren Bündnisvertrag mit dem Kaiser von Nikaia.[3] 1242 begannen die Tataren ihren Auszug aus Ungarn; die Hauptmasse ihres Heeres vereinigte sich in Bulgarien,[4] von da aus zogen sie rückwärts nach Osten.

Aus zwei Berichten können wir darauf schliessen, daß der Mongolensturm das weitere Schicksal von Bulgarien in bedeutendem Masse besiegelte. Der Franziskanermönch Wilhelm von Rubruk, der 1253 von Konstantinopel aus zu den Tataren ging, erwähnt nämlich in seinem Reisebericht, daß "die Walachei (Blakia), die das Land des Asen ist, und Kleinbulgarien ganz bis zu Slawonien hin" den Tataren Steuer zahlen.[5] Noch interessanter ist für uns der Satz in einem Brief Bélas IV. an den Papst Innozenz IV. (1243–1254), wo es heißt: "Rußland, Kumanien, die Brodniki und Bulgarien", die vor dem Mongolensturm hauptsächlich dem ungarischen König unterstanden, sind zum Steuerzahler der Tataren geworden.[6] Da wir nicht wissen, ob die Tataren nach 1242 Bulgarien wieder angegriffen haben, soll erst im Jahre 1242 für die aus Ungarn ausgezogenen und sich in Bulgarien aufhaltenden Tataren Gelegenheit geboten haben, Bulgarien zu ihrem Steuerzahler zu machen.[7] Wir können also sagen, daß der Mongolensturm auch in den ungarisch-bulgarischen Verhältnissen der Mongolensturm es war, der die Veränderungen hervorrief.

Um die Beziehungen zwischen den zwei Ländern nach dem Mongolensturm besser zu verstehen, müssen wir auch auf ihre früheren Beziehungen eingehen. Trotz der Bemühungen des Papstes Gregor IX. (1227–1241), die Union zwischen der bulgarischen und der römischen Kirche wiederherzustellen, schloß Ivan Asen II. in den letzten Monaten des Jahres 1237 erneut Bündnis mit dem Kaiser von Nikaia[8], der das Lateinische Kaiserreich liquidieren wollte. Der Papst, der sich über das Schicksal von Konstantinopel viele Gedanken machte, forderte am 27. Januar 1238 Béla IV. zum Krieg gegen den bulgarischen Zar auf.[9] In einem vom 7. Juni 1238 datierten Brief an den Papst erklärt sich Béla IV. bereit, bei günstigeren Bedingungen gegen den bulgarischen Herrscher ins Feld zu ziehen, aber er beruft sich auch auf die Faktoren, die ihn davor zurückhalten, so vor allem auf die verwandtschaftlichen Beziehungen. Der ungarische König spricht von einem "freundschaftlichen und verwandtschaftlichen Bündnis" mit Asen;

indem er darauf hinweist, daß der bulgarische Zar von der verstorbenen Schwester von Béla einen Sohn und Thronfolger hat. Nach den Worten des Königs "folgt er unseren Befehlen in allen Dingen dermaßen, daß er eher als Untertan als ein Freund betrachtet werden kann".[10] Wenn wir die zwei angeführten Briefe Bélas IV. vergleichen, die er vor dem Mongolensturm an den Papst Gregor IX. bzw. danach an den Papst Innozenz IV. sandte, können wir annehmen, daß die Beziehungen der zwei Länder zueinander nach dem Mongolensturm abgebrochen sind, und der ungarische König nicht mehr imstande war, auf die Angelegenheiten von Bulgarien einen Einfluß zu üben. Außerdem besitzen wir nicht einmal lakonische Quellenangaben über die Beziehungen zwischen zwei Ländern in der Zeitspanne von einem halben Jahrzehnt nach dem Mongolensturm.[11]

Ein interessantes und paradox erscheinendes Phänomen ist es, daß Béla IV. vor dem Mongolensturm kaum, in den darauffolgenden Jahren jedoch mehrmals seine Nachbaren angegriffen hatte. Der ungarische König führte 1242 gegen Österreich, 1243 gegen Dalmatien, Polen und Galizien, 1244 gegen Bosnien, 1245 gegen Galizien, 1246 gegen Österreich und im Jahre 1247 wahrscheinlich gegen Bosnien den Krieg.[12] Der König zog also unmittelbar nach dem Mongolensturm fast jedes Jahr ins Feld, und fast in jedes Nachbarland, nach Bulgarien jedoch nicht. Das läßt sich vielleicht nicht nur dadurch erklären, daß Béla IV. mit dem bulgarischen Zar Koloman verwandtschaftlich verbunden war, sondern auch durch die Tatsache, daß der ungarische König in diesen Jahren noch nicht die Absicht hatte, sich in die Angelegenheiten des zum Steuerzahler der Tataren gewordenen Bulgarien einzumischen.

Koloman starb Ende August oder Anfang September des Jahres 1246[13], an seine Stelle trat der ebenfalls minderjährige Michael II. Asen (1246–1256), der aus der zweiten Ehe Ivan Asens II. mit der Tochter des Despoten von Epiros Theodoros Komnenos geboren war.[14] Béla IV. konnte also keinen besonderen verwandtschaftlichen Grund mehr haben, mit dem Feldzug gegen Bulgarien zu zögern, diesen Feldzug hat der Papst Gregor IX. bereits vor dem Mongolensturm mehrmals angeregt, jedoch ohne Ergebnis. Aber der Kaiser von Nikaia fiel mit seinem Heer in Bulgarien ein, indem er seinen Vertrag mit diesem Land brach, und besetzte Thrakien und den Großteil von Mazedonien, den früher Ivan Asen II. erobert hatte. So hat Nikaia auf dem Balkan Fuß gefaßt. Die Macht von Bulgarien wurde schwach, es war gezwungen, mit dem Kaiserreich Nikaia einen Friedensvertrag abzuschließen und seinen Interessen zu dienen. So nahmen im folgenden Jahr 1247 auch Bulgaren an dem nikäischen Angriff gegen das Lateinische

Kaiserreich teil. Im Sommer des Jahres 1247 drangen die nikäischen und bulgarischen Truppen in Ostthrakien ein und besetzten wichtige strategische Punkte der Lateiner, Konstantinopel konnten sie aber damals noch nicht erwerben.[15] Die neueren Ereignisse am Balkan beeinflußten wahrscheinlich auch die Politik Bélas IV.; das geht aus folgenden zwei Quellen hervor.

In seiner Urkunde vom 2. Juni 1247 hat der König mit dem Ritterorden Johanniten einen Lehensvertrag geschlossen und sie mit dem Gebiet zwischen den Südkarpaten und der Donau belehnt. In dieser Urkunde, die der Papst 1251 bestätigte, hieß es: wenn der ungarische König "gegen Griechenland, Bulgarien oder Kumanien" ins Feld zieht, so steht ein Drittel der Bewaffneten des Ordens dem König zur Verfügung. Der Orden hat sich unter anderem dazu verpflichtet, "gegen die Heiden allerlei Nationen, gegen Bulgaren und andere Schismatiker (scismatici)" Waffen zu ergreifen, sobald sie das Land oder die Grenzen des Landes angreifen.[16] Kurz danach schrieb Béla IV. an den Papst, daß die Johanniten auf die Aufforderung des Königs "vor kurzem gegen die Heiden und Schismatiker Waffen ergriffen", um das Land und den christlichen Glauben zu schützen und der König habe sie "jenseits der Donau" an den Grenzen der Kumanen und Bulgaren angesiedelt. Ohne Zweifel handelt es sich hier um den Vertrag vom 2. Juni 1247 und die Bezeichnung "Schismatiker" bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach vor allem auf die Bulgaren. Der ungarische König hat in diesem Brief seine Hoffnung ausgesprochen, daß er mit Hilfe der Brüder des Johannitenordens das Gebiet entlang der Donau bis zum Schwarzen Meer mit dem katholischen Glauben veredeln kann und daß die Johanniten dadurch auch dem Lateinischen Kaiserreich und dem Heiligen Land wirksame Hilfe leisten können.[17]

Auf Grund dieser zwei Schriften Bélas IV. zu verschiedenen Themen, die jedoch einander ergänzende Angaben enthalten, kann man darauf schließen, daß der König - den jetzt nicht der Papst zu einem Feldzug gegen Bulgarien aufgerufen hatte - auf den Gedanken kam, seinen Einfluß jetzt auf den Balkan auszudehnen; seine Absichten hat er aber nicht verwirklicht. Viel mehr als den bulgarischen Angelegenheiten galt jetzt wahrscheinlich das Interesse des Königs der Frage des österreichischen Erbes, im Juni 1246 starb nämlich der österreichische und steierische Herzog Friedrich II. Durch Boten, die er am 15. November 1246 zu dem Papst sandte, brachte Béla seine Absicht zum Ausdruck, daß er die österreichischen Länder erwerben will.[18] Darauf antwortete Innozenz IV. am 30. Januar 1247 dem König, daß er ihm bei der Verwirklichung seiner Wünsche behilflich sein wird[19]; kurz darauf aber war Béla IV. gezwungen, diese seine Absicht zunächst aufzugeben. Im Jahre 1247 kam nämlich die Nachricht, daß sich die

Tataren gegen Europa rüsten. Gegen Ende des Sommers brachte Johannes von Plano Carpini, kurz danach brachten aber selbst die Gesandten des ungarischen Königs unmittelbar aus der Mongolei die drohende Botschaft an den Hof, und so lenkte Béla IV. seine Aufmerksamkeit wahrscheinlich gleich auf die Beschützung des Landes. Nach 1247 hören wir bis zur Mitte der 1250-er Jahre wieder kaum etwas über das ungarisch-bulgarische Verhältnis. Um das Jahr 1249, als sich der König vergewissert hat, daß der Angriff der Tataren ausbleibt, beschäftigte er sich wieder mit seinem einmal bereits aufgegebenen Plan, d.h. mit der Erwerbung des österreichischen Erbes.[20] Die uns überlieferten Quellen lassen also die Feststellung zu, daß länger als ein Jahrzehnt nach dem Mongolensturm, der zur Folge hatte, daß Bulgarien zum Steuerzahler der Tataren geworden ist und so der ungarische König keinen Einfluß mehr auf dieses Land ausüben konnte, im Verhältnis zwischen Ungarn und Bulgarien keine bedeutende Veränderung eingetreten ist.

II.

Dieser Ausführung des Themas gegenüber beurteilt die in der bulgarischen Geschichtsschreibung herrschende Auffassung anders das Verhältnis der beiden Länder um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Nach Nikov, der diese Auffassung begründete, kamen Belgrad und Braničevo im Jahre 1246, als Koloman gestorben war und Michael II. Asen den Thron bestieg, unter ungarische Oberhoheit, und so nahm Béla IV. den Titel "rex Bulgariae" an. Im Laufe des Oktobers 1254 griffen die Bulgaren über das Banat Severin (Szörény) Südungarn an, ihre Aktion blieb jedoch ohne Ergebnis und der ungarische König nannte sich im August des Jahres 1255 wieder "rex Bulgariae". Nikov schreibt im weiteren, daß Bulgarien und Ungarn am Ende des Jahres 1255 oder zu Beginn des Jahres 1256 Frieden geschlossen haben.[21] Die Auffassung von Nikov wird neuerdings von Petkova modifiziert: Da der Titel Bélas IV. "rex Bulgariae" nach 1247 verschwindet, nimmt sie an, daß das nordwestliche Gebiet von Bulgarien nicht auf die Dauer - wie Nikov es behauptet -, sondern nur provisorisch unter ungarischer Hoheit stand, und ihrer Meinung nach sollen die zwei Länder in den Jahren von 1247-1253 ständig um das Gebiet gekämpft haben. Im Jahre 1254 soll aber das Gebiet von Belgrad und Braničevo auf längere Zeit in die Hände der Ungarn gelangt sein und so nahm Béla IV. wieder den Titel "rex Bulgariae" an.[22]

Zwar kommt in den Urkunden Bélas IV. im königlichen Titel auch Bulgarien mehrmals vor, so z.B. auch in den Urkunden aus

1246 und 1247[23], die Nikov zitiert[24], aber die erste Urkunde ist falsch, bei der zweiten ist es ein Transkriptionsfehler, daß Bulgarien im königlichen Titel erwähnt wird.[25]

Nikov, und nach ihm auch Petkova zitieren die zwei Schriften des ungarischen Königs: die Urkunde vom 2. Juni 1247 und den Brief, der ihrer Meinung nach aus dem Jahre 1254 stammt, um zu beweisen, daß zwischen 1247 und 1253 Ungarn und Bulgarien Kriegskonflikte hatten.[26] In der Urkunde wird aber über kein Kriegsereignis zwischen den zwei Ländern berichtet, wir haben es ja bereits gesehen.[27] In dem Brief Bélas IV. aber, den die bulgarischen Historiker mit Jahre 1254 datieren, und den wir oben schon mehrmals angeführt haben, lesen wir folgendes: Die ungläubigen Völker umgeben Ungarn, und zwar "vom Osten her die Rutenen, Kumanen und Brodniki, vom Süden die Bulgaren und die bosnischen Häretiker, gegen die wir mit unserem Heer auch zur Zeit kämpfen..."[28] Nikov und Petkova haben also in Verbindung mit diesem Bericht die oben angeführten Angaben so interpretiert, daß Bulgarien 1254 und davor auch zwischen 1247 und 1253 gegen Ungarn Krieg führte.[29] Vor allem müssen wir aber erwähnen, daß der Brief in der Tat ohne Jahresangabe, am 11. November geschrieben worden ist. In einem anderen Beitrag von uns sind wir auf die Schlußfolgerung gekommen, daß er höchstwahrscheinlich aus dem Jahre 1247 evtl. 1248 stammen kann.[30] Jedenfalls müssen wir den Inhalt des Briefes noch gründlicher untersuchen, auf Grund dessen Ungarn und Bulgarien im Ausfertigungsjahr des Briefes den Krieg gegeneinander zu führen scheinen.

Wir sind aber der Ansicht, daß der fragwürdige Satz des Briefes auch anders gedeutet werden kann. In den Übersetzungen des Passus findet man die Wortverbindung "bulgarische und bosnische Häretiker" oder "die Bulgaren und häretische Bosniaken"[31], die man so verstehen kann, daß die Ungarn sowohl gegen die Bulgaren als auch gegen die Bosniaken kämpfen. Dagegen übersetzten wir es oben wie folgt: "die Bulgaren und die bosnischen Häretiker".[32] Diese Übersetzung ist zwar in dem genannten Kontext zweideutig, die nächsten Umstände lassen aber eher darauf schließen, daß die Ungarn nur gegen die bosnischen Häretiker kämpfen. Béla IV. nannte Ivan Asen II. einen Schismatiker in seinem bereits angeführten Brief vom 7. Juni 1238; in seiner Urkunde vom 2. Juni 1247 kommt aber - wie wir es gesehen haben - der Ausdruck "Bulgaren und andere Schismatiker" vor. Béla IV. hat zwar nur wenig Schriften, wo über Bulgaren gesprochen wird, jedoch bezeichnet er sie nirgendwo als Häretiker. Darüber hinaus müssen wir auch den Ausdruck "auch zur Zeit" beachten, der kann darauf hinweisen, daß der Krieg auch in der jüngsten Vergangenheit geführt wurde. Von Bosnien wissen wir,

daß die Ungarn dort 1244 eingebrochen sind.[33] In dem Brief des Papstes an Béla IV. vom 30. Januar 1247 lesen wir, daß sich der König verpflichtete, die bosnischen Häretiker zu unterdrücken und der Papst fordert ihn auf, dies fortzusetzen.[34] Die Urkunde des Königs vom 25. März 1249, in der berichtet wird, daß Nikolaus, der Gespan von Dubnica "oft" aus den Kriegen gegen die bosnischen Häretiker zurückkehrte,[35] zeigt eindeutig, daß Béla IV. nach dem Mongolensturm mehrmals den Krieg gegen Bosnien führte. Wir wissen aber nichts davon, ob die Ungarn in diesen Jahren auch gegen Bulgarien den Krieg führten. In den Schenkungsurkunden des Königs Béla IV. finden wir nämlich keinen Hinweis darauf, daß seine Menschen in den Kämpfen gegen Bulgarien Verdienste erworben hätten. Ein Krieg ohne Kriegsverdienste - das ist schwer vorzustellen, gleich ob er ein siegreicher oder ein verlorener war.[36] Nicht einmal päpstliche Briefe sind uns aus der Mitte des 13. Jahrhunderts überliefert, die den ungarischen König oder den ungarischen Klerus zu einem Krieg gegen Bulgarien angeregt hätten. Auf Grund dieser Tatsachen haben wir also Recht den oben angeführten Satz so zu interpretieren, daß der ungarische König nur gegen die bosnischen Häretiker Krieg führte.[37] Wir können also behaupten, daß die ungarisch-bulgarischen Beziehungen mehr als ein Jahrzehnt lang nach dem Mongolensturm im Grunde genommen nicht feindlich waren, falls wir wegen der mangelhaften Berichterstattung unserer Quellen allein die Tatsache für ausschlaggebend halten, daß es zwischen den zwei Ländern kein Krieg geführt wurde.[38]

Als nächste Aufgabe steht uns bevor zu untersuchen, was die Ursache dafür war, daß Béla IV. im Jahre 1255 den Titel "rex Bulgariae" aufgenommen hat, den er bis zum Jahre 1263 unregelmäßig trug.[39] Hier machen wir nur eine Bemerkung dazu: Die Tatsache, daß der König 1255 diesen Titel aufgenommen hat, hängt wohl damit zusammen, daß sein Schwiegersohn Rostislav Michailovič, der in der Urkunde Bélas IV. aus 1254 als "dominus de Machou" erwähnt wird[40], in Bulgarien eine bedeutende Rolle spielen konnte.

[1] Die Frage der ungarisch-bulgarischen Beziehungen im Mittelalter - so im 13. Jh. - gehört als selbständiges Thema zu den weniger erforschten Problemen. In den zwei Aufsatzsammlungen über die Geschichte der Beziehungen, die vor kurzem in Sofia bzw. in Budapest erschienen und fast von gleichem Inhalt sind, befinden sich einige Abhandlungen zu unserem Thema; sie geben jedoch nur in großen Zügen Auskunft über die Beziehungen der zwei Länder in der gegebenen Periode. Č. Dobrev - P. Mijatev - P. Juchas - E. Koceva -J. Dimitrova (Hrsg.): Bălgaro-ungarski kulturni vzaimootnošenija. Sofia 1980.; Cs. Dobrev - Juhász P. - P. Mijatev (Hrsg.): Tanulmányok a bolgár-magyar kapcsolatok köréből. Bp., 1981. Siehe noch G. Stadtmüller: Ungarns Balkan-Politik im zwölften und dreizehnten Jahrhundert. In: Überlieferung und Auftrag. Festschrift für Michael de Ferdinandy zum 60. Geburtstag. Wiesbaden 1972, 603-613. Die ausführlichen Bearbeitungen des Themas erwähnen wir später.

[2] Chronica Alberici monachi Trium fontium ad a. 1241., MGH. Pertz, SS. XXIII. 950. (A. F. Gombos: Catalogus fontium historiae Hungaricae I-III. Bp., 1937-1938. I. 34, Nr. 103.; F. Dölger: Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches, Teil III, München-Berlin 1932, 18, Nr. 1773.; W. Norden: Das Papsttum und Byzanz. Berlin, 1903, 312, 358; V. Gjuselev: Bulgarien und das Kaiserreich von Nikaia (1204-1261). Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 26 (1977) 152.

[3] Dölger: Regesten, 18, Nr. 1773a.; V. Zlatarski: Istorija na bălgarskata dăržava prez srednite vekove. III. Sofia 1940, (Reprint: 1972), 421; Gjuselev: Bulgarien, 152; I. Božilov: Familijata na Asenovci. Sofia 1985, 104; A. Dančeva-Vasileva: Bălgarija i Latinskata imperija (1204-1261). Sofia 1985, 152-153.

[4] Thomas Spalatensis archidiaconus: Historia pontificum Salonitanorum atque Spalatensium c. 39. MGH. Pertz, SS. XXIX. 594. (Gombos: Catalogus, III. 2243. Nr. 4781; A tatárjárás emlékezete. Hrsg. v. T. Katona. Bp. 1981, 190; Latinski izvori za bălgarskata istorija IV. Sofia 1981, 268; Der Mongolensturm. Berichte von Augenzeugen und Zeitgenossen 1235-1250. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von H. Göckenjan und J. R. Sweeney. Graz - Wien - Köln 1985, 260.)

[5] A. van den Wyngaert: Sinica Franciscana. Vol. I, Itinera et relationes Fratrum Minorum saeculi XIII et XIV. Quaracchi - Firenze 1929, 167-168, siehe noch 331. (Napkelet felfedezése. Julianus, Plano Carpini és Rubruk útijelentései. Hrsg. v. Gy. Györffy. Bp. 1965, 120, 220; Latinski izvori, 195.)

[6] A. Theiner: Monumenta historica Hungariam sacram illusrantia I. Roma 1859, (im weiteren: VMH) 231, Nr. 440.; R. Marsina: Codex

diplomaticus et epistolaris Slovaciae II. Bratislava 1987 (im weiteren: CDES), 144, Nr. 350. Siehe noch die Anmerkungen 31 und 32.

[7] P. Nikov: Tatarobălgarski otnošenija prez srednite vekove s ogled kăm caruvaneto na Smileca. Godišnik na Sofijskija universitet. Filosofisko-istoričeski fakultet 15-16 (1919-1920) 3-4. Siehe noch Zlatarski: Istorija, 424-425; Istorija na Bălgarija III. Vtora bălgarska dăržava. Sofia 1982, 266-267. (Der einschlägige Teil ist die Arbeit von P. Petrov) Es gibt auch eine andere Ansicht über den ersten Einbruch der Tataren in Bulgarien bzw., über den Zeitpunkt, von dem an Bulgarien der Steuerzahler der Tataren geworden ist. Cankova-Petkova meint nämlich in Anlehnung an die zwei unteren Quellenangaben, daß die Tataren 1241 in Bulgarien eingebrochen sind und es am Ende des Jahres zu ihrem Steuerzahler gemacht haben. G. Cankova-Petkova: Griechisch-bulgarische Bündnisse in den Jahren 1235 und 1246. Byzantinobulgarica 3(1969)63-64; diess.: Bălgarija pri Asenovci. Sofia 1978, 127; Istorija na Bălgarija III, 179. (Der einschlägige Teil ist die Arbeit der Cankova-Petkova) Siehe noch Božilov: Familijata, 84, 105. Vgl. Dančeva-Vasileva: Bălgarija, 154. Cankova-Petkova zitiert zuerst das Chronicon Australe (H. Pez: Scriptores rerum Austriacarum I. Leipzig - Regensburg 1721, 460), und sie meint, daß diese Quelle über den bulgarischen Durchmarsch Baldouins II. wichtiges zu berichten hat; hier heißt es, daß Baldouin II. mit Hilfe der Kumanen die Tataren besiegte, später aber - im Jahre 1241 - erlitt er Niederlage von ihnen. Wir müssen jedoch bemerken, daß die Quelle eine spätere Kompilation ist (O. Lorenz: Deutschlands Geschichtsquellen seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. I, Berlin, 1876^2, 218-219), und andere Quellen, z.B. die Continuatio Sancrucensis II, bzw. das Chronicon Austriacum anonymi unter dem Jahr 1243 [MGH. Pertz, SS. IX. 641 (Gombos: Catalogus, I. 778, Nr. 1789; A tatárjárás emlékezete, 204); A. Rauch: Rerum Austriacarum scriptores II. Wien 1794, 245 (Gombos: Catalogus, I. 507, Nr. 1215)] und das Anonymi Leobiensis Chronicon unter dem Jahr 1239 [Pez: Scriptores I, 816 (Gombos: Catalogus, I. 271, Nr. 592.)] erwähnen ähnliches Ereignis, das sich aber offensichtlich auf die Zeit nach dem Auszug der Tataren aus Ungarn bezieht. Die andere Quellenangabe, auf die sich Cankova-Petkova beruft, ist die "Chronique rythmée" des Philippe Mouskès, hier heißt es: "li rois de la tiere as Blas" hat die Tataren besiegt. [MGH. Pertz, SS. XXVI. 819, Z. 30959-30962. (Gombos: Catalogus, III. 1976, Nr. 4252.)] Diesen Kampf mit den Tataren bringt Cankova-Petkova mit dem Tod Ivan Asens II. im Juni 1241 in Verbindung. Unseres Erachtens könnte man diesen Bericht auf das Jahr 1242 beziehen (V. T. Pašuto: Mongol'skij pochod v

glub' Jevropy. In: Tataro-mongoly v Azii i Jevrope. Hrsg. v. S. L. Tichvinskij. Moskva, 1977[2], 216, 221; V. Spinei: Moldavia in the 11th - 14th Centuries. Bukarest 1986, 114-115.); wenn wir ihn nicht für unzuverlässig hielten. (Vgl. G. Strakosch-Grassmann: Der Einfall der Mongolen in Mitteleuropa in den Jahren 1241 und 1242. Innsbruck 1893, 169.) Für die Annahme der Cankova-Petkova wäre der Brief Bélas IV. an den deutschen König Konrad geeigneter, wahrscheinlich aus dem Jahre 1241; hier wird berichtet, daß die Tataren Gross-Ungarn, Bulgarien, Kumanien, Rußland, Polen und Mähren verheerten [Árpád-kori új okmánytár I-XII. Hrsg. v. G. Wenzel, Pest-Bp. 1860-1874, (im weiteren: AUO), II. 126, Nr. 71. (A tatárjárás emlékezete, 296; Der Mongolensturm, 286) Siehe auch I. Szentpétery: Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke - Regesta regum stirpis Arpadianae critico-diplomatica. I. Bp. 1923-1932, (im weiteren: RA.) 212, Nr. 707.]. Darüber hinaus könnten wir noch die Berichte des Andreas Dandolo bzw. Richerus monachus Senoniensis erwähnen, die über die tatarische Besetzung bzw. Verheerung des "regnum Bulgariae" oder "Bulcaria" Auskunft geben [L. A. Muratori: SS. Italic. XII. 354 (Gombos: Catalogus, I. 65, Nr. 160; A tatárjárás emlékezete, 196); MGH. Pertz, SS. XXV, 310 (Gombos: Catalogus, III, 2052, Nr. 4427; Latinski izvori, 189)]. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß sie sich auf das Bulgarien der Wolga-Gegend beziehen. Die Frage bedarf weiterer Untersuchung.

[8] P. Nikov: Ispravki kăm bălgarskata istorija. Izvestija na Istoričeskoto družestvo 5(1922) 65; Zlatarski: Istorija, 403; P. I. Žavoronkov: Nikejsko-bolgarskie otnošenija pri Ivane II Asene. In: Vizantijskie očerki. Moskva 1977, 208; Dančeva-Vasileva: Bălgarija, 145. Vgl. Dölger: Regesten, 18, Nr. 1758; Cankova-Petkova: Bălgarija, 125.

[9] VMH. S. 159-160, Nr. 283. (Latinski izvori, 63-65.)

[10] Béla IV. schreibt noch: "Vatatzes hat seinem Sohn unsere Nichte zur Frau genommen." [VMH. 170-171, Nr. 308. (Árpád-kori és Anjou-kori levelek. Hrsg. v. L. Makkai und L. Mezey. Bp. 1960, 143-145; Latinski izvori, 69-72.)] Diese Angabe erhellt nicht nur das Verhältnis des ungarischen Königs zu dem Kaiser von Nikaia, sondern auch sein Verhältnis zu Ivan Asen II., d.h. die ungarisch-bulgarisch-byzantinischen dynastischen Beziehungen, da Elena (Helene), die Tochter der Anna Maria, der unlängst verstorbenen Schwester von Béla IV. aus der Ehe mit Ivan Asen II., den Sohn des Kaisers von Nikaia den späteren Theodoros II. Laskaris, zum ersten Mal 1235 und nach kurzer Scheidung gegen Ende des Jahres 1237, anläßlich des bulgarisch-nikäischen Bündnisses endgültig heiratete (Nikov: Ispravki, 65; Zlatarski: Istorija, 403; Božilov: Familijata, 102-103). So werden uns die

weiteren Worte Bélas IV. verständlicher, daß Vatatzes den Angriff gegen Asen als einen Angriff gegen sich selbst nehmen würde.

[11] Gjuzelev ist der Meinung, daß sich das bis dahin gespannte Verhältnis zwischen Bulgarien und Ungarn um 1240 herum, d. h. noch vor dem Mongolensturm normalisierte, was gleichzeitig die Verbesserung der Beziehungen zwischen Bulgarien und dem Lateinischen Kaiserreich bedeutete. V. Gjuzelev: La Bulgarie, Vénise et L'Empire latin de Constantinople au milieu du XIII[e] siècle. Bulgarian Historical Review 3(1975), Nr. 4, 46; ders.: Srednovekovna Bălgarija v svetlinata na novi izvori. Sofia 1981, 90–91. Jedoch gibt es keine zuverlässige Quelle, die diese Ansicht unterstützen würde. Vgl. RA. 199, Nr. 653; L. Zolnay: István ifjabb király számadása 1264-ből. Budapest Régiségei 21(1964), 79–114. Der Papst Innozenz IV. hat in seinem Brief vom 21. März 1245 Koloman aufgefordert, zur römischen Kirche zurückzukehren. VMH. 196–197, Nr. 365, (Latinski izvori, 89–92.) In diesem Zusammenhang hat Gjuzelev aus dem Bericht "Annales Minorum" des Lucas Waddingus, in dem beschrieben wird, daß die ungarische Königin dem Papst Innozenz IV. durch zwei Franziskanermönche mitteilen ließ, daß Ivan Asen mit seinem Volk der römischen Kirche folgen will, den Schluß gezogen, daß es eine Folge der bereits früher entstandenen Beziehungen zwischen dem Papsttum und dem bulgarischen Herrscher Koloman – der hier falsch als Ivan Asen bezeichnet wird – war. Gjuzelev: Srednovekovna Bălgarija, 91–92. Aus dem Brief Innozenz IV. vom 30. Januar 1247 an die ungarische Königin geht es aber klar hervor, daß die zwei Mönche, Jacobus und Romanus den Papst erfahren ließen, daß die Königin bemüht ist, Vatatzes in den Schoß der römischen Kirche zurückzuführen. VMH. 203, Nr. 327. (Latinski izvori, 96–97) vgl. I. Dujčev: Il Francescanesimo in Bulgaria nei secoli XIII e XIV. Miscellanea Francescana 34 (1934) 255–257. In Anbetracht der Tatsache, daß die ungarische Königin Maria die Schwester von der Frau des Vatatzes, des Kaisers von Nikaia war, mit Ivan Asen II. bzw. mit Koloman jedoch nicht in Verwandtschaft ähnlichen Grades stand, läßt sich schwer vorstellen, daß die Königin in der bulgarischen Angelegenheit eine Rolle gespielt hätte.

[12] Die Chronologie der Kriegsereignisse weicht in einigen Fällen von der allgemein anerkannten Auffassung in der ungarischen Geschichtsschreibung ab. Siehe T. Senga: IV. Béla külpolitikája és IV. Ince pápához intézett "tatárlevele". Századok 121 (1987) 584–612. Vgl. K. Benda (hrsg.): Magyarország történeti kronológiája. I. Bp. 1981.

[13] Božilov: Familijata, 105.

[14] Ibid., 84, 106.

[15] Cankova-Petkova: Griechisch-bulgarische Bündnisse, 65-68; diess.: Bălgarija 139-141; Gjuzelev: Srednovekovna Bălgarija, 92-94; Dančeva-Vasileva: Bălgarija, 157-159.
[16] VMH. 209-210, Nr. 393.
[17] Siehe Anm. 6.
[18] Vgl. VMH. 232, Nr. 441. Zum Entstehungsjahr dieses Briefes s. RA. 253, Nr. 839. vgl. 255, Nr. 846.
[19] VMH. 203, Nr. 378. siehe noch 202, Nr. 375.
[20] Ausführlich Senga: IV. Béla, 601-602.
[21] P. Nikov: Sădbata na severozapadnite bălgarski zemi prez srednite vekove. Bălgarska istoričeska biblioteka 3 (1930) Nr. 1, 131; ders.: Bălgaro-ungarski otnošenija ot 1257 do 1277 godina. Spisanie na Bălgarskata akademija na naukite 11 (1920) 15-16, 57-58. Nikovs Meinung folgen viele, z.B. Zlatarski: Istorija, 436-437, 456-457; Cankova-Petkova: Bălgarija, 140; Istorija na Bălgarija III, 267, 270 (der einschlägige Teil ist die Arbeit von P. Petrov); Dančeva-Vasileva: Bălgarija, 158, 163; Božilov: Familijata, 106-108; siehe noch P. Mutafčiev: Istorija na bălgarskija narod 681-1323. Sofia 1986, 297.
[22] I. Petkova: A propos de la politique de la Hongrie dans les Balkans vers le milieu du XIII[e] siècle. Etudes balkaniques 16 (1980) No. 3, 112; diess.: Nordwestbulgarien in der ungarischen Politik der Balkanhalbinsel im 13. Jahrhundert. Bulgarian Historical Review 11 (1983) Nr. 1, 59-60. Petkova weist in ihren Fußnoten auf einzelne Quellenangaben mehrmals ungenau hin.
[23] AUO. VII. 207, Nr. 136; G. Fejér: Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis I-XI. Buda 1829-1844. IV/1, 455.
[24] Nikov: Bălgaro-ungarski otnošenija, 15.
[25] I. Szentpétery: Bolgárország IV. Béla királyi címében. In: Emlékkönyv dr. gróf Klebelsberg Kunó negyedszázados kultúrpolitikai működésének emlékére születésének ötvenedik évfordulóján. Bp., 1925, 230-233; RA. 254-255. Nr. 843; 261, Nr. 867.
[26] Nikov: Bălgaro-ungarski otnošenija, 16; Petkova: A propos de la politique, 112.
[27] Siehe oben Anm. 16.
[28] CDES. 244, Nr. 350. "Cum regnum Hungarie per pestem Thartharorum pro maiori parte in solitudinem sit redactum et quasi ovile sepibus sit diversis infidelium generibus circumseptum, utpote Ruthenorum, Cumanorum, Brodnicorum a parte orientis, Bulgarorum et Boznensium hereticorum a parte meridiei, contra quos etiam ad presens per nostrum exercitum dimicamur..." Vgl. VMH. 230, Nr. 440. Siehe noch die Anmerkungen 31 und 32.
[29] Es ist schwer zu begreifen, warum nicht einfacher geschrieben wurde, daß es zwischen den zwei Ländern von 1247 bis 1254, besser

gesagt von 1246 bis 1254 - und nicht von 1247 bis 1253 - Kriege gab.

[30] Senga: IV. Béla, 604-609. Vgl. RA. 287-289, Nr. 933a.

[31] Documente privind istoria României, veacul XI, XII şi XIII. C. Transilvania. I (1075-1250). Bukarest 1951, 344, Nr. 296; Árpád-kori és Anjou-kori levelek, 156; A. Kovách: Der "Mongolenbrief" Bélas IV. an Papst Innozenz IV. über einen zu erwartenden zweiten Mongoleneinbruch um 1250. In: Überlieferung und Auftrag, 502; Latinski izvori, 101; Der Mongolensturm, 306.

[32] Ebenso übersetzt es auch Izabella Gy. Ruitz (A tatárjárás emlékezete, 341), aber nach dem von Fejér herausgegebenen Text (Codex diplomaticus IV/2, 219), wo statt "dimucamur" "dimicavimus" steht und die Übersetzung sich im weiteren in der Zeitform des Verbes von der unseren unterscheidet. Wir müssen die zuverlässigere Textveröffentlichung der VMH bzw. des CDES annehmen, wo "dimicamur" vorkommt. Siehe Gy. Pauler: A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt. II. Bp. 1899[2]. 528, Anm. 178.

[33] V. Klaić: Geschichte Bosniens. Leipzig 1885, 106; Pauler: A magyar nemzet, 209-211; M. Perojević: Ban Matej Ninoslav. In: Poviest hrvatskih zemalja Bosne i Hercegovine od najstarijih vremena do godine 1463. Knijga I. Sarajevo 1942, 227. Vgl. N. Klaić: Iz problematike srednjovjekovne povijesti Bosne. Prilozi 14-15 (1978), 58.

[34] VMH. 202-203, Nr. 376. (Latinski izvori, 96.) S. noch die Briefe des Papstes vom 20. Juni 1246 und vom 26. Augustus 1247, die zur Vertilgung der bosnischen Häretiker nach Ungarn geschickt worden sind. VMH. 201-202, Nr. 372; 204-205, Nr. 382. (Latinski izvori, 94-96, 98-99.)

[35] Fejér: Codex diplomaticus, IV/2. 51 (A tatárjárás emlékezete, 338); RA. 272, Nr. 904.

[36] Über Kriegsverdienste s. A. Borosy: Hadi érdemek Magyarországon a XIII. században. Hadtörténelmi Közlemények 32 (1985) 507-540.

[37] Es ist interessant, daß die ungarische Geschichtsschreibung aus dem erwähnten Brief nicht den Schluß zieht, daß im Entstehungsjahr des Briefes - der verschiedenartig datiert wird - zwischen Ungarn und Bulgarien Krieg gewesen ist. Siehe z.B. Pauler: A magyar nemzet, 229, 521, Anm. 149, 528, Anm. 178; Gy. Kristó: Az Árpád-kor háborúi. Bp. 1986, 134, 167.

[38] Béla IV. ist vor seiner Thronbesteigung nur einmal, vermutlich 1228 gegen Bulgarien ins Feld gezogen. Wir wissen nicht, ob es nach 1228 und bis zur Mitte der 1250-er Jahre zwischen den zwei Ländern den Krieg gab. Wir sind der Meinung, daß die Gebiete um Belgrad und Braničevo in dieser Zeit zu Bulgarien gehörten. Siehe

T. Senga: Béla királyfi bolgár, halicsi és osztrák hadjárataihoz. Századok 122 (1988). 41–48.

[39] Szentpétery: Bolgárország, 225–240.

[40] CDES. 312, Nr.447; RA. 313, Nr.1011. Eine monographische Studie über Rostislav erschien unseres Wissens vor einem halben Jahrhundert zum letzten Mal. V. Prokof'jev: Rostislav Michailovič, russkij knjaz' XIII veka. In: Jubilejnij sbornik russkogo archeologičeskogo obščestva v Korolestve Jugoslavii. Belgrad 1936, 131–159. Siehe noch E. Hösch: Russische Fürsten im Donauraum des 13. Jahrhunderts. Münchener Zeitschrift für Balkankunde 2 (1979) 97–107.; S. Todorova: Dăšterjata na Rostislav Michajlovič i săbitijata v Bălgarija ot sredata na XIII v. Istoričeski pregled 45(1989) Nr. 2. 52–57.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 91—101. 1990 Debrecen

Некоторые особенности «Летописца Даниила Галицкого»

М. ФОНАЛКА

Распад Киевской Руси на отдельные княжества способствовал развитию областного летописания. Этот факт с одной стороны послужил поводом для сужения летописной тематики, с другой стороны способствовал проникновению в литературные тексты оригинальных, местных черт. Необходимо отметить здесь существенное свойство русского летописания. В нем на много веков закреплялся обязательный принцип, по которому летопись – это повествование об истории всей Русской земли. Это наблюдается и во время феодальной раздробленности, и в годы татарского ига, когда по существу, ведется единая русская летопись. Разные областные летописи переплетаются друг с другом, соединяются воедино и не ограничиваются только интересами данной области. Каждый местный летописец связывает историю своего княжества, своей земли с историей всей Русской земли. «Летописание каждой области в той или иной степени стремится стать летописанием общерусским, возможно шире схватить историю Русской земли в целом»[1].

Летописи, как правило, включали в свой состав материал общерусской истори, вели рассказ о событиях в своем княжестве, связывая их с предшествующей и настоящей историей других русских земель. Кроме того, местные летописи постоянно пользовались и материалом летописей других княжеств. «Самый факт этого обмена летописными известиями с другими областями отчетливо показывает, насколько сложным было летописание, требовавшее для своего осуществления сложного литературного общения»[2].

Монголо - татарское нашествие затормозило процесс интенсивного развития летописания. В разгромленных городах оно совершенно прерывалось, но полностью не прекращалось даже и в годы татарского ига. Из разрушенных городов летописание переносилось в другие города. Но были такие княжества, как например, Новгородское и Галицко-Волынское, в которых оно не прерывалось ни на минуту.

Галицко-Болынская летопись особенно отличается тем, что она продолжает литературные традиции Киевской Руси. Она входит в состав Ипатьевской летописи, в которой следует за Киевской летописью. Галицко-Волынская летопись делится на две части: первая (до 1260 г.) посвящена описанию жизни и деятельности Даниила Галицкого и истории Галицкого княжества, а вторая говорит о судьбах Владимиро-Волынского княжества и его князей. Первая и вторая части отличаются друг от друга идейной направленностью и своим стилем[3].

Первую часть Гадицко-Волынской летописи принято называть «Летописцем Даниила Галицкого». В центре внимания автора Летописца галицкий князь Даниил Романович, к которому он относится с большим уважением и любовью. Основная идея этой летописи описание борьбы князя с боярством и восхваление русского оружия и Русской земли.

«Летописец Даниила Галицкого» продолжил традиции южнорусского летописания, но вместе с тем эта летопись отличается и целым рядом оригинальных черт, так Д. С. Лихачев относит ее к особому жанру древнерусских литературных произведений - к княжеским житиям[4]. Это мнение Д. С. Лихачева подтверждается между прочим и тем, что в летописце, в его первоначальной форме, по всей вероятности, не было характерной для обычных летописей погодной сетки, и по этой причине его можно считать цельным историческим повествованием. В тексте, который дошел до нас, всё-таки есть такая сетка, но предполагается, что она была вставлена в него позже (и ошибочно), наверно, составителем Ипатьевской летописи[5]. Между прочим, эти вставки были так неудачны, что иногда нарушали даже и связность повествования. Например, фраза «При Данииле и Василько Романовичах епископия была во Владимире» разорвана и обессмыслена вставкой даты: «При в лето 1231 Данииле и Василько Романовичах епископия была во Владимире»[6]. Но и в других местах наблюдаются подобные несоответствия, вроде таких: «И Даниил уехал во Владимир. В год 1214. Была тишина. В год 1215. По воле божьей прислали князья литовские к великой княгине Романовой и к Даниилу с Васильком...»[7] и т.д...

Жизнеописатель подчинял действие исключительно внутренней логике развития событий и не следовал внешнему принципу

хронологической разбивки. Заимствуя свои слова из переводного компилятивного хронографа, он так размышляет о принципах хронологии: «Хронографу приходится описывать всех и все происходящее, иногда забегать вперед, иногда отступать назад. Мудрый, читая, поймет. Число годов мы здесь не писали...»[8]. В этой своеобразной литературной декларации говорится о том, что автор считает не то что возможным, но иногда обязательным отступать от обычной летописной регистрации истории. Автор сам называет свое произведение хронографом, и, действительно, его манера тесно примыкает к типу западноевропейских хроник.

Его оригинальное видение наблюдается не только в композиционном отступлении от привычных форм, но и в изображении своих героев, и, особенно главного героя, Даниила Романовича. О том, кем был автор «Летописца», мнения расходятся, но важно отметить, что кем бы он не был, он мог пользоваться рядом оригинальных источников, среди которых были повести о малолетних сыновьях великого князя Романа, рассказы очевидцев и участников битв Даниила против внешних и внутренних своих врагов, «Сказание о Батыевом побоище», рассказ о поездке Даниила в Орду, воинские повести о борьбе с ятвягами, официальные документы, памятники переводной литературы, но использовал и сюжеты, и образы легендарных устных преданий, в том числе преданий половецкого эпоса. В «Летописце» все эти источники сливаются в единое повествование, которое характеризует и единство стиля. Этот стиль является целиком светским[9]. Можно сказать, что в нем церковного не больше, чем это было в обиходе дружинного окружения князя. «В галицком повествовании – пишет А. С. Орлов, – постоянно чувствуется образованный литератор, дипломат и воинственный дружинник,любящий звон и бряцание оружия, придворный и своего рода 'рыцарь', который понимал историю как цепь войн и мятежей»[10].

Автор жизнеописания Даниила Галицкого – это скорее всего начитанный дружинник, соединяющий в своих писаниях приемы дружинной поэзии с формулами светской воинской повести и переводных хронографов.

Жизнеописатель пользуется песнями и об отце Даниила – Романе, в своеобразной форме. Вступление к жизнеописанию Даниила начинается с воспоминания о былом могуществе Русской земли при отце его, Романе, и «деде» Романа – Владимире Мономахе. Роман Мстиславич, как и его сын Даниил Романович, крепко боролись с боярами, которые чрезмерно усилились вследствие экономического подъема Галицкого и Волынского княжеств, и именно Роман соединил эти последние в 1199 г. в одно политическое единство. Роман успешно боролся и против нападений половцев и литовских феодалов, и укрепил границы на западе. Рос и международный авторитет его

княжества. Благодаря этой политике Роман пользовался необыкновенной популярностью также, как и его сын Даниил, который стремился противостоять татарам до последних сил.

Насколько был популярен Роман Мстиславич, об этом можно судить по разным памятникам, но интереснее всего, что даже автор «Слова о полку Игореве» со своим призывом к «буйному Роману и Мстиславу» относится к нему. Это ясно из перечисления его побед над Литвой, ятвягами, деремелой и половцами. Из Романов, современников автора «Слова о полку Игореве», только Роман Мстиславич Галицкий ходил на все эти народы. И именно для его войска были характерны «шлемы латинские», т. е. западные элементы вооружения, о чем говорит автор «Слова о полку Игореве»[11].

Но связь между «Словом» и Романом Мстиславичем не ограничивается только этой деталью. Среди исследователей древнерусской литературы возникли споры о том, что было ли «Слово» единственным произведением в древнерусской литературе, близким к народной поэзии, точнее сказать к двум ее видам: «плачам» и «славам»[12]. Д. С. Лихачев указывает на то, что до создания «Слова» нельзя найти такого произведения, которое можно было бы характеризовать таким сочетанием этих двух видов народной поэзии, только после «Слова» найдется несколько таких памятников, которые по жанровым признакам близки к «Слову». Среди них выделяется «Похвала Роману Мстиславичу», которая представляет собой именно вводную часть Галицко-Волынской летописи. «Похвала Роману Мстиславичу» - это прославление князя и плач о нем. Произведение обращается к прошлому, чтобы оплакать былое могущество страны и в то же время прославить Русскую землю. В Ипатьевской летописи начальные строки написаны даже в рукописи киноварью, как заголовок, хотя заголовком их считать нельзя, ведь все события, о которых повествуется в летописи, происходят после смерти Романа. Это можно считать знаком уважения автора к политической и исторической роли Романа, и как бы своеобразным обращением внимания на похвалу ему в начале повествования. Эта похвала сочетается с упоминанием о Владимире Мономахе, «прапрадеде» Романа, и этот факт тоже указывает на знакомство автора со «Словом». В «Слове» автор начинает свою «повесть» «от старого Владимира», который «препоясал ум крепостью своею и поострил сердце свое мужеством; исполнившись ратного духа навел свои храбрые полки на землю Половецкую за землю Русскую.» «Летописец» как бы продолжает начатую тему: «Князь Роман следовал в делах своих Владимиру Мономаху и старался погубить иноплеменников»[13].

Ощущение жанрового сходства этих двух памятников было насколько велико, что некоторые исследователи высказали свое мнение о том, будто бы летописец отделил некоторые отрывки из

«Слова» и перенес их в свое повествование. Кажется неоспоримым, что автор «Летописца Даниила Галицкого» был знаком со «Словом», которое могло повлиять на него, но «Похвала» и «Слово» имеют и существенные различия, которые, однако, не жарнового характера, а выявляются в авторской манере повествования. Различия уловимы, например, в сравнениях. Автор «Слова» употребляет только образы русской фауны, избегает неясных для читателя сравнений. Летописец – наоборот. Он перечисляет множество таких зверей, которые никогда не могут показаться перед русским человеком, если он жи́вет в пределах Русской земли. В качестве примера можно привести следующие места: автор «Слова» пишет в своем произведении, что «Боян, соловей старого времени», что «буря соколов занесла через поля широкие», что куряне «скачут, как серые волки в поле», а после поражения русских «вороны граяли» и т. д.... А летописец так отзывается о подвигах Романа: «...устремился на поганых, как лев, свиреп был, как рысь, истреблял их, как крокодил, проходил их землю, как орел, храбр был, как тур.»

Кроме жанрового сходства эти памятники связывает и идейное родство, которое выражается в патриотическом и в то же время в поэтическом раздумье о былой славе и могуществе Русской земли. В «Похвале» широкое пространство, которое автор считает своей родиной, указывается географическими названиями, которые входили в состав владений Владимира Мономаха. Например он «отогнал Отрока до обезов и за Железные ворота»[14]. «Владимир Мономах пил золотым шеломом Дон, захватил всю их землю...»[15].

Это героико – патриотическое вступление определяет размах и всей первой части Галицко – Волынской летописи. Отец Даниила Роман был храбрым воином, но и сам Даниил «был отважен и храбр, от головы до ноги не было у него изъянов»[16]. Он любил и умел воевать. Его походы сравниваются с походами Святослава Храброго и Святого Владимира[17]. Даниил был первым русским князем, который завоевал Землю чешскую, и никто кроме Владимира не входил «столь глубоко» в Польскую землю. Он с детства привык к военному быту, полюбил звон оружия, и не случайно, что позже, когда он стал князем в действительности, его войско своим видом могло вызвать удивление иноземцев. «Кони были в личинах и кожаных коярах, а люди – в кольчугах, и сияние великое исходило от полков, от блеска оружия. Сам Даниил ехал подле короля[18], по русскому обычаю. Конь под ним был на удивление, седло из жженого золота, стрелы и сабли украшены золотом и другими украшениями, достойными удивления; кожух из греческого оловира, обшитый широким золотым кружевом, сапоги из зеленой кожи, шитые золотом. Немцы смотрели и сильно дивились»[19].

В жизнеописании Даниила и в других местах встречается описание войска, оружия русских, видимо, автор увлекался зрелищем

«соколов – стрельцов». Перед битвой с ятвягами он так описывает войско Даниила: «Все воины сошли с коней, вооружились пехотинцы из стана, щиты их были как заря, шлемы как восходящее солнце, копья они держали в руках, как многочисленный тростник, а с двух сторон шли лучники, держа в руках самострелы и наложив на них стрелы против ратников, а Даниил сидел на коне и воинов строил в отряды. И сказали прусы ятвягам: 'Можно ли дерево поддержать сулицами или решаться напасть на такую рать?' и ятвяги, увидев это, вернулись восвояси»[20]. В такие торжественные минуты галицкая пехота изображается всегда вместе с Даниилом, который всегда сидит на коне и едет перед войском.

Не раз цитирует автор речи Даниила перед воинами. Эти речи явно свидетельствуют о военной морали времени, о том, что считали князья вообще честью, позором, родиной, долгом и т. д.... Например, во время одного совместного похода с поляками, союзники Даниила испугались силы чешского короля и не хотели дальше бороться против него. Тогда Даниил обратился к ним с такими словами: «Что вы ужасаетесь? Разве вы не знаете, что война не бывает без убитых? Разве вы не знаете, что натолкнулись вы на мужей воинов, а не на баб? Если муж убит на войне, что за диво? Другие дома умирают, без славы, а эти со славой умерли. Укрепите ваши сердца и поднимите свое оружие против врагов!»[21]

Такое же высокое представление о чести воина выражается в его словах, когда он обращается к своим союзникам в одном походе против половцев. Исход столкновения бесспорен: усталые русские войска должны потерпеть поражение, а он все-таки так говорит: «Не подобает ли воину, устремившемуся на битву – или завоевать победу, или погибнуть в бою? Я удерживал вас. Теперь же вижу, что трусливую душу имеете. Не говорил ли я вам, что не следует усталым воинам идти против свежих? А теперь что смущаетесь? Выходите против них!»[22]

Он сам участвует в боях, и автор подробно описывает все его подвиги. Он часто оказывается в безвыходном положении, как, например, в битве на Калке, в которой он принимал участие еще молодым князем. «Даниил, будучи ранен в грудь, по молодости и храбрости не почувствовал ран на теле своем. Ему было восемнаджать лет, и он был силен»[23]. Но когда увидел, что «татарские лучники усиленно стреляют, повернул своего коня под напором противника. Пока бежал он, сильно захотел пить, а напившись, почувсвовал рану на теле своем»[24].

Были и другие случаи, когда Даниил спасался чуть ли не с помощью чуда. В борьбе с венграми однажды, он попал в стан неприятеля. «Даниил же приблизился к ним, чтобы вызвать на бой, и не увидел у них воинов, а только отроков, держащих коней. Те же, узнав его, пытались мечами убить его коня. Милостивый бог вынес

его из вражьих рядов без ран, только концом острия меча на бреде его коня срезана была шерсть»[25].

О храбрости Даниила свидетельствуют рассказы чуть не анекдотического характера, вроде следующего. После убийства польского великого князя, Лестько, у города Калиш, в Польше, при осаде Даниил изменил свою одежду и вместе с польским воеводой Пакославом (союзником Даниила) вошел в осажденный город. «Даниил надел на себя шлем Пакослава, и стал сзади него... Пакослав же сказал: 'Кондрат рад был бы оказать вам милость, но Даниил весьма зол на вас: не хочет уходить, не взяв города.' И рассмеявшись, промолвил: 'А вот он сам стоит. Говорите с ним.' Князь же ткнул его древком копья и снял с себя шлем. Они закричали с городской стены: 'Прими нашу покорность, молим тебя – заклюяи мир! Он много смеялся, беседовал с ними, взял у них двух мужей и поехал к Кондрату»[26].

Автор жизнеописания подробно следит за деятельностью своего героя, князя Даниила, рисует картины его строительства и показывает любовь народа к своему князю. Жители Галича «бросились к нему, как дети к отцу, как пчелы к матке, как жаждущий воды к источнику»[27]. Автор описывает кроме его ратных трудов и охоту. «Когда ехал в Грубешев[28], убил он шесть вепрей – трех рогатиной сам, а трех – его дружинники, и он дал воинам мяса на весь путь»[29]. С особенной выразительностью пишет автор о боярах, внутренних врагах Даннила. В его словах чувствуется легкая ирония[30]. Семьюко, например, который поджег мост на реке Днестр, чтобы войска Даниила не могли приступить к Галичу, был «рыжий, как лисица»[31]. Другой боярин, Доброслав, был так горд, что даже когда ехал на коне, не смотрел на землю. А бояре – изменники «увидев, что не могут удержать город, трусливо поспешили сдать его, вышли со слезами на глазах и с опечаленными лицами, облизывая пересохшие губы свои» шли навстечу Даниилу «и сказали с прискорбием 'Приходи князь Даниил, возьми город!»[32]

Автор может смеяться над ними, а Даниил грустно, иногда даже гневно смотрит на деяния своих противников. Ярослава автор даже проклинает словами Библии, говоря ему: «Проклят ты! Стони и трясись на земле, ибо земля разверзла уста свои, чтобы принять кровь брата твоего», и к словам святой книги добавляет и свои проклятия: «Пусть не будет ему пристаница во всех землях русских и угорских, и ни в каких странах, пусть ходит, блуждая по странам, пусть жаждет пищи, пусть будет ему скудость в вине и елее, пусть будет двор его пуст, пусть не будет в селе его ни единого жителя»[33].

Летописец считает своим долгом «отомстить» за обиду князя, хотя бы на словах. Он со скорбью пишет об унижении Даниила на пиру, где один из бояр выплеснул чашу вина в лицо Даниилу, но еще

сильнее чувствует боль его, когда пишет о путешествии Даниила в Орду. Хотя Даниила там не трогали, автор все-таки чувствует унижение Даниила из-за того, что 25 дней его не пускали домой.

Рассказ об этом событии составлен не одновременно с происшествием, а спустя некоторое время, после того, как люди стали понемногу приходить в себя. Известия о татарском нашествии в Галицко - Волынской летописи были составлены в то время, когда Даниил Романович еще надеялся на создание союза западноевропейских государей против татар. Летопись как бы подготовляет людей к предстоящей борьбе, внушает им мысль, что успехи татар объясняются в первую очередь не их силой, а «лестью», перечисляет слуяаи, когда жители городов добровольно сдавались, унижаясь перед татарами, но все-таки погибли, потому что татары не держали свое слово. В отличие от большинства современных политических и церковных деятелей автор Галицко - Волынской летописи высказывает свое мнение о том, что если уж надо умереть, лучше это сделать выказав свой «крепкодушный ум» и мужественно сражаться (как жители Козельска или Киева). В этом заключается политический замысел «Побоища Батыева», помещенного в летописи под таким заглавием.

Положение коренным образом изменилось только тогда, когда непосредственная опасность больше не угрожала Западной Европе со стороны татар и европейские правители больше не хотели союза с Даниилом Романовичем. Поэтому последний вынужден был отправиться к Батыю на поклон через 10 лет после разгрома Киева и галицко - волынской земли. В это время князь вел активную политику против татар и поэтому по праве опасался за свою жизнь. Но в планы Орды входили походы на Литву и Польшу, поэтому им было выгоднее принимать поклон и покорность Даниила чем убивать его, ведь путь к этим землям лежал через владения Даниила.

Батый принял его милостиво, и Даниил тоже вел себя умно. Он не отказался поклониться кусту, но случайно избежал этого «куденчества». Он даже пил и «черное молоко», которое христиане считали нечистым напитком, но после этого жена Батыя прислала ему выно заметив, что он наверно не привык пить кумыс. Но честь, которую оказали в Орде Даниилу, мужественному и храброму князю, у летописца вызывает только чувство горечи. Он и на этот раз внушает мысль о том, что такая обида не может остаться без отмщения. Эту тенденцию подтверждает и тот факт, что Даниил Романович, хотя изъявил Батыю покорность, вовсе не думал сложить оружие. Через 5 лет он венчался королем папой Иннокентием IV, который обещал ему помощь против татар. Но татары под предводительством Бурундая несколько раз после этого, разрушали галицкие земли. Не сучайно, что летописец так восклицает: «О злее зла честь татарская! Даниил Романович, великий князь владел

вместе со своим братом всею Русской землей: Киевом, Владимиром и Галичем и другими областями, а ныне стоит на коленях и называет себя холопом! Татары хотят дани, а он на жизнь не надеется. Надвигаются грозы. О злая честь татарская! Его отец был царь в Русской земле, он покорил Половецкую землю и повоевал иные области. Сын его не удостоился чести. Кто же иной может принять ее? Их злобе и коварству нет конца...»[34]

И здесь еще раз следует поставить вопрос: кем же был автор «Летописца Даниила Галицкого»? Мнения разные, но в некоторых аспектах они совпадают. По всей вероятности, автор произведения был дружинником из ближайшего окружения князя. Он обладал высокой книжной культурой, был знаком с произведениями переводной литературы. Видимо автор являлся высокопоставленным лицом, если мог свободно позволить себе, знакомить других со своим литературным искусством. Существует предположение, что составителем, или по крайней мере, вдохновителем летописи был митроплит Кирилл, которому именно Даниил помог занять митрополичью кафедру. Не случайно Кирилл поддерживал Даниила до тех пор, пока он не принял «венец» от папы. После этого глава русской церкви перенес свою резиденцию в Новгород, где он стал деятельным помощником князя Александра Невского. Но до этого с его согласия и по его инициативе в «Летописец Даниила Галицкого» антитатарского содержания, были включены отрывки против татар, вопреки официальному положению русской церкви. Но порвав с Даниилом, Кирилл примкнул к политике длительной покорности татарам, проводившейся Александром Невским[35].

С точки зрения Галицко – Болынской летописи этот мотив интересен тем, что после окончательного разрыва Кирилла с Даниилом Романовичем в качестве составителя летописи его сменил холмский епископ Иоанн, который довел летопись до 1264 г., года смерти Даниила. Тон повествования со времени Иоанна заметно изменяется. Он относится к князю с большим уважением, и нет в его повествовании такой политической окраски, как в первой части.

По своей оригинальности «Летописец Даниила Галицкого» ценный памятник не только истории, но и древнерусской литературы. В нем ярко отражаются человеческие страсти и чувства, политические оценки происходящего. Одними из характерных особенностей летописи являются злементы реальности, нашедшие в ней свое отображение и любовь автора изображаемому. Это интересно с той точки зрения, что окончательный переход от стихийного проникновения действительности в литературу совершится еще не скоро, только через несколько столетий, так что «Летописец Даниила Галицкого» в некоторых отношениях «опередил свой век» и своими особенностями достоин нашего внимания.

[1]Л и х а ч е в Д. С. Русские летописи и их культурно - историческое значение. М. Л., 1947, 268.
[2]Л и х а ч е в Д. С. Новгородская летопись XIII-XIV вв. - В кн.: История русской литературы, т.2, ч. I. М.-Л., 1945, 115.
[3]Ч е р е п н и н Л. В. Летописец Даниила Галицкого. Исторические записки 1941, No 12, 228-253. См. также:
Е р е м и н И. П. Литература Древней Руси. М.-Л., 1966, 164-184. (Волынская летопись 1289-1290 гг. как памятник литературы.)
О р л о в А. С. К вопросу об Ипатьевской летописи. Известия отдел. русск. яз. и слов. Ак. Наук, т. XXXI, 1926.
[4]Л и х а ч е в Д. С. Русские летописи... 247-267.
[5]Г р у ш е в с ь к и й М. С. Хронологія подій Галицько - Волынскої літописи. - Записки Наукового товариства им. Шевченка. Львів, 1901, т. 41, 1-72.
[6]Летопись по Ипатьевскому списку. Издание Археографической комиссии. СПб., 1871, 494. (под 1223 г.) (Далее ссылки на это издание. Цитируемые тексты переведены на современный русский язык.)
[7]Там же 491-492. (под 1214 г.)
[8]Там же 544. (под 1254 г.)
[9]Л. В. Черепнин предполагает, что составителем Летописца Даниила Галицкого был книжник холмоского епископа, но это сомнительно. См.: Ч е р е п н и н Л. В. Летописец Даниила Галицкого... 233.
[10]О р л о в А. С. Древняя русская литература XI-XVI вв. М., 1939, 90.
[11]А р ц и х о в с к и й А. В. Русское оружие X-XIII вв. Докл. и сообщ. ист. Ф.-та Московского Орд. Ленина гос. ун-та. М. В. Ломоносова, 1946.
[12]Л и х а ч е в Д. С. Слово о полку Игореве и культура его времени. Л., 1978, 23-25.
[13]Летопись по Ипатьевскому списку... 480 (под 1201 г.)
[14]Отрок - половецкий хан. Обезы (абазинцы) - северокавказский народ, родсвенный черкесам. Железные Ворота - город Дербент.
[15]Летопись по Ипатьевскому списку... 480 (под 1201 г.)
[16]Там же 497. (под 1224 г.)
[17]Там же 545. (под 1254 г.)
[18]Здесь рассказывается о войне за австрийское наследство между чешским королем Пшемислом Оттокаром, венгерским королем Белой IV и Даниилом Романовичем. Победил в этой борьбе Оттокар, и цитируемый отрывок описывает встречу противников.
[19]Летопись по Ипатьевскому списку... 541. (под 1252 г.) В книге А. Н. К и р п и ч н и к о в а: Военное дело на Руси в XIII-XV

вв., Л., 1976. 9-10., подробно описывается такое вооружение. Но такое вооружение описано и у Плано Карпини в Истории монголов.
[20]Летопись по Ипатьевскому списку... 540 (под 1251 г.)
[21]Там же 546. (по 1254 г.)
[22]Там же 515. (под 1234 г.)
[23]Там же 497. (под 1224 г.)
[24]Там же.
[25]Там же 512. (под 1232 г.)
[26]Там же 505. (под 1229 г.)
[27]Там же 517-518. (под 1235 г.)
[28]Грубешев - город в Волынской земле
[29]Летопись по Ипатьевскому списку... 550. (под 1255 г.)
[30]О роли юмора в средневековых литературных произведениях см.: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
[31]Летопись по Ипатьевскому списку... 506. (под 1229 г.)
[32]Там же 518. (под 1235 г.)
[33]Там же 499. (под 1226 г.)
[34]Там же 536. (под 1250 г.)
[35]Об отношении разных слоев русского общества к татарам см.: Буловниц И. У. Общественная мысль Древней Руси. М., 1960., и Насонов А. А. Монголы и Русь. М.-Л., 1940., Приселков М. Д. История русского летописания XI-XV вв. Л., 1940. и др.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 103—111. 1990 Debrecen

Der Maitraum. Eine Satire von Marcin Bielski

E. IGLÓI

Hinter dem Namen Marcin Bielski verbirgt sich für jeden in der Geschichte der polnischen geistigen Kultur mehr oder weniger bewanderten Leser der Autor des ersten Werkes über die Weltgeschichte in polnischer Sprache mit dem Titel K r o n i k a w s z y s t k i e g o ś w i a t a (Die Chronik der ganzen Welt), in dem Ungarn ein spezielles Kapitel gewidmet wird.[1] In polnischen Übersichten der Literaturgeschichte wird (wenn auch in kurzgefaßter Form) u.a. die Vielseitigkeit der humanistischen Literatur protestantischer Prägung berührt, obwohl mit Recht darauf verwiesen wird, daß Bielski als Belletrist solchen Giganten der im 16. Jh. im Aufblühen begriffenen polnischen Renaissanceliteratur kaum gleichkommen kann wie z.B. dem seine Gedichte noch lateinisch verfassenden Klemens Janicki oder den an Ausdruckskraft der polnischen Literatursprache bereits überzeugend argumentierenden Mikołaj Rej, Jan Kochanowski sowie anderen, wobei ihm Andrzej Frycz Modrzewski als Denker und Urheber eines gesellschaftlichen Programms an Bedeutung weit überlegen ist. Man muß dennoch zugeben, daß ohne Bielskis Porträtreihe Ż y w o t y f i l o z o f ó w (Das Leben der Philosophen), ohne seinen Beitrag zur Kriegsgeschichte S p r a w a r y c e r s k a (Die Rittersache) sowie ohne seinen dramaturgischen Versuch K o m e d i a J u s t y n a i K o n s t a n c j i (Die Komödie von Justyn und Konstancja das „goldene Zeitalter" der polnischen literarischen Renaissance

nicht vollkommen wäre. Und dabei sind seine drei umfassenden Satiren in Versform noch nicht erwähnt worden, in denen der auf dem Gebiet der polnischen Geschichte so gründlich bewanderte Historiker mit überraschend scharfer gesellschaftlicher Kritik unter Beweis stellt, daß er auch mit der Gegenwart vertraut ist, die großen Schicksalsfragen seiner Epoche, seines Volkes sowie des christlichen Europa miterlebt und es für seine Gewissenspflicht hält, die Augen der Landsleute in Anbetracht der die Heimat bedrohenden inneren und äußeren Gefahren zu öffnen, die später tatsächlich eintreten.

Bielski nahm die Satire erst nach seinem siebzigsten Lebensjahr in Angriff, zu einem Zeitpunkt, wo er bereits über erhebliche Lebenserfahrungen verfügte. Die Entstehung von S e n m a j o w y (Der Maitraum), R o z m o w a n o w y c h p r o r o k ó w, d w u b a r a n ó w o j e d n e j g ł o w i e (Das Gespräch zweier Lämmer mit einem Kopf, der neuen Propheten) und S e j m n i e w i e ś c i (Das Weiberkonzil) kann nur annähernd datiert werden, es steht jedoch fest, daß alle drei Werke von Bielski noch bei Lebzeiten des Königs Siegmund August II. geschrieben wurden. Es ist hingegen bekannt, daß vor Bielskis Todesjahr 1575 keine seiner Satiren im Druck erschienen war.[2] Über die Gründe dafür kann man nur Vermutungen anstellen. Am wahrscheinlichsten scheint die Annahme zu sein, daß Joachim, der Sohn des Schriftstellers, der in dessen Spuren wandelte, während der ersten großen Gegenreformationswelle um die Autorität und vielleicht auch die Sicherheit seines Vaters besorgt war, und deshalb das Manuskript der Satiren selbst aufbewahrte, die er schließlich (zehn Jahre nach dem Tod des Vaters) veröffentlichte. Den spärlich vorhandenen Angaben sowie nicht ganz eindeutigen Informationen zufolge erschienen die Satiren Ende des 16. Jh. noch wiederholt in verschiedenen Bänden, um dann aber für nahezu 300 Jahre in Vergessenheit zu geraten. Władysław Wisłocki ließ Bielskis Gedichte 1889 wieder aufleben, er gab sie in einen Band heraus und versah ihn mit einem kurzen Vorwort.[3] Unter Zuhilfenahme dieser Ausgabe wurde von Ignacy Chrzanowski in der 1906 veröffentlichten und 1926 wiedererschienenen Bielski-Monographie die erste und zugleich m.W. einzige philologische Bearbeitung der Satiren vorgenommen.[4]

Von den drei Satiren entstand bewiesenermaßen als erste S e n m a j o w y p o d g a j e m z i e l o n y m j e d n e g o p u s t e l n i k a (Der Maitraum eines Einsiedlers im grünen Hain), zu deren Schaffung der Autor durch den Fall von Szigetvár im September 1566 und den Tod von Miklós Zrínyi veranlaßt wurde, nachdem er diese traurigen Nachrichten mit tiefem Schmerz empfangen hatte. Es ist uns bekannt, daß die

polnischen Humanisten die polnisch-ungarische Schicksalsverbundenheit tief mitemfanden, und ihre Besorgnis um Ungarn von der Beunruhigung im Zusammenhang mit dem Schicksal ihrer eigenen Heimat nicht zu trennen ist. Die die polnisch-ungarische Frage sowie die historischen und kulturellen Beziehungen behandelnde reichhaltige Fachliteratur enthebt uns der Pflicht, Beispiele aufzuzählen, und ermöglicht es, unsere Aufmerksamkeit unmittelbar auf die besagte Satire von Bielski zu konzentrieren. Eine kurze Inhaltsangabe zu dieser Satire bietet József Waldapfel in seiner Abhandlung über das Epizedium von Joachim Balassi anläßlich des Todes dessen Vaters[5], was jedoch nur andeutungsweise, ohne Anspruch auf jedwede Analyse erfolgt.

Die ungarische historische Grundlage der Satire ist allgemein bekannt. Nachdem Suleiman II. 1547 nach dem Tod von János Zápolya mit einer List Buda (Ofen) besetzt und von dort binnen kurzem Johann Siegmund als Säugling und dessen Mutter Isabella Jagello nach Siebenbürgen gebracht hatte, (beide waren kraft des letzten Willens des verstorbenen Königs selbst unter die Bevormundung des Sultans gekommen), zerfiel Ungarn in drei Teile. In den 40er sowie 50er Jahren des 16. Jh. besetzten die türkischen Eroberer Pécs (Fünfkirchen), Székesfehérvár (Stuhlweißenburg), Esztergom (Gran) sowie eine ganze Reihe von Grenzfestungen. 1566 entschloß sich Suleiman, Wien zu bezwingen. Um jedoch seine Pläne verwirklichen zu können, mußte er zunächst Szigetvár erkämpfen. Während der Belagerung kam Suleiman ums Leben, doch sein Tod wurde geheimgehalten, damit der Ansturm der Türken nicht nachläßt. Der neue Sultan Selim eroberte am 8. September die schwache Festung und ließ deren Verteidiger mit dem heldenhaften Miklós Zrínyi an der Spitze auf dem Schlachtfeld niedermetzeln.

Bielski wird durch diese neue ungarische Tragödie dazu veranlaßt, in erster Linie über das Schicksal und die zu erwartende Zukunft seiner Heimat nachzudenken. Sein unheilverkündendes Vorgefühl bewog ihn dazu, zu dessen Bestätigung den Plan des schon damals anachronistischen polnisch-ungarisch-tschechischen Kampfbündnisses zu einer gemeinsamen militärischen Aktion gegen die Türken und Krimtataren wiederzubeleben. So schreibt er eine politische Satire, in der der polnische Kleinadel wachgerufen und die Mißstände am Hofe des Königs und der Egoismus der Magnaten und Kirchenfürsten gegeißelt werden. Letztere verhalten sich zu den in einer schweren Zeit lebenden und als natürliche Verbündete betrachteten Ungarn und Moldau gleichgültig. Eine an die Polen adressierte Warnung, die einer das gequälte und auf Hilfe hoffende Ungarn symbolisierenden allegorischen Figur, einer Frau an der Spitze des ungarischen

Heeres in den Mund gelegt wird, lautet in der Satire folgendermaßen:

„Od sąsiada do sąsiada rada więc ogień przyjdzie," d.h. „Das Feuer greift von einem Nachbarn leicht zum anderen über".

Eine politische Satire, die an die Polen appellierte, zusammenzuhalten, die Streitigkeiten in der herrschenden Klasse aufzugeben und die Gefährlichkeit der tragischen Ereignisse an den Grenzen, vor allem in Ungarn und in der Moldau zu erkennen, die somit zum Kampf mobilisierte und die Gedankenwelt des Pasquills in der Einschätzung der innenpolitischen Lage in Polen zur Zeit des livländischen Krieges, also während der Krise der Ostpolitik Polens sowie am Anfang des drastischen Antritts der Gegenreformation widerspiegelte, waren besonders aktuell und verletzten nicht nur die Empfindlichkeit der katholischen Kirchenfürsten, die der gesamten Tätigkeit des Protestanten Bielski mißbilligend zusahen, sondern auch die Eitelkeit des Kleinadels. Der Schriftsteller konnte auch keine günstige Aufnahme seiner Satire am Hof erwarten, wo Siegmund August, der seine frühere Freidenkerei, seine Sympathien für die Humanisten und die Unterstützung der Protestanten aufgegeben hatte, ein enges Bündnis mit den Feudalherren, mit den der Reformation den Rücken kehrenden Magnaten schloß, die in dem gegen den Moskauer Staat geführten livländischen Krieg seiner Unterstützung bedurften.

Bielski ist vor allem Historiker und Prosaist. Eben deshalb überrascht, daß er sich erst an seinem Lebensabend in der Dichtkunst versuchte und den Beweis seines Formgefühls und auch seiner Fähigkeit erbrachte, die formalen Bausteine der Ideenaussage unterzuordnen. Die Architektonik seiner ersten Satire wird eben von ihrem Inhalt her als bemerkenswert empfunden, und deshalb wird bei ihrer Untersuchung die strukturelle Gliederung in den Vordergrund gestellt.

Bielski schreibt in dreizehnsilbigen regelmäßigen syllabischen Verszeilen mit Zäsus nach der 7. Silbe. Konsequent ist er auch bei der Wiederholung der Paarreime. Dieser sich rhythmisch wiederholende Einklang bietet die Möglichkeit, die Reimpaare zu untersuchen; da er sich durch die gesamte lange Dichtung hindurchzieht, macht er die Euphemie unvermeidlich monoton und stärkt den Eindruck einer Weitschweifigkeit des ganzen Werkes.

Um die Orientierung zu erleichtern, wollen wir nun die Satire in drei Teile gliedern.

I. Die ersten 26 Zeilen umfassen die Einleitung, die die

Stimmung des Autors widerspiegeln, doch den Gegenstand des Werkes vorläufig nur ahnen lassen soll. Der Verfasser macht als Einsiedler in einer Mainacht einen Spaziergang durch einen grünen Hain, wobei er über die Lage in der Welt und allerlei Widerwärtigkeiten nachsinnt. Diese Meditation ist völlig abstrakt – es wird weder auf einen Ort noch auf konkrete Tatsachen gedeutet, doch man erfährt dadurch sofort, daß der Einsiedler düsterer Stimmung ist. Durch den Kontrast zwischen seinem Geisteszustand und dem idyllischen Naturmilieu wird die Dissonanz zwischen der Natur und dem Lebensgefühl des darin lebenden Menschen noch deutlicher hervorgehoben.

Der liebliche Triller einer Nachtigall und der betäubende Duft der Mainacht schläfern den mißmutigen Einsiedler ein: er setzt sich an einen Baumstamm und sinkt in einen tiefen Schlaf.

II. Hier beginnt die bilderreiche Traumallegorie, die die übrigen Teile der Satire ausfüllt und eine sich dynamisch entfaltende Handlung schildert. Sie kann in zwei deutlich abgesonderte Teile gegliedert werden.

Auf 136 Zeilen erstreckt sich die sog. allegoria tota, d.h. volle Allegorie, in der die historischen Ereignisse und Erscheinungen, die die düsteren Gedanken des Einsiedlers heraufbeschwören, durch eine vollkommene Fabulierung in rätselhafte Bilder verwandelt werden. Auch in dieser vollen Allegorie erschließen sich den Augen der Einsiedlers drei voneinander scheinbar unabhängige, doch in Wirklichkeit in einem inneren logischen Zusammenhang stehende rätselhafte Bilder:

a) Zunächst ist er Zeuge eines Streits zwischen Raubtieren und Vögeln. Adler und Wolf verlangen gleichermaßen voneinander, daß der andere so bald wie möglich das Gebiet verläßt, das sie beide für ihr eigenes halten. Während sie streiten und einander mit Verbündeten drohen (der Adler mit Strauß, Greif und Raben, der Wolf wiederum mit Harpyen), wird das Vogelnest von Vielfraßen geplündert.

b) Hier tritt ein Bildwechsel ein. Man befindet sich im Palast eines ungenannten Herrschers, wo die versammelten Aristokraten und Hochadeligen mit blutigen Schwertern hantieren, die Priester eine Exegese erzwingen und der Hofnarr verlangt, ein Statut über die Verhältnisse zwischen Herrscher und Rat sowie deren Rechte und Verpflichtungen zu verlesen und zu erörtern.

Es leuchtet ein, daß im Rat keine Möglichkeit eines nüchternen Meinungsaustausches besteht.

c) Da folgt ein neuer Bildwechsel, und den Blicken des Einsiedlers bietet sich ein seltsames Schauspiel dar. Drei Heere ziehen nacheinander an ihm vorbei, und an der Spitze eines jeden steht je eine Frau. Die erste hält in der Rechten eine Sichel, in

der Linken eine Ähre. Sie reißt dem Narren das Statut aus der Hand, wirft es zu Boden und zertritt es, weil sie eine Versöhnung des scharfen Schwertes und der Heiligen Schrift anstrebt.

Die Frau an der Spitze des zweiten Heeres hat zwei Köpfe: der eine ist mit einer Krone geschmückt, der andere trägt eine Mütze. In den Händen hält sie die Symbole eines möglichen Wohlstandes: in der Rechten einen goldenen Kelch, in der Linken eine Weintraube und im Mund einen Bissen Brot.

Die Lage der dritten Heerführerin ist schier hoffnungslos; unter Aufbietung aller Kräfte versucht sie, einen wildgewordenen Ochsen zu bändigen, indem sie ihn bei den Hörnern packt.

Dem Einsiedler kommen die wechselnden Traumbilder rätselhaft vor, aber zu Hilfe eilen ihm der mythologische Riese Antäus und die Göttin Mutter Erde, die Streitende versöhnt und Gegensätze ausgleicht; sie deutet den Traum des Einsiedlers und befiehlt ihm, alles, was er gesehen hat und noch hören werde, zur Belehrung der Menschen niederzuschreiben.

Hier beginnt die allmähliche Auflösung der Allegorie; letztere geht anfangs in allegoria permixta über, in der die Fabulierung immer weniger vollkommen wird, denn der Einsiedler überläßt die Deutung des Traums, der sogar für ihn nur ein Rätsel bedeutet, nicht dem Leser, und schließlich verwandelt er sich in eine durch Requisiten der Rhetorik vermittelte offene Moralisierung. Der Leser mag schon mehr wissen, als der Einsiedler selbst, denn am Rand des von Joachim Bielski veröffentlichten Exemplars erklärt der Verfasser selbst (sollte er wohl dem Scharfsinn seiner Leser dermaßen mißgetraut haben?) die Symbole. Diese Autorenkommentare werden in der Ausgabe von 1889 in Form von Fußnoten angeführt.

Schauplatz des Kampfes zwischen Vögeln und Raubtieren ist also Ungarn, wo den vorhergehenden tragischen Ereignissen 1566 ein weiteres nachfolgte: Suleiman II. bemühte sich, Wien zu besetzen, doch dazu mußte er zunächst das „Vogelnest", d.h. das unter Festungskommandant Miklós Zrínyi verteidigte Szigetvár ausheben. Der Adler ist also der österreichische Kaiser und ungarische König Maximilian und der Wolf Johann Siegmund. Die Sinnbilder sind keinesfalls willkürlich, denn im Wappen der Habsburger ist ein Adler, in dem der Familie Zápolyi wiederum ein Wolf zu sehen. Die Verbündeten des Adlers sind der Strauß (Papst Pius V.), die als Raben dargestellten Spanier sowie die deutschen Herzöge alias Greife. Johann Siegmund droht dem Adler mit Harpyen, diesen mythologischen Ungeheuern, die halb Mensch, halb Vogel gewesen sein sollen. Unter Harpyen sind hier die Krimtataren zu verstehen. Während Adler und Wolf streiten, nehmen

1566 die Vielfraße, also die Türken unter der Führung von Suleiman II. und nach dessen unerwartetem Tod unter seinem Nachfolger Selim das „Vogelnest" aus.

Diese verblüffende Nachricht ist nur als Vollendung der traurigen Berichte betrachten, die sich in den vorangegangenen Jahrzehnten aus Ungarn in die Welt verbreiteten: nachdem Mohács und 1541 auch Buda (Ofen) mit einer List besetzt, in den 30er und 40er Jahren eine ganze Reihe ungarischer Grenzfestungen erobert und Pécs (Fünfkirchen) sowie Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) einverleibt worden waren, warnte die Eroberung von Szigetvár tatsächlich vor der Gefahr einer großangelegten türkischen Expansion, die nicht nur Wien, sondern auch Polen betreffen konnte. Bielski gibt hier also nicht nur seiner Sympathie für die Ungarn, sondern auch seiner Besorgnis um das Schicksal seiner Heimat Ausdruck.

Das im Königsrat herrschende Chaos ist allem Anschein nach auf die Zustände am Hof von Siegmund August II. in den 60er Jahren zurückzuführen.

Die drei Heere mit Frauen an der Spitze sind ein Symbol für die aufeinander angewiesenen, doch einander keine Hilfe erweisenden Polen, Ungarn und Moldauer. Die beiden Köpfe der ungarischen Heerführerin sind als Hinweis auf die Uneinigkeit des Landes zu deuten: Maximilian trägt eine Krone und Johann Siegmund eine Mütze.

Bielskis Verhältnis zu Johann Siegmund ist widersprüchlich: einerseits sympathisiert er mit ihm, ist er doch immerhin der Sohn von Isabella Jagello, der von seinem Vater in türkische Vormundschaft gestellt worden ist. Andererseits erregt jedoch seine königliche Macht Bielskis Unwillen, weil er zur Krone allein unter Mithilfe der Türken gekommen ist und auch seitens der Vielfraße Unterstützung genießt. (Bielski konnte allerdings noch nicht wissen, daß Johann Siegmund später auf den Königsthron verzichten und bis an sein Lebensende als Fürst von Siebenbürgen leben wird, ohne einen Erben hinterlassen zu haben.)

Das Schicksal der Moldau wird durch die Gestalt ihrer Heerführerin lakonisch, aber dabei als völlig hoffnungslos geschildert.

Der Jammer der Frauen, die das Verhältnis der drei Länder zueinander sowie ihr eigenes Schicksal beklagen, ist ein in Dialogform verfaßtes Klagelied: vorerst ergreift Polen das Wort und schildert den die Sicherheit bedrohenden inneren Wirrwarr und die unzähligen Gesetzwidrigkeiten, anschließend wendet sich Ungarn an die Polen um Hilfe, doch alles vergebens; ähnlicherweise wird auch die Moldau im Stich gelassen, der weder

die Ungarn, noch die Polen Beistand leisten. Diese verwickelten außenpolitischen Beziehungen äußern sich hier als einfacher Dialog zwischen den personifizierten Ländern: Polen und Ungarn, Ungarn und Moldau, Polen und Moldau. Da der erwähnte Dialog im Grunde genommen nur als Zeitbild dient, führt er zu keinem faktischen Ergebnis, wobei sich die Schärfe der Satire nach und nach gegen Polen richtet, und die die Macht verkörpernde Frauengestalt sämtliche gesellschaftlichen Mißstände aufzählt, die die Denker der Epoche, u.a. auch Bielski beschäftigten. Polen tritt hier aber nicht als abstrakter Begriff auf, sondern als Feudalherren, Magnaten, Adelige, Priester sowie die für das Schicksal des Landes verantwortlichen Stände, die Bielski nicht tadeln, sondern wachrütteln, zu Taten bewegen und zur Schaffung einer Einheit veranlassen will. Durch dieses positive Programm wird der pathetische Ton im Schlußdetail der Satire gerechtfertigt.

Die in einfacher Sprachform, doch zu einer verwickelten Struktur aufgebaute Satire mit allegorischem Bildwechsel bewahrt zahlreiche Reminiszenzen an die Antike und Renaissance. Das ist eine Zeiterscheinung, durch die Bielskis Werk nichts an seinem Wert einbüßt. Als belesenem, gebildetem Menschen standen ihm die zur Bearbeitung seiner Aussage in Form von Bilderreihen notwendigen Ideen und Mittel in Hülle und Fülle fertig zur Verfügung. Anhand entlehnter Motive und Elemente formt er hernach schon selbständig, den von humanistischen Schriftstellern und Dichtern akzeptierten Verfahren folgend.

Es kann uns an dieser Stelle nur noch interessieren, welcher belangvollen Quellen sich Bielski zur subjektiven Evokation und Deutung der historischen Wirklichkeit bedient hat. Es ist nicht besonders schwierig, die relevantesten Quellen zu bestimmen, zum einen weil er selbst auf manche Namen hinweist, zum anderen weil auch sein Sohn Joachim uns in seinem Vorwort zur ersten Ausgabe Hilfe leistet.[6]

Das Grundmotiv von Zwist und Kampf zwischen Raubtieren und Vögeln hat Bielski ganz bestimmt der 1522 [7] erschienenen Äsop-Fabelbearbeitung von Biernat von Lublin entlehnt.

Antäus mag ihm aus der griechischen Mythologie bekannt gewesen sein, genauso wie die scheußlichen Harpyen. Zur Vollendung der Traumallegorie könnten ihm einerseits „Der Traum des Scipio"[8], eine Schrift des auch unter den polnischen Humanisten recht populären Cicero, andererseits zwei Briefe des später als Papst Pius II. bekannt gewordenen Aeneas Silvius Piccolomini (D a s G l ü c k, i n d e m A e n e a s S i l-

v i u s H e r r n P r o k o p v o n R a b s t e i n, d e n g e b i l d e t e n u n d v o r z ü g l i c h e n R i t t e r b e g r ü ß t sowie sein Brief an Kardinal Carvajal, in dem er von seiner Debatte mit Taboritenpriestern berichtete[9], gewisse Anhaltspunkte geboten haben.

Wir geben zu, daß auch andere Inspirationsquellen in Frage kommen; u.a. kann Bielski die haarscharfe Satire S a t y r a l b o d z i k i m ą ż (Der Satyr oder der wilde Mann, 1563) von Kochanowski kaum unbeachtet gelassen haben. Außerdem kann man feststellen, daß sich alle drei Satiren von Bielski in den breitangelegten satirischen Strom der humanistischen Schriftsteller und Dichter organisch einfügen, der die polnische Renaissancedichtung in schwindelnde Höhen bringt.

[1]Kronika wszystkiego świata. Kraków, 1551, 1554, 1564.
[2]C h r z a n o w s k i, I. Marcin Bielski. Warszawa, 1906, 1926.
[3]B i e l s k i, M. Satyry. Wydał Dr Władysław Wisłocki, w Krakowie, 1889.
[4]C h r z a n o w s k i I. Marcin Bielski. Warszawa, 1906, 1926.
[5]W a l d e p f e l J. Magyarország sorsának XVI. századi lengyel visszhangjához. Bielski Joachim epicediuma Balassi B. apjának halálára. („Zu den polnischen Anklängen an das Schicksal Ungarns im 16.Jh. Das Epizedium von Joachim Bielski an den Tod des Vaters von B. Balassi") Egyetemes Pholológiai Közlöny, Budapest, 1940. 2., 197–211.
[6]Sen Maiowy pod gáiem zielonym iednego Pustelniká. Przez Marcina Bielskiego nápisány y teraz nowo 1586 przez Ioáchimá Bielskiego syná iego, wydány w Krakowie, 1586.
[7]Biernat z Lublina. Ezop, to jest opisanie żywota..., wyd. I. Chrzanowski (Biernata z Lublina Ezop), Kraków, 1910.
[8]Cicero, Marcus Tullius. Válogatott művei. Scipio álma. („Gewählte Schriften. Der Traum des Scipio".) Übersetzt von László Havas. Budapest, 1874. 373–380.
[9]Pópa vagy zsinat? („Papst oder Konzil?") (Gewählte Briefe), Budapest, 1980. Aeneas Silvius Piccolomini: 1. A szerencse... („Das Glück...") 60.; 2. Vita a táborita papokkal... („Debatte mit den Taboritenpriestern...") 125. (übersetzt von Iván Boronkai).

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 113—124. 1990 Debrecen

Об отношениях Сумарокова к Ломоносову в 1740-х годах

М. Ш. ГРИНБЕРГ – Б. А. УСПЕНСКИЙ

Борьба Сумарокова против Ломоносова и его поэтической школы, бывшая в 1750 годах важнейшим явлением русской литературной жизни, имела длительную и довольно сложную предысторию. Этот ранний период противоборства Сумарокова и Ломоносова (1743–1750 г.г.) изучен не так хорошо, как события 1750-х годов, – что отчасти объясняется недостаточностью сведений о начальной поре творческой деятельности Сумарокова и отсутствием точных датировок его первых произведений; между тем отношения знаменитых писателей до 1750 года, несомненно, заслуживают внимания литературоведов и историков русской культуры.

Известно, что Сумароков поначалу отверг предложенную Ломоносовым реформу правил стихосложения (как свидетельствует одно из поздних ломоносовских писем – Шувалову от 17 апреля 1760 г. – он «стихотворение принял сперва развращенное от Тредиаковского и на присланные от Фрейберга сродные нашему языку и свойственные написал ругательную эпиграмму»[1], но после возвращения Ломоносова из Германии (июнь 1741 г.) подружился с ним и перешел на его позиции. Об этом сообщает далее то же письмо: «...однако после им же последовал и писал по ним...». По признанию самого Сумарокова, Ломоносов с ним «несколько лет имел короткое знакомство и ежедневное обхождение» (С у м а р о к о в, 52).

Мнения исследователей о том, как долго продолжалась эта дружба, расходятся П. Н. Берков, полагавший, что она длилась до 1751 года (см. Б е р к о в, 1936, 68–69; 1957, 527), обосновывал

свою точку зрения двумя фактами: хвалебным отзывом Сумарокова о Ломоносове в «Эпистоле о стихотворстве» 1748 года («Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен») и позднейшими воспоминаниями Сумарокова в статье «О правописании» (1770-е годы): «...мы друг от друга советы принимали, ругаяся несмысленным писателям, которых тогда еще мало было, и переводу Аргениды» Г. А. Гуковский был склонен думать, что «писатели разошлись в 1745-46 годах, когда литературно-социальная рознь сделала их врагами» (Г у к о в с к и й, 1935, 471). Более подробно он это утверждение не комментировал. Мы пытаемся по возможности полно обосновать версию, близкую к мнению Г. А. Гуковского.

Первые признаки литературного соперничества писателей обнаруживаются очень рано, в 1743-47 г.г., и это обстоятельство не позволяет согласиться с тем, что «в своих отношениях к Ломоносову Сумароков не проявлял в сороковые годы достаточной самостоятельности» (Б е р к о в, 1936, 69). Возможно, независимый характер творческой деятельности Сумарокова выявился даже чуть ранее срока, указанного Г. А. Гуковским. В самом деле, не стоит преувеличивать, как это делает П. Н. Берков, единомыслия Ломоносова и Сумарокова в состязании 1743 года, когда в книге «Три оды парафрастическия псалма 143...» они вместе выступили против Тредиаковского в споре об эмоциональной (семантической) окрашенности стихотворных размеров и, соответственно, о прикрепленности размеров к поэтическим жанрам. Думается, что Сумароков (в отличие от двух других участников состязания) стремился не столько доказать свою теоретическую правоту, сколько утвердить личное превосходство как стихотворца-практика, - вне сомнений, прежде всего над Ломоносовым, достигшим большого успеха именно в ямбических одах[2]. Об этом по сравнительно свежим следам писал в «Письме от приятеля к приятелю» (1750 г.) Тредиаковский: «К сему труду возбудил обоих других сочинителей Автор (т.е. Сумароков - М.Г.): ибо он без всякого сомнения был уверен о своих силах, что преодолеет. По сему можете вы... заключить, что наш Автор все свои напряг силы в таком случае: честь и слава его к тому обязывали» (Т р е д и а к о в с к и й, 1865, 443)[3]. Самостоятельность Сумарокова, на наш взгляд, подтверждается и тем, что уже в 1744 году он создает «Оду на победы государя Петра Великого» (опубликованную гораздо позже: в «Ежемесячных сочинениях» за март 1755 г.). Датировка в данном случае устанавливается косвенно: сам Сумароков в статье «Критика на оду» указывает, что это его произведение создано «за три года прежде» ломоносовской оды 1747 года. Ода Сумарокова написана четырехстопным хореем: таким образом, почти после состязания 1743 года (напомним, что из-за задержки печатания «Три оды парафрастическия...» увидели свет в том же 1744 году) Сумароков

вполне допускает применимость «нежного» размера к «благородной» одической материи[4]. И хотя до конца 1740-х гг. он, по всей видимости, продолжал полемику с Тредиаковским по вопросу о «благородстве» и «великолепии» ямба, отличие его позиции от ломоносовской несомненно.

Целесообразно рассмотреть и вопрос о времени создания «Критики на оду»: ответ на него будет одним из существенных доводов в пользу мнения Г. А. Гуковского, полагавшего, что дружба между Сумароковым и Ломоносовым расстроилась довольно рано.

Статья Сумарокова содержит детальный критический разбор ломоносовской оды посвященной годовщине восшествия на престол царицы Елизаветы Петровны. Эта ода была напечатана в ноябре 1747 г., а написана, видимо, непосредственно перед тем (Летопись, 1961, 113). Г. А. Гуковский считает, что критика Сумарокова «написана до 1751 года, до издания Ломоносова, сделанного в этом году, и скорей всего в 1747 г., так как на с. 347 Сумароков говорит о своей трагедии так, что, повидимому, им написана еще всего одна трагедия, т.е. «Хорев» (Г у к о в с к и й, 1935, 466; фрагмент на с. 347 в издании сочинений Сумарокова 1935 г., о котором пишет ученый цитируется нами ниже в ближайшей сноске). Terminus ante quem, предложенный Г. А. Гуковским, не вызывает возражений, так как Сумароков в своей статье критикует «Но» в стихе девятом второй строфы оды Ломоносова: «Но дух ее зефира тише», а в издании 1751 г. этот стих уже изменен: «Душа ее зефира тише» (см. Г у к о в с к и й, указ. соч. 467); что же касается датировки статьи 1747 годом (собственно говоря, ноябрем-декабрем этого года), то ее, возможно, следует несколько уточнить, расширив вероятный период, в который могло быть создано сочинение Сумарокова, до осени 1748 г. (Сумароков подал прошение об издании своей второй трагедии «Гамлет» 8 октября 1748 г.; см. Материалы, IX, 457) - притом что основной вывод исследователя, согласно которому «Критика» написана непосредственно после публикации самой оды, вполне убедителен[5]. Резкий, далеко не дружелюбный характер этой критики сам по себе лишает силы тезис П. Н. Беркова о безоблачности отношений Ломоносова и Сумарокова вплоть до 1751 г.[6]; однако существуют и другие доводы, опровергающие этот тезис.

Так, рассмотрение процесса рецензирования Тредиаковским и Ломоносовым трагедии «Гамлет» и «Двух эпистол» Сумарокова, а также анализ материалов, хранящихся в Архиве Академии наук (г. Ленинград) - документов академической канцелярии (Ф. 3. оп. И, N° 122, л. 65-81 и N° 123, л. 65-79) и авторских наборных рукописей «Гамлета» и Двух эпистол» (р.П. оп. I, N° 62 и N° 132)[7] - позволяют по-новому оценить значение упомянутой выше хрестоматийной сумароковской похвалы Ломоносову, сравнивавшей его с Пиндаром и Малербом. Из этих материалов явствует, что рукопись

эпистол рецензировалась дважды, в октябре и в ноябре 1748 г., – факт, давно отмеченный в научной литературе (см. Пекарский, II, 129–134; Ломоносов, VII, с. 821, IX, 620–621 и особенно 937–939), однако не комментировавшийся с необходимой полнотой[8].

Для того, чтобы лучше понять развитие отношений Сумарокова и Ломоносова в ходе этого двуэтапного рецензирования, нужно уяснить сатирические аспекты сумароковских эпистол. Характеризуя в «эпистоле о русском языке» плохих писателей, Сумароков говорит в стихах 21–24 о некоем авторе, который, «последуя несвойственному складу, // Влечет в Германию Российскую Палладу» а в стихах 31–32 о том, кто «прозой скаредной стремится к небесам // И хитрости своей не понимает сам». Г. А. Гуковский полагает, что речь идет об одном и том же писателе и что писатель этот – Ломоносов (Г у к о в с к и й, 1935, 432). И хотя П. Н. Берков в своем комментарии к изданию Сумарокова оспаривает это мнение (Б е р к о в, 1957, 527), утверждая, что «на самом деле в 1747–1748 гг. Сумароков был с Ломоносовым в самых лучших отношениях (см. стих 391 в следующей эпистоле: «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен»)», оно представляется вполне верным. Объяснение противоречия, введшего в заблуждение П. Н. Беркова, будет дано несколько ниже. Пока заметим только, что предложенная им туманная интерпретация («по-видимому, эти стихи относятся к академическим переводчикам конца 40-х годов») не может быть сочтена удовлетворительной. Трудно объяснить, зачем Сумарокову, имевшему в лице Тредиаковского и Ломоносова реальных, добившихся общего признания и даже почета конкурентов, нужно было нападать на гораздо менее известных переводчиков Академии. Есть и прямой довод в пользу мнения Гуковского, писавшего по поводу стихов 21–24, что в них «Сумароков имеет в виду Ломоносова, учившегося в Германии и испытавшего влияние немецкой поэзии. Самый строй речи Ломоносова, по наблюдению некоторых исследователей[9], отражает конструкцию латино-немецкой фразы» (указ. соч. 432): это непосредственная и тесная связь Ломоносова с немецкой поэтической и культурной традицией (см., напр., Пумпянский, 1983).Что же касается стихов 31–32, то в них Сумароков впервые формулирует определение, которое по меньшей мере дважды использует впоследствии именно для критики Ломоносова. Этой формулой оканчивается одна из пародирующих ломоносовский «парящий стиль» «Од вздорных»: «И столько хитро воспеваю, // Что песни не пойму и сам»; а в одном из поздних писем Екатерине II Сумароков прямо цитирует свои стихи, сообщая – с явным намеком на поэзию покойного Ломоносова и его школы – что не желает «писать высокопарные оды, думая:

Всхожу ко небесам
И хитрости своей не понимаю сам.» (Письма, 1980, 163).

Последний факт дает однозначное представление если не о точной направленности этих стихов (которые, надо сказать, носят достаточно обобщенный характер), то об актуальном их смысле, о наиболее вероятном прочтении их современниками.

Однако стихами 21-24 и 31-32 не исчерпывается «антиломоносовское» содержание эпистол. В Ломоносова, скорее всего, метят и стихи 47-58, где осуждается «невнятный склад», восторгающий недалеких читателей, чей разум «покрыт темнотою»; писателю же дается совет "мысль прочистить наперед" и "свой слог исправно предлагать, // Чтоб мнение творца изображалось ясно...» Все это точно соответствует сатирическим нападкам Сумарокова на Ломоносова в 1750-х гг.

Таким образом, в эпистолях обнаруживается слишком много выпадов против Ломоносова, чтобы согласиться с мнением П. Н. Беркова. Любопытно, что еще на один такой выпад указал сам ученый: он содержится в «Эпистоле о стихотворстве», где Сумароков, рассуждая о комедии, заявляет: «Сие нам зеркало сто раз нужняй стекла» (ст. 250). Как справедливо пишет П. Н. Берков, «возможно, этот стих направлен против неопубликованного еще в то время ломоносовского «Письма о пользе стекла», напечатанного в 1752 г. Если «Письмо» и не было еще написано, надо полагать, Ломоносов в устных беседах пропагандировал значение стекла. Вне связи с «Письмом о пользе стекла» данный стих Сумарокова непонятен» (Б е р к о в, 1957, 529).

Еще более обидно был изображен в «Эпистоле о русском языке» Тредиаковский, причем узнать его было гораздо легче. Поэтому не удивительно, что, прочитав эпистолы 10-11 октября 1748 г. (см. Г р и н б е р г и У с п е н с к и й, Тредиаковский написал довольно резкий неодобрительный отзыв, который был им отдан в канцелярию 12 октября. Днем раньше, 11 октября, он переслал рукопись эпистол Ломоносову (№ 123, л. 70, 71). Ломоносовский отзыв был кратким и довольно расплывчатым по содержанию. Нам кажется, в нем Ломоносов намекал Сумарокову на возможность союза, который вскоре и был заключен. Приведем часть доношения Тредиаковского в канцелярию от 12 октября (№ 123, л. 71), содержашую выписку из пысьма к нему Ломоносова: «Что надлежит до стихов Александра Петровича, то не имея к себе прямо ордера в канцелярию репортовать не могу; но только на ваше письмо вам ответствую, и думаю, что Господину сочинителю сих Епистол можно приятельски посоветовать, чтобы он их изданием не поторопился, и что не сыщет ли он чего-нибудь сам, чтоб в рассуждении некоторых персон отменить несколько надобно было». Едва ли можно назвать этот отзыв одобрительным (ср. Пекарский, П., 131; Ломоносов, IX. 938): давая Сумарокову понять, что смысл его сатирических уколов в эпистолах вполне ясен, Ломоносов одновременно предлагал ему

заключить мир и устранить соответствующие фрагменты текста (думается, что при этом он имел в виду именно те стихи, которые задевали его, Ломоносова, хотя и говорил о «некоторых персонах» – это объяснялось, конечно, желанием соблюсти благопристойность в отношении к Тредиаковскому, которому было адресовано ломоносовское письмо). Вместе с тем Ломоносов умело избегал открытого столкновения с защищенным высокими покровителями Сумароковым, уклоняясь от обязанности дать формальное заключение об эпистолах и специально оговаривая частный, неофициалный характер своего отзыва[10]. Когда Сумароков 12–14 октября или чуть позже получил обратно рукопись и прочитал отзывы на нее, ему нужно было решить, как поступать дальше: канцелярия, располагая неодобрительной рецензией Тредиаковского и внешне нейтральной, но по существу весьма сдержанной (и, во всяком случае, неофициальной) отпиской Ломоносова, не могла, очевидно, распорядиться о печатании эпистол. Можно было изъять из первой эпистолы наиболее грубые и октрытые выпады против Тредиаковского и попытаться склонить его к более снисходительной оценке. Но Сумароков избрал другой путь: он предпочел заключить временный тактический союз с Ломоносовым, а с Тредиаковским вести безжалостную войну «на уничтожение». С этой целью он ввел в заключительную часть «Эпистолы о стихотворстве» четыре новых стиха (389–392), в которых дается такой совет будущему одописпу:

И с пышным Пиндаром взлетай до небеси,
Иль с Ломоносовым глас к небу вознеси:
Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен;
А ты, Штивелиус, лишь только врать способен[11]

Для того, чтобы убедиться в истинности сказанного[12], достаточно сопоставить два обстоятельства. Во-первых, в наборной рукописи эпистол указанные стихи написаны на левой, чистой стороне разворота (л. 18 об. авторской пагинации, л. 22 об. архивной фолиации) под знаком вставки (на правой стороне (л. 19 а.п., л. 23 а.ф.), в тексте эпистолы, соответстующий знак вставки стоит после стиха 388). В списке имен упоминаемых в эпистолах стихотворцев Ломоносов написан последним[13] причем Сумароков был вынужден, втискивая примечание к имени Ломоносова в текст, зачеркнуть уже поставленные им три финальных астериска и с трудом, искривив последнюю строку этого примечания, завел ее за написанное ранее слово «КОНЕЦ». Во-вторых, в ноябрьском (повторном) отзыве на эпистолы Тредиаковский писал, что «язвительства из них не токмо не вынято, но ешче оное в них и умножено» (№ 123, л. 72); между тем в рукописи нет никаких других дополнений, которые могли бы «умножить язвительство». Таким образом, совершенно ясно, что знаменитые стихи о Ломоносове-Мальгербе и бездарном Штивелиусе-Тредиаковском

отсутствовали в начальной редакции эпистол и были внесены Сумароковым в текст после первого рецензирования.

Судя по всему, решение пойти на компромисс с Ломоносовым не далось Сумарокову легко. Об этом говорит, кстати, упомянутое примечание в списке поэтов: «ЛОМОНОСОВ, русский стихотворец, хороший лирик. Петербургской Академии наук и исторического собрания член и профессор химии». Из этой характеристики едва ли можно заключить, что речь идет о русском Пиндаре и Мальгербе. Правда, в рукописи Сумароков поставил сначала «весьма хороший», а затем, зачеркнув, «великий лирик» (л. 27 а.п., л. 10 а.ф.); однако впоследствии – видимо, в корректуре, после второго рецензирования, – резко снизил оценку. Все это достаточно хорошо показывает, что часто цитируемая в учебных пособиях и научных работах хвала Ломоносову представляет собой не принципиальное утверждение, а тактическую уловку Сумарокова. Весьма знаменательна в этом отношении и характеристика, данная в эпистолах Гюнтеру, чье имя устойчиво ассоциировалось с именем подражавшего ему Ломоносова: «ГИНТЕР, немецкий стихотворец последнего времени, которого тщательно составленные и вычищенные им стихи, хотя таковых и гораздо меньше, нежели других, превеликой похвалы достойны» (в рукописи зачеркнуто: «нежели нетщательно сочиненных и невычищенных»)[14].

Беспринципный характер хвалебных стихов о Ломоносове особенно понятен, если обратить внимание на то, что Сумароков не стал изымать из первой эпистолы фрагменты, в которых новоявленный Пиндар и Мальгерб подвергался критике. Этого и не понадобилось, так как Ломоносов, видимо, счел, что однозначная и исключительно высокая похвала, введенная в «Эпистолу о стихотворстве», сводит на нет туманные намеки в «Эпистоле о русском языке».

К 10 ноября Тредиаковский дал свой отрицательный отзыв на эпистолы цитировавшийся выше. В постскриптуме он заметил, однако, что в них «нет ничего противного как закону, так и государству». Тогда же, 10 ноября, рукопись была переслана Ломоносову, который отдал свою рецензию в канцелярию 17 ноября. Как бы отвечая Тредиаковскому–Штивелиусу и беря под защиту Сумарокова, он указывал, что «сатирические стихи» в эпистолах «ни до чего важного не касаются, но только содержат в себе критику некоторых худых писцов без их наименования». «А понеже таковые стихи... у всех политических народов позволяются... для того рассуждаю я –заключал Ломоносов – что вышеупомянутые епистолы по желанию авторову напечатать можно.» На основании этого отзыва эпистолы были отданы в печать.

Напомним, что П. Н. Берков подкреплял свой вывод о сохранении дружеских отношений между Сумароковым и Ломоносовым до 1751 года тем, что, по свидетельству Сумарокова, они единодушно

бранили перевод «Аргениды», который в 1751 году вышел из печати. Этот аргумент тоже нельзя счесть убедительным, так как Сумароков и Ломоносов ознакомились с переводом Тредиаковского, когда он был сдан в печать, а это произошло гораздо раньше, в середине 1749 г. (см. Материалы, X, 51). Какое-то сближение писателей в это время вполне возможно: оно может объясняться и заключенным ими в конце 1748 г. тактическим союзом, о котором шла речь выше, и необходимостью совместно противостоять притязаниям Тредиаковского, выдвинутым в его «Предуведомлении» к «Аргениде» (см. Гринберг и Успенский, ук. соч.). Однако совместные их нападки на Тредиаковского еще не означают тесной дружбы: во всяком случае, уже в начале 1750 года Сумароков вновь задевает Ломоносова в комедии «Тресотиниус».

Содержание этой комедии Сумарокова заключается прежде всего в насмешках над Тредиаковским, который изображен в лице главного героя - педанта Тресотинуса. Вместе с тем, как предполагают некоторые исследователи, в лице другого педанта, Бобембиуса, Сумароков изобразил Ломоносова, а прение Бобембиуса и Тресотиниуса об одноножном и треножном «твердо» сохраняет отголоски каких-то споров Ломоносова и Тредиаковского (см. Рулин, 1929, 240, 248; Успенский, 1984, с. 119). Это суждение представляется довольно убедительным. Его подтверждает и то, что Бобембиус является ритором (в явл. V. он говорит, что «за твердо свое так как Ритор, кровь пролить готов», а в явл. X Брамарбас после столкновения с педантами жалуется, что «подпал под критику Риторов и Стихотворцов»; поскольку стихотворцем в комедии представлен Тресотиниус, ритором Брамарбас, видимо,называет Бобембиуса): этим Сумароков мог задевать именно Ломоносова, издавшего всего полутора годами ранее «Риторику». Кроме того, само имя Бобембиус соотносится с лат. bombus - шум, гул и франц. bombance - пышность, а также напыщенность, надутость, высокопарность (применительно к стилю). Если учесть, что в дальнейшем Сумароков ожесточенно критикует Ломоносова как раз за громкость и напыщенность его од, то выбор им имени «Бобембиус» не выглядит произвольным.

Итак, вполне вероятно, что в «Тресотиниусе» Сумароков представил в карикатурном виде не только Тредиаковского, но и «русского Мальгерба». Этот штрих довершает сложную и, как мы старались показать, вовсе не идиллическую картину отношений Сумарокова и Ломоносова в 1740-х годах. Из нее видно, что пора литературного ученичества Сумарокова была достаточно краткой: уже в первой половине 1740-х годов он стремится обрести творческую независимость, и это помогает ему стать в начале следующего

десятилетия главой собственной поэтической школы, противостоящей Ломоносову и его приверженцам.

[1]Эта эпиграмма не сохранилась.

[2]Исследователи, писавшие о состязании 1743 г. (см. Г у к о в с к и й, 1928; Ш и ш к и н, 1983), сосредоточивая внимание на теоретической стороне дискуссии, невольно затушевывали этот важный аспект личного соревнования. Ср. характеристику дискуссии, данную Г. А. Гуковским: «состязание мыслей, а не людей» (ук. соч., 128).

[3]В памфлете Тредиаковского мы находим сведения, показывающие, что и другой одой 1743 г. («Оставим брани и победы...») Сумароков пытался соперничать с Ломоносовым: «Следующая Ода, ежели Автору верить, есть или самый верьх совершенства в сем роде, или, по крайней мере, выше всего того из Од, что мы ни имеем похвального у себя поныне... он одну некоторую строфу из сея Оды в пример ставил и говорил необиновенно, что сия есть совершенный образец высокости; а прочее все или недостаточно, или пустошь» (Т р е д и а к о в с к и й, 1865, 453).

[4]Позже, в аналогичном состязании 1860 г., Сумароков, как известно, выступил с хореическим переложением, тогда как Ломоносов по-прежнему защищал ямб.

Наиболее отчетливо своеобразная позиция Сумарокова выражена, повидимому, в его поздней статье «О стопосложении» (1770-е гг.). Не отрицая положения об эмоциональной окрашенности размеров, писатель высказывает сомнение в обязательной прикрепленности ямба к оде (это, безусловно, направлено против Ломоносова): «Ямб есть гордая, живая и великолепная стопа; но я не знаю, дельно ли мы ее только почти одну в одах употребляем; хотя у меня есть и хореические оды; ибо ямб разговору посвящен, и больше епической поеме, трагедии, комедии и сатире принадлжит, нежели оде» (С у м а р о к о в, 1935, 391).

[5]Нелишне обратить внимание на то, что в это же время (конец 1747 г. – Начало 1748 г.) была написана и вышла в свет сумароковская трагедия «Хорев». Вполне вероятно, что неприязненный и даже язвительный тон «Критики на Оду» объясняется не чем иным, как реакцией автора на какие-то насмешки Ломоносова над его трагедией. Один из выпадов Ломоносова Сумароков прямо парирует в своей статье: «Сочинитель сей оды (т.е. Ломоносов – М. Г.) хулит, что я взял многое в свою трагедию из французских стихотворцев... Да для чего мне того не делать, когда то все всех народов лутчие стихотворцы делать не стыдились? Его же и не стыдно.» (С у м а р о к о в, 1935, 347-348).

[6]Подробный анализ статьи Сумарокова не входит в нашу задачу. Укажем лишь, что в ней можно обнаружить зачатки всех основных

тенденций, выразившихся в сумароковской критике Ломоносова 1750-х годов. Достойно примечания, что известная реплика Елагина в эпистоле Сумарокову («Сатире на петиметра и кокеток»), вызвавшей знаменитую стихотворную полемику начала 1750-х гг.: «Или как наш пиит, вписав в свой стих Россию, // Любуется, сыскав к ней рифмою Индию...» (Поэты XVIII века, II, 374), – является, судя по всему, цитатой из «Критики на оду». Ср.: «Индия и Россия – рифмы самые бедные, и выговором, и тем, что они обе имена собственные, что только в самой нужде полагается» (С у м а р о к о в, 1935, 353).

[7]Далее ссылки только на номера архивных дел и листы.

[8]История прохождения «Гамлета» и «Двух эпистол» через академическую цензуру подробно исследуется нами в связи с полемикой Сумарокова и Тредиаковского (см. Г р и н б е р г и У с п е н с к и й, в печати).

[9]То, что Сумароков, говоря о «несвойственном складе», подразумевал прежде всего синтаксическое строение предложения, подтверждается «Письмом от приятеля к приятелю» Тредиаковского, где эти стихи интерпретируются именно так (Т р е д и а к о в с к и й, 1865, 452).

[10]Сдержанно-вежливый тон рецензий Ломоносова на сочинения Сумарокова не должен обманывать: так, оценивая несколькими днями ранее трагедию «Гамлет», он дал положительный отзыв, но, видимо, тогда же написал известную эпиграмму, в которой обыгрывался один из стихов этой трагедии («И на супружню смерть не тронута взирала»): «Женился Блез, старик без мочи...» (С у х о м л и н о в, II, 287).

[11]Так, в рукописи; в печатном тексте стих 390 читается: «Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси». Очевидно, Сумароков обратил внимание на неудачный повтор (до небеси – к небу) и устранил его в корректуре.

[12]Этот факт сообщается (без разъяснений) в комментариях к изданию Ломоносов, IX, опубликованному в 1955 г. (см. с. 938-939). Однако в сборнике Сумароков, 1957 он по-прежнему оставлен без внимания.

[13]В печатном тексте список имен дается в алфавитном порядке.

[14]Стоит учесть, что несколькими годами позже сумароковский лагерь принял меры по ликвидации эффекта стихов о Ломоносове, включенных в «Эпистолу о стихотворстве». В послании Елагина к Сумарокову читаем:

Где Мальгерб тобой почтенный,
Где сей Пиндар несравненный,
Что в эпистолах мы чтем?
Тщетно оды я читаю,
Я его не обретаю,
И красы не знаю в нем.
(Цит. по: Б е р к о в, 1936, 113-114).

Сокращения

Берков, 1936 – Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. Л., 1936.
Берков, 1957 – Берков П. Н. Предисловие «Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова» и комментарии в кн.: Сумароков, 1957.
Гринберг и Успенский, в печати – Гринберг М. С., Успенский Б. А. Полемическая война Тредиаковского и Сумарокова в 1749-х – начале 1750-х годов.
Гуковский, 1928 – Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме: состязания и переводы. – В кн.: Поэтика. Сб. IV. Л., 1928.
Гуковский, 1935 – Гуковский Г. А. Статья «Литературные взгляды Сумарокова» и комментарии в кн.: Сумароков, 1935.
Летопись, 1961 – Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. М.-Л., 1961.
Ломоносов, I–XI – Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений, т. I–XI. М.-Л., 1950–1983.
Материалы, I–X – Материалы для истории императорской Академии наук, т.I–X. Спб., 1885–1900.
Пекарский, I–II – Пекарский П. История императорской Академии наук в Петербурге, т.I–II. Спб., 1870–1873.
Письма, 1980 – Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980.
Поэты XVIII века, I–II – Поэты XVIII века, т.I–II, Л., 1972.
Пумпянский, 1983 – Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума. – В кн.: XVIII век. N° 14. Л., 1983.
Рулин, 1929 – Рулин П. И. Первая комедия Сумарокова. – ИРЯС, 1929, т.2, кн.I.
Сумароков, I–X – Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М., 1787.
Сумароков, 1935 – Сумароков П. А. Стихотворения. (Л.), 1935.
Сумароков, 1957 – Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957.
Сухомлинов, I–V – Сочинения М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями М. И. Сухомлинова, т.I–V, Спб., 1891–1892.
Тредиаковский, 1865 – (Тредиаковский В. К.). Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий, и двух эпистол писанное от приятеля к приятелю. – В кн.: Куник А. Сборник материалов для истории императорской Академии наук в

XVIII в., ч. II., Спб., 1865.
У с п е н с к и й, 1984 – У с п е н с к и й Б. А. К истории одной эпиграммы Тредиаковского. – Russian linguistics, 1984, vol. VIII, N2
Ш и ш к и н, 1983 – Ш и ш к и н А. Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова. – В кн.: XVIII век, N° 14. Л., 1983.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 125—145. 1990 Debrecen

Старые и новые люди (Обломов и Отцы и дети)

ЗОЛТАН ХАЙНАДИ

Гоголь иронически показывает в Мёртвых душах исчезающую с арены истории патриархальную Россию. «Только рассердившись говорится правда» – считает он. Методы изображения Гончарова и Тургенева беспристрастно объективные. Они придерживаются другого мнения: «Ты сердишься, следовательно, не прав.» Они не идеализируют исчезающий старый мир, но и не поэтизируют зарождающий новый. Писатели так изображают людей и жизнь, что при этом они скрывают собственное мнение за маской объективности. Объективный аспект в противовес субъективной точке зрения позволяет героям без авторского вмешательства высказать всю правду, а между тем, позиция автора остаётся до самого конца скрытой. В Обломове и в Отцах и детях консервативные помещики смешны и достойны жалости, но и победа новых людей над мечтательными дворянами далеко не симпатична. В произведениях однозначно не выясняется на чьей стороне стоит автор. Добролюбов отверг и проклял Обломова, Аполлон Григорьев же преклонялся перед его душевными ценностями и в нём он усматривал апофеоз русского помещика голубиной души с чистым сердцем. Нечто подобное произошло и с Базаровым. Славянофилы обвиняли Тургенева в том, что он встал на сторону нигилистов, а революционные демократы видели в нём карикатуру на революционера.

В текущий спор об объективном и субъективном методах изображения включился и Чернышевский. Свою позицию он обосновал в предисловии к незаконченному произведению Перл созда-

н и я: «Написать роман без любви – без всякого женского лица – это вещь очень трудная. Но у меня была потребность испытать свои силы над делом, ещё более трудным: написать роман чисто объективный, в котором не было бы никакого следа не только личных отношений, – даже никакого следа моих личных симпатий. В русской литературе нет ни одного такого романа. О н е г и н, Г е р о й н а ш е г о в р е м е н и – вещи прямо субъективные; в М ё р т в ы х д у ш а х нет личного портрета автора или портретов его знакомых, но тоже внесены личные симпатии автора, в них-то и сила впечатления, производимого этим романом» (Бахтин, 1972, 112).

Требования к объективному роману без гнева и пристрастия в 1850-х годах был всеобщей потребностью, явлением той эпохи в России. В О б ы к н о в е н н о й и с т о р и и Гончарова редактор отвергает издание романа младшего Адуева нижеследующим аргументом, который мы можем считать обоснованием метода обьективного романа: «писатель только, во-первых, напишет дельно, когда не будет находиться под влиянием личного увлечения и пристрастия. Он должен обозревать покойным и светлым взглядом жизнь и людей вообще – иначе выразит только своё я, до которого никому нет дела.» (I, 206)

Тургенев в статье «По поводу О т ц о в и д е т е й» защищает объективный метод изображения романа от тех критиков, которые упрекали его в отсутсвии субъективной позиции. «Господа критики [...] вполне убеждены, что автор непременно только и делает, что «проводит свои идеи»; не хотят верить, что точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни – есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями [...] «Эта жизнь так складывалась» – опять говорил мне опыт – может быть, ошибочный, но повторяю, добросовестный; мне нечего было мудрить и я должен был именно так нарисовать его фигуру. Личные мои наклонности тут ничего не значат.» (11, 89-90)

В объективизации русского романа произведения Гончарова и Тургенева являются важными вехами. Их характерными общими чертами являются объективность изображения и беспафосность. В них переплетаются два направления романа того времени – лирический психологизм изображения и критика современного общества. Конечные вопросы жизни – проблемы частной и национальной судеб – у Тургенева и Гончарова не поднимаются с такой страстной жаждой их разрешения, как у Толстого и Достоевского, которые философские вопросы теории бытия интегрируют в жанр эпического романа. В романах последних существенные вопросы бытия получили более сильное освещение, чем само бытьё. Чувство исторической бездомности героев романа усугубляется трагизмом

трансцендентальной бесприютности, связанной с потерей Бога. Литература поэтических образов вытесняется на задний план литературой идей. Роман интеллектуализируется без того, чтобы событийность действия оттеснилась бы на задний план, а фабула стала бы незначительным компонентом произведения.

О б л о м о в и О т ц ы и д е т и показывают разложение и гибель дворянского образа жизни. В романе Гончарова в центре внимания находится слабовольный дворянский герой, который не в состоянии изменить свою жизнь. Тургенев же делает героем не представителя уходящего старого порядка, а показывает интеллигента нового типа, интеллигента-разночинца. В обоих романах настоящей драматической коллизией является не личное противопоставление героев, а столкновения между представителями и защитниками старой и новой России. Правда, в О т ц а х и д е т я х между этими двумя лагерями время от времени вспыхивает и личная неприязнь, однако врагом Штольца является не Обломов, а лень последнего. Динамичный человек – Штольц – только хочет европеизировать апатичного русского дворянина. В их образах противопоставляются созерцающая неподвижность восточного человека и суетливость деятельного человека западного типа.

Оценка старых и новых людей далеко не однозначна. Хотя последние являются активными людьми, но они глухи к красоте и поэзии жизни. Внутреннюю душевную жизнь подавляет в них внешняя деятельность, которая реализуется в основном в видимости действия. Апатичные дворяне пассивны, когда нужно действовать, но они живут богатой душевной жизнью.

Тема раннего романа Гончарова О б ы к н о в е н н а я и с т о р и я следующая: как может погрязнуть лирическая душа, младший Адуев в скучной прозе жизни. В О б л о м о в е писатель открывает для себя поэзию прозаичности, но он показывает и то, как характер, заключённый в будничность жизни, не способен вырваться из вековых привычек и предрассудков. История Обломова развёртывается как биография главного героя для чего требуется более длительного биографического времени по сравнению с трагическим столкновением Базарова с действительностью.

Тургенев раздробляет биографию на части и драматически сгущает события, он до бесконечности упрощает сюжет, избегает всех лишних подробностей и именно поэтому его произведения кажутся расширенными психологическими новеллами, а не романами.

Гончаров стремится к всеобъемлющей полноте изображения, его внимание распространяется на все явления жизни. Он всесторонне изучает, исследует, рассматривает и детально разрабатывает образы своих героев и окружающие их предметы.

Гончарову казалось, что на смену помещикам обломовского типа-неудачника придут деятельные люди, представленные образом

Штольца. Тургенев считал, что изчезающих дворян сменят Базаровы. Его догадки были более близки к действительности, ввиду того, что пока «промышленные бароны» не могли пустить кории в России. А в то же время фигуры нигилистов в разных своих вариантах появились в большом количестве в русской жизни в романах.

Обломов

Отображённое время в эпосе обычно один год или десять лет. Время романа ограничено. Роман может охватить историю одного дня или показать жизнь людей нескольких поколений.

В плане охваченного романом времени О б л о м о в не имеет аналогов в русской литературе. Гончаров включал в него всю жизнь человека. Исследователи подсчитали, что отображённое время романа – восемь лет. Однако считая предисторию и постисторию – всего тридцать семь лет. Действие начинается в 1819-ом году, Илюше тогда семь лет, и кончается в 1856-ом году – после смерти Обломова – эпилогом о нищем Захаре. Ни один из русских писателей не охватывает такой большой промежуток времени. В о й н а и м и р отображает события «всего лишь» пятнадцати лет.

Несмотря на широкие временные границы, у читателя создаётся такое впечатление, как будто в романе Гончарова нет движения. Время протекает незаметно, почти ничего не происходит. Общественные изменения проходят так же медленно, как геологические. История не переводит стрелки своих часов к биографическому времени человека. Если даже и происходит что-нибудь, это не прогресс и продвижение вперёд, а заново повторенный, более бедный вариант предыдущего образа шизни. Однако действие романа делает ощутимым и то, что под наружной неподвижностью поверхности, в глубине, в результате тектонических движений столпы жизни сдвинулись с места.

Гончаров высоко оценивал те жанровые возможности романа, которые создают предпосылки интеграции разнообразного жизненного материала: «Европейские литературы вышли из детства – и теперь ни на кого не подействует не только какая-нибудь идиллия, сонет, гимн, картинка или лирическое излияние чувства в стихах, но даже и басни мало, чтобы дать урок читателю. Это всё уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь, в которой, как в большой картине, всякий читатель найдёт что-нибудь близкое и знакомое ему.» (6, 456)

Гончаров продолжает традиции русского романа. Действие происходит в пределах семьи, однако выходит за её узкие рамки, соприкасается с общественными проблемами. Писатель рисует жизнь помещичьей семьи без страстей, простыми пастельными красками.

Заключённую в быт жизнь не описать же такими живыми тонами, как горы и жителей Кавказа. Гончаров, как и большинство русских писателей того времени, в центр романа ставит помещика-дворянина среднего сословия.

Два зорких критика, Добролюбов и Писарев тотчас обратили внимание на кровное родство Обломова с предыдущими «лишними людьми». Однако подчеркнули и существенную разницу: литературные предшественники Обломова были личности сильной воли, растоптанные неблагоприятными условиями. Их апатия вызвана принуждением. Обломов живет в благоприятных условиях. Он не потому не действует, что не может, а потому, что не хочет. Он самого себя делает лишним человеком. Его апатия - умиротворённость, смирение с судьбой. Байронизм - болезнь сильных, титанических людей, апатия неделания - болезнь слабых героев. В первом случае виноваты условия жизни («среда»), во втором - сам человек.

Литературные прототипы Обломова, несмотря на всю свою меланхолию и хандру, действовали. Правда, их активность чаще всего проявлялась в отрицательной форме: в похищении девушки, нарушении брака, дуэли, мошенничестве. Обломову не свойственны даже эти квази-действия. С ним только происходят события. Он не инициатор. Характер и воспитание делают его неспособным ни на какое действие.

Ещё одно важное свойство Обломова отличает его от героев Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Те постоянно в пути, а он сидит дома. Он родился господином. Имеет «триста Захаров», которые делают всё вместо него. Он не должен садиться в бричку, как Чичиков, чтобы купить «мёртвые души». Он в ужасе от любого перемещения, даже того, чтобы переехать в новую квартиру. Это существенным образом определяет структуру романа. Пространство сужается до комнаты, до дивана, на котором валяется Обломов. А биографическое время расширяется.

В поэме Гоголя организующей силой действия является поездка. Доминирующим является пространство, время имеет значение только как время поездки. Чичиков по пути встречается с помещиками. Обломов в своей спальне принимает гостей, которые как будто приносят движение в его неподвижную жизнь. Встречи перемещаются с дороги в приемную. В структурном плане три посетителя - это «повторение» встреч Чичикова с помещиками, в условиях интерьера комнаты. Даже зафиксированная точка зрения повествователя похожа на гоголевскую. Обломов каждого гостя встречает с одним и тем же восклицанием: «Не подходите, не подходите: вы с холода!» (4, 19)

Гости интересны и важны не в плане фабулы, а сюжета, на что указывает и то, что в дальнейшем не появляются больше. Они символизируют то, какую карьеру мог бы сделать Обломов, если бы держался и последовательно прошёл бы путь, начатый в молодости,

но брошенный. Посетители олицетворяют три жизненных пути. Вот что предлагает ему общество, если встанет с дивана: он может стать избалованным пижоном, как Волков или начальником отдела, как Судьбинский, если бы не отправил дело по ошибке вместо Астрахани в Архангелськ и поэтому не уволился бы. Он мог бы зарабатывать свой хлеб писанием, как литератор Пенкин. Общество превращает человека в чиновника того типа, который ему нужен.

Обломов по-своему, пассивно протестует против моделей жизни, заранее подготовленных обществом, которые представлены тремя его посетителями. Состояться как личность он не может, отвергает и карьеру. «Отчего его пассивность не производит на нас ни впечатления горечи, ни впечатления стыда? – задавал вопрос И. Анненский. – Посмотрите, что противопоставляется обломовской лени: карьера, светская суета, мелкое сутяжничество или культурно-коммерческая деятельность Штольца. Не чувствуется ли в обломовском халате и диване отрицание всех этих попыток разрешить вопрос о жизни.» (Анненский, 1892, 91)

Из-за такой карьеры не стоит лишиться покоя. По мнению Обломова, человек может жить полной жизнью лишь тогда, если бросит работу, распыляющую его силы. Посетители укрепляют его веру в то, что он поступает правильно, если не стремится, не распыляется, «не мыкается, а лежит вот тут, сохраняя свое человеческое достоинство и свой покой.» (4, 23)

Обломов выдержит первые три испытания. Он не встаёт, не едет на праздник в Екатерингофе, бесполезно его уговаривают знакомые. Он остается дома, и дремлет сладким сном. Просыпается, вспоминает о каком-то деле, и дремлет дальше без того, чтобы выполнить его. Во сне у него появляется детство. День кончается появлением Штольца. Вот история первого дня, рассказанная на ста тридцати страницах. Продолжительность времени последующих трёх частей тридцать семь лет. Вторая и третья части – это испытание дружбы и любви. Статичность действия прекращается, оно становится динамичным. Следует метаморфоза Обломова: он влюбляется, его апатия рассеивается.

В первой части романа не появляются мотивы ни дружбы, ни любви. Нет напряжённости, сон Обломова нарушается только приходом гостей. Длительная экспозиция все же не скучна, несмотря на то, что почти нет действия. Она красива именно тем, что очень мало в ней романного материала, она держится почти исключительно на внутренней силе стиля. Поэтому и сам автор считал, что роман на самом деле начинается со второй части.

Когда французы перевели первую часть и издали её отдельной книгой, Гончаров искренне возмутился: «...в этой первой части заключается только введение, пролог к роману, комические сцены Обломова и Захара – и только, а романа нет! Ни Ольги, ни Штольца,

ни дальнейшего развития характера Обломова. Остальные три части не переведены, а эта первая часть выдана за отдельное сочинение! Какое нахальство.» («Сборник Российской публичной библиотеки», 1924, 164-165)

Гончаров недооценил художественной ценности пролога романа. «Не читайте первой части Обломова - писал он Льву Толстому -, а если удосужитесь, то прочитайте вторую часть и третью: они писаны после, а та в 1849 году и не годится.» (8, 256)

Гончаров боялся, что бессобытийность первой части, медленное развёртывание действия утомляют читателей, привыкших к тому, что приключенческий роман постоянно глушит их сильными чувствами. А ведь Филиппики Обломова и Захара относятся к самым блестящим страницам романа.

Мало образов слуг являются заметными в мировой литературе. Кроме Захара и Санчо Пансы трудно кого-нибудь назвать, так как слуги редко являются носителями самостоятельных идей. В их образах авторы, как правило, повторяют старые комические шаблоны.

Пьяница-ямщик Селифан, беседующий с лошадьми, и слуга Петрушка, имеющий «свой собственный запах», - оригинальные, но все же фоновые фигуры. Захар с Обломовым - это равные, дополняющие друг друга действующие лица. Помешик с крепостным связаны крепкой цепью, один без другого и шевельнуться не может. Они рабы друг друга. Обломов «раб своего крепостного Захара, и трудно решить, который из них более подчиняется власти другого. По крайней мере - чего Захар не захочет, того Илья Ильич не может заставить его сделать, а чего захочет Захар, то сделает и против воли барина, и барин покорится... Оно так и следует: Захар всё-таки умеет сделать хоть что-нибудь, а Обломов ровно ничего не может и не умеет.» (Добролюбов, 1972, 15-16)

Образ Захара определяет структуру первой части романа. Все события происходят и оцениваются в двух планах, через сознание помещика и крепостного.

Обломов немыслимый без слуги и наоборот. Оба они рождены крепостным строем, одновременно и его жертвы, ведь он искажает не только слугу, но и его барина. Они вместе появляются на сцене истории, вместе и исчезают. Новизна не в открытии двух типов, на них обратили уже внимание и другие писатели, а в том, как он связывает их друг с другом и русской действительностью.

Гончаров с ностальгией думает об исчезающей патриархальной русской деревне, потому что его сердцу близко это прошлое, но будучи объективным писателем, разруху изображает неизбежной. Роман кончается не хвалебным гимном дворянского образа жизни, а его полным упадком: смертью Обломова и попрошайничающим Захаром.

Достоевский упрекал русских писателей за то - и это было и критика Гончарова-, что они «начинают отчётливо замечать явления

действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частию он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и её развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за новое. И сами верят тому, что это новое, а не преходящее[...] Только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип современно и подаёт его своевременно; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски, и работая по заготовленным уже шаблонам.» (Достоевский, 1972–1989, 21, 89)

Гончарову не понравилось то, что Достоевский обращается к явлениям постояно меняющейся действительности. Спор двух писателей вспыхнул из-за очерков М и н и а т ю р ы. В этой работе Достоевский представляет попа-нигилиста, который пьёт, курит, заключает гражданский брак. Гончаров отрицал типичность образа: «Вы сами говорите, что зарождается такой тип; простите, если я позволю заметить здесь противоречие: если зарождается, то еще это не т и п. Вам лучше меня известно, что тип слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц, где подобия тех и других учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю. Творчество (я разумею творчество объективного художника, как Вы, например) может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится; с новою, нарождающеюся жизнью оно не ладит: для неё нужны другого рода таланты, например Щедрина. Вы священника изображали не sine ira: здесь художник уступил место публицисту.» (8, 407–408)

Спор Гончарова и Достоевского интересен не в том отношении, кто прав. Важен тем, что намечает путь русского романа. Гончаров говорит: художник не должен забегать вперёд, должен изображать только то, что уже вылилось в форму. Достоевский наоборот считает, что требуется показ не только разлагающейся старой жизни, но и жизни слагающейся на новых основах. Художник должен изображать не только уже установившихся типов, но и становящиеся характеры и жизнь, вскрывающуюся в хаотичном беспорядке. По мнению Достоевского метод Гончарова, считающий достойными изображения только установившиеся общественные типы, роль писателя ограничивает заданиями историка.

Талант Гончарова сильнее в щепетильном разборе ткани прошлого чем в показе текущей действительности. В связи с будущим он не любит вдаваться в гадания, что не означает, что в своих произведениях изображает только утвердившиеся за несколько поколений типы. В О б л о м о в е имеются и рождающиеся типы. Штольца и Ольгу Ильинскую как представителей новой жизни он изображает in statu nascendi.

В романе Гончарова имеются два источника света, как и действующие лица принадлежат одновременно двум эпохам. Свет не равномерно освещает картину и персонажей. Прошлое освещается сильнее, чем настоящее. По подобным причинам, как у Гоголя, положительные образы и у него получаются меньше. Добролюбов пишет: «Отдавая дань своему времени, г. Гончаров вывел и противоядие Обломову – Штольца. Но по поводу этого лица мы должны ещё раз повторить наше постоянное мнение – что литература не может забегать слишком далеко вперёд жизни. Штольцев, людей с цельным, деятельным характером, при котором всякая мысль тотчас же является стремлением и переходит в дело, ещё нет в жизни нашего общества.» (Добролюбов, 1972, 38)

В романе изображается столкновение двух психологических и социальных состояний: покоя и действия, неделания и действия. По своему душевному строю и по общественному положению, Штольц является контрапунктом Обломова. Но есть существенная разница в изображении двух характеров. Обломов – контрастня фигура психологически, а не общественный тип в том плане, как например Штольц. Гончаров даже не показывает его ни в общественной деятельности, ни в интимной семейной жизни. Если детство и любовь Обломова к Ольге и его жизнь в доме Пшеницыной показана со всей тщательной детализацией, то о детстве, работе и семейной жизни Штольца лишь рассказано. Роль Штольца подобна катализатору: он хочет обуржуазить исчезающего русского дворянина. Коренной дворянин Обломов всем своим существом протестует против жизненной философии этого активного рыцаря промышленности. Штольц предлагает ему жениться: «Детей воспитаешь, сами достанут; умей направить их так...

– Нет, что из дворян делать мастеровых!» (4, 179)

Обломов еще сохранил своё классовое достоинство. Он сохранил свои сословные идеалы и своё сословное самосознание. Поэтому так обидно для него сравнение Захара с «другими». Вот отрывок из его речи, высказанной в защиту дворянского авторитета:

«– Что такое д р у г о й ? – продолжал Обломов. – Другой есть такой человек, который сам себе сапоги чистит, одевается сам, хоть иногда и барином смотрит, да врёт, он и не знает, что такое прислуга; послать некого – сам сбегает за чем нужно; и дрова в печке сам помешает, иногда и пыль оботрёт. [...]

– Я «другой»! Да разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худощав или жалок на вид? Разве недостаёт мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать – есть кому! Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу! Стану ли я беспокоиться? Из чего мне? И кому я это говорю? Не ты ли с детства ходил за мной? Ты всё это знаешь, видел, что я воспитан нежно, что я ни холода, ни голода никогда не тепрел, нужды не знал, хлеба себе не

зарабатывал и вообще чёрным делом не занимался. Так как же это у тебя достало духу равнять меня с другими? Разве у меня такое здоровье, как у этих «других»? Разве я могу все это делать и перенести?» (4, 94)

Он не пытается приспосабливаться к изменившимся и постоянно меняющимся жизненным условиям. Но это не означает то, что Обломов русский национальный тип, как это твердит Добролюбов. Обломов не олицетворяет всеобщей русской души, лишь представитель одного слоя дворянства. Его апатия – это не болезнь всей нации, а только дворянского сословия, которое сохранило своё классовое сознание, но в условиях обуржуазивания становится лишним и смешным. Обломов является типом деклассирующего городского помещика, который проживает и разбазаривает унаследованное имущество, потому что неспособен на экономические вложения и реформы. Он не способен приспособиться к новым условиям, в результате чего жадные купцы и ловкие чиновники, как Тарантьев, Затёртый и Иван Матвеич, разбогатеют, закупая помещичьи земли, а он становится нищим.

Обломов – человек переходного времени. Он принадлежит одновременно двум эпохам. Убеждения и планы связывают его с новым миром, европеизированной столицей, Петербургом, а привычки и воспитание тянут в прошлое, в патриархальную деревню. В Обломовке и восстановленной в Выборгской стороне идиллии характерными являются культ питания, питья и сна. Когда он влюбляется, предметный мир исчезает, гастромания прерывается. Спадает с него и домашний халат. А когда пролетела любовь, снимает европейский костюм и опять надевает халат, становящийся в романе символом восточной лени: «Как шёл домашний костюм Обломова к покойным чертам лица его и к изнеженному телу! На нём был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намёка на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что Обломов мог дважды завернуться в него. Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальцев к плечу всё шире и шире. Хотя халат этот и утратил свою первоначальную свежесть и местами заменил свой первобытный естественный лоск другим, благоприобретённым, но всё ещё сохранил яркость восточной краски и прочность ткани.» (4, 8)

Сюжет романа строится на том, что разные персонажи всё сильнее нажимают на него, чтобы поставить на ноги. Самая сильная попытка – это любовь Ольги Ильинской, ибо Обломов обнаруживает всю слабость и неспособность к жизни через любовь к женщине. Оказывается, что любовь не может одухотворить человека-обывателя. Любовь слишком большое испытание для Обломова. «Любовь – претрудная школа жизни» (4, 241) – говорит он, и засыпает ещё более глубоким сном, чем до того. Разобранный мост, отодвигающий

встречу с Ольгой, является не только ретардирующим элементом, задерживающим развёртывание действия. По словам Гончарова он символизирует то, что «между действительностью и идеалом лежит тоже бездна, через которую ещё не найдён мост, да едва и построится когда.» (8, 253)

Мост, связывающий тихую жизнь с активной жизнью, рухнул. Перед Обломовым не раскрываются больше перспективы. Он опять падает в неподвижный быт. Конфликт сначала происходит из того, что он не хочет менять свой образ жизни, а потом, что уже не может. В конце концов ни дружба, ни любовь не способны изменить его характер. Внешний протест Обломова против любого действия становится внутренним. А размышлениями не очиститься. Возродиться может только действующий человек.

Гончаров сотворил Ольгу такой идеальной женщиной, которая не только искренно любит Обломова, но считает своим долгом и то, чтобы спасти мужчину от катастрофичной апатии. Но и такая самоотверженная любовь только на миг может вывести Обломова из состояния равнодушия, прежде чем окончательно уснёт смертельным сном. Идеал вечной женственности в романе Гончарова уже не спасающая сила для мужчины, как в произведениях романтиков, где трагический конфликт в конце развязывается любовью, как в Фаусте Гёте или В Трагедии человека Имре Мадача.

Вечная женственность не спасает Обломова. Утверждение Штольца, что «любовь, с силою Архимедова рычага, движет миром» (4, 454) - действием не подтверждается. (Так же, как афоризм Облонского, сказанный им Левину в романе Анна Каренина: «Да, брат, женщины - это винт, на котором всё вертится.» (Толстой, 1978-1985, VIII, 50)

Выясняется: миром двигают силы больше любви. Да сама Ольга оказывается неспособной к роли ангела-спасителя. «Ольга в крайней молодости берёт себе на плеча огромную задачу: она хочет быть нравственною опорою слабого, но честного и умного мужчины, потом она убеждается в том, что эта работа ей не по силам, и находит гораздо более удобным самой опереться на крепкого и здорового мужчину.» (Писарев, I, 246)

Выбор жены для Обломова равен выбору образа жизни. Почему он выбрал прозаичную Пшеницыну вместо поэтичной Ольги Ильинской? Он так объясняет свой выбор Штольцу: «Она споёт Casta diva, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает! Так пекли только, бывало, в Обломовке да вот здесь.» (4, 442)

Связь Обломова с Пшеницыной лишена всякой поэтичности. Нет затейливости, нет сирени. Банальная проза жизни побеждает поэзию. Когда Обломов впервые поцеловал её, она держалась «не смущаясь,

не робея, а стоя прямо и неподвижно, как лощадь, на которую надевают хомут.» (4, 390)

Обломов достигает не полного счастья, а наевшегося покоя, тупого исполнения Ему всё же кажется, его скитания кончились, вернулся домой, причалился. После того, как он выпал из мягкого дворянского гнезда в Обломовке, он чувствовал себя бесприютным в мистериях Петербурга (Mystères de Pétersbourg), вплоть до прибытия на Выборгскую сторону, где домоправительница окружает его новой Обломовкой.

В структуре романа имеет символичное значение тот факт, что Обломов из центра города постепенно вытесняется на периферию. Жизнь повторяется круговоротом. В одной из заключительных глав, Обломов размышляет: «Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки мёду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре.» (4, 486)

Исчезнувший мир грёз детства, Обломовка появляется снова. На первый взгляд кажется, речь идет о диалектическом движении жизни: тезис – антитезис–синтез. А на самом деле противоречия не растворяются в более высокой единице. Что кажется синтезом, это не что иное, как вялая репродукция первого тезиса.

Структурное построение романа симметрично. Между двумя идеализированными центрами – идиллей в Обломовке и на Выборгской стороне – временное место жительства Обломова на Гороховой улице: промежуточное состояние бесприютности. Три места – это места трёх душевных и бытовых состояний: Рай – Потерянный рай – Возвращённый рай.

Однако изображение возвращённого рая никогда не может быть так удачно, как изображение потерянного.

Отцы и дети

Тургенев начал свой творческий путь очеркистом. Эскизная обрисовка характеров, фрагментарность построения композиции – наложили отпечаток и на его романы. После появления Дворянского гнезда Тургенева Гончаров в письме сообщил писателю мнение якобы знакомого, учителя, который критиковал роман, говоря, что роман состоит из ряда «картинок, силуэтов, мелькающих очерков, исполненных жизнью», но в нём не хватает «сущности, связи и целости взятого круга жизни». (Гончаров, 1978–1980, 8, 260–261)

На письмо, в котором Гончаров по всей вероятности высказал своё мнение Тургенев отвечал так: «Скажу без ложного смирения, что я совершенно согласен с тем, что говорил учитель о моем Дворянском гнезде. Но что прикажете мне делать. Не

могу же я повторять Записки охотника ad infinitum! А бросить писать тоже не хочется. Остаётся сочинять такие повести, в которых, не претендуя ни на цельность, ни на крепость характеров, ни на глубокое и всестороннее проникновение в жизнь, я бы мог высказать, что мне приходит в голову. Будут прорехи, сшитые белыми нитками, и т. д. Как этому горю помочь? Кому нужен роман в эпическом значении этого слова, тому я не нужен; [...] что бы я ни писал, у меня выйдет ряд эскизов.» (Тургенев, 1960–1968, Письма, III, 290)

Гончаров критиковал технику построения композиции романа Тургенева с точки зрения жанра биографического романа.

В Обломове и герой, и окружающий его мир выточены из одной глыбы. Тургенев разбивает биографию и одновременно характер раскрывает в серии конфликтных ситуаций. Он стремится не к полному показу объективного мира, как Гончаров, который не обходит вниманием ни одну мелочь в романе, а к раскрытию коллизии романа как можно полнее. Тургенев считает, что писателю также, как и живописцу, не нужно показывать в своих картинах все подробности, а ему нужно выразить целое с помощью нескольких, удачно выхваченных подробностей. Автор Отцов и детей в показе действительности действует не по принципу метода объективной тотальности, а по принципу драматической концентрации, тотальности движения. Видимо поэтому нам кажется статичным развитие сюжета в гончаровском романе, а в тургеневском – динамичным.

Фабула Отцов и детей – однoплановая: только одно событие распадается на эпизоды. Структура построения строится на одной веренице действий. Тургенев не знакомит читателей с биографией героев. Он начинает историю in medias res и сразу же погружается в конфликт. Он говорит, что идею для его романа даёт не фабула, а один из характеров. Тургенев пишет не биографический, а общественный роман, в центре которого находится идеологический герой, преданный какой-нибудь идее.

Герои его произведений встречаются друг с другом не в ходе запутанных необычных приключений, а самым обыкновенным образом. В глушь России, к помещику, имеющему 200 душ крепостных, на каникулы приезжают его сын – студент-медик – со своим другом. История для молодых людей обещает стать невинным летним приключением. Сделать такой вывод позволяет мирное спокойное место действия. Предостерегает читателя только точная дата начала событий – 20 мая 1859 года. Россия стоит на пороге распада крепостного права. Дата же является опосредственным намёком на это историческое событие.

В качестве основной ситуации романа Тургенев выбирает такую кризисную ситуацию, когда и в человеческих судьбах происходит

разлом. Прошлое уже отмирает, а новое только зарождается. Представители старого мира цепко держатся за прошлое. Новые люди раньше времени хотят пробудить к жизни то, что ещё не созрело. В О т ц а х и д е т я х сталкиваются представители двух слоёв культуры: идеалисты 1840-х годов и реалисты 60-х годов. Два центра ценностей поляризованы. В стержне конфликта находятся демократ Базаров и аристократ Павел Петрович Кирсанов. Тургенев внутри романа уравновешивает противостоящие силы: «Со времён древней трагедии мы уже знали, что настоящие столкновения те, в которых обе стороны до известной степени правы.» (Тургенев, 1960-1968, Письма, IV, 262) Среди антагонистических героев в то же время никто не является абсолютно правым, оба они по-своему догматики. Тургенев поставил лучших представителей двух противоположных лагерей в строй. «Эстетическое чувство заставило меня взять именно хороших представителей дворянства, чтобы тем вернее доказать мою тему: если сливки плохи, что же молоко?» (Тургенев, 1960-1968, Письма IV, 380)

С главным героем-демократом он тоже не несправедлив. Его писатель также представляет в выгодном свете, показывает с благоприятной стороны. Михаил Катков - редактор журнала «Русский вестник» - в котором появились О т ц ы д е т и, так писал его автору: «Если и не в апофезу возведён Базаров, то нельзя не сознаться, что он как-то случайно попал на очень высокий пьедестал. Он действительно подавляет всё окружающее.» (11, 92)

Базаров находится в фокусе конфликта, откуда исходят силовые линии и куда они направляются. Глубокий смысл и позиция автора скрываются в том, что Базаров сам является движущей силой действия, а не его оппоненты.

Тургенев был писателем немногословным, он экономично обращался с материалом. Его романы характеризуются аскетизмом сюжета. О т ц ы и д е т и занимают всего 180 страниц в его полном собрании сочинений. Весь этот роман чуть длиннее, чем первая глава Обломова. В мировой литературе нет другого романа, написанного с подобной сжатостью, как О т ц ы и д е т и, в котором писатель излагает такую важную общественную проблему с помощью небольшого количества персонажей, концентрируемых в сравнительно узких пространственных и временных рамках. Тургенева по-праву можно назать гением пропорциональности и умеренности.

Большой драматической концентрации можно достичь с помощью редукции места действия и героев; поляризацией характеров и обострением конфликтов. Три основных места, где происходит действие, следующие: усадьба Кирсановых, владения Одинцовой и дом родителей Базарова. Не только пространство, но и время драматически сконцентрировано: продолжительность действия - всего два месяца, то есть ровно столько, сколько длятся каникулы. (За

исключением, конечно, эпилога, события в котором происходят через шесть месяцев после смерти Базарова.)

Коллизия находится не только в столкновении поколений отцов и детей, но и противоречии между новыми людьми и защитниками старой России. Тургенев упрощает до крайности семейные связи, чтобы обострить общественный конфликт. Он убирает из истории все лишние подробности, чтобы удалить из романа всех «лишних» лиц. В большинстве изображённых семей не хватает какого-либо главного члена, у многих героев нет пары. Тургенев исключает из действия тех фигур или переводит их в предысторию романа, образы которых явились бы повторением точек зрения основных противопостоящих сторон. Он оставляет в произведении женских героев рядом с мужскими только там, где нет обострённого конфликта между членами семьи, например, родители Базарова и их взаимоотношения с сыном.

Композицию О т ц о в и д е т е й Тургенев доводит до стройности классических трагедий. Четверо мужчин и три главных женских героя или вдовцы, или неженаты, или незамужем, или сироты. У братьев Кирсановых нет жён. Один из них никогда не был женат, у другого жена умерла ещё в предыстории романа. Анна Сергеевна Одинцова вдова, а Катя - племянница её - сирота. Феничка - дочь экономки братьев Кирсановых - потеряла родителей ещё в дороманное время.

Феничка является важным героем в романе. В своих отношениях к ней и отцы, и дети показывают своё настоящее лицо. Николай Петрович стесняется сына из-за неожиданных радостей отцовства. Аркадий же рисуется в позе вольнодумца и снисходительно закрывает глаза на похождения отца. Базаров и Павел Петрович, разочаровавшись в великосветских дамах, ищут в Феничке земную, чувственную любовь, хотя в этом и не признаются самим себе. Тургенев нарочно сглаживает мотив ревности и соперничества как непосредственную причину дуэли. Феничка является противоположностью таинственной княгини Р. и холодной Одинцовой. В ней нет ничего возвышенного, нет романтических черт, она очень даже земная. Параллельные, но разного порядка любовные связи, сближают судьбы двух противоположных героев. Для Базарова и Павла Петровича любовь является не спасительной, а пагубной силой. Однако Тургенев писал не любовную книгу, а общественный роман. Он смягчает в произведении семейные и любовные интриги. Женщину писатель лишает того фальшивого ореола, которым всегда окружали роковую женщину романтики. Загадочность взгляда княгини Р. Базаров, как врач, раскрывает Аркадию: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это всё романтизм, чепуха, гниль, художество.» (7, 34)

На первый взгляд Базаров кажется не чувствительным к душевным тонкостям и любви. Видя холодную блистательную красоту Одинцовой, он иронически замечает: «- Этакое богатое тело! - продолжал Базаров - хоть сейчас в анатомический театр.» (7, 75) Но его цинизм является только внешней бронью, за которой он скрывал своё благородное сердце. Последняя встреча с Одинцовой на его смертном ложе раскрыла глубину и силу страстной любви Базарова. Эта сцена составляет самые яркие страницы романа.

Для «разрежённой атмосферы» конфликтной ситуации О т ц о в и д е т е й характерно то, что у Базарова есть только идейные противники, но нет соперника в борьбе за любовь и руку вдовы Одинцовой, что было естественным в ранних романах Тургенева. Аркадий ни коем образом не считается таковым. И здесь автор удаляет лишнего героя с точки зрения конфликта - мужа - ибо он делает акцент не на любовный треуголник или на измену одного из супругов.

Тургенев - поэт любви и красоты - из идейной борьбы 1860-х годов делает такой вывод, что в человеческих конфликтах главным источником являются не любовные, семейные перипетии, а разница мировоззрения. Банальности и общеизвестные обязательные места старого любовного романа (любовный треугольник, внебрачный ребёнок, измена супругов, дуэль и др.) теряют свои ценности в таком идейном романе с собственными эстетическими ценностями и этическими нормами как О т ц и д е т и.

Дуэль, которая когда-то была великолепным потрясающим разрешением конфликтов романтических произведений, в романах Тургенева получает анакронистическую окраску. В Е в г е н и и О н е г и н е и в Г е р о е н а ш е г о в р е м е н и дуэль является ещё кульминационным пунктом. Её окружает некоторый пафос героизма. Словесное же единоборство между Базаровым и Павлом Петровичем драматичнее, чем настоящая дуэль с выстрелами из пистолетов. Тургенев изображает эту сцену глазами мужика, следовательно, она в виде «снизу» получает комическую окраску.

Тургенев показывает в образе Павла Петровича драму аристократа, оторванность от народа, а в Базарове - трагедию интеллигента-нигилиста, чуждого народу. Обоих он наделил и некоторыми карикатурными чертами. На самом же деле их нельзя считать антагонистами, ибо они только стоят на разных ступеньках одного и того же интеллигентного общества. На другом же полюсе находится чуждая и неизвестная им сила - русский мужик.

Павел Петрович чувствует себя чуждым в патриархальной деревенской среде. В его комнате, оборудованной на английский лад, находится на письменном столе единственный русский предмет - «серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя.» (7, 187) Базаров не менее чуждо и неловко чувствует себя в удобных дворянских

гнёздах Кирсановых и Одинцовой. Он гордится тем, что его дед ешё землю пахал, но он не понимает русских мужиков и те тоже видят в нём «чудака», господина. В романе крепостной крестьянин присутствует везде как невидимая и могучая сила. В самых важных драматических событиях он появляется и лично, как немой свидетель и судья спора двух интеллигентов.

«Как вы полагаете, что думает теперь о нас этот человек? – продолжал Павел Петрович, указывая на того самого мужика, который за несколько минут до дуэли прогнал мимо Базарова спутанных лошадей и, возвращаясь назад по дороге, забочил и снял шапку при виде »господ«.

– Кто ж его знает! – ответил Базаров – всего вероятнее, что ничего не думает. Русский мужик – это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф. Кто его поймёт? Он сам себя не понимает.» (7, 147)

Тургенев до минимума органичивает число действующих лиц в романе, но всё же показывает между лагерями отцов и детей второстепенных фигур, которые непрочными узами привязаны или к одной, или к другой группе. И у нигилиста Базарова, и у консервативного Павла Петровича есть свои ничтожные подражатели и последователи. Ситников и Кукшина являются в романе карикатурами на либерализм и эмансипацию, а слуга Кирсанова – Прокофьич – карикатурой на лакея-аристократа. Второстепенные герои романа подчёркивают одиночество главных героев, не находящих в своём окружении настоящих единомышленников и союзников, а лишь пустоголовых повторителей их идей. Ситников и Кукшина являются не настоящими представителями прогресса, а они только бросаются прогрессивными фразами. Они носят маски демократов как некую модную одежду, за которой могут прятать свои эгоистичные стремления.

Образами самозванцев-учеников, попавших в сферу притяжения двух основных противников, Тургенев показывает как бы в кривом зеркале, негативные черты аристократизма и нигилизма. Он применяет такой же приём, как и Лермонтов в Г е р о е н а ш е г о в р е м е н и, который показал рядом с Печориным и Грушницкого – карикатуру байронизма. Как в том, так и в этом произведении удар получает не главный герой, а его двойник, ибо в подражании нет настоящей веры и глубокого страдания. На вопрос Аркадия – почему нужны «ученики» – Базаров отвечает так: «Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!...» (7, 102)

Тургенев в нигилизме заметил зарождение русской революции, но сразу обранужил и фальсификаторов революционных идей. «Сатанический» образ Базарова (Павел Петрович наделил своего противника этим эпитетом – 7, 52) окружают «бесенята» типа

Ситникова и Кукшиной. Гротескные фигуры анархистов, которые извращали и использовали в своих целях идеи главных героев, Достоевский пропечески изобразил в Б е с а х.

Базарова роднит с героями Достоевского и то, что он попадает под влиянием одной идеи. Он человек идеи, он формировался под влиянием идеи. Однако Базаров не излагает свою теорию в такой связной системе, как это делают герои Достоевского. Его идеи и мысли, само понятие нигилизма истолковывают и искажают по-своему лишь его ученики и противники. Идея Базарова раскрывается в диалогах или же через призму высказывания других. Таким образом, лучше обнаруживаются его уязвимые места без того однако, чтобы он сам стал смешным.

Тургенев не вводит своего одинокого героя-нигилиста в общество единомышленников и идейных товарищей. Он показывает его не как человека дела, а только как гостя, друга, влюблённого мужчину, сына своих родителей. Писатель показывает Базарова под разными углами зрения: с точек зрения восторженного его ученика Аркадия, доброжелательного Николая Петровича, противника Павла Петровича, скучающей красавицы, обожествляющих его родителей и удивляющихся мужиков, но мы не видим - как он претворяет свои идеи в жизнь.

У Базарова нет настоящего единомышленника также, как и нет настоящего противника. Он не погибает на баррикадах от пули, а становится жертвой заражения тифом. Тургенев случайной смертью своего героя показывает несостоятельность его идей. В этическом максимализме Базаров отбрасывает ценности старого мира, но не ставит на их место новые. Он не ценит дружбу, отказывается от романтической любви и отвергает нежную родительскую любовь; он глух к красоте природы и поэзии. Базаров разрушает всё, но у него нет никакой положительной программы для переделки и построения мира. Перед смертью, в лихорадке, в его сознании появляется назойливый страшный вопрос: «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? (7, 183)

Базаров умирает без того, чтобы он дал разгадать свою тайну характера. Многие из современников задавали вопрос Тургеневу: как мог родиться у нежных, добрых и благородных родителей такой угловатый, резкий, ни во что не верящий сын? Как он мог стать всё ненавидящим и отрицающим, когда вырос в таком любящем и патриархальном окружении? «Но где же объяснение, каким образом сделался его молодая душа - чёрствой снаружи, угловатой, раздражительной... Что воротило в нём назад всё нежное, экспансивное?... Не книга же Бюхнера?» (Герцен, 1962, 412)

В традиционном биографическом романе обязательна предыстория, отвечающая на тот вопрос - почему стал герой именно таким каким мы его видим. Гончаров, во встроенной в роман

ретроспективной новелле «Сон Обломова» даёт ключ к разгадке характера героя. От писателя О т ц о в и д е т е й читатели тоже ожидали того, чтобы он разгадал тайну Базарова, указав на причину его жёлчности. Им казалось, что показ воспитания, родительского дома Базарова послужит объяснением для его странного поведения. Но роман Тургенева не воспитательный роман. В нём отсутсвует трактат о воспитании. Причины такого поведения героя Тургенев переносит в предисторию романного действия. Мы почти ничего не знаем о детстве Базарова, о его петербургской жизни. В романе не обрисовано и общественное окружение, из которого вышел герой. Читатели хотели бы увидеть очаг нигилизма, петербургскую Медико-хирургическую Академию, где учился Базаров, и где у него накипела ненависть к старым нормам и ценностям общества. (Два героя Чернышевского из романа Ч т о д е л а т ь? Лопухов и Кирсанов тоже учились в этой Академии.) Однако Тургенев не показывает в романе те унижения и оскорбления, которые пришлось перенести бедному медику во время учёбы. Вместо этого он изображает патриархальную среду родительского дома, давая этим яркий фон своему герою. Писатель считает, что на взгляды и поступки человека точно также влияют принципы и идеи, выработанные самовоспитанием и самообразованием, как и родительский дом и альма-матер.

В О т ц а х и д е т я х появляются не жанровые картины и бытовые подробности образа жизни дворян, как например, в Д в о р я н с к о м г н е з д е и в О б л о м о в е, а отражаются движения идей и идеологических взглядов. Тургенев обнаружил в жизни уже тогда идейного героя нового типа, когда люди базаровского склада считались ещё редкостью, «полулунием» - по собственному своему выражению.

Базаров протестует против нравственных и общественных порядков мира, но его протест остаётся в сфере мыслей, разума, а не реализуется в поступках. Его действие - это отрицание, а философия его в том, что у него нет философии. Его нигилизм является отрицательной, разрушительной формой русского запоздалого просвещения, что затем переходит в анархизм у последующих поколений.

Тургенев приблизился с морально-психологической стороны к проблеме восстания против существующего миропорядка. Для того, чтобы получить полную картину о мятежном герое нового типа, нужно поставить социальную и философскую проблематику бунта. Иначе изображение может привести не к реальному образу нигилиста, а к его карикатуре. А для этого необходима иная поэтика романа.

Базаров - это человек идей и принципов. Он является героем 1860-х годов. Его судьбу Тургенев раскрывает в композиционных рамках традиционного романа о личной жизни героя. История

происходит не на сцене общественных действий, а в дворянских нгёздах. Писатель выбрал для романа, имеющего современное содержание и идейную актуальность, старую форму. О т ц ы и д е т и - не биографический, не воспитательный роман, а - идеологический. В центре внимания находятся не личные стремления главного героя или его карьера, а общественные вопросы. Как можно переделать Россию? Какую роль играют в этом идеи и идейные герои?

Базаров является предвестником и предшественником героев Достоевского. Поэтому не случайно, что автор П р е с т у п л е н и я и н а к а з а н и я любил больше всего этот роман Тургенева. Достоевский обратил внимание на раздвоение лучности Базарова, а именно на то, что из-под его рационального прикрытия постоянно проглядывает человек с чувствительным сердцем. Он с симпатией писал о «беспокойном и тоскующем Базарове», «великое сердце» которого (5, 59) вступает в противоречие с его нигилизмом. В одном из своих писем он заметил, что в Базарове автор создал не карикатуру на нигилиста, а показал его трагедию. Тургенев был согласен с этим утверждением Достоевского.

О т ц ы и д е т и вызвали большие споры. Читатели, критики нашли необычным и удивительным то, что в романе Тургенева речь идёт не только об искусстве, но и о движении общественных идей и об идейных героях. Базаров понравился далеко не всем. «Кто может знать - во что обратится этот тип?» (7, 420) - спрашивал с тревогой редактор-издатель Михаил Катков.

На этот вопрос через несколько лет дали ответ П р е с т у п л е н и е и н а к а з а н и е и Б е с ы Достоевского.

Литература

А н н е н с к и й И. Ф. Гончаров и его Обломов. = «Русская школа», 1892, N° 4.

Б а х т и н М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972.

Г е р ц е н А. И. О литературе. Москва, 1962.

Г о н ч а р о в И. А. Собрание сочинений в восьми томах. Москва, 1977-1980. (Ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.)

Д о б р о л ю б о в Н. А. Литературная критика. Москва, 1972.

Д о с т о е в с к и й Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград. 1972-1989.

П и с а р е в Д. И. Сочинения в четырёх томах. Москва, 1955-1956.

«Сборник Российской публичной библиотеки». Том 2. вып. I. Петроград, 1924.

Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Москва, 1978–1985.
Тургенев И. С. Полное собрание сочинений в двадцати восьми томах. Письма в тринадцати томах. Москва–Ленинград, 1960–1968.
Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Москва, 1978–1986. (Ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.)

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 147—161. 1990 Debrecen

Dilemmas der Entwicklung in Rußland in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die subjektiv-soziologische Methode von Michajlovskij

E. BODNÁR

Der russische Kapitalismus war in seiner Entwicklung hinter dem von Westeuropa um ganze Jahrhunderte zurückgeblieben. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts zeichnete sich immer deutlicher ein neuer Prozeß ab, der auf den Zerfall der durch das patriarchale Leibeigenensystem charakterisierten Form und Ordnung des russischen Lebens und somit auf ein allmähliches Reifen der bürgerlichen Verhältnisse hinauslief.

Die Reformen von Peter I. und die von ihm gegründete absolutistische Monarchie bedeuteten einen Übergang zu einer neuen Formation sowie einen eigenartigen Entwicklungsweg. Das notwendige Übel, d.h. die Schaffung einer später hypertrophierenden bürokratischen Maschinerie, ging mit der Herausbildung einer russischen Intelligenz vor allem adeliger Herkunft einher. Die anders beschaffene, doch mit den europäischen immerhin parallel existierende russische Monarchie erforderte auch eine europäische bürgerliche geistig-ideologische Orientierung. Ihr absolutistischer Charakter und ihre feudalen Züge setzten jedoch der Befolgung des westeuropäischen Beispiels Schranken, obwohl diese Nachahmung den Rahmen von Reformvorschlägen und -forderungen meistens kaum überstieg. Die hervorragendsten russischen Geistesdenkenden kamen auf diese Art und Weise unerhört vorwärts, und da es in Rußland weder 1825, noch 1848, noch 1860 zu einer Revolution (nicht einmal vom Typ

der von 1789) kam und die um die Mitte des Jahrhunderts eingetretene Krise des Formationswandels in eine Lösung à la „preußischer Weg" mündete, bestand zwischen den Sehnsüchten, Bemühungen sowie Ideen einerseits und der Wirklichkeit andererseits eine im Vergleich zu Westeuropa viel tiefere und breitere Kluft, wobei das geistige Drama sowie die Leidenschaft der Suche nach einem Ausweg unter den Besten der russischen Intelligenz auch gespannter und durchgreifender waren.

In der ideologischen Sphäre kommt dieser Umstand folgenderweise zum Ausdruck: Um die Jahrhundertsmitte erscheinen im Kampf der Ideen in Rußland sämtliche untergegangenen und frischen repräsentativen Ideen sowie philosophischen Strömungen der Neuzeit, die Ideenwelt zugleich zweier historischer Epochen des europäischen Bürgertums (der vor 1848 und nach 1849) wieder, geraten in Konflikt, wechseln ihr Vorzeichen und verflechten sich miteinander. Dieses verwickelte Ringen spielt sich nicht nur zwischen Repräsentanten verschiedener russischer sozialer, politischer und ideologischer Richtungen ab, sondern äußert sich gleichzeitig des öfteren auch in den inneren geistigen Konflikten der einzelnen Denkerpersönlichkeiten. All das macht eine gedanklich-ideologische Suche nach neuen Wegen notwendig, die über beide Formationen erhaben wären. Das Zusammenwirken der durch die eigenartigen weltgeschichtlichen Umstände des Formationswandels in Rußland bedingten Konsequenzen ermöglichte den Besten der russischen Intelligenz, „weiter zu sehen" und auch nach der Niederlage der europäischen Revolutionen das europäische gedankliche und künstlerische Erbe kritisch zu überwinden.

Die fortschrittliche Intelligenz Rußlands gerät in eine Situation, wo sie die konkreten Erscheinungen der gegebenen Realität und der Geschichte, des Daseins und des Bewußtseins zugleich unter zweierlei Gesichtspunkten (dem nationalen und dem universalen) betrachten, analysieren, beurteilen und bewerten kann.

Unter den nach neuen Wegen des gesellschaftlichen Fortschritts suchenden Persönlichkeiten gebührt dem Theoretiker der liberalen Richtung der Narodniki Nikolaj Konstantinovič Michajlovskij ein hervorragender Platz. In seiner Person konnte das russische fortschrittliche gesellschaftliche Denken ein außerordentliches Talent begrüßen; seine Orientierung und Geläufigkeit in Fragen der zeitgenössischen europäischen und heimischen Belletristik sowie der wissenschaftlichen Literatur stand auf hohem Niveau. Er war Begründer einer modernen Soziologie europäischen Ranges, indem er in der Frage nach der Weiterentwicklung der russischen Gesellschaft eine neue

Auffassung vertrat. Seine Ideen basierten auf Vorstellungen der Großen der russischen Kultur, insbesondere den von Černyševskij, Gercen und Pisarev, sowie auf Persönlichkeit und Schaffen des „Lehrerfreundes" Nožin. Von großer Tragweite war dabei auch der Einfluß der westeuropäischen philosophischen und soziologischen Theorien. In den philosophischen Ansichten von Michajlovskij ist sowohl der Positivismus von Comte, als auch der Agnostizismus von Kant zu spüren. Natürlich kann diese lückenhafte Aufzählung kaum alle Einwirkungen ahnen lassen, die oft nur latent sein Denken in Bewegung setzten: sie beschränkt sich lediglich auf die tatsächlich determinierenden Gedankenquellen.

In dem nicht-marxistischen Denken sind zahllose gültige Vorstellungen von der Trennung der Gesellschaft und der belebten sowie unbelebten Natur vorhanden. Im Laufe der Jahrhunderte verabsolutierten die Denker in verschiedenen Formen und auf unterschiedliche Art und Weise die zwischen den Sozial- und den Naturwissenschaften bestehende Analogie. Manche berühmten Philosophen der Antike wie z.B. Platon oder Aristoteles hatten bereits eine Parallele zwischen der Gesellschaft und dem lebendigen Organismus gezogen. In die alltägliche Praxis der Untersuchung gesellschaftlicher Erscheinungen drang jedoch diese Anschauung erst im vorigen Jahrhundert ein, als regelrechte Schulen dieser Betrachtungsweise zustandekamen (den Impuls dazu dürfte wohl der von Darwin mit der Interpretation der Entwicklung der Arten erreichte Erfolg gegeben haben). All diese Schulen weisen folgende gemeinsamen Züge auf: Stärke der Parallelen zwischen den einzelnen Bereichen der Gesellschaft und der Natur sowie Beziehung zum Positivismus.

In der Art und Weise des Vergleichs des Gesellschaftlichen und des Nichtgesellschaftlichen können zwei Richtungen festgestellt werden. Die eine wird von denjenigen vertreten, die (zwar nicht in jeder Hinsicht, doch zumindest in wesentlichen Aspekten) dazwischen ein Gleichheitszeichen setzen. Die andere vertritt die Auffassung, daß die Gesellschaft bis auf gewisse Ähnlichkeiten von den übrigen Naturbereichen wesentlich unterschiedlich ist.

Zu der ersten Gruppe gehören Herbert Spencer, Paul von Lilienfeld, Albert Schäffle, René Warsus, Jacques Novicow u.a.m. Sie identifizierten die Gesellschaft mit einem riesigen Organismus bzw. mit einem „großen Tier". Das Individuum wurde bei ihnen mit der Zelle und die Institutionen oder sozialen Gruppen mit den körperlichen Organen u.ä. verglichen. So mußten sie zwangsläufig einige Trugschlüsse ziehen, der schwerwiegendste von denen ist, daß die Gültigkeit der biologischen Gesetze sich ohne

jedwede wesentliche Begrenzung auch auf die soziale Sphäre erstrecke, weshalb die theoretischen Grundlagen der Biologie zugleich ein theoretisches Fundament für die Soziologie bildeten, und die Soziologie folglich nur ein Zweigbereich der Biologie sei.

Ebenso identifiziert wurde das Natürliche und das Soziale in der Auffassung der Mechanisten, die die Gesellschaft mit dem Zusammenleben von Körpern verglichen, die eine bestimmte Lage im Raum einnähmen und sich nach einer gewissen, der klassischen Mechanik mehr oder weniger entsprechenden sozialen Mechanik bewegten.

Die Vertreter der zweiten Gruppe betonten zwar die zwischen den einzelnen Bereichen der Gesellschaft und der Natur bestehenden grundsätzlichen Unterschiede, aber sie verzichteten dennoch nicht auf den Gedanken, daß auch gewisse Äquivalenzen vorhanden seien. Hierher, also zu der zweiten Gruppe könnte auch Michajlovskij gezählt werden, denn in seinem Werk treten die Einflüsse des mit dem positivistischen Standpunkt verbundenen Organizismus relativ deutlich hervor. Seine Ansichten legte er im Rahmen der Polemik mit Konzeptionen der Vertreter der darwinistischen Richtung dar, wobei die Grundstrukturen seiner gesellschaftlich-soziologischen Theorie sich im Konnex der Kritik des soziologischen Systems von H. Spencer ausprägten. Seine Konzeption veröffentlichte er in der Studie „Was ist Entwicklung?" (1869). In seiner Abhandlung war er bemüht, das Entwicklungsgesetz von Spencer unter Zuhilfenahme des physiologischen Gesetzes Nožins zu widerlegen, laut dessen jedes Individuum sowohl in der biologischen als auch in der sozialen Sphäre Vollständigkeit anstrebt. Doch die unter den Individuen bestehende Arbeitsteilung, die in der biologischen bzw. sozialen Sphäre unterschiedliche Rollen spiele, weise die Tendenz auf, dieses Streben nach Vollständigkeit zu beeinträchtigen. Im Gegensatz zu Spencer wählte Michajlovskij zum Kriterium der Entwicklung „die gesellschaftliche Gemeinschaft" oder Kooperation, und mit diesem Begriff wollte er eine Interpretation der Gesamtheit der menschlichen Beziehungen und Tätigkeiten in der Art geben, daß innerhalb deren kein grundlegender bzw. determinierender Faktor hervorgehoben werden müßte. Er unterschied zwei Typen der Kooperation: den einfachen und den zusammengesetzten. Der erstere beruhte auf der Zusammenarbeit voller und ganzer Persönlichkeiten. Dabei sei jeder einzelne innerhalb der Kooperation imstande, sowohl physiologische als auch soziale Funktionen zu versehen. Beim letzteren Typ der Kooperation würden die von den einzelnen Persönlichkeiten

erfüllten Funktionen eingeengt, wobei der einzelne nur einen Teil davon versehen könne. Michajlovskij nannte die Kooperation vom zweiten Typ Arbeitsteilung.

Das von Michajlovskij entworfene Modell ist eigentlich nichts anderes als eine Art Widerspiegelung der sich in der Entwicklung der russischen Kapitalismus immer intensiver durchsetzenden Arbeitsteilung. Was nun als „zusammengesetzte Kooperation" bezeichnet wurde, bedeutet die Übernahme der Kategorie „Kapitalismus" und deren Übertragung auf die Geschichte der Menschheit überhaupt. Die Ursache der sozialen Widersprüche wollte Michajlovskij in der Arbeitsteilung entdeckt haben; zu ihrer Aufhebung könne nur die Beseitigung der Arbeitsteilung führen.

In Abhängigkeit von den in der Entwicklung jeweils dominierenden Kooperationsformen unterschied er in der Geschichte der Menschheit eine anthropozentrische und eine exzentrische Periode. Den Ausweg aus der Widersprüchlichkeit der Gesellschaftsentwicklung vom Homogenen zum Heterogenen einerseits und der Entwicklung der „Unteilbaren", d.h. der ganzen Persönlichkeiten von der zusammengesetzten Kooperation zu den einfachen Formen andererseits erblickte er in einer einzigen Möglichkeit: in der bewußten Tätigkeit und im Kampf jenes Teils der Menschheit, der begriffen habe, worin das gesellschaftliche „Übel" bestehe. Daraus ergaben sich die Frage nach der Rolle des subjektiven Faktors in der Gesellschaft sowie die subjektive Methode der soziologischen Theorie.

Die ersten Grundzüge der subjektiven Methode machen sich in der Studie „Was ist Entwicklung?" bemerkbar, die im Zusammenhang mit der Kritik des Objektivismus von Spencer erschienen war. Michajlovskij griff in seiner Abhandlung Spencer an, weil dieser den Menschen zur Funktionsebene eines einfachen Organs degradiert hatte. Das Spezifische der menschlichen Gesellschaft sei in der Natur nicht vorhanden, so „kann die Charakteristik der sozialen Entwicklung keineswegs in der Wirklichkeit gesucht werden. Spencer hätte im Bereich der Ideen forschen sollen..."[1] Die Notwendigkeit, auf die Frage nach der Rolle des subjektiven Faktors in der Gesellschaftsentwicklung eine adäquate Antwort zu geben, begünstigte die Entwicklung seiner soziologischen Methode. Die Soziologie wurde von Michajlovskij als eine Wissenschaft betrachtet, die sich nicht mit der Gesellschaft, sondern mit den sozialen Verhältnissen und Beziehungen der Menschen untereinander befaßt. Dadurch wich er von den westeuropäischen Positivisten ab,

und dieses Herangehen ermöglichte ihm außerdem, die sozialen Antagonismen zum Vorschein zu bringen. Diese Art der Fragestellung bot darüber hinaus die Gelegenheit, in den Mittelpunkt seiner Konzeption den Menschen samt all seinen Besonderheiten und der Fähigkeit zu Freud und Leid zu stellen. Der Mensch sei bestrebt, Freude hervorzubringen und Leiden zu bannen, wobei er sich für die Verwirklichung des gesteckten Ziels einsetze. Da jedoch die Zielsetzungen des Menschen subjektiv seien, können sie nach Michajlovskij mittels objektiven Methoden nicht untersucht werden. So unrichtig wie die Anwendung der subjektiven Methode in der Naturforschung sei, ebenso fehl am Platze sei es, die objektive Methode in der Untersuchung der sozialen Verhältnisse und Beziehungen der Menschen anzuwenden. In der Gesellschaft kommt es bei den unterschiedlichen Zielsetzungen zu Konflikten. Die Frage, welches Ziel den Interessen der Volksmassen entspricht, wurde von Michajlovskij abermals auf Grund der menschlichen Besonderheiten, der Fähigkeit zu Erlebnis und Emphase entschieden. „Subjektive Methode nennen wir jenes Maß des Umfangs des Erkenntnisbedürfnisses, bei dem sich der Beobachter in seinen Gedanken in die beobachtete Situation hineinfindet. Bei der Beleuchtung der Taten der Menschen müssen ihre Gedanken und Gefühle derart aufgefaßt werden, als handele es sich um unsere eigenen Gedanken und Gefühle, folglich ist die Anwendung der subjektiven Methode auf diesem Gebiet berechtigt und notwendig."[2]

Das Erlebnisvermögen bzw. die „mitemfindende Erfahrung" seien für die ganze Menschheit bezeichnend und hätten mehrere Stufen. „Der eine ist imstande, das Leben aller (Mit-)Menschen mitzuerleben, der andere kann es wiederum nur in bezug auf die Vertreter seiner eigenen Sozialeinheit, d.h. die Lebensweise oder das Leben eines Mitglieds seiner Nation, eines Arbeitsgenossen u.dgl."[3] Bei der Ausarbeitung der sozialen Zielsetzungen und Ideen spielten bei Michajlovskij die „mitemfindende Erfahrung" und/oder das ethische Niveau eine entscheidende Rolle. Ihr Charakter sei vom Verhältnis des Menschen zu den historischen Erscheinungen und zur Wirklichkeit abhängig. Dies nannte Michajlovskij „Urteilskraft". Dementsprechend heißt die Charakteristik eines sozialen Menschen „ausgezeichnete Gefühle, ausgezeichnete Bemühungen und ausgezeichnete Urteilskraft".[4] So erblickte Michajlovskij selbst die Bedeutung seiner Theorie darin, daß „sie sämtliche Bereiche der menschlichen Tätigkeit

sowie alle Seiten des Lebens umfaßt, was sich jedoch nicht etwa aus einem eigenartigen Charakter ergibt: ihre Wurzeln sind auf dem Gebiet der objektiven Wissenschaft zu suchen, weil sie aus einer genauen Untersuchung der Gesetze der organischen Entwicklung sprießen."[5]

Ohne Anwendung des subjektiven Verfahrens sei die Naturwissenschaft außerstande, richtige Schlußfolgerungen zu ziehen, was er mit zahlreichen Beispielen zu beweisen und zu begründen trachtete.

Außer der subjektiven Methode hielt er auch die Existenz einer objektiven Methode für möglich, der letzteren schrieb er jedoch nur eine recht begrenzte Rolle zu. Die Objektive Methode sei lediglich bei der Erforschung des Verhältnisses der Menschen zur Natur anwendbar, was allerdings für die Relation „Mensch-Mensch" nicht mehr gelte. Da er diesen Teil seiner Theorie nicht näher ausführte, wurde er Gegenstand von Diskussionen. Im Aufsatz „Die Methode der Analogie in der Sozialwissenschaft" schrieb er später, daß eine Vereinigung der beiden Methoden unbedingt notwendig sei.

Untersucht man die historische Rolle der subjektiven Methode in der Soziologie im Hinblick darauf, was sie Neues in der wissenschaftlichen Interpretation der Interaktion objektiver und subjektiver Faktoren bewirkt hat, lassen sich folgende Feststellungen formulieren. Durch die Schaffung dieser Methode wollte Michajlovskij eine solche Form zur Regelung und zum Ausdruck subjektiver Anschauungen bieten, innerhalb deren die subjektiven Ansichten den objektiven Prozessen möglichst nicht widersprächen, und die in ihrem Inhalt frei von Grundlosigkeiten, Falschheiten und Vorurteilen wäre. So besaß die Methode (das Verfahren) keinen Klassencharakter. Ihre negative Seite bestand darin, daß alles auf einem ethischen Prinzip, auf dem psychischen Begriff der „Mitempfindung", also auf einer abstrakten Kategorie beruhte. In seiner Theorie war Michajlovskij bemüht, nicht die Klasseninteressen, sondern die der sozial, ökonomisch und politisch unterdrückten Menschheit zum Ausdruck zu bringen. Obwohl durch idealistische Abstraktion wie auch anderwärtig beschränkt, hat es diese subjektive Methode (allerdings nur theoretisch) vermocht, die aktive, menschliche Seite des gesellschaftlichen Lebens zu erneuern.

In seiner Kritik an Spencer hat Michajlovskij auch auf den Anschauungscharakter der positivistischen Methode sowie auf deren politische Konsequenzen verwiesen. „Der Positivismus ist ein passiver Beobachter, weil er in bezug auf die gesamte vorliegende

Wirklichkeit die Gültigkeit desselben Gesetzes verkündet; dementsprechend (unter objektivem Gesichtspunkt betrachtet) ist jede Wahrheit gleichwertig. Nur die subjektive Methode ist imstande, die Wahrheiten auseinanderzuhalten, d.h. die nützliche Wahrheit von der unbrauchbaren sowie das Notwendige, das Unbedingte von dem Unnötigen abzugrenzen."[6]

Zum Abschluß seiner Abhandlung über die Entwicklung gab Michajlovskij auf die Frage „Was ist Fortschritt?" folgende Antwort: „Entwicklung ist eine allmähliche Annäherung des „Unteilbaren" an das Ganze durch eine maximale und allseitige Arbeitsteilung unter den Organen des Individuums und durch eine minimale Arbeitsteilung unter den Menschen. Alles, was dieser Bewegung entgegenwirkt, ist unberechtigt, ungerecht, schädlich und unvernünftig. Berechtigt, gerecht und nützlich ist nur das, was die Heterogenität der Gesellschaft mindert, wobei die Heterogenität ihrer einzelnen Mitglieder gesteigert wird."[7]

Diese Formel, die die Theorie von Spencer (allerdings mit einentgegengesetzten Schlußfolgerung) sowie Michajlovskijs eigene Auffassung der Rolle der Differenzierung enthält, ist eigentlich eine Paraphrase einer auf wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Gleichheit der Menschen gestützten Kooperation. Hinter dem abstrakten arbeitenden Menschen ist als konkrete Gestalt der russische Bauer zu suchen, dem Michajlovskij – sogar in seinem theoretischen System – eine determinierende Rolle beimaß. Bei der Charakterisierung verschiedener Typen des Individuums griff er auf den Urmenschen zurück, bei dem (wenn auch auf einem niedrigeren Niveau) das Wesen der physischen und psychischen Arbeit erhalten geblieben war. In seiner Darstellung des Urmenschen läßt sich der verschiedenartige Arbeitstätigkeiten ausübende russische Bauer mühlos entdecken. Gegenübergestellt wird ihm der eine einzige Tätigkeit versehende Arbeiter. Es ist ganz gut möglich, daß eben darum der „geistige Faktor" bei Michajlovskij nicht als Merkmal der Fortschritts dienen konnte, denn damit wäre es nicht möglich gewesen, die ungebildeten Bauernmassen mitzureißen, die dadurch aus der zum Fortschritt führenden Bewegung ausgeklammert worden wären; doch eine einfache Kooperation als Grundlage für die Entwicklung sollte nach Michajlovskij gerade auf diesen Massen beruhen.

Mit der Idee der „unteilbaren" Heterogenität verband er die Idee der sozialen Gleichheit, die dann zur wirtschaftlichen, sozialen und politischen Gleichheit, d.h. zur Aufhebung der Klassen und der sozialen Verhältnisse führen sollte, durch die

die frühere Ungleichheit zustandegekommen war. Die „Mitempfindung" als Idee einer psychologischen Besonderheit des Menschen verkörperte sich bei Michajlovskij in der fortschrittlichen Intelligenz, die als Brücke zur unterdrückten Klasse diente.

Bei der Kritik der organischen Gesellschaftstheorie von Spencer war Michajlovskij bemüht, innerhalb der Soziologie eine subjektive Methode zu schaffen. Dabei unterschied er die „mechanische" oder objektive Forschungsmethode (auf dem Gebiet der Naturwissenschaften anwendbar) und die Methode der „subjektiven moralischen Verplichtung" (im Bereich der Sozialwissenschaften anwendbar). Die Grundlage der sozialen Entwicklung erblickte er in der Persönlichkeit, im Subjekt; er meinte, daß die „menschliche Natur" für jede historische Epoche und für jedes Volk für immer gegeben, ewig und unveränderlich sei. Auf diesem Grund schuf er anhand der Analogie mit dem „biologischen Fortschritt" seine Interpretation des gesellschaftlichen Fortschritts. Alles, was lebt, geht nach Michajlovskij in seiner Entwicklung vorwärts, wenn die Arbeitsteilung unter den Organen des Individuums wächst, denn dadurch wird der einzelne organischer und vielseitiger. Ebenso wie in der Natur geht auch in der Gesellschaft ein ununterbrochenes Ringen um die allseitige Entfaltung und Unabhängigkeit der Individualität vor sich. Daraus schloß Michajlovskij, daß die Theorie des sozialen Fortschritts nichts anderes sei, als eine Theorie des Ringens um die Individualität. So erblickte er in der gesellschaftlichen Entwicklung nicht den Kampf der sozialen Klassen, sondern das Ringen irgendeiner abstrakten Individualität mit der Gesellschaft um ihre eigene Entwicklung und Unabhängigkeit. Seine Grundidee heißt: Der Mensch (der einzelne) und die Gesellschaft stehen in einem unversöhnlichen Gegensatz zueinander. Die Geschichte der bisherigen Gesellschaften bedeutete eine Geschichte der Unterjochung des „ganzen Individuums", einen Prozeß, der in der unter den Menschen funktionierenden Arbeitsteilung zum Ausdruck kommt. In der Natur wie auch in der Gesellschaft herrscht das „organische Gesetz der Arbeitsteilung", dessen Wirkung sich in der Gesellschaft in verschiedenen Formen von Kooperation und Arbeitsteilung äußert. Somit kämpfen in der Gesellschaft zwei gegensätzliche Richtungen gegeneinander: die mit einer gesteigerten Arbeitsteilung einhergehende zusammengesetzte

Kooperation und die auf der herkömmlichen Zusammenarbeit beruhende einfache Kooperation. Die Zukunft gehört der einfachen Kooperation, denn darin kommt die maximale Arbeitsteilung unter den einzelnen Organen der Individuen zur Geltung, was zu einer minimalen Spezialisierung sowie zu einer minimalen Arbeitsteilung unter den Menschen führt. Dies bedeutet eine volle Entfaltung des Individuums, was sich in Rußland am ehesten in der obščina (Dorfgemeinschaft) realisiert hat. Damit versuchte Michajlovskij, die historische Entwicklung der Gesellschaft durch die aprioristische Formel eines „allgemeinen" Fortschritts zu erklären. Nach Michajlovskij trägt die Geschichte der Gesellschaft (im Gegensatz zur Evolution der Natur) nicht den Charakter eines naturhistorischen Prozesses, weil darin das moralische Bewußtsein sowie der Wille der Persönlichkeit die entscheidende Rolle spielen. So wird der gesetzmäßige geschichtliche Prozeß durch die Tätigkeit sowie durch die subjektive Willkür der „Helden" erklärt; dementsprechend ist er ohne die Tätigkeit der „Helden" nicht zweckmäßig und vernünftig. Das Volk und der einzelne werden durch die Lebensbedingungen in der Gesellschaft zu Elend und Gemüsarmut verurteilt. Wird der einzelne von der Zwangsläufigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung abhängig gemacht, wird er dadurch seiner Menschenwürde beraubt und in einen Mechanismus verwandelt, der nicht mehr bewußt handelt. Die Geschichte der Gesellschaft wird lediglich durch das Handeln eines hervorragenden Menschen gestaltet; der „Held" kann die Massen durch sein Beispiel, durch die „Hypnose magischer Kraft" zu einer Heldentat und einem Verbrechen gleichermaßen bewegen, denn die „Masse" ist zu einer Horde bewußtloser und stumpfsinniger Menschen geworden, die nur noch von „Helden" angeführt werden kann. Somit erklärte Michajlovskij in seiner Theorie von „Helden und Massen" die Persönlichkeit, den „Helden" zum Hauptschöpfer der Geschichte, wodurch er den Konflikt zwischen der historischen Zwangsläufigkeit und der Tätigkeit des einzelnen überbrücken wollte. Das Wesen der bei der Erforschung der Gesellschaft angewandten „subjektiven Methode" erblickte er darin, daß die verlaufenden Ereignisse von der Moral her bewertet werden. Die Persönlichkeit wird dadurch fast zum Mittelpunkt der historischen Forschungen und zugleich zum bedeutendsten Maß sämtlicher sozialen Verhältnisse und der Fortschritts.

Im Mittelpunkt der Weltanschauung Michajlovskijs steht der Versuch, auf Grud der gegebenen biologischen Kenntnisse und der Entwicklungsgesetze der organischen Welt eine Theorie der Gesellschaftsentwicklung zu schaffen und die Idee des „Bauernsozialismus" wiederzubeleben; diese Bemühungen waren bereits früher Zielscheibe der Kritik. Der Autor der besten kritischen Zusammenfassung seiner Ansichten über die Entwicklung war sein Zeitgenosse Lavrov.[8] Als Reaktion auf Lavrovs Bemerkungen[9] verfeinert und vervollkommnet er dann sein Ideensystem.

Michajlovskij kann nur zum Teil als schöpferischer Denker betrachtet werdein seinem eigenartigen Eklektizismus vermischen sich die verschiedensten Weltanschauungen und Methoden. Seine Bedeutung besteht nicht so sehr im Ausbau seines auf Vollständigkeit ausgerichteten Systems als vielmehr in der scharfen und verfeinerten kritischen Analyse, die er bei der Überprüfung fremder Konzeptionen entwickelt hatte und anwandte. Seine Artikel sowie kritischen Beiträge zur Analyse der Werke von Darwin und Spencer sind noch heute von wissenschaftlichem Wert. Von großer Bedeutung sind darüber hinaus auch manche seiner Teilhypothesen, beispielsweise seine Konzeption der allgemeinen Evolution und der allgemeinen Entwicklung der Menschheit auf Grund eines Entwicklungsmodells, die Erforschung der Interaktion von Persönlichkeit und Gesellschaft, das psychosoziale Herangehen an das Verhältnis der Helden und der Massen sowie die Fragestelung im Konnex der Methodologie; obwohl diese zum guten Teil von subjektiven und utopischen Elementen strotzen, enthalten sie dennoch zahlreiche neue, ja geniale Feststellungen.

Michajlovskij setzte sich das Ziel, eine einheitliche Theorie zu schaffen, anhand deren sämtliche festgestellten Gesetzmäßigkeiten des sozialen Organismus und seiner Veränderungen zu erklären wären. Auf Grund seiner Theorie hätte forthin eine Gesellschaftsordnung aufgebaut werden können, in der seine Entwicklungsformel und seine soziale Theorie eine konkrete Form angenommen hätte. In der „Gesellschaft der Zukunft" hätte sich die Möglichkeit geboten, einen „universalen Menschen" zu entwickeln und handeln zu lassen.

Zu seinen Schlußfolgerungen gelangte Michajlovskij durch eine kritische Analyse; in jedem beliebigen System, in jedem beliebigen Gedanken suchte er Widersprüche, und fremden Konzeptionen stellte er seine eigene gegensätzliche Meinung gegenüber. Gerade deswegen schrieb er den Zitaten eine äußerst wichtige Rolle zu, die teils der Begründung neuer Ideen dienten

(mittels Hinweisen pflegte er anzudeuten, daß zwischen seinen Vorstellungen und Gedanken seiner Vorläufer gewisse Verwandtschaft besteht), teils mit Rücksicht auf die Autorität ihrer Autoren die Glaubwürdigkeit neuer Ideen bestätigen sollten. Die zur Analyse gewählten Bücher und Abhandlungen zeitigten insofern eine inspirierende Wirkung, als sie Michajlovskij auf neue Gedanken brachten und seine Fähigkeiten vervielfachten.

Seine Artikel und Aufsätze umfassen eine ganze Skala literarischer Genres, doch es mangelt darin an Planmäßigkeit und Konzeptionshaftigkeit. Die Entfaltung seiner Gedanken wird von „Redseligkeit" und einer Art Flatterhaftigkeit begleitet, wozu unmittelbarer, einfacher Ton hinzutritt. Seine schriftstellerische Methode besteht somit im Gespräch, im Dialog mit dem Leser. Er schrieb immer über aktuelle Probleme seiner Epoche; dies mag wohl der Grund dafür sein, warum er so populär geworden war und warum seine Schriften mit solcher Anziehungskraft auf die Leser wirkten.

Während er in der Polemik hart, ja mitunter sogar grob war, wurden seine Beziehungen zu den Menschen durch Takt, Korrektheit und Zurückhaltung charakterisiert. Eben diesen Eigenschaften war es zu verdanken, daß das philosophisch-soziale Profil der Zeitschriften „Otečestvennyje zapiski" und „Russkoje bogatstvo" namentlich von Michajlovskij bestimmt wurde, der dazu um sich herum ein ausgezeichnetes Arbeitskollektiv geschaffen und erzogen hatte.

Zum Abschluß sei vielleicht noch auf jenes Moment seiner Laufbahn hingewiesen, das besagt, daß Michajlovskij ein außerordentlich produktiver Autor war. Aus den reichhaltigen Inspirationsquellen seiner Werkes können viele Unternehmungen der Sozialwissenschaft schöpfen. In seinen Abhandlungen widmete er auch dem Verhältnis von Gesellschaft und Wissenschaft viel Aufmerksamkeit. Zu seinen Verdiensten auf diesem Gebiet zählt der von ihm aufgeworfene und auch noch heute aktuelle Gedanke, daß die Sozialwissenschaften mit dem Entwicklungstempo der Naturwissenschaften nicht Schritt halten können. Sein auf dem zeitgenössischen Erkenntnisniveau beruhendes Zukunftsmodell könnte als Quelle (und zugleich eine Art Lösungsmethode der sozialen Probleme) auch der gegenwärtig erst in der Entwicklung begriffenen Futurologie dienlich sein.

[1]Н. К. Михайловский, Полное собрание сочинений, 1. Band, Spb., 1896, 141.
[2]Zit. Werk, Band 3, Spb., 1897, 402.
[3]Zit. Werk, Band 1, Spb., 1896, 134.
[4]Ebenda, 136.
[5]Ebenda, 149.
[6]Ebenda, 390.
[7]Ebenda, 150.
[8]Im Februar 1870 veröffentlichte Lavrov in der „Отечественные записки" seinen Artikel unter dem Titel „Die Entwicklungsformel von Herrn Michajlovskij".
[9]In den Artikeln „Записки профана" (1875) und „Борьба за индивидуальность" (1875–1876) entwickelte er seine Konzeption weiter, indem er sich mit der Frage der Entwicklungsstufen und -typen befaßte.

Literatur

I. Произведения Н. К. Михайловского

1. Полное собрание сочинений, том 1–8, том 10. Том 1, Спб., 1896, т. 2, Спб., 1896, т. 3, Спб., 1897, т. 4, Спб., 1897, т. 5, Спб., 1897, т. 6, Спб., 1909, т. 7, Спб., 1909, т. 8, Спб., 1914, т. 10, Спб., 1913.
2. Н. К. Михайловский. Критические опыти. Вып. I, Спб., 1887, вып. 2, М., 1890.
3. Н. К. Михайловский. Литература и жизнь (Письма о разных разностях). Спб., 1892.
4. Н. К. Михайловский. Литературные воспоминания и современная смута. Т. 1–2, Спб., 1905.
5. Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., 1957.
6. Н. К. Михайловский. Отклики. Т. 1–2, Спб., 1904.
7. Н. К. Михайловский, Последние сочинения. Т. 1–2, Спб., 1905. Том 1 – Статьи (1899–1901), том 2 – Статьи (1901–1904).
8. Н. К. Михайловский. Революционные статьи. Берлин, 1906.
9. Н. К. Михайловский. Воспоминания: 1. Вера Фигнер 2. В. К. Плеве. Берлин, 1906.

10. Н. К. Михайловский. Глеб Успенский как писатель и человек. -В.: Г. Успенский, Полное собрание сочинений, т. 1, Спб., 1908.
11. Н. К. Михайловский. Что такое прогресс? Пб., 1922.

II. Fachliteratur zum Schaffen von N. K. Michajlovskij

1. Billington, J. H. Mihailovsky and Russian Populism, New York, 1958.
2. Bogardus, E. The Development of Social Thought, New York, 1957.
3. Comte, A. A pozitív szellem [= Der positive Geist], Budapest, 1979.
4. Černyševskij, N. G. Válogatott filozófiai művei [= Ausgewählte philosophische Werke], Budapest, 1979, Band 1-2.
5. Gercen, A. I. Levelek a természet tanulmányozásáról [= Briefe über die Untersuchung der Natur], Budapest, 1949.
6. Gercen, A. I. Válogatott filozófiai tanulmányok [= Ausgewählte philosophische Studien], Budapest, 1949.
7. В. И. Горев. Н. К. Михайловский. Л., 1931.
8. Hare, R. Portraits of Russian Personalities between Reform and Revolution, London, 1959.
9. А. П. Казаков. Теория прогресса в русской социологии XIX-ого века. Л., 1969.
10. Kon, I. S. A szociológiai pozitivizmus [= Der soziologische Positivismus], Budapest, 1967.
11. П. Л. Лавров. Философия и социология. М., 1965, т. 1-2.
12. На славном посту (1860-1900), Литературный сборник, посвящ. Н. К. Михайловскому, Спб., 1906.
13. Seton-Watson, H. The Russian Empire, 1801-1917, Oxford, 1967.
14. Spencer, H. A haladás (A haladás törvénye és oka) [= Der Fortschritt (Gesetz und Ursache des Fortschritts)], Budapest, 1919.
15. Szczepański, J. A szociológia története [= Geschichte der Soziologie], Budapest, 1973.
16. Utechin, S. V. Russian Political Thought, New York, 1964.
17. П. Витязев. Лавров и Михайловский. Праг, 1917.

18. V u c i n i c h, A. Social Thought in Tsarist Russia. (The Quest for a General Science of Society. 1867–1917), Chicago, 1976.
19. Z e n k o v s k y, V. V. A History of Russian Philosophy, London, 1953.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 163—178. 1990 Debrecen

Живописные новации К. Малевича в контексте художественных и культурно-философских традиций России рубежа веков

Т. МАДЯРОДЫ

15 мая 1935 года по Невскому проспекту в Ленинграде медленно двигалась траурная процессия. Хоронили Казимира Малевича. Вместе с ним на долгие глухие годы хоронили и русский авангард 1910[x]–1930[x] годов, давший уже известные в то время миру имена В. Кандинского, Мих. Матюшина, Вл. Татлина, О. Розановой, П. Филонова, М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала... Трагичность происходящего до конца пока не осознавалась.

Внимание обывателей в тот сумрачный день привлекал чёрный квадрат – как икона на кузове машины! – и гроб, спроектированный при жизни самим Малевичем по цветовым и пластическим законам созданной им новой живописной системы – супрематизма.

Само произведение «Чёрный квадрат», как манифест этой системы, впервые экспонировалось художником на «Последней футуристической выставке картин 0,10 (нуль-десять)» в декабре 1915 года в Петрограде. А попытка раскрыть термин «супрематизм» была предпринята его автором в брошюре «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», изданной в то же самое время.

В нижепубликуемой и работах, издаваемых позже[1], Малевич постоянно расширял и уточнял этот термин, но с предельной остротой внимания следил за сохранением его главной идеи: свести в этом понятии все предметные формы к нулю («нуль форм») и шагнуть за нуль («я вышел за нуль»), т. е. в беспредметность.

Выход в беспредметность означал радикальную ломку старых, устоявшихся художественных канонов в отношении формы искусства. Но не она была желанной целью Малевича, как и многих других русских художников-авангардистов. Форма художественного произведения представлялась лишь первым шагом на пути к новой культуре.

В одном из писем к М. Матюшину (июнь 1916 г.) Малевич заявляет: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию ещё не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли». В футуризме и кубизме почти исключительно разрабатывалось пространство, но форма его, будучи связана предметностью, не давала даже воображению присутствие пространства мирового... Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя».[2]

Это признание Малевича для нас очень важно. Оно раскрывает особенности искусства художников русского авангарда: форма есть лишь средство в желании осуществить «прорыв» за пределы земли, ощутить своё родство со Вселенной, приобщиться к её тайнам.

Первым на пути к новому искусству стоит В. Кандинский, сделавший «роковой» шаг к беспредметной живописи. Отход от предметного к абстрактному должен был исключить третье измерение в живописи, привести к отказу от одной плоскости, сформулировать новые принципы художественного произведения.

В поисках своего метода Кандинский разрабатывает три вида абстрактных картин: импрессии, импровизации и композиции. Наиболее интересными в плане выражения новых теоретических принципов художника являются композиции, в которых Кандинский пытается реализовать своё представление о родстве музыки и живописи. Именно в музыке ослаблены или же полностью исключены образы конкретного предмета, музыка из всех видов искусств наиболее абстрактна, алогична, связана со временем и направлена на переживание, на раскрытие духовного «я» человека. Подобную задачу и ставит перед собой художник в живописных полотнах 1913 года - «Композиция N° 6» и «Композиция N° 7». Эти картины - манифест нового художественного метода Кандинского. А теоретические положения оформлялись в стройную систему в его книге «О духовном в искусстве»[3].

Краска и форма - опорные элементы нового метода, заменившие собой конкретный предмет традиционного искусства. Казалось бы, «комбинация чистой краски и независимой формы» - вот истинная

задача новой, абстрактной живописи. Но Кандинский предупреждает: став самоцелью, такая задача непременно приведёт художника к созданию картины, похожей на «геометрическую орнаментику» или, в крайнем случае, произведение обретёт вид «галстука или ковра». Принцип «чистого искусства» он отклоняет, а в выборе формы и краски ориентирует художника на «внутреннюю необходимость», на принцип «целесообразного прикосновения к человеческой душе», что ни в коем случае не может соотноситься с простым психическим моментом, эмоциональной чувствительностью или «вибрацией души». Этого недостаточно.

В природе, во всём внешнем обязательно скрыто и внутреннее, духовное. Лишь художник – творец, жрец, понимаемый Кандинским, как и некоторые другие построения его системы, в духе теософских взглядов Е. П. Блаватской – совершает нужный ему в данный момент и в данное время выбор формы и краски для выражения этого скрытого внутреннего. Форма и краска – лишь средство художника на пути к «миру великой духовности».

Гармония композиции не достигается на основе только их выявленной данности – гармонии отдельной краски или отдельной формы, что не соответствовало бы духу современности, наполненной сомнениями, тревогами, неразрешимыми вопросами, крушением «принципов» и нравов, а иногда и «внезапным барабанным боем». Да и сама сложность духовного «я» человека не умещается в подобную «одномерную» гармонию. Кандинскому ближе гармония по принципу контраста, соединяющая несоединимое: противоречия, противоположности. Поэтому краски и формы в композициях художника вступают в сложные взаимоотношения. И не только между собой – вспомним контраст синего и красного цветов или чёрного и синего на светлом фоне, а также сложные взаимосвязи круглых линий, треугольников, квадратов, пучков линий, – но и друг с другом. Так, по Кандинскому, цвета, склонные к углублению, усиливают своё воздействие при круглых формах. Например, синий цвет в круге. Все эти сложные взаимоотношения форм и красок создают лейтмотивы, контрапункты, способствуют катарсическому эффекту, в конечном итоге – выявляют духовную атмосферу произведения. А построенная «на этой гармонии композиция является аккордом красочных и рисуночных форм, которые вызываются внутренней необходимостью и составляют в возникшей таким путём общей жизни целое, называемое картиной» (114).

Картина как результат духовного творчества художника, подобна произведению природы у Кандинского[4]. Она ни в коем случае не может быть случайно возникшим либо случайно пребывающим явлением в духовной жизни. Ведь сам художник должен «иметь, что сказать». А для этого ему надо «воспитывать себя», «культивировать душу», «научиться углубляться», жить внутренне,

духовно. Краски и формы, организованные в композицию, и есть выражение этого внутреннего, духовного – или прекрасного, по терминологии Кандинского – что и выявляет художник на основе принципа внутренней необходимости, которая возникает у него по «трём мистическим причинам:

1. Каждый художник, как творец, должен выразить то, что ему свойственно (индивидуальный элемент),

2. Каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще эпохе...

3. Каждый художник, как служитель искусства, должен давать то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей, через все национальности и через все времена..., как главный элемент искусства он не знает ни пространства, ни времени)» (82).

Все три момента входят в художественное произведение, но ведущим остаётся последний – элемент чисто и вечно художественного, своеобразный интегратор всего искусства прошедших тысячелетий.

Как видим, духовное, интеллектуальное поле произведения живописи Кандинского обширно. Оно аккумулирует не только эмоциональную сферу по поводу конкретного предмета или явления, но и внутренний мир художника: его интимные психологические переживания, наслоения памяти, весь прошлый интеллектуальный опыт. Важен также интеллектуальный опыт времени, данной эпохи. Но ведущим остаётся некий интеллектуальный космос или интеллектуальная память, хранящаяся в недрах всего искусства всех времён. Это то, что Кандинский определяет как прекрасное и связывает с мистическим содержанием искусства. Поэтому художник в его концепции не просто создатель, творец картины, но и «жрец прекрасного». Его задача «духовным взором проникнуть в глубину мироздания», приобщиться к тайне Вселенной.

Поиски автономных форм духовного как прекрасного нужны Кандинскому и для построения нового, совершенного мира. Именно поэтому живопись как искусство не может быть «бессмысленным созиданием произведений, расплывающихся в пустоте». Она направлена «вперёд и ввысь», к божественному и призвана «служить развитию и совершенствованию человеческой души... Душа и искусство связаны друг с другом взаимодействием и взаимосовершенствованием» (140).

Творение художника в контексте этих взглядов тоже приобретает статус автономности и как художественное явление выполняет свои задачи в рамках самого произведения. Так, композиции Кандинского – это некие прекрасные, т. е. наполненные духовно внутренним содержанием, миры или новая реальность. Став такой реальностью картина и наделяется самостоятельной жизнью. Но

этого мало. Картина, как «целое в общей жизни», уподобляется природе, «становится личностью, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь». Это некое существо и «как каждое существо обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живёт, действует, участвует в созидании духовной атмосферы» (138).

Таким образом, объективация духовного в процессе творческого акта привела Кандинского к отождествлению художественного произведения с субъектом, «личностью», т. е. «живым» организмом. Такая картина как идеальная «личность» или аккумулятор духовных субстанций проектировалась на конкретную действительность, воздействовала на зрителя мистичностью, какой-то магией, вызывала определённые эмоции, ценные не просто своей данностью как таковой, а прежде всего направленностью на приобщение духовного «я» человека к тайнам бытия и всей Вселенной.

Именно такую функцию и выполняют «Композиция N^{o} 6» и «Композиция N^{o} 7». Здесь Кандинский развёртывает в пространстве целую живописно-пластическую ситуацию, в которой все прежние предметно-конкретные связи утеряны. Вместо них введены сложные взаимоотношения красок и форм, т. е. чистых эмоций и духовных представлений. Это абстрактные формулы некоего интеллектуального состояния, действующие на зрителя как взрывающаяся и бушующая – подобно глубинным процессам, происходящим то ли в недрах Земли, то ли во всей Вселенной, стихия, уподобленная талантом художника действительно «дышащему субъекту» или существу. Вся эта стихия-субъект вулканизирует в каком-то условном времени, доведена до катарсического состояния и вызывает у зрителя чувства причастности ко всеобщему, «заражает» тайной действа космического бытия.

Поиски В. Кандинского открыли путь авангардной живописи, повлияли на творчество многих художников, в том числе, естественно, и на К. Малевича.

Конечно, и Малевич и все авангардисты попадали в поле и других творческих импульсов. Так, в отличие от западных коллег живопись русских художников в большей степени испытывала воздействие философских идей, естественно, своей отечественной культуры. В высшей степени интересен художественный опыт П. Филонова. Например, онтологизация творческого процесса в его эстетических поисках раннего периода созвучна эстетическим идеям Вл. Соловьёва, а его отношение к природе – Вселенной, окрашенное специфичным биокосмизмом, не было чуждо размышлениям другого русского философа – П. Флоренского: «Вся природа одушевлена, вся жива в целом и в частях. Всё связано тайными узами между собою, все дышит друг с другом. Враждебные и благотворные воздействия идут со всех сторон. Ничто не бездейственно: но, однако, все

действия и взаимодействия вещей – существ – душ имеют в основе род телепатии, изнутри действующее, симпатическое средство. Энергии вещей втекают в другие вещи, и каждая живёт во всех, и все – в каждой»[5].

Вспомним картины Филонова «Цветы мирового расцвета» (1915 г.) или цикл «Ввод в мировой расцвет» (1919 г.). Это космизированные полотна, в которых автор пытается преодолеть предмет, косную материю, освободить линию и цвет в живописи. Уходя от конкретного, заново организует всё пространство художественного произведения, заполняет его какими-то неведомыми новыми образованиями, подобными существующим в природе, но всё же не адекватным им. Как и Кандинский, живописную картину Филонов уподобляет природе, наделяет самостоятельностью, добивается от живописного полотна впечатления происходящего на глазах динамического роста, «живого» движения, «пропитывает» всю её ткань биодинамикой бытия. Так, вся поверхность картины «Цветы мирового расцвета» заполнена какими-то кристаллоподобными структурами, атомизированной «растущей» массой, почти одушевлённой, колышущейся материей, смутно напоминающей первоначальные формы каких-то растений. Это полотно может быть таким же «дышащим субъектом», как и картина у Кандинского, но в то же время и такой же одушевлённой природой, «живой в целом и частях», о которой писал П. Флоренский. Некоторые исследователи пишут и о влиянии философиских идей Н. Фёдорова на художественный метод Филонова. И это справедливо, конечно. Но этот момент требует более точного и глубокого анализа в будущем. Ведь философские размышления Н. Фёдорова являются частью уникального явления в русле культурно-философской традиции России – русского космизма XIX – начала XX веков, идеи которого во всём многообразии оказали сильное воздействие на живопись русского авангарда. Поэтому суть не только в том, что в поисках новой живописи многие художники вслед за Кандинским, отказываясь от конкретности, предметности, по-новому осмысляли и сам творческий процесс и художника в этом процессе, искали новые принципы композиции живописного полотна, фактуру, технику письма. Суть и не только в том, конечно, что свои новации они «питали» философскими идеями отдельных мыслителей. Всё это так. Главное: русский авангард пытался изменить структуру мышления человека XX века, которым уже овладевает мечта об «отрыве от шара земли». А русский космизм – как целостная философская система, а не отдельные учения – возродил утраченное в европейских естественных науках Нового времени понимание связей человека и космоса и тем самым стал «питательной» средой для реализации стремлений художников-авангардистов.

Основная идея русского космизма может представляться на

первый взгляд предельно просто: изучение, освоение Вселенной и выход в космическое пространство с помощью летательных аппаратов, т. е. космических ракет. Овладеть космосом – вот главная задача. Но это была лишь техническая сторона явления.

Русский космизм как философская система вобрал в себя утопические представления, естественнонаучные идеи и метафизические воззрения многих мыслителей России: от романа В. Ф. Одоевского «...4338[И] год. Петербургские письма», написанного в конце 30[Х] годов XIX века, до сложных жизнестроительных построений Н. Фёдорова или же чисто технических решений К. Циолковского, который, кстати, тоже не уходил от философии. Он возвратился не просто к утерянным когда-то в европейской науке представлениям о целостности человека и природы, но и к осознанию его места в ней, к попытке преодоления разрыва между рационализмом и иррационализмом в понимании этого вопроса. Наметилось стремление «реформировать» мышление людей нового, XX столетия, выявились самые общие направления и трансформации физического состава человека.

Прежде всего отстаивалась онтология целостного восприятия мира. Природа представлялась русскими космистами не объектом, который наблюдается и описывается человеком извне, а тем миром – Вселенной, космосом – элементом которого и сам он является и в котором строит свою жизнь как мировое, а не только земное событие. Намечалась иная перспектива, иные измерения нашего отношения и к природе, и к самим себе. Важен взгляд на человечество и культуру – «извне вовнутрь». Вместо антропоцентризма предшествующей культуры выдвигается антропокосмизм, ядром которого становится отрицание прежнего постулата, что человек есть центр мироздания. В космосе вообще нет центра.

Физическая картина Вселенной, созданная на основе учений о квантах, корпускулах, электронах, силовых линиях и т. д., – «без живого элемента», как сказал бы В. Вернадский – это картина неживой Вселенной или «пустого и мёртвого» космоса Ньютона, законы которого управляются как-будто бы духом без плоти. Для развития человечества и культуры в целом такая картина одностороння. Мировая жизнь светил управляется не только силами тяготения либо другими факторами, но и «явлениями органической жизни»: «Вся Вселенная.. есть.. одно живое «я».[6] Поэтому в «споре» с Ньютоном русские учёные Н. Морозов, Н. Умов, К. Циолковский, Н. Фёдоров, Вл. Вернадский и многие другие[7] отстаивали и натуралистические представления о космосе. Нужно «приспособить... атомную модель мира к организму, а не к механизму», – предупреждал В. Вернадский.[8] Мысль русских космистов: природа познаётся человеком как объект, но сама она

существует как субъект своих многообразных изменений и превращений – особенно близка была авангардистам в живописи, уподоблявших свои художественные полотна произведениям природы. Например, картина как «дышащий субъект» или «живое» существо у Кандинского или «растущий» или «пульсирующий» организм у Филонова.[9]

Человек как часть природы вносит сознание в космос, поэтому оно не только отражает её, но и присутствует в ней. Сознание – само явление природы, реальный факт.[10] Онтология ума, наблюдающего «живое «я»» Вселенной, космос как субстанцию, как субъект, тем самым прокладывает путь от «пустой и мёртвой» универсальной сущности к индивидуации космоса, природы. В причастности к жизни космоса как индивида человечество строит свою жизнь и культуру, совершенствуя, т. е. доопределяя своей деятельностью саму природу и, конечно, самого себя тоже.

И здесь нельзя обойти следующий момент: онтология целостного восприятия природы и человека в русском космизме соотнесена с проблемой нравственности. Такая постановка вопроса характерна, прежде всего, для философских воззрений Н. Фёдорова. Он выдвигает мысль о сознательной регуляции в космическом масштабе всех сил природы – вещественных и духовных, которая должна осуществляться только «существами разумными и нравственными, трудящимися в совокупности для общего дела». Правда, само понятие «общего дела» покрыто налётом религиозности и мистики, связано с утопическим моментом «всеобщего воскрешения». Но, создавая свою космическую «утопию», в которой Фёдоров посягал не на какую–то определённую общественную формацию, а на весь природно–мировой порядок, он говорит о необходимости сознательного управления зволюцией, об идее «правящего разума природы». Преобразование природы, выход в космос, заселение Солнечной системы, всей Вселенной и управление космическими процессами должно быть не прогрессом ради прогресса, а новой ступенью эволюции, сознательно преобразующей деятельностью и исходить из глубинных потребностей чувства нравственности и разума человека. И сам человек в процессе деятельности обязан претерпеть изменения в психике, переустроить внутренний мир. Должен измениться его организм, так как «задача человека состоит в изменении всего природного, дарового в произведённое трудом, в трудовое».[11]

Человек по мере истребления природных ресурсов – например, топлива, без его восполнения – по мере увеличения населения планеты всё сильнее испытывает враждебное окружение со стороны людей и природы; последняя, как и люди, может быть по отношению к человеку и «врагом временным» и «другом вечным». Источник вражды скрыт везде и повсюду», «в себе и вне». Вечной вражды не существует, а «устранение временной есть наша задача, задача

существ, наделённых чувством и разумом», потому что «природа в нас начинает не только сознавать себя, но и управлять собою; в нас она достигает совершенства, или такого состояния, достигнув которого она уже ничего нарушать не будет, а всё в эпоху слепоты разрушенное восстановит, воскресит» (521).

Так человек становится субъектом обратного воздействия на породившую его природу для её преобразования и одухотворения. Подобной функцией наделяется и картина-субъект у русских авангардистов.

Борьба отдельного человека с «врагом временным» принесёт успех в том случае, если расширится, «сорганизуется» в «борьбу общественную, государственную и международную, то есть всенародную» (522). Только в этом случае можно говорить о нравственном обществе и о возможности сохранить планету. И в этом проявляется специфичная черта русского космизма: идея объединения людей выдвигается не на основе христианских воззрений, либо идеологических, социальных, политических платформ, а на общности взглядов и действий по отношению к природе, Космосу.

В построении нравственного общества человеческая деятельность не может ограничиться пределами Земли. Необходимо пространство Вселенной и «овладение космосом»: «Фантастичность предполагаемой возможности реального перехода из одного мира в другой только кажущаяся; необходимость такого перехода несомненна для трезвого, прямого взгляда на предмет, для тех, кто захочет принять во внимание все трудности к созданию общества вполне нравственного, к исправлению всех общественных пороков и зол, ибо, отказавшись от обладания небесным пространством, мы должны будем отказаться и от разрешения экономического вопроса, поставленного Мальтусом, и вообще от нравственного существования человечества» (361).

Этой жизнестроительной концепции подчинено и искусство в построениях Федорова. Из всех его видов он выделяет архитектуру и как её высшую ступеть развития – храм, смысл которого заключается в том, что «он есть проект вселенной» (571). Лишь архитектура в своём достижении способна преодолеть природную материю, косную, темную силу, преобразить её в гармонию и красоту. Отсюда начинается опять новый взлёт искусства, потому что храм не только проект того, что есть, т. е. Вселенной, но и того, что должно быть – «действительного воскресения» (573) или новой жизни во Вселенной. Ведь каждое «художественное произведение есть проект новой жизни». Такую жизнестроительную функцию должно принять всё искусство – не «мёртвым подобием» реальности быть, а наполниться просветляющим и преобразующим началом, стать активной силой.

Создатель такого нового искусства не просто творец, художник. Он – демиург, выступающий одновременно и творцом своего

произведения, и всей Вселенной. Вся Земля и вся Вселенная в будущем станут ареной всеобщего космического творчества.

В контексте идей русского космизма художники-авангардисты выводили своё искусство на орбиту вселенского масштаба. Наступление нового исторического времени переживается ими как будущее космическое обновление всей планеты. Рождается представление о новом мире как едином, развёрнутом во времени и пространстве организме, в котором прослеживается пульс глубинной биодинамики бытия. Некий неподвижный, статичный универсум, естественно, не воспринимается. Всё рассматривается в состоянии постоянного «возрастания», излучения, движения, всеобщего динамизма.[12]

Сам художник, его творческая деятельность и искусство представлялись как части этого всеобщего жизненного процесса, уподобляясь природе-Вселенной. В нижепубликуемой работе Малевича это заявлено как новая декларация искусства: «Мы не можем победить природу, ибо человек-природа, и не победить хочу, а хочу нового расцвета», или: «не я ли новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет» (4). Установка на типологическое родство себя, вернее своего духовного «я» и природы-Вселенной, идея многомерности природы и человека – вот точки соприкосновения новаций Малевича со многими идеями русского космизма.

Под влиянием этих идей и живописи Кандинского производилась переоценка пространственных и цветовых элементов картины, выдвигалась оппозиция и реализму, и кубизму с его принципом геометризации как «мёртвым и пустым» художественным системам, без того «элемента живого», который был так превознесён космистами. Такая «механическая» система в искусстве не способна охватить всю универсальность связей Вселенной, прозреть невидимое, скрытое за гранью конкретно-предметного, что и наделяет всякое произведение искусства, как и мироздание, живительными свойствами, биодинамикой.[13] Всякую образность, изобразительность и предметность Малевич, следуя примеру Кандинского, категорически отвергает: «имитативное искусство должно быть уничтожено как армия империализма».

Прозреть невидимое в природе и охватить всю универсальность связей Вселенной способен художник, наделённый творческой интуицией. Её глубина, а не только рациональное, логическое начало – вот необходимое условие творческого акта художника и подлинно художественного произведения, так как, по Малевичу, только интуиция «толкает волю к творческому началу» (9). Она никогда не может быть соотнесена с какой-то конечной стадией совершенствования жизни, культуры, человека. В её глубинах постоянный путь к новым формам, системам, к эволюции мира вообще, потому что она «зерно бесконечности». Как только достигнут

определённый уровень совершенствования, начинается новый виток развития.

Интуиция не признаёт каких-либо границ: ни национальных, ни географических, ни политических – весь «шар земной ничто иное как комок интуинтивной мудрости» (19). Это движущее, активизирующее начало в процессе постоянной эволюции чловека, культуры и мира в целом.

Определение роли интуиции в творческом акте художника и эволюции мира в целом возникло у Малевича в связи с необходимостью выяснить причины рождения новых форм в искусстве и объяснить закономерности перехода, или «перерастания», по его терминологии, одной художественной системы в другую. Так в публикуемой ниже работе он рассматривает причины «перерастания» сезанизма в кубизм.

Каждая эпоха, по Малевичу, создаёт своё искусство по аналогии с природой: «жизнь растёт новыми формами и для каждой эпохи необходимо новое искусство» (6). Новая форма – это ступень зволюции в природе и во всех сферах человеческой жизни – в политике, экономике, общественной практике. Неслучайно кубизм и футуризм Малевич рассматривает как революционные движения в искусстве, предупредившие революцию в экономической и политической жизни (10).

Ступенью эволюции в искусстве самого художника стал знаменитый «Чёрный квадрат» накануне революционных событий 1917 года, которые Малевич воспринял как логическое следствие радикально завершённой им в своём искусстве революции эстетической.

В эстетических построениях Малевича, как и Кандинского, заметна ориентация на прекрасное. Но отличие существенное: вечной красоты, как внутренне духовного с оттенком мистического содержания, по Малевичу не существует. Ориентация Малевича на идеи русского космизма вносит свои коррективы: каждая эволюция или «возрастание», рождая новые формы в природе, творит своё, новое понимание красоты. Она существует ровно столько, сколько родившая её новая форма: «Сколько бы мы не старались удержать красоту природы, остановить её нам не удаётся и не удаётся по причине, что мы сами природа и стремимся к скорейшему уходу, к преобразованию видимого мира. Природа не хочет вечной красоты и потому меняет формы и выводит из созданного новое и новое» (3). Нет вечной красоты в природе, нет её, естественно, и в искусстве. Каждая художественная система определённой эпохи рождает новую красоту.

Но новая красота, явленная миру «Чёрным квадратом» – это такой же поиск автономных форм прекрасного для построения новой реальности или прекрасного гармоничного мира, как и у

Кандинского. Вслед за ним Малевич в духе революционного времени отменяет предмет и считает, что любая картина, воспроизводящая конкретную реальность либо предметность «будет уподобляться мертвецу, украшенному цветами» (9). В «Чёрном квадрате», также как и в композициях Кандинского, утрачена – на основе и новых эстетических представлений – вся прежняя структурная организация живописного полотна. Отсутствует не только предмет, но и сюжет, традиционное представление колорита, перспектива, горизонт. Произведение живописи как аналог с природой, Вселенной, в которой отсутствует центр, обретает статус самостоятельного планетного мира. Наиболее верную характеристику нового строя супрематического полотна Малевича дал известный ленинградский исследователь русского авангарда С. Ф. Ковтун: «в его беспредметных картинах, отказавшихся от земных «ориентиров», исчезло представление о «верхе» и «низе», о «левом» и «правом» – все направления равноправны, как во Вселенной. Это означает такую степень автономности в организации структуры произведения, при которой рвётся связь с направлениями, диктуемыми земным тяготением. Возникает самостоятельный мир, замкнутый в себе, с собственным «полем» сцеплений-тяготений. Это «малая планета», занявшая своё место в мировой гармонии». Но это и «живой» организм Вселенной, аккумулировавший сознание своего творца. Природное начало сохранено в живописи Малевича, правда, выражено на ином, планетарно-космическом уровне. Сам Малевич рассматривал «Чёрный квадрат» как аналог космического пространства, а по поводу супрематических полотен писал следующее: «самой высшей и чистой художественной постройкой можно считать то произведение, которое в своём теле не имеет ни одной формы существующего, состоит из элементов природы и образует собою остов вновь возникающего».[14] Оно тот же проект нового – природы, мира и человека в нём, – о котором рассуждал Н. Фёдоров. Потому что преобразуя своим искусством мир, человек преобразуется и сам, переходя таким образом в новую форму, новое бытие, которое порывает с жизнью «зелёного животного мира» (4).

Как видим фраза Малевича по поводу нового супрематического искусства с его устремлением к пространству, тяготением «отрыва от шара земли» скрывала целую систему поисков и новаций в художественной практике и в эстетических размышлениях художника-экспериментатора, формировавшего своё кредо в русле культурно-философской традиции России XIX-XX-го веков.

Малевича привлекала и чисто техническая сторона этой традиции. Вслед за Циолковским он обосновывал возможность межпланетных полётов, создание летательных аппаратов и промежуточных станций-спутников, которые помогут человеку овладеть космическим пространством.

Публикуемая статья К. Малевича «О новых системах в искусстве...» была издана в России в 1919 году отдельной книгой по типу литографированных сборников стихов русских футуристов. Обращает на себя внимание её «кустарная» внешность, которая объясняется, конечно, не трудностью типографского издания, а определённой заданностью.

Текст статьи – это «самописьмо» художника, который в контексте творчества русских футуристов можно рассматривать как факт эпатажной канонизации себя как творца. Но в данном случае задача Малевича шире.

Внимание читателя привлекает монтаж различных видов шрифта этого текста. Жирным шрифтом выделяются наиболее значимые слова, целые группы слов или куски текста. Вводятся кружки, отдельные или спаренные продольные линии – прямоугольнички, что делает текст динамичным для восприятия.

В «самописьме» заметна принципиальная установка Малевича на инфантильный примитив – нарочитость орфографических и синтаксических ошибок, нарушение порядка слов в предложении, отсутствие членения отдельных частей текста. Художником подчёркиваются первоэлементы текста, как в творчесте поэтов-футуристов выделялись первоэлементы языка поэзии. Ориентация Малевича на инфантильный примитив «самописьма» в статье – это та же «нулевая культура», отсчёт от которой вели в своём творчестве многие русские авангардисты в живописи и литературе.[15]

С другой стороны, в тексте есть принципиальная установка и на графическое изображение буквы. В письме к М. Матюшину (июнь 1916 г.) Малевич изложил своё понимание сущности поэтического творчества, о котором часто дискутировал с поэтами-футуристами: «...Мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даём ей возможность свободного движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписке.) Следовательно, мы приходим к <...> распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму. Эти массы повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать всё дальше и дальше от земли.»[16]

Самописный текст статьи Малевича – это ещё одна попытка дать «повешенную плоскость живописного цвета по простыне белого холста», как и его знаменитый «Чёрный квадрат».

Статья К. Малевича «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А.» публикуется в Венгрии впервые.

[1]К. М а л е в и ч. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. Витебск, 1919 г.
К. М а л е в и ч. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, УНОВИС, 1920 г.
К. М а л е в и ч. Супрематическое зеркало. «Жизнь искусства», 1923 г., N° 20, 22 мая.
[2]К. С. М а л е в и ч. Письма к Матюшину. Публикация Е. Ковтуна. В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г., Л., 1976, 192.
[3]В. К а н д и н с к и й. О духовном в искусстве. Книга написана в 1910 году; в декабре 1911 года на заседании Всероссийского съезда художников Н. И. Кульбиным был прочитан доклад «О духовном в искусстве» и некоторые главы этой книги. Впервые издана в Мюнхене в 1911 году, с тех пор переиздавалась во многих странах. Ссылки на книгу в тексте статьи даются по изданию Benteli Verlag Bern, 1962 г.
[4]«Живопись догнала музыку и оба эти искусства исполняются всё растущей тенденцией создавать «абсолютные» произведения, т. е. неограниченно объективные, вырастающие подобно произведениям природы «сами собою» чисто закономерным путём и как самостоятельные существа». В кн.: В. Кандинский. Ступени. Текст художника. М., 1918 г., 49 (Примечания).
[5]П. Ф л о р е н с к и й. Общечеловеческие корни идеализма. Сергиев Посад, 1909 год, 12.
[6]Н. А. М о р о з о в. На границе неведомого. М., 1910, 182.
[7]Можно указать лишь на некоторые работы:
Н. А. М о р о з о в. В мировом пространстве. «Современный мир», 1908, г., N° 1.
Н. А. М о р о з о в. Вселенная. М., 1911 г.
К. Э. Ц и о л к о в с к и й. Причина космоса. Калуга, 1925 г.
В. И. В е р н а д с к и й. Живое вещество, М., 1978.
Н. И. У м о в. Собрание соч., М., 1916.
[8]В. И. В е р н а д с к и й. Проблемы биогеохимии. М.-Л., 1935, 35.
[9]С этой точки зрения представляется нужным дополнить интересные выводы о творчестве П. Филонова итальянской исследовательницы Николэтты Мислер в публикации «Павел Николаевич Филонов – слово и знак (по следам архивных материалов)». В: «Russian Literature» Amsterdam, 1982, XI-III. 1 april, 237-307.
Н. М и с л е р совершенно справедливо связывает «атомистическую структуру материи» на полотнах Филонова с его стремлением проникнуть «за грань живой и неживой природы», выразить «протяжённость времени». Может быть, следует добавить вот что: по аналогии с природой Филонов прежде всего строит – и не столько раскладывает – своё произведение как «живой» организм, добиваясь

динамического движения жизни. Так, и на картине «Пир королей» обозначенная «кровеносная и мышечная система» дана не только для выражения внутренних процессов «в сложном единстве психофизиологических». Это прежде всего пульсация жизни живого организма. Характеристика его художником, вероятно, важна с точки зрения не только термина «протекающего» времени, но и хранимой интеллектуальной памяти.

И «сделанность», завершённость художественного произведения представляется Филонову тоже по аналогии с природой. Если человек как часть космоса своей деятельностью доопределяет природу, то и художник, «сделав картину» доопределяет мир – и себя в том числе – своим творчеством. Как писал Н. Фёдоров «изменяет всё природное в произведённое трудом, в трудовое» в своём организме. Картина сделана, т. е. преодолена как вещь в себе, как косная материя. Здесь точки соприкосновения творчества Филонова с другими русскими художниками – авангардистами.

[10] «Сознание человека или его явление не было случайным, а было необходимостью для земли, для целого мира, как необходимый разум для природы.»
В кн.: Н. Федоров. Философия общего дела, т. II. М. 1913 г., 204.

[11] Н. Ф ё д о р о в . Сочинения. М., 1982, с. 359. Дальнейшие ссылки в тексте статьи.

[12] Например, в дневнике М. М а т ю ш и н а (1915–1916): «Только движение обобщает видимость в цельное. Предметность изменяется движением. Несущийся поезд сливает в компактную массу отдельность вагонов.
Только творящий человек в движении созидания связывает себя с человечеством и со всей животной частью в самом высшем идеальном смысле.
Только в движении обретается громадность».
В журнале: А – Я. Современное русское искусство. Париж, Нью-Йорк, Москва, 1984, N° 6, 48.

[13] Характерно высказывание П. Ф и л о н о в а:
«Так как я знаю, анализируя, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир невидимых или видимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов» и все его право-левые секты, как ненаучные и мёртвые – начисто». П. Филонов. Декларация «Мирового Расцвета». «Жизнь искусства», 1923, N° 20, 13.

[14] К. М а л е в и ч. Новаторам всего мира. 1919 г. В журнале: А-Я. Unifficial Russian Art Reune. Paris, New York, Moscow, 1981. N° 3, 47.

[15] В статье «Новаторам всего мира» Малевич под влиянием событий

1917 года писал: «Тьма восстала и потухло утончённое, лаком культуры вымазанное солнце и всё изнеженное холей Искусство, как хрусталь трескнул при прикосновении стальной поступи ног современности.
Во тьме проснулся мир новых исчислений, на площади началась игра 19 веков. 19 мячей культуры расшиблены XX веком; [образовав] первое число календаря Нового Века». 45.

[16] К. С. М а л е в и ч. Письма к М. В. Матюшину. Публикация С. Ф. Ковтуна. В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1976, 191–192.

УТИЛИТАРНАЯ ФОРМА НЕ СОЗДАЕТСЯ БЕЗ УЧАСТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА, КОТОРОЕ ВИДИТ ВО ВСЕМ, КРОМЕ УТИЛИТАРНОГО — КАРТИННОЕ ПОСТРОЕНИЕ. ВЕСЬ МИР ПОСТРОЕН С УЧАСТИЕМ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА КАРТИННОГО: — ОПЕРЕНИЕ, КАЖДЫЙ ЛИСТОК, ОРНАМЕНТАЛЬНО ВЫРЕЗАН, ВЫСТРОЕН И СКОМПАНОВАНА ЦЕЛАЯ ВЕТКА. ЦВЕТОК ВЫЧЕРЧЕН С ЦИРКУЛЬНОЙ ТОЧНОСТЬЮ И РАСЦВЕНЕН. МЫ ВОСТОРГАЕМСЯ ЕМУ, И ПРИРОДЕ, И ВСЕМУ ЗВЕЗДНОМУ НЕБУ. ВОСТОРГАЕМСЯ ПОТОМУ, ЧТО [redacted] ПОСТРОЕНИЕ ПРИРОДЫ ОБРАЗОВАЛО СОБОЮ ДЕЙСТВО (согласия — противоречия), КОТОРОЕ МЫ НАЗВАЛИ ЭСТЕТИКОЙ. ЭСТЕТИКА СУЩЕСТВУЕТ В МИРЕ, И ПОТОМУ МЫ НАХОДИМСЯ В ЕДИНСТВЕ С НЕЙ. ИБО ДВИЖЕТСЯ ДЕЙСТВО ТВОРЧЕСКОЕ И ИЗ ЕГО ДОСТИЖЕНИЙ, СОГЛАСОВАННОСТИ ПРОТИВОРЕЧИЙ, ВОЗНИКАЕТ ДРУЖБА ПОД ЭСТЕТИКОЙ, ТАК ЧТО МОЖНО ПОЛАГАТЬ, ЧТО ДЕЙСТВО ТВОРЧЕСКИХ ОБРАЗОВАНИЙ ЗНАКОВ НЕРАЗРЫВНО СВЯЗАНО СОГЛАСОВАННОСТЬЮ НЕСКОЛЬКИХ ЭЛЕМЕНТОВ, СОВОКУПНОСТЬ КОТОРЫХ РОЖДАЕТ ЕДИНСТВО ФОРМЫ С РАСПЫЛЕННЫМИ ЕДИНИЦАМИ. КАК В ПРИРОДЕ ТАК ТАК И В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕЛОВЕКА СУЩЕСТВУЕТ СТРЕМЛЕНИЕ ЧТОБЫ СОЗДАВАЕМУЮ ФОРМУ, БУДЬ ОНА УТИЛИТАРНАЯ ИЛИ НЕТ УКРАСИТЬ, ПРИДАТЬ ЕЙ ВИД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, КРАСИВЫЙ, ХОТЯ ПОСЛЕДЕЕ УСЛОВНО — ИБО В НОВОЙ ВЕЩИ — НОВАЯ КРАСОТА. ЭТО УСТРЕМЛЕНИЕ ИСХОДИТ ОТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ, КОТОРОЕ ЗАГОРАЕТСЯ ОТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МЫСЛИ, ВОЗНИКАЮЩЕЙ ФОРМЫ. ТАК В ПРИРОДЕ МОЖЕТ БЫТЬ ВЫРЕЗАНЫ ОРНАМЕНТАЛЬНО ЛИСТЬЯ И УСТРОЕНЫ ЦВЕТЫ И РАЗУКРАШЕНЫ ПТИЦЫ И ВЕСЬ МИР РАСКРАШЕН И ГОРИТ ЦВЕТОМ КАЖДЫЙ ЕГО КАМЕНЬ, МЕТАЛ, ВСЕ РАЗЛИЧНОЕ СМЕШИВАЕТСЯ В ОБЩЕМ ЕДИНСТВЕ И ОБРАЗУЮТ КАРТИНУ. КАЗАЛОСЬ БЫ, В ЭТОМ ВЫСШЕМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ВСЁ И ВСЕ НАШИ ТВОРЧЕСКИЕ ЦЕЛИ ДОЛЖНЫ ИТТИ К ЭТОМУ ЕДИНСТВУ, ИБО В НИХ ВЫСШАЯ ЦЕЛЬ, В НИХ КРАСОТА, РАДИ ЧЕГО ВСЕ СТРЕМИТСЯ И ПЕРЕД ЧЕМ ВСЕ ПОКЛОНЯЮТСЯ. НО ВЫДВИГАЕТСЯ ЕЩЕ ВОПРОС — ВОПРОС ЭКОНОМИЧЕСКИЙ, КОТОРЫЙ ПОСТАВИТ СЕБЯ ПОЖАЛУЙ В ПЕРВОИСТОК ВСЕГО ДЕЙСТВА, И КОТОРЫЙ СКАЖЕТ, ЧТО ВСЯКОЕ ДЕЙСТВО СОВЕРШАЕТСЯ ЧЕРЕЗ ЭНЕРГИЮ ТЕЛА, А ВСЯКОЕ ТЕЛО СТРЕМИТЕЯ К СОХРАННОСТИ СВОЕЙ ЭНЕРГИИ, А ПОТОМУ ВСЯКОЕ МОЕ ДЕЙСТВО ДОЛЖНО СОВЕРШАТЬСЯ ЭКОНОМИЧЕСКИМ ПУТЕМ. ТАК ДВИЖЕТСЯ ПРИРОДА, ТЕЛА, ТАК ДВИЖЕТСЯ ВСЕ ТВОРЧЕСТВО ЧЕЛОВЕКА. И ЕГО ТВОРЧЕСКАЯ МЫСЛЬ ДАВНО УЖЕ УБЕГАЕТ ОТ ПУТАННЫХ, МОЖЕТ БЫТЬ КРАСИВЫХ, УЗОРНЫХ СПЛЕТЕНИЙ И УКРАШЕНИЙ К ПРОСТОМУ ЭКОНОМИЧЕСКОМУ ВЫРАЖЕНИЮ ЭНЕРГИЙНОГО ДЕЙСТВА, ТАК ЧТО ВСЕ СЛОЖЕНИЯ ТАКОГО ДЕЙСТВА УЖЕ СЛАГАЮТСЯ НЕ ИЗ ЭСТЕТИЧЕСКОГО, А ИЗ ЭКОНОМИЧЕСКОГО ВЕЛЕНИЯ.
ПОСЛЕДНИЕ ТЕЧЕНИЕ В ИСКУССТВЕ — КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ, СУПРЕМАТИЗМ ОСНОВАНЫ НА ЭТОМ ДЕЙСТВЕ.

● ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВО НЕ СТОИТ, А ВЕЧНО ДВИЖЕТСЯ И УЧАСТВУЕТ В НОВООБРАЗОВАНИЯХ ФОРМ.
МЫ ВОСКЛИЦАЕМ: „КАК ПРЕКРАСНА ПРИРОДА!" НО ПОЧЕМУ ОНА ПРЕКРАСНА? РАЗВЕ ЦВЕТОК БЫЛ БЫ ПРЕКРАСЕН, ЕСЛИБ НЕ БЫЛО РЯДОМ С НИМ ДРУГОЙ ФОРМЫ И ЕСЛИБ В НЕМ САМОМ НЕ БЫЛО РАЗНОВИДНОСТИ ПОСТРОЕНИЯ? НЕТ НЕ БЫЛ БЫ. КРАСОТА И ПРЕКРАСНОЕ ВЫЗЫВАЮТСЯ ПОТОМУ ЧТО ПРИРОДА СОСТОИТ ИЗ РАЗНООБРАЗНЫХ ЗНАКОВ. МЫ ГОВО-

РИМ: „ЧУДНЫЙ ПЕЙЗАЖ" ГОВОРИМ ПОТОМУ, ЧТО ГОРИЗОНТ ВИДЕН В ГЛУБОКОЙ ДАЛИ, ПОКРЫТОЙ СИНЕВОЙ, СКВОЗЬ КОТОРУЮ ВИДНЕЮТСЯ ГОРЫ, ЛЕСА, ДАЛИ, ЧТО ВНИЗУ СРЕДИ ЛУГОВ БЕЖИТ РЕКА, ЧТО ПО НЕЙ ПЛЫВУТ ЛОДКИ, СУДА, ЧТО НА ЛУГУ ИДУТ, РАСЦВЕТШИЕ ЦВЕТНЫМИ ПЛАТЬЯМИ ЛЮДИ, И ЧТО МЫ СТОИМ НА ГОРЕ И СМОТРИМ НА ДАЛИ, НИЗЫ И ВИДИМАЯ КАРТИНА ВЫЗЫВАЕТ ДЕЙСТВО ЭСТЕТИКИ И МЫ ВОСКЛИЦАЕМ: „КАК ПРЕКРАСНО И КРАСИВО"

ЧТО ЖЕ ВИДИТ ЖИВОПИСЕЦ В ОБРИСОВАННОМ ВЫШЕ ПЕЙЗАЖЕ? ОН ВИДИТ ДВИЖЕНИЕ И ПОКОЙ ЖИВОПИСНЫХ МАСС, ОН ВИДИТ ПРИРОДНУЮ КОМПОЗИЦИЮ, ЕДИНСТВО РАЗНООБРАЗНЫХ ЖИВОПИСНЫХ ФОРМ, ВИДИТ СИМЕТРИЮ И СОГЛАСОВАННОСТЬ ПРОТИВОРЕЧИЙ В ЕДИНСТВЕ КАРТИНЫ ПРИРОДЫ. ОН СТОИТ И ВОСТОРГАЕТСЯ ТЕЧЕНИЕМ СИЛ И ИХ ДРУЖЕСТВОМ. ТАК ПОСТРОИЛА ПРИРОДА СВОЙ ПЕЙЗАЖ, СВОЮ БОЛЬШУЮ ВСЕСТОРОННЮЮ КАРТИНУ ТЕХНИКИ ПРОТИВОРЕЧИВОЙ ФОРМЕ ЧЕЛОВЕКА — СВЯЗАЛА ПОЛЯ, ГОРЫ, РЕКИ И МОРЯ И ПОДОБИЕМ ЕГО РАСПЫЛИЛА СВЯЗЬ МЕЖДУ ЖИВОТНЫМИ И НАСЕКОМЫМИ, ТАК ОБРАЗОВАЛА ГРАДАЦИЮ ФОРМ НА СВОЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПОВЕРХНОСТИ.

ТАКАЯ ЖЕ ВОЗНИКЛА ПЕРЕД ТВОРЦОМ-ХУДОЖНИКОМ ТВОРЧЕСКАЯ ПОВЕРХНОСТЬ — ХОЛСТ ЕГО, МЕСТО ГДЕ СТРОИТ МИР ЕГО ИНТУИЦИЯ И ТАКЖЕ ТЕКУЩИЕ СИЛЫ ЖИВОПИСНО-ЦВЕТОВЫХ ЭНЕРГИЙ РЕГУЛИРУЮТСЯ ИМ В РАЗНООБРАЗНЫХ ФОРМАХ, ЛИНИЯХ, ПЛОСКОСТЯХ; ТАКЖЕ ОН ТВОРИТ ФОРМЫ, ОТДЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИХ ЗНАКОВ И ДОСТИГАЕТ ЕДИНСТВА ПРОТИВОРЕЧИЙ НА СВОЕЙ ЖИВОПИСНОЙ ПОВЕРХНОСТИ. ТАК СОЗДАНИЕ КОНТРАСТОВ ФОРМ ОБРАЗУЕТ ЕДИНОЕ СОГЛАСИЕ ТЕЛА ПОСТРОЙКИ, БЕЗ ЧЕГО НЕ МЫСЛИМО ТВОРЕНИЕ.

ВСЕ ТВОРЧЕСТВО, КАК ДЛЯ ПРИРОДЫ, ТАК ДЛЯ ХУДОЖНИКА И ВООБЩЕ ТВОРЯЩЕГО ЧЕЛОВЕКА — ЗАДАЧА ПОСТРОИТЬ ОРУДИЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ БЕСКОНЕЧНОГО НАШЕГО ПРОДВИЖЕНИЯ И ТОЛЬКО ЧЕРЕЗ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЗНАКОВ НАШЕГО ТВОРЧЕСТВА МЫ ПРОДВИГАЕМ СЕБЯ И ОТДАЛЯЕМ ОТ ВЧЕРАШНЯГО ДНЯ, А ПОТОМУ ИЗОБРЕТАЯ НОВОЕ МЫ НЕМОЖЕМ УСТАНОВИТЬ ВЕЧНУЮ КРАСОТУ.

СКОЛЬКО БЫ МЫ НЕ СТАРАЛИСЬ УДЕРЖАТЬ КРАСОТУ ПРИРОДЫ, ОСТАНОВИТЬ ЕЕ НАМ НЕ УДАЕТСЯ, И НЕ УДАЕТСЯ ПО ПРИЧИНЕ, ЧТО МЫ САМИ ПРИРОДА И СТРЕМИМСЯ К СКОРЕЙШЕМУ УХОДУ, К ПРЕОБРАЗОВАНИЮ ВИДИМОГО МИРА. ПРИРОДА НЕ ХОЧЕТ ВЕЧНОЙ КРАСОТЫ И ПОТОМУ МЕНЯЕТ ФОРМЫ И ВЫВОДИТ ИЗ СОЗДАННОГО НОВОЕ И НОВОЕ [redacted]

МЫ РАСТЕМ И РОСТ НАШ ИЗМЕНЯЕТ ВИД СВОЙ И ПОТОМУ НЕ МЫСЛИМО ВОЗВРАТИТЬСЯ К ПРОШЛОМУ И, НИ ОДНА МЫСЛЬ, НИ ОДНА ПОПЫТКА НЕ МОЖЕТ ОСУЩЕСТВИТЬ ВОЗВРАТА НАЗАД И ИДТИВ ИСКУССТВЕ ПОД ФЛАГОМ ПРОШЛОГО ИЛИ ДОСТИГАТЬ СЕГОДНЯ ТОГО, ЧТО БЫЛО ДОСТИГНУТО ВЧЕРА, ИБО ЖИЗНЬ РАСТЕТ, И РОСТ ЕЕ ВИДЕН В НОВООБРАЗОВАНИИ ВЫРОСТАЮЩЕЙ ФОРМЫ. В НОВОЙ ФОРМЕ И ЕСТЬ ОТЛИЧИЕ ЕЕ ОТ ПРОШЛОГО ДНЯ, КАЖЕТСЯ, ЧТО ПРИРОДА ОДИНАКОВА, ПЕЙЗАЖИ ТЕЖЕ, ЧТО БЫЛИ В ПРОШЛОМ ГОДУ И ДЕСЯТЬ ЛЕТ ТОМУ НАЗАД, ЧТО СОЛНЦЕ ОДИНАКОГО СВЕТИТ И ВЫРАСЧИВАЕТ ТРАВЫ, ЛЕСА, ЦВЕТЫ.

НО УСИЛИВ НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ УВИДИМ, ЧТО СОВСЕМ НЕ ОДИНАКОГО В ПРИРОДЕ. МЫ УВИДИМ, ЧТО СРЕДИ ПОЛЕЙ ВЫРОСЛИ ДЕРЕВНИ, СРЕДИ НИХ ВЫРОСЛИ ГОРОДА, В НИХ ХРАМЫ, ДВОРЦЫ, ЗАВОДЫ, ПАМЯТНИКИ. СРЕДИ ПОЛЕЙ ПРОШЛИ ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ, БЕГУТ ПАРОВОЗЫ, НА РЕКАХ ВЫПЛЫЛИ ЛОДКИ, КОРАБЛИ, ПО УЛИЦАМ СЕЛ И ГОРОДОВ БЕГУТ АВТОМОБИЛИ, ЛЮДИ РАСЦВЕТАЮТ НОВЫМИ ПЛАТЬЯМИ. КАЖДЫЙ ДЕНЬ НАМ ПРИНОСИТ НОВОЕ [redacted] И ПОТОМУ

ПРИРОДА НЕ ОДИНАКОВА И НЕОДИНАКОГО ПРЕКРАСНО ВОЗРОСТАНИЕ НОВЫХ ФОРМ, КАЖДОЕ ВОЗРОСТАНИЕ ДАЕТ НАМ НОВОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ, НОВЫЕ КРАСОТЫ.

С КАЖДЫМ ДНЕМ ПРИРОДА ВЫХОДИТ ВСЕ БОЛЬШЕ И БОЛЬШЕ ИЗ СТАРОГО ЗЕЛЕНОГО МИРА, МЯСА И КОСТИ, И ПРИДЕТ К ТОМУ МОМЕНТУ, ЧТО ЗЕЛЕНЫЙ МИР УГАСНЕТ, КАК УГАС ЛАНДШАФТ ПЕРВЫХ ЭПОХ И ЕСЛИ СМОГЛИ БЫ ПЕРЕНЕСТИСЬ В ОДНУ ИЗ ПЕРВИЧНЫХ ЭПОХ РАЗВИТИЯ НАШЕГО, ЗЕМНОГО ШАРА, ТО УВИДИМ РАЗНИЦУ. РАЗНИЦА ДВИЖЕТСЯ ДАЛЬШЕ И ДАЛЬШЕ И ПОСТЕПЕННО ЗАМЕНЯЕТСЯ НОВЫМ МИРОМ. НОВАЯ КАРТИНА СТРОИТСЯ И НОВЫМ ЭСТЕТИЧЕСКИМ ДЕЙСТВОМ НОВЫЕ ЖИВОТНЫЕ РОЖДАЮТСЯ В НАШИХ ДЕПО СОВРЕМЕННЫХ, РАСКРАШИВАЮТСЯ КАК НАМ НРАВИТСЯ И ПУСКАЮТСЯ В МИР.

ПРОШЛО МНОГО ЭПОХ МИРОВОГО ПЕРЕУСТРОЙСТВА, ВОЗНИКЛИ ВСЕВОЗМОЖНЫЕ ОРГАНИЗМЫ. И ВОЗРОЖДЕНИЕ ИДЕТ ИЗ ОДНОЙ ФАБРИКИ ЗЕМНОГО ЧЕРЕПА, ИЗ НЕГО МЫ ВЫВОДИМ НОВЫЕ И НОВЫЕ ТЕЛА И В НИХ ВИДИМ УЖЕ НЕ ПРИРОДНОЕ, А НАШЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ, ЧТО ХОТИМ ПРИСВОИТЬ СЕБЕ СТАРАЯСЬ ВЫРВАТЬСЯ ИЗ РУК ПРИРОДЫ И ПОСТРОИТЬ НОВЫЙ МИР МНЕ ПРИНАДЛЕЖАЩИЙ. ИДУ К НОВОЙ ПРИРОДЕ, НО НЕ ВЫРЫВАЕТ ЛИ МЕНЯ ПРИРОДА, И НЕ Я ЛИ РАНЬШЕ РАСЦВЕТАЛ ЗЕЛЕНЫМ МИРОМ И ВСЕМ ЧТО ВИЖУ, И НЕ Я ЛИ НОВЫЙ ЗЕМНОЙ ЧЕРЕП, В МОЗГУ КОТОРОГО ТВОРИТСЯ НОВЫЙ РАСЦВЕТ, И НЕ МОЙ ЛИ МОЗГ ОБРАЗУЕТ СОБОЙ ПЛАВИЛЬНУЮ ФАБРИКУ, ИЗ КОТОРОЙ БЕЖИТ НОВЫЙ ЖЕЛЕЗНЫЙ ПРЕОБРАЖЕННЫЙ МИР И КАК С УЛЬЯ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ ЛЕТЯТ ЖИЗНИ, КОТОРЫЕ МЫ НАЗЫВАЕМ ИЗОБРЕТЕНИЕМ.

МЫ НЕ МОЖЕМ ПОБЕДИТЬ ПРИРОДУ, ИБО ЧЕЛОВЕК — ПРИРОДА И НЕ ПОБЕДИТЬ ХОЧУ, А ХОЧУ НОВАГО РАСЦВЕТА И ЧТО Я ЭТОГО ХОЧУ, ЕСТЬ ОТРИЦАНИЕ ПРЕДЫДУЩЕГО, А ТАК КАК ИСКУССТВО ЕСТЬ ОДНА ИЗ ЧАСТЕЙ ОБЩЕГО СЛОЖЕНИЯ КУЛЬТУРЫ ОРУДИЙ ПРИРОДЫ, ТО И ОНО ДОЛЖНО ОТРЕШАТЬСЯ ОТ ВЧЕРАШНЯГО ИБО НЕ УСПЕЕТ ЗА РОСТОМ ТВОРЧЕСКИХ ВЫВОДОВ. ИСКУССТВО ДОЛЖНО РОСТИ ВМЕСТЕ СО СТЕБЛЕМ ОРГАНИЗМА, ИБО ЕГО ДЕЛО УКРАЩАТЬ СТЕБЕЛЬ, ПРИДАВАТЬ ЕМУ ФОРМУ, УЧАСТВОВАТЬ В ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ ЕГО НАЗНАЧЕНИЯ.

НО ЗАЧАСТУЮ В ИСКУССТВЕ ПРОИСХОДИТ ПРОТЕСТ СТАРОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА ЗАХВАТЫВАЮЩИЙ РАЗУМ. ПОСЛЕДНИЙ УЖИВШИСЬ С ЭСТЕТИЧЕСКИМ ДЕЙСТВОМ СТАРОГО, ВЫНОСИТ ЛОГИЧЕСКИЕ ВЫВОДЫ, О ТОМ, ЧТО ИСКУССТВО ЧТО БЫ НИ ДЕЛАЛО, ВСЕ ПРЕКРАСНО, ХОРОШО И СОВРЕМЕННО, ДАЖЕ ЕСЛИ ОНО ТРАКТУЕТ ДРЕВНИЙ МИР. ПОТОМУ ТАК УПОРНО ХУДОЖНИКИ ДЕРЖАТСЯ ЗА СТАРОЕ, И ПОТОМУ ТАК НЕ ПРИЗНАЕТСЯ НОВОЕ СЛОЖЕНИЕ ЗНАКОВ СЕГОДНЯШНЕГО ИСКУССТВА. СЛЕДУЯ СТАРОМУ ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ДЕЙСТВУ, ИСКУССТВО НЕ УЧАСТВУЕТ В СТРОИТЕЛЬСТВЕ СЕГОДНЯШНЕГО МИРА.

КОГДА ПРИРОДА, ЧЕРЕЗ РЯД СВОИХ СОВЕРШЕНСТВ, ДОСТИГЛА В ЛИЦЕ СВОЕМ ОРГАНИЗМА ЧЕЛОВЕКА, КАК ОРУДИЯ СОВЕРШЕННОГО, ОНА ЧЕРЕЗ НЕГО НАЧАЛА СОЗДАВАТЬ НОВЫЙ МИР, СЕГОДНЯШНИЙ ЖЕЛЕЗНЫЙ, ОРГАНИЗМ КОТОРОГО ИМЕЕТ БОЛЬШУЮ ТОЖДЕСТВЕННОСТЬ С МИРОМ МЯСА И КОСТИ. МЫ МОЖЕМ СРАВНИТЬ АЭРОПЛАН С ПТИЦЕЙ РАЗМОЖАЮЩЕЙСЯ НА МНОГИЕ РАЗНОВИДНОСТИ ЖЕЛЕЗНЫХ ПТИЦ И СТРЕКОЗ; ПОЕЗДА ИМЕЮТ СХОДСТВО СО ЗМЕЕЙ И ДЕЛЯТСЯ НА РАЗНОВИДНОСТИ, КАК И ЗМЕИ. МЫ УВИДИМ КАКОГО СОВЕРШЕНСТВА ДОСТИГ ЧЕЛОВЕК В ИСКУССТВЕ, И ВООБЩЕ КАК У

НЕГО ДОЛЖНЫ БЫТЬ ЗАТОЧЕНЫ ВСЕ ОРУДИЯ И ЕГО ОБЩЕГО ИСКУССТВА ЧТО БЫ КАРТИНА ЕГО НОВОГО МИРА БЫЛА СОВЕРШЕННА ВО ВСЕХ ОТНОШЕНИЯХ, КАК ВО ВСЕХ НАУЧНЫХ ИСКУССТВАХ И ХУДОЖЕСТВЕННО ТВОРЧЕСКИХ. ВСЕ ЧТО ТВОРИТ ЧЕЛОВЕК—ДЕТАЛЬ ЭЛЕМЕНТ ЕГО ОБЩЕЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ КАРТИНЫ МИРА

КРОМЕ ДОСТИЖЕНИЯ СОВЕРШЕННОГО ИСКУССТВА МИРОВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА, ЕГО СОВРЕМЕННЫХ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЙ МИРОВОЙ КАРТИНЫ, ЧЕЛОВЕК СТРЕМИТСЯ ЕЩЕ К ТОМУ, ЧТОБЫ В ПРЕОБРАЖЕННОМ МИРЕ ДОСТИГНУТЬ ЕДИНСТВА И ПРЕОБРАЖАЯ МИР ЖИВОТНЫЙ ЛИШАЕТ ЕГО РАЗУМА. ДВИЖЕНИЕ НОВОГО ЖИВОТНОГО МИРА НАХОДИТСЯ В МОЕМ ЧЕРЕПЕ, КАК ЕДИНОМ ТВОРЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ. И НОВЫЕ ЖИВОТНЫЕ СОВРЕМЕННОГО МИРА БЕГУТ И ДЕЛАЮТ ТО, ЧТО НУЖНО МНЕ, МОЕЙ ПРИРОДЕ. ТАКИМ ОБРАЗОМ Я ДОСТИГАЮ БОЛЬШОЙ ЭКОНОМИИ ЭНЕРГИЙНЫХ СИЛ, РАСТРАЧИВАЮЩИХСЯ НЕ ЭКОНОМНО В ЗЕЛЕНОМ И ЖИВОТНОМ МИРЕ; Я СТРЕМЛЮСЬ К ЦЕНТРАЛИЗАЦИЙ, ЧТОБЫ МОГ УПРАВЛЯТЬ МИРОМ, ВСЕМИ ЕГО ДЕТАЛЯМИ И САМ ТОЖЕ ИДУ К ПРЕОБРАЖЕНИЮ, ИБО ВО МНЕ МНОГО СОХРАНИЛОСЬ ЖИВОТНОГО МИРА. ПРЕОБРАЖАЯ МИР Я ИДУ К СВОЕМУ ПРЕОБРАЖЕНИЮ И, МОЖЕТ БЫТЬ, В ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ МОЕГО ПЕРЕУСТРОЙСТВА, Я ПЕРЕЙДУ В НОВУЮ ФОРМУ, ОСТАВИВ СВОЙ НЫНЕШНИЙ ОБРАЗ В УГАСАЮЩЕМ ЗЕЛЕНОМ ЖИВОТНОМ МИРЕ. НОВЫМ СВОИМ БЫТЬЕМ Я ПРЕКРАЩАЮ РАСТОЧИТЕЛЬНОСТЬ ЭНЕРГИИ РАЗУМНОЙ СИЛЫ И ПРЕКРАЩАЮ ЖИЗНЬ ЗЕЛЕНОГО ЖИВОТНОГО МИРА. ВСЕ БУДЕТ НАПРАВЛЕНО К ЕДИНСТВУ ЧЕРЕПА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА, КАК СОВЕРШЕННОМУ ОРУДИЮ КУЛЬТУРЫ ПРИРОДЫ.

ПО ЭТОМУ ЧТОБЫ НИ СКЛАДЫВАЛОСЬ, НЕОБХОДИМО СКЛАДЫВАТЬ В ЕДИНСТВЕ ОБЩЕЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ДВИЖЕНИЯ МИРА.

КАК ТОЛЬКО ПЕРВОБЫТНЫЕ ОРГАНИЗМЫ ДОСТИГЛИ ЧЕЛОВЕКА, КАК ОРУДИЯ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРИРОДЕ, ЧЕЛОВЕК СТАЛ ПОЗНАВАТЬ МИР, И ОДНИМ ИЗ ПОЗНАВАТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ЕГО БЫЛО СЛОЖЕНИЕ ЗНАКОВ, КАК ИЗСЛЕДОВАНИЙ И ЗАРИСОВЫВАНИЙ ТОГО, ЧТО БЫЛО ИМ УСМОТРЕНО. В ДОШЕДШИХ ДО НАС ИЗОБРАЖЕНИЯХ В КОТОРЫХ ПЕРВОБЫТНЫЙ ЧЕЛОВЕК ВИДЕЛ МИР ПРИМИТИВНО. НОИ ПРИМИТИВНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ, В КОТОРЫХ МЫ ПОЗНАЕМ ПОДОБИЯ БЫЛИ УЖЕ СОВЕРШЕНСТВОМ. ДО ПРИМИТИВНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ СУЩЕСТВОВАЛИ БОЛЕЕ ПУТАННЫЕ ЛИНИИ, КАК МЫ ВИДИМ У ДЕТЕЙ. В НАЧАЛЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЫРАЖАЕТСЯ В ДВИЖЕНИИ ЛИНИЙ— УЗЛООБРАЗНОМ, СПИРАЛЬНОМ, ПОТОМ ПРЯМЫЯ — ТОЛЩИНА, ОБЪЕМ И Т.Д. ПЕРЕХОДЯТ В СХЕМУ ДЕЛЕННУЮ НА ТОЧКУ, — ГОЛОВУ ИЛИ КРУЖОК, И ПЯТЬ ПАЛОЧЕК ВЫРАЖАЮЩИХ: ТУЛОВИЩЕ, НОГИ И РУКИ. ОЧЕВИДНО И ПЕРВОБЫТНЫЙ ЧЕЛОВЕК ШЕЛ В ТАКОМ НАПРАВЛЕНИЙ. СВОИ ИЗОБРАЖЕНИЯ РИСОВАЛ НА СТЕНКАХ ПЕЩЕР, ОРУДИЯХ УТВАРИ, ЧТО И ПОСЛУЖИЛО ОДНОВРЕМЕННО УКРАШЕНИЕМ. НАПРАВЛЯЯ СВОИ ПОЗНАНИЯ ЧЕРЕЗ ИЗОБРАЖЕНИЯ, ОДНОВРЕМЕННО УТВЕРЖДАЛ В СЕБЕ НАЧАЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ, РАЗВИВШЕЕСЯ, ПОСЛЕ ДОБЫТЫХ НОВЫХ СРЕДСТВ ПОЗНАНИЯ МИРА, В ЧИСТО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО.

ЧЕРЕЗ НАУЧНОЕ ПОЗНАНИЕ МИРА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ СРЕДСТВОМ, ОБРАЗОВАЛСЯ ПУТЬ НАТУРАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ. ЦЕЛЬ ЕГО БЫЛА В БЛИЖАЙШЕМ ПОДХОДЕ К НАТУРЕ И ВЫРАЖЕНИИ ЕЕ В ЕСТЕСТВЕННОМ ВИДЕ И, ПО МЕРЕ ПОЗНАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ И ЕСТЕСТВЕ-

нность становилась ярче. Первое систематическое изображение послужило остовом, на котором навешивались результаты познания природы, и через долгий путь изучения, искусство достигло совершенства передачи природы и изображение человека в полном тождестве отразило ее, как отражает зеркало. Греки и римляне и другие, достигли высокого мастерства и опыта исследований, и дали лучшие образцы своего искусства, выражая как внешнее так и внутреннее человека, облекая его в эстетическую и художественную красоту.

но ошибочно думать, что мастерство и полнота их искусства были бы исчерпывающими, в силу чего нам нам нужно стремиться к ним и достигнуть такого же искусства в оперировании с формами современности. Искусство идет неустанно, и многое было познано после греков и римлян, познается сейчас и будет познано после нас. Жизнь растет новыми формами и для каждой эпохи необходимо и новое искусство, средство и опыт. Стремиться к старому классическому искусству равносильно стремиться современному экономическому государству к экономике старых государств. Не видеть современнаго мира, его достижений - не участвовать в современном торжестве преображений. В нашей природе существа живут старым миром но мы не обращаем на них внимания, идем своей дорогой, и наша дорога в конце концов сотрет их.

можно конечно трактовать сюжеты прошлаго и показывать их современному миру, но от этого не свернет бег сегодняшняя жизнь и автомобили не обратятся в двуколки, телефоны не исчезнут и подводныя лодки не превратяться в корабли классических греков. Новая жизнь рождает и новое искусство, и если мы будем опираться на то, что красота вечна - тов новой жизни - новая красота. Если в классиках красота, то ведь и до них она была, и после них, и сейчас в новой нашей жизни мы находим новые красоты, ибо возникли новые формы. Ничего нет в мире, чтобы стояло на одном и том же и потому нет одной вечной красоты. Были разныя красоты, праздники и торжества: перуну, купалеи колизей, греков и римлян но у нас новые торжество и новое искусство - торжество депо. К нему не подойдут классические венеры милосския и апомоны. У депо свой мир и свое великое искусство и художество. Мы можем допускать, что художник свободен и что он может отправиться в разные века, в страны живых и мертвых миров но если из этих стран. и будет принесен в наш современный мир деревянный велосипед или костюм рамзеса II, то мы пожалуй повесим костюм в гардеров художественного театра, велосипед в музей сдадим, но от этого ничего на улице не изменится и не украсится. Сами мастера греции, рима и других стран никог-

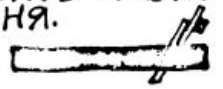
ДА НЕ СТРЕМИЛИСЬ К КУЛЬТУРЕ ПРОШЛОГО, ОНИ БЫЛИ ВЫРАЗИТЕЛЯМИ, ИЛЛЮСТРАТОРАМИ ТОЙ ЖИЗНИ, В КОТОРОЙ ЖИЛИ, СТРЕМИЛИСЬ В ИСКУССТВЕ К СЛОЖНОСТИ, КАК ОСЛОЖНЯЛАСЬ ЖИЗНЬ, И СВОЕЙ КУЛЬТУРОЙ ДОСТИГЛИ НЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ БЫЛО ДОСТИГНУТО ОКРУЖАЮЩЕЙ ИХ ЖИЗНЬЮ И ОНИ ВСЕГДА БУДУТ ОДНОЙ ИЗ ТОЧЕК НА ЛИНИИ РАЗВИТИЯ НОВОЙ И СМЕНЫ СТАРОЙ КУЛЬТУРЫ. ТАКОВЫХ СМЕН БЫЛО МНОГО И ОНИ ИДУТ ПО ОДНОЙ МАГИСТРАЛИ РАЗВИТИЯ ЖИЗНЕННОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ, НО ТОЧКАМИ, ВЫДАЮЩИМИСЯ В КУЛЬТУРЕ ИСКУССТВА, ЯВЛЯЮТСЯ ТА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИЛА, КОТОРАЯ ВЫНЕСЛА НОВЫЯ СЛОЖЕНИЯ, КАК ПОЗНАНИЕ МИРОВОГО ДВИЖЕНИЯ И СОЗДАЛА ИЗ НИХ СТУПЕНЬ В КУЛЬТУРЕ ОБЩЕГО ДВИЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ.

МЫ ЗАМЕЧАЕМ В ИСКУССТВЕ СТРЕМЛЕНИЕ К ПРИМИТИВУ, К УПРОЩЕНИЮ ВИДИМОГО, НАЗЫВАЕМ ТАКОЕ ДВИЖЕНИЕ — ПРИМИТИВНЫМ, ДАЖЕ ТОГДА, КОГДА ОНО ПРОИСХОДИТ В НАШЕМ СОВРЕМЕННОМ МИРЕ. МНОГИЕ ОТНОСЯТ ГОГЕНА К ПРИМИТИВНОМУ УСТРЕМЛЕНИЮ, К ПЕРВОБЫТНОМУ, НО ЭТО НЕ ВЕРНО. В НАШ ВЕК ПРИМИТИВНОГО В ИСКУССТВЕ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ, ИБО МЫ ПЕРЕШЛИ ЧЕРЕЗ ПРИМИТИВ ПЕРВОБЫТНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ И КАЖУЩАЯСЯ ПРИМИТИВНОСТЬ, ЕСТЬ НОВЫЙ ПОДХОД — КОНТР-ПРИМИТИВНОМУ ДВИЖЕНИЮ. В СВОЕЙ СУТИ ОНО ИМЕЕТ ОБРАТНОЕ ДВИЖЕНИЕ — РАЗЛОЖЕНИЕ, РАСПЫЛЕНИЕ СОБРАННОГО НА ОТДЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ, СТРЕМЛЕНИЕ ВЫРВАТЬСЯ ОТ ПОРАБОЩЕНИЯ ПРЕДМЕТНОЙ ТОЖДЕСТВЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ, ИДЕАЛИЗАЦИИ И ПРИТВОРЕНИЯ К НЕПОСРЕДСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ. Я ХОЧУ БЫТЬ ДЕЛАТЕЛЕМ НОВЫХ ЗНАКОВ МОЕГО ВНУТРЕННЕГО ДВИЖЕНИЯ, ИБО ВО МНЕ ПУТЬ МИРА, И НЕ ХОЧУ КОПИРОВАТЬ И ИСКАЖАТЬ ДВИЖЕНИЕ ПРЕДМЕТА И ДРУГИХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ ФОРМ ПРИРОДЫ. НО ГОГЕН НЕ НАЙДЯ КИПЕВШИМ В КОТЛЕ ЕГО МОЗГА КРАСКАМ ФОРМЫ, ВЫНУЖДЕН БЫЛ ВОПЛОЩАТЬ ИХ, В ВИДИМОМ ЕМУ МИРЕ ОСТРОВА ТАИТИ.

КАЖУЩАЯСЯ ПРИМИТИВНОСТЬ ВО МНОГИХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКАХ — СТРЕМЛЕНИЕ К ПРИВЕДЕНИЮ ФОРМ К ГЕОМЕТРИЧЕСКОМУ ТЕЛУ И К ЭТОЙ ГЕОМЕТРИЗАЦИИ ЗВАЛ И УКАЗАЛ СЕЗАН, ПРИСЕДЕНИЕМ НАТУРЫ К КОНУСУ, КУБУ И ШАРУ.

НОВАЯ СЛОЖНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ПУТИ ИСКУССТВА, СОЗНАТЕЛЬНОГО ПРИВЕДЕНИЯ К НАУЧНЫМ ГЕОМЕТРИЧЕСКИМ СРЕДСТВАМ СТАЛО НЕОБХОДИМОЙ ЯСНОСТЬЮ В СОЗДАНИИ СИСТЕМЫ ДВИЖЕНИЯ РАЗВИТИЯ НОВЫХ КЛАССИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ, ИНТУИТИВНЫХ ДВИЖЕНИИ, СВЯЗАННЫХ С ОБЩИМ ХОДОМ МИРОВОГО РАЗВИТИЯ.

ПОЛУЧАЕТСЯ КАК БЫ РАСПЫЛЕНИЕ ВСЕХ ДОБЫТЫХ БОГАТСТВ НА ЭЛЕМЕНТЫ ДЛЯ НОВАГО ОБРАЗОВАНИЯ ТЕЛА. НОВЫМИ ВЫВОДАМИ, КАК ГОСУДАРСТВЕННО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА, ТАК И ВЫВОДАМИ ИСКУССТВА, МОЖНО УСТАНОВИТЬ НОВУЮ ТОЧКУ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ДНЯ.



работы Сезанна относят к примитиву. но Сезанн не думал и не строил свои работы на примитивности как неумелости, он знал примитивность первобытную, знал классиков, ложноклассиков, реалистов, импрессионистов и знал на каких основаниях строить свою работу. Сознательность Сезанна в живописи ярче его предшественников, Сезанн говорил: я строю натуру на геометричности и сложу ее к геометризации не как простоте, а как ясности выражения плоскости об'ема, прямой и кривой линии, как сечений живописно-пластических выражений", осознавая необходимость такого действа все же не смог достигнуть выражения пластических живописных построений без предметнаго основания, но положил указание которому суждено было развиться в большое направление кубизма.

Кажется, что было бы вполне логичным и даже необходимо совершенствовать то великое классическое искусство, за фалды котораго хотят многие удержаться и молятся как грешники чтобы достигнуть такого же царства небеснаго но этого не будет ибо новые преодоления на живой дороге требуют иного совершенства. На новой дороге натурализм как познание перестает быть существенным, иллюстрация описательнаго характера тоже отпадает, новые требования чисто живописно-пластических бессюжетных и беспредметных выражений стали целью. Сталоясно то положение, что натюр-морт разделывать под натуральную эстетическую гармоничность не имеет никакого значения, выяснилась причина составления композиции натюр-морта из нескольких предметов. Подбирались предметы на законе сочетания формы фактуры и цвета, но этого не знали и полагали что необходимо передать разнообразие отдельными нагромождениями предметов, и устремляясь к этому теряли истинное значение, а истинное было в том чтобы сочетать разнообразности линий, об'ем, плоскость цвет, их фактуры в одно тело, как таковое. но тела как такового не могли создать, ибо не было у нас творческаго выхода. Предметы, жанры, историческое, географическое нас держало и мы облекали все видимые формы только в художественное искусство и потому иною ценностью представляется написанный горшок, груши, портрет, Вобла и Венера.

Но оправдяя предметы в художественные рамки своего эстетическаго заведения, мы не сможем дать новое образование знаков вытекающих из нашего творческаго мозга. Воля наша на привязи изобретения природы и техники и мы ждем какие формы вытекут из ее русла и заносим на холсты на память поколения; может быть это нужно как. Архивы разных дел прошедшаго — но в жизни формы творческие складываются, и искусство должно сложить свои образования. (В смысле художественнаго украшения утилитарных форм мы также прибегаем к природе цветам, насекомым, животным и из их тела создаем орнаменты для украшений: ворота украшаем львами, лошадьми, на тарелках рисуем цветы, тогда как должны изобретать абсолютно новые знаки-формы для украшений.

ЭТО БЫЛО БЫ ЛОГИЧНО, СВЯЗАНО С ТВОРЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИЕЙ ВОРОТ ТАРЕЛКИ И ДРУГИХ ВЕЩЕЙ.

ИНТУИЦИЯ ТОЛКАЕТ ВОЛЮ К ТВОРЧЕСКОМУ НАЧАЛУ, А ЧТОБЫ ВЫЙТИ К НЕМУ НЕОБХОДИМО ОТВЯЗАТЬСЯ ОТ ПРЕДМЕТНАГО, НУЖНО СОЗДАВАТЬ НОВЫЕ ЗНАКИ, А ЗАБОТУ О ПРЕДМЕТНОСТИ ВОЗЛОЖИТЬ НА НОВОЕ ИСКУССТВО ФОТОГРАФИЮ, КИНЕМАТОГРАФ. МЫ ЖЕ ДОЛЖНЫ ТВОРИТЬ КК И ВСЯ НАША ТЕХНИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ.

ДОЙДЯ ДО ПОЛНАГО АННУЛИРОВАНИЯ ПРЕДМЕТНОСТИ В ИСКУССТВЕ СТАНЕМ НА ТВОРЧЕСКУЮ ДОРОГУ СОЗДАНИЯ НОВООБРАЗОВАНИЙ, ИЗБЕГНЕМ ВСЯКАГО ЖОНГЛИРОВАНИЯ НА ПРОВОЛОКЕ ИСКУССТВА РАЗНЫМИ ПРЕДМЕТАМИ, ЧЕМ УПРАЖНЯЮТСЯ ТЕПЕРЬ И СТРЕМЯТСЯ ПОДТЯНУТЬ И ШКОЛЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАГО ИСКУССТВА.

ДЕТИ ИДУТ ПО ДОРОГЕ ПЕРВОБЫТНАГО ПРИМИТИВНАГО ПОЗНАНИЯ МИРА, ЧЕРЕЗ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОДЕЛЫВАЮТ ТУЖЕ ЭВОЛЮЦИЮ В МАЛОМ МАСШТАБЕ. В ШКОЛАХ СТРЕМЯТСЯ ПОДВЕСТИ ИХ К ОДНОМУ МАЯКУ ГРЕЦИИ И РИМА И ВСЕ МЕРЫ УПОТРЕБЛЯЮТ ДЛЯ ТОГО ЧТОБЫ ОНИ ПОШЛИ НА ЭТОТ МАЯК И НЕ СВЕРНУЛИ НА КАКУЮ ЛИБО "НЕПОНЯТНУЮ" ДОРОГУ. ДЕТИ РИСУЮТ ПОЧТИ ВСЕ И ПО МЕРЕ ВОЗРАСТАНИЯ И ПОЗНАНИЯ МИРА ДРУГИМИ СРЕДСТВАМИ, ПРОЦЕНТ РИСУЮЩИХ СИЛЬНО ПОНИЖАЕТСЯ И ДОСТИГАЕТ НЕ БОЛЬШЕ ОДНОГО НА ТЫСЯЧУ ИЛИ БОЛЕЕ. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОСТАЕТСЯ У НЕМНОГИХ УЖЕ ПОД ВИДОМ ХУДОЖЕСТВА – ЭСТЕТИЧЕСКАГО ДЕЙСТВА, ЗАБОТЯСЬ О ТОМ, ЧТОБЫ ВЫРАЗИТЬ ПРЕДМЕТ ИЛИ ПОРТРЕТ В ГАРМОНИЙНОМ СОЧЕТАНИИ ЖИВОПИСНЫХ ОТНОШЕНИЙ, ВЫРАЗИТЬ КАРТИНУ НЕ ПРЕДМЕТА А ОПРАВИТЬ ЕГО В КАРТИНУ. ХУДОЖНИК ОПЕРИРУЯ С ПРИРОДОЙ ИМЕЕТ ЭТУ ЦЕЛЬ — В ТАКОВОМ ДЕЙСТВИИ, МЫ НЕ ВИДИМ ТВОРЧЕСТВА, В КОТОРОМ МОЖЕТ УЧАСТВОВАТЬ И КАРТИННОСТЬ. СЛОЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКАГО ЗНАКА, ЧТО БУДЕТ ЖИВОЙ КАРТИНОЙ БУДЕТ ЖИВЫМ ЧЛЕНОМ ВСЕГО ЖИВОГО МИРА, – ВСЯКОЕ ЖЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРИРОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РАМКЕ БУДЕТ УПОДОБЛЯТЬСЯ МЕРТВЕЦУ УКРАШЕННОМУ ЖИВЫМИ ЦВЕТАМИ.

ХУДОЖЕСТВО СЛУЖИТ ЛИШЬ СРЕДСТВОМ УКРАШАЮЩИМ ТВОРЧЕСКИЕ УТИЛИТАРНЫЕ ФОРМЫ ПРИРОДЫ ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЕ К ТЕХНИЧЕСКИМ, ПТИЦА ОПЕРЕНА ЦВЕТИСТЫМИ ПЕРЬЯМИ, БАБОЧКА РАСЦВЕЧЕНА УЗОРОМ, ОРНАМЕНТИРОВАНА, АВТОМОБИЛЬ ВЫКРАШЕН В ЦВЕТ, ДОМ РАСПИСАН И РАСКРАШЕН, ЧЕЛОВЕК УЗОРИТ СЕБЯ ЦВЕТНЫМИ КОСТЮМАМИ, НО ИХ НАЗНАЧЕНИЕ КК ФОРМА БЫЛО ТЕХНИЧЕСКИМ ИНТУИТИВНЫМ ПРЕОДОЛЕНИЕМ БЕСКОНЕЧНАГО ДВИЖЕНИЯ ПРИРОДЫ. КОНСТРУКЦИЯ И СИСТЕМА ВЕЩИ ЕСТЬ ЗНАК УЖЕ СОВЕРШИВШАВОСЯ ПРЕОДОЛЕНИЯ ИБО СЛОЖЕННЫЕ ФОРМЫ УЖЕ ПРЕОДОЛЕВАЮЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ И СИСТЕМА ОРГАНИЗМА, ЯВЛЯЕТСЯ, ВМЕСТЕ С ИСКУССТВОМ ХУДОЖЕСТВОМ, НОВОЙ СИММЕТРИЕЙ РАСПОЛОЖЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ, ПОЭТОМУ ОНО ЕДИНО И НЕРАЗРЫВНО. ХУДОЖЕСТВО КК ТАКОВОЕ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ВЫШЕ И ВПЕРЕДИ ВСЕГО, ОНО ПРИДАТОК К ФОРМЕ И ОТДЕЛЬНО НЕ ИМЕЕТ НИ ВРЕМЕНИ НИ ПРОСТРАНСТВА, И ВОЗНИКАЕТ ТОГДА, КОГДА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ ВОЗНИКАЕТ ТВОРЧЕСКАЯ ФОРМА ИЗОБРЕТЕНИЯ.

ЭВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ ДВИЖЕТСЯ ДАЛЬШЕ И ДАЛЬШЕ, ИБО ДВИЖЕТСЯ И ВСЕ В МИРЕ И НЕ ВСЕГДА В ИСКУССТВЕ БЫВАЕТ ЭВОЛЮЦИЯ, А И РЕВОЛЮЦИЯ.

КУБИЗМ И ФУТУРИЗМ БЫЛИ ДВИЖЕНИЯ РЕВОЛЮЦИОННЫЯ В ИСКУССТВЕ, ПРЕДУПРЕДИВШИЕ И РЕВОЛЮЦИЮ В ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ 1917 ГОДА.
ЭВОЛЮЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ ИМЕЕТ ОДНУ ЦЕЛЬ, ВЫБРАТЬСЯ К ЕДИНОМУ ТВОРЧЕСТВУ-СЛОЖЕНИЮ ЗНАКОВ ВМЕСТО ПОВТОРЕНИЯ ПРИРОДЫ. КАК НА ЯРКОЕ ДВИЖЕННЕ МОЖНО УКАЗАТЬ НА РАБОТЫ СЕЗАННА. СЕЗАНН – ВЫПУКЛЫЙ И СОЗНАТЕЛЬНЫЙ ИНДИВИДУМ ОСОЗНАЛ ПРИЧИНУ ГЕОМЕТРИЗАЦИИ И НЕПОДСОЗНАТЕЛЬНО УКАЗАЛ НАМ НА КОНУС, КУБ И ШАР, КК. НА ХАРАКТЕРНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ, НА ПРИНЦИПАХ КОИХ НУЖНО БЫЛО СТРОИТЬ ПРИРОДУ, Т.Е. ПРИВОДИТЬ ПРЕДМЕТ К ГЕОМЕТРИЧЕСКИМ ПРОСТЫМ ВЫРАЖЕНИЯМ.
СЕЗАНН – МОЖНО СКАЗАТЬ, ЗАКОНЧЕННАЯ ТРАКТОВКА МИРА ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ МИРА КЛАССИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ И ЗАДАНИЙ; ИМ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ ИСКУССТВО, ДЕРЖАВШЕЕ НА ПРИВЯЗИ ПРЕДМЕТНАГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАГО ИСКУССТВА НАШУ ВОЛЮ ЗАСТАВЛЯЯ ИТТИ В ХВОСТЕ ТВОРЧЕСКИХ ФОРМ ЖИЗНИ. СЕЗАНН БЫЛ ОДИН И ДОЛГО И МНОГО ЕМУ ПРИШЛОСЬ РАБОТАТЬ И БЫТЬ В ОПАЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ КРИТИКИ; КЛЕЙМО ШАРЛАТАНА И РЕКЛАМИСТА БЫЛО ВЫЧЕКАНО ПРОПЕЧАТАЕ НА ПРОСТЫНЯХ ГАЗЕТ.
С ВЫСТАВОК ЕГО ГНАЛИ, КК ВОДИТСЯ ВСЕГДА. В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ КРИТИКА ОТНОСИТСЯ К НЕМУ С ПОЧТЕНИЕМ И ВЫНОСИТ ЕГО НА ПЬЕДЕСТАЛ, И ПРИХОДИТСЯ КРАСНЕТЬ ЗА СВОИХ ТОВАРИЩЕЙ КРИТИКОВАВШИХ СЕЗАННА, МИЛЕ, КУРБЕ И ДРУГ. НО ЭТО НЕ УКАЗ, КРИТИКУ ОКРУЖАЕТ НОВОЕ ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВА – КУБИЗМ ФУТУРИЗМ, СУПРЕМАТИЗМ И ОНА ЕМУ ТОЖЕ ПРИВЕШИВАЕТ ТЕ ЖЕ ОРДЕНА ШАРЛАТАНСТВА. (См. Рус. Ведом." Критика Осоргина, "Речь" Бенуа – Известия Моск. Цент. Исп. Ком. " Р.С.Д.С.Р. № 84 за 1919 г.).
НО ИСКУССТВО НОВАТОРОВ ПРИВЫКЛО И ИДЕТ СВОЕЙ ДОРОГОЙ И НЕ СЕГОДНЯ ЗАВТРА ОСИЛИТ МЕЩАНСКИЙ КРИТИЧЕСКИЙ МОЗГ И СТАНЕТ КРЕПКО КК. ЖИЗНЬ.
ВСЕГДА ТРЕБУЮТ ЧТОБЫ ИСКУССТВО БЫЛО ПОНЯТНО НО НИКОГДА НЕ ТРЕБУЮТ ОТСЕБЯ ПРИСПОСОБИТЬ СВОЮ ГОЛОВУ К ПОНИМАНИЮ И НАИКУЛЬТУРНИЙШИЕ СОЦИАЛИСТЫ СТАЛИ НА ТУ ЖЕ ДОРОГУ С ТАКИМ ЖЕ ТРЕБОВАНИЕМ К ИСКУССТВУ КК КУПЕЦ ТРЕБОВАВШИЙ ОТ ЖИВОПИСЦА ВЫВЕСОК, ЧТОБЫ ОН ИЗОБРАЗИЛ ПОНЯТНО ТЕ ТОВАРЫ, КОТОРЫЕ ИМЕЮТСЯ У НЕГО В ЛАВКЕ. И ДУМАЕТСЯ МНОГИМ, В ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛИСТАМ, ЧТО ИСКУССТВО ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ПИСАТЬ ПОНЯТНЫЕ БУБЛИКИ – ТОЖЕ ПОЛАГАЮТ ЧТО АВТОМОБИЛИ И ВСЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ СЛУЖИТ ТОЛЬКО ДЛЯ УДОБСТВА ЭКОНОМИЧЕСКАГО КАРЧЕВОГО ДЕЛА.

И ТАК СЕЗАНН ПОЛОЖИЛ ЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ ВЫПУКЛЫЕ ОСНОВЫ КУБИСТИЧЕСКАГО НАПРАВЛЕНИЯ, РАСЦВЕТШАГО В ЛИЦЕ БРАКА, ПИКАССО, ЛЕЖЕ, МЕТЦЕНЖЕ И ГЛЕЗА ВО ФРАНЦИИ И БЫЛО ВЫДВИНУТО В РОССИИ С НОВЫМ УКЛОНОМ АЛЛОГИЗМА.

ХОТЯ СЕЗАНН ИДАЛ ТОЛЧОК К НОВОЙ ФАКТУРНОЙ ЖИВОПИСНОЙ ПОВЕРХНОСТИ, КАК ТАКОВОЙ, ВЫВОДЯ ЖИВОПИСНУЮ ФАКТУРУ ИЗ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАГО СОСТОЯНИЯ; ФОРМОЮДАЛ ОЩУЩЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ ФОРМ К КОНТРАСТУ, ЧТО МОЖНО НАБЛЮДАТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЕЗАННА, ГДЕ ВСЕ ПРЯМЫЯ ГОРИЗОНТАЛЬНЫЯ ИДУТ ПОЧТИ К ЦЕНТРУ ВЕРТИКАЛЬНОЙ ЛИНИИ ИЛИ ЖИВОПИСНОЙ ПЛОСКОСТИ, ЧТО ВСЕ МЯТЫЕ КРИВЫЕ ГРУППИРУЮТСЯ В КОНТРАСТЕ С ПЛОСКОСТЬЮ ИЛИ ОБЪЕМОМ, И ЧТО САМ ОБЪЕМ КОНТРАСТЕН ПЛОСКОСТИ. ЭТИ ЧРЕЗВЫЧАЙНО ВАЖНЫЕ ДЛЯ БУДУЩАГО РАЗВИТИЯ КУБИЗМА НАМЕКИ, НЕ БЫЛИ СРАЗУ ВЗЯТЫ КУБИСТАМИ КАК СУТЬ ПОДЛЕЖАЩУЮ РАЗВИТИЮ. КУБИСТЫ ИНТУИТИВНО В ГЛУБИНЕ СВОЕГО СОЗНАНИЯ ВОСПРИНЯЛИ ЭТУ СХЕМУ КОНТРАСТОВ НО ОСУЩЕСТВИТЬ ЕЕ НЕ МОГЛИ, ИНАЧЕ КАК ЧЕРЕЗ АКАДЕМИЧЕСКУЮ, НА ВИД ЛОГИЧЕСКУЮ, ЗАДАЧУ ЗАКЛЮЧАЮЩУЮСЯ В ИСЧЕРПЫВАЮШЕЙ ПОЛНОТЕ ПРЕДСТАВЛЕННОЙ ВЕЩИ. ОСТАВИВ КАК БУДТО В СТОРОНЕ СЕЗАННА ОНИ ПРИСТУПИЛИ К ТРАКТОВКЕ ПРЕДМЕТА СО ВСЕХ СТОРОН. ОНИ РАССУЖДАЛИ, ЧТО ДО СИХ ПОР ХУДОЖНИКИ ПЕРЕДАВАЛИ ПРЕДМЕТ ТОЛЬКО СТРЕХ СТОРОН, ПОЛЬЗУЯСЬ ТРЕХМЕРНЫМ ИЗМЕРЕНИЕМ, ТОГДА КАК МЫ ЗНАЕМ, ЧТО ПРЕДМЕТ ИМЕЕТ ШЕСТЬ, ПЯТЬ, ДЕСЯТЬ СТОРОН, И ЧТОБЫ ПОЛНЕЕ ЕГО ПЕРЕДАТЬ КАК В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ОН ЕСТЬ НЕОБХОДИМО ИЗОБРАЗИТЬ ВСЕГО СТОРОНЫ. АКАДЕМИЗМ ДАВАЛ НАМ ТОЛЬКО ТРИ СТОРОНЫ, ЕСЛИ МОЖНО СКАЗАТЬ КРАСОТ ПРЕДМЕТА, НО ОСТАЛЬНЫЕ СТОРОНЫ БЫЛИ ОТ НАС В КАРТИНЕ СКРЫТЫ; МЫ ВИДИМ СОБОР С ОДНОЙ СТОРОНЫ, НО ОН КРАСИВ С ДРУГОЙ, ТРЕТЬЕЙ, СНАРУЖИ ТАКЖЕ КРАСИВ КАК И ВНУТРИ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО ПЕРЕД КУБИСТАМИ ВОЗНИКЛА ОГРОМНАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЗАДАЧА ДОСТИГНУТЬ ПОЛНОЙ ПЕРЕДАЧИ ВЕЩИ. УПРЕКАЯ СТАРЫЙ АКАДЕМИЗМ ОНИ СКАЗАЛИ ЧТО МАЛО ИЗОБРАЗИТЬ ВЕЩИ ТОЛЬКО СТЕХ СТОРОН, КОТОРЫЯ ВИДИМ, МЫ ДОЛЖНЫ ЕЩЕ ИЗОБРАЖАТЬ ИХ СО СТОРОНЫ ЗНАНИЯ. МЫ ЗНАЕМ, ЧТО В САМОВАРЕ ЕСТЬ ТРУБА И РЕШОТКА, МЫ ЗНАЕМ, ЧТО В СОБОРЕ – АЛТАРЬ, АРКИ, И ЕСЛИ ВСЕ СТОРОНЫ ЗНАНИЯ И ВИДЕНИЯ СОЕДИНИМ, ТО ПОЛУЧИМ ДЕЙСТВИТЕЛЬНУЮ ПОЛНОТУ ВЕЩИ. ТАКАЯ МЫСЛЬ БЫЛА МОМЕНТОМ НАИВЫСШАГО РАЗВИТИЯ АКАДЕМИЧЕСКАГО ПРОТОКОЛА В КУБИЗМЕ; ЭТО БЫЛО СТРЕМЛЕНИЕ РАЗУМА, КАК ЛОГИЧЕСКАГО ОХРАНИТЕЛЯ, КОТОРЫЙ ТОЛЬКО И СТОИТ НА ПОРОГЕ, КАК СТРАЖ И БОИТСЯ КАК БЫ ЧЕГО НЕ СЛУЧИЛОСЬ В ИСКУССТВЕ НЕЕСТЕСТВЕННАГО. ТАК ОН ВЕРИТ В ТО, ЧТО ВСЕ ЧТО С НАТУРЫ РИСУЕТСЯ, ТО ВСЕ ЕСТЕСТВЕННО И НАУЧИЛ НАС ВЕРИТ ЭТОМУ, ЗАБЫВ, ЧТО ЧЕРЕП ЕГО ДАВНО ВСТАВИЛ ПРИРОДНУЮ ЕСТЕСТВЕННОСТЬ, ИБО ДАНО ЕМУ ХОДИТЬ, НО ОН ПОСТРОИЛ СЕБЕ ПАРОВОЗ И ДАЖЕ ЗАХОТЕЛ ЛЕТАТЬ ПО НЕБУ, ЭТО УЖЕ ПРО-

тиворечие природе. К естественности он привели кубистов, и они стали строить предметы так, чтобы все их стороны были видны; до некоторой степени можно было их построения прировнять к интересному чертежу с планами, объемами, разрезами и проэкциями. Каждый такой план самой понятной для нас машины—автомобиля, становился непонятным в чертежах инжинера, получалось и у кубистов что изображенный предмет на холсте для многих стал не понятен, ибо зритель не мог уловить единства всех форм в целом. Но фаточка зрения не могла долго держаться, чисто живописное движение скоро вышло на свой творческий путь, отказавшись от всяких вещей, как таковых. Оказалось, что вся сила была не в том, чтобы передать полноту вещи, а наоборот расплыление и разложение на ее составные елементы были необходимы как живописные контрасты. Вещь рассматривалась интуитивной стороной, как собрание противоречий живописи и начертательных линий которые нужны были, как материал для постройки новой живописной уже конструкции, но не узко утилитарной технической. И поэтому в начале развития первой стадии кубизма натура приводилась к абстракции, геметрической простоте об'емов, лицо натурщика писалось анфас и профилем, как контрастные сопоставления разновидностей начертательной формы.

Когда кубистическому сознанию удалось победить первую логическую трактовку предмета, как сдвигов, новыми выводами освободившими от предмета, кубисты (вторая стадия) сказали, что если художник находит мало необходимых живописных, фактурных, начертательных, об'емных, линейных и др. форм в данном предмете для его конструкционнаго построения то он волен взять таковые в другом и собирать необходимые элементы доте пор пока его построение достигнет нужнаго напряжения гармониных и динамических состояний. Ввиду таковых выводов первое предположение кубизма о полной трактовке предмета было анулировано новым логическим выводом,—что выявление в пространстве разнаго времени предмета было лишь для того, чтобы на плоскости сконструировать разновидность единиц в новую кубистическую ассиметрию единства.

Такой сдвиг натуры был выявлением на плоскости разнообразных форм времени того момента, когда была усвоена новая гармонийность и система построения, новая связь прямых, кривых, об'ема, релиефа, контррелиефа, цвета, плоскостей, фактуры и материалов как таковых и из перечисленных возможностей возникло новое материальное тело (третья стадия) гармонийных кубистических выражений в пространстве в строении возникло два момента видимой статики и движения, как динамическаго нарастания форм.

ДО КУБИЗМА НАХОДИЛИ ИНТЕРЕСНЫМ ПРЕДМЕТ, КАК ТАКОВОЙ И КАК ЖИВОПИСНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПРЕДЕЛЕННАГО, ФАКТУРНАГО И ЦВЕТОВОГО НАСЫЩЕНИЯ, НЕ МОГЛИ ИНАЧЕ ПЕРЕДАТЬ ЖИВОПИСНОЕ СОДЕРЖАНИЕ НЕ ПЕРЕНОСЯ ВСЮ ФОРМУ ПРЕДМЕТА, КОТОРЫЙ МЕШАЛ ЧИСТОМУ, НЕПОСРЕДСТВЕННОМУ ВЫРАЖЕНИЮ ЖИВОПИСИ. ПРЕДМЕТ БЫЛ ТАКИМ ЖЕ ПОДСПОРИЕМ И У ИМПРЕССИОНИСТОВ В РАЗРЕШЕНИИ ЧИСТО СВЕТОВЫХ ОПЕРАЦИЙ.
НЕОБХОДИМОСТЬ ПЕРЕНЕСЕНИЯ ПРЕДМЕТНОСТИ НА ЖИВОПИСНЫЙ ХОЛСТ ПРОИСХОДИТ ПОТОМУ, ЧТО ЖИВОПИСЕЦ НЕ ИМЕЕТ ОСНОВЫ, НЕ ОБЛАДАЕТ ИНИЦИАТИВОЙ ПОСТРОЙКИ ЧИСТО ЖИВОПИСНАГО ОРГАНИЗМА.
СЕЗАНН НЕСМОТРЯ НА ОГРОМНОЕ ЧУВСТВОВАНИЕ ЖИВОПИСНАГО В ПРЕДМЕТЕ, ДАЛ ТОЛЬКО НЕБОЛЬШИЕ СДВИГИ ФОРМ, НО ЧИСТО ЖИВОПИСНОЙ КОНСТРУКЦИИ НЕ МОГ ДАТЬ, ХОТЯ СТРЕМЯСЬ К КОНУСУ, КУБУ, ШАРУ УКАЗАЛ НА НИХ, КАК НА ФИГУРЫ ОРГАНИЗАЦИОННЫХ ЖИВОПИСНЫХ ПОСТРОЕНИЙ.
ЕГО АВТОПОРТРЕТ В СОБРАНИИ С.И.ЩУКИНА В МОСКВЕ ЛУЧШАЯ ЖИВОПИСНАЯ РАБОТА: ОН НЕ СТОЛЬКО ВИДЕЛ ЛИЦО ПОРТРЕТА, СКОЛЬКО ВЛОЖИЛ В ЕГО ФОРМЫ ЖИВОПИСНОЕ, КОТОРОЕ НЕ СТОЛЬКО ВИДЕЛ, СКОЛЬКО ЧУВСТВОВАЛ. КТО ЧУВСТВУЕТ ЖИВОПИСЬ, ТОТ МЕНЬШЕ ВИДИТ ПРЕДМЕТ, КТО ВИДИТ ПРЕДМЕТ, ТОТ МЕНЬШЕ ЧУВСТВУЕТ ЖИВОПИСНОЕ.
ГЛАВНОЮ ОСЬЮ КУБИСТИЧЕСКАГО ПОСТРОЕНИЯ БЫЛА ПРЯМАЯ И КРИВАЯ. К ПЕРВОЙ ШЛИ ПРЯМЫЕ, ОБРАЗУЯ УГОЛ И КРИВЫЕ, К КРИВОЙ ОБРАТНО, НА ЭТИХ ОСЯХ ГРУППИРОВАЛИСЬ РАЗНОВИДНОСТИ ЖИВОПИСНЫХ ФАКТУР: ЛАКИРОВАННОЙ, ЗАНОЗИСТОЙ, МАТОВОЙ, РАСПОЛАГАЛИСЬ НАКЛЕЙКИ, КАК ФАКТУРНАЯ И НАЧЕРТАТЕЛЬНАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ, ВВОДИЛСЯ ГИПС, КОРПУСНАЯ ФАКТУРА; КОНСТРУИРОВАЛОСЬ ВСЕ ТАК, ЧТОБЫ ДОСТИГНУТЬ КУБИСТИЧЕСКАГО ФАКТУРНАГО И ФОРМОВОГО РИТМА И КОНСТРУКТИВНАГО ЕДИНСТВА МЕЖДУ ЭЛЕМЕНТАМИ ЖИВОПИСНЫХ НАЧЕРТАТЕЛЬНЫХ ФОРМ.
КУБИСТЫ ВПЕРВЫЕ НАЧАЛИ СОЗНАТЕЛЬНО ВИДЕТЬ, ЗНАТЬ И СТРОИТЬ СВОИ КОНСТРУКЦИИ НА ОСНОВАНИЯХ ОБЩАГО ЕДИНСТВА ПРИРОДЫ. НИЧЕГО НЕТ В ПРИРОДЕ, ЧТО БЫЛО БЫ ЕДИНИЧНО, ВСЕ СОСТОИТ ИЗ МНОГИХ ЭЛЕМЕНТОВ И ВОЗМОЖНОСТЕЙ СРАВНЕНИЙ. ВОЗЬМЕМ ЛАМПУ — ОНА СОСТОИТ ИЗ САМЫХ РАЗНООБРАЗНЫХ ЕДИНИЦ, КАК ФОРМ ТАК И ЖИВОПИСНЫХ. ТЕХНИЧЕСКОЕ СЛОЖЕНИЕ СОЗДАЛО ОРГАНИЗМ ЛАМПЫ ИЗ МАССЫ ОТДЕЛЬНЫХ РАЗНООБРАЗНЫХ ЕДИНИЦ, ПОЛУЧИЛСЯ ЖИВОЙ ОРГАНИЗМ, НИОТКУДА НЕ СКОПИРОВАННЫЙ, ТАК ЖЕ И КУБИСТИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ СЛАГАЕТСЯ ИЗ САМЫХ РАЗНООБРАЗНЫХ ЕДИНИЦ В ОПРЕДЕЛЕННУЮ ОРГАНИЗАЦИЮ.
ЕСЛИ ЦЕЛЬ СЛОЖЕНИЯ ОРГАНИЗМА ЛАМПЫ БЫЛО ГОРЕНИЕ, ОСВЕЩЕНИЕ, ТО КУБИСТИЧЕСКОЕ СЛОЖЕНИЕ — ВЫРАЖЕНИЕ ДИНАМИКИ, СТАТИКИ И НОВОЙ СИМЕТРИИ, ВЕДУЩЕЙ К ОРГАНИЗАЦИИ НОВЫХ ЗНАКОВ В КУ—

КУБИЗМ НЕ ЕСТЬ БУРЖУАЗНОЕ РАЗЛОЖЕНИЕ, КАК ПОНИМАЮТ ЕГО СОЦИАЛИСТЫ. КУБИЗМ — ОРУДИЕ РАСПЫЛЯЮЩЕЕ СУЩЕСТВУЮЩИЕ СУММЫ ПРЕДЫДУЩИХ ВЫВОДОВ И ЗАКРЕПОЩЕНИЙ ТРОРЧЕСКОЙ СТОРОНЫ ЖИВОПИСНЫХ ДВИЖЕНИЙ; РАСКРЕПОЩЕНИЕ ХУДОЖНИКА ИЗ ПОДРАЖАТЕЛЬНАГО ПОДЧИНЕНИЯ ВЕЩИ К НЕПОСРЕДСТВЕННОМУ ИЗОБРЕТЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА. КУБИЗМ РАСКРЕПОСТИЛ ЖИВОПИСНЫЕ ВЕТВИ, В ПОЛЕ ХУДОЖНИКА ЖИВОПИСЬ СТАЛА РАСТИ, КАК ПРИРОДА РАЗЛАГАЕТ ТРУП НА ЭЛЕМЕНТЫ, ТАК СТАРЫЕ ЖИВОПИСНЫЕ ВЫВОДЫ КУБИЗМ РАСПЫЛЯЕТ И СТРОИТ НОВЫЕ ПО СВОЕЙ СИСТЕМЕ. ПРИРОДА ПОСТУПАЕТ ТАК ВЫКЛЮЧАЯ И РАЗЛАГАЯ ПРЕДЫДУЩУЮ СВОЮ КУЛЬТУРУ, ВЫВОДЯ ЗАКЛЮЧЕНИЯ И ОБРАЗУЯ СУММУ НОВАГО ВЫВОДА КУЛЬТУРЫ. НИЧТО НЕ ЯВЛЯЕТСЯ РАЗРЫВНЫМ, ОТДЕЛЬНЫМ ПРИШЕДШИМ С ДРУГОЙ СТОРОНЫ, НО ВСЕ ИДЕТ ПО ОДНОЙ МАГИСТРАЛИ И ИЗ ОДНОГО ПУТИ ВЫТЕКАЕТ — ИЗ ВЫВОДОВ ДВИЖЕНИЯ. ПЕРЕСЫПАЮЩИЯСЯ ПЕСЧИНКИ ЧЕРЕЗ СВОЕ ДВИЖЕНИЕ ОБРАЗОВАЛИ КАМЕНЬ И ОБРУШИВШИЙСЯ КАМЕНЬ С ГОРЫ СВОИМ ВРАЩЕНИЕМ ДАЛ МЫСЛЬ О СОЗДАНИИ КОЛЕСА. КОЛЕСО ДАЛО ИДЕЮ ПОВОЗКИ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО ПРОИЗОШЛО РАСПЫЛЕНИЕ КАМНЯ НА НЕСКОЛЬКО ВЫВОДОВ. ВЫВОДЫ РАСПЫЛЯЯ ДРУГ ДРУГА ОБРАЗОВАЛИ НОВЫЕ РАСПЫЛЕНИЯ, ИЗ КОТОРЫХ СОСТАВЛЯЛИСЬ ПОСЛЕДУЮШИЕ, И МОЖЕТ БЫТЬ ДВИЖЕНИЕ КАМНЯ ЧЕРЕЗ ДОЛГИЙ ПУТЬ СВОЕГО РАЗЛОЖЕНИЯ И ДАЛО РАСПЫЛЕНИЕ ЕДИНИЦ, ВЫРАЗИВШИХСЯ В СЛОЖНОМ ВЫВОДЕ ПАРОВОЗА, В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ ВОШЕДШАГО В СОПРИКОСНОВЕНИЕ С ДРУГИМИ СООБРАЖЕНИЯМИ НА ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ДРУГИХ ДВИЖЕНИЯХ. [redacted] ВЫСТРОЕННОЕ КУБИСТИЧЕСКОЕ ТЕЛО НЕ ЕСТЬ ПРОТИВНОЕ ЖИЗНИ, ОНО НОВЫЙ ВЫВОД ИЗ ПРЕДЫДУЩИХ СЛОЖЕНИЙ ЖИВОПИСНАГО ДВИЖЕНИЯ, НЕ ИМЕЕТ НИЧЕГО НАЦИОНАЛЬНАГО, ГЕОГРАФИЧЕСКАГО, ОТЕЧЕСТВЕННАГО, НИ УЗКО НАРОДНАГО.

И ТАК, ЕСЛИ НАШИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ВОЛЯ БЫЛИ ДО СИХ ПОР СВЯЗАНЫ ПРИРОДОЙ В СМЫСЛЕ ПОДРАЖАНИЯ ПРЯМОГО И ПОДРАЖАНИЯ ПОД РАЗНЫМИ ВИДАМИ СТИЛИЗАЦИЙ ПРИТВОРЕНИЙ, ТО В КУБИЗМЕ МЫ ПРИХОДИМ К НЕПОСРЕДСТВЕННОМУ С НЕЙ ЕДИНСТВУ. ОНА ТРЕБУЕТ ЭТОГО, ИБО ЧЕРЕЗ НАШИ УСТА РАСТЕТ ЕЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ.

НЕТЕРПИМОСТЬ КО ВСЕМУ НОВОМУ ВЫЗЫВАЕТСЯ ПОТОМУ ЧТО НАСТУПАЕТ СМЕРТЬ ЖИВУЩАГО ЕЩЕ ВЫВОДА, СУММА СТАРАГО ДОЛЖНА РАССЫПАТЬСЯ ИБО ЕЯ ЕДИНИЦЫ НЕОБХОДИМЫ ДЛЯ ОБРАЗОВАНИЯ НОВЫХ ЭКОНОМИЧЕСКИХ ИТОГОВ. ПОТОМУ ОБРУШИЛОСЬ ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ НА КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ И СУПРЕМАТИЗМ, ЧТО ВЫВОД О ИСКУССТВЕ СТАРАГО ДОЛЖЕН РАСПЫЛИТЬСЯ. И ЕСЛИ СОЦИАЛИСТЫ ТОЖЕ ПОДНИМАЮТ ГОНЕНИЕ В ГАЗЕТАХ И ЖУРНАЛАХ ПРОТИВ ОБРАЗОВАНИЯ НОВЫХ ВЫВОДОВ В ИСКУССТВЕ, ТО ЛИШЬ ПОТОМУ, ЧТО В НИХ ЖИ-

НАТУРАЛЬНЫЕ ВВЕДЕНИЯ, КОТОРЫЯ РАССМАТРИВАЮТСЯ КАК СЛОИСТОЕ, ЖИВОПИСНОЕ, ФАКТУРНОЕ И НАЧЕРТАТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК, СТЕКЛО, ЖЕСТЬ, МЕДЬ И ДР. МАТЕРИАЛЫ ВВОДЯТСЯ ТАКЖЕ НЕ КАК ТАКОВЫЕ, А ЖИВОПИСНЫЕ.
НЕ ВСЕ БЫВАЕТ ЖИВОПИСНОЕ ЧТО НАПИСАНО МАСЛОМ, МЫ МОЖЕМ НАПИСАТЬ ЧИЩЕННЫЙ МЕДНЫЙ ТАЗ, ПОСЛУЖИВШИЙ ПОВОДОМ ДЛЯ ЖИВОПИСНАГО ВЫЯВЛЕНИЯ ФОРМЫ ТАЗА, МЕСТОМ РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСНАГО ДЕЙСТВА; И МОЖЕТ БЫТЬ НАПИСАН ТАЗ, КАК ТАКОВОЙ, БУДЕТ ПЕРЕДАНА МЕДЬ, МАТЕРИАЛ, НО ЖИВОПИСНАГО В НЕМ НИЧЕГО НЕ БУДЕТ.
РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЫ В КУБИЗМЕ ДОСТИГЛО ПРАВИЛЬНОЙ СИСТЕМЫ; В НЕМ ВЫЯСНИЛАСЬ ЖИВОПИСЬ И ЧЕРЕЗ НЕГО СТАЛО ЯСНО ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТУ И ПРИРОДЕ И ЧЕРЕЗ КУБИСТИЧЕСКУЮ СИСТЕМУ МЫ ДОЛЖНЫ КУЛЬТИВИРОРАТЬ ВЫВОДЫ, ОБРАЗУЯ НОВЫЕ И НОВЫЕ КОНСТРУКЦИОННЫЕ ЖИВОПИСНЫЕ ПОСТРОЕНИЯ.
РАЗБИРАЯ ЖИВОПИСНОЕ ДВИЖЕНИЕ В КУБИЗМЕ Я НАШОЛ, ЧТО ЖИВОПИСНАЯ КУЛЬТУРА ДОЛЖНА ПОЙТИ ЧЕРЕЗ БЕЗПРЕДМЕТНОСТЬ, ЧТО БЫЛО МНОЮ ОПУБЛИКОВАНО В 1915 г. В КНИЖЕЧКЕ «О СУПРЕМАТИЗМЕ КАК БЕЗПРЕДМЕТНОМ НОВОМ ЖИВОПИСНОМ РЕАЛИЗМЕ.» СТАВ ПЕРЕД БЕЗПРЕДМЕТНОСТЬЮ МЫ ДОЛЖНЫ ПОСТРОИТЬ НЕ ПОДРАЖАЯ ГОТОВЫМ ФОРМАМ, НОВУЮ ЖИВОПИСНУЮ ФОРМУ, СЛЕДОВАТЕЛЬНО ВЫХОДИМ УЖЕ НА НЕПОСРЕДСТВЕННУЮ ДОРОГУ ТВОРЧЕСТВА, ПРИ ЧЕМ НИЧТО, НИГДЕ В ЖИВОПИСНОМ МИРЕ НЕ РАСТЕТ В БЕЗСИСТЕМНОСТИ.
ЖИВОПИСЕЦ НА МИР СМОТРИТ НЕ КАК НА ПРЕДМЕТЫ – ЛЕСА, РЕКИ, КАК ТАКОВЫЕ, А СМОТРИТ, КАК НА ЖИВОПИСНЫЕ РАСТЕНИЯ, ЧТО ЖИВОПИСЬ РАСТЕТ ЛЕСОМ, ГОРОЮ, КАМНЕМ И Т.Д. ДЛЯ НЕГО ВСЕ РАЗНОВИДНОСТИ, СВОЙСТВА И КАЧЕСТВА НИЧТО ИНОЕ, КАК ЖИВОПИСНЫЕ РАЗНИЦЫ.
ОТТОГО ПРИ ПОСТРОЕНИЙ ЖИВОПИСНЫХ ФОРМ НЕОБХОДИМА СИСТЕМА ИХ ПОСТРОЕНИЙ, ЗАКОН КОНСТРУКЦИОННАГО ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ФОРМ. КАК ТОЛЬКО ВЫСТРОИТСЯ ТАКОВАЯ КОНСТРУКЦИЯ ОНА БУДЕТ ВЫРАЖАТЬ СОБОЮ НОВЫЙ ФИЗИЧЕСКИЙ ВЫВОД И СТАНЕТ ПРЕДМЕТНОСТЬЮ НА РЯДУ СО ВСЕМИРОВЫМИ ЖИВОПИСНЫМИ РАСТЕНИЯМИ.
ЕСЛИ РАССМОТРИМ КУБИЗМ СО СТОРОНЫ ЖИВОПИСНОЙ ТО НАЙДЕМ В НЕМ НАИБОГАТЕЙШУЮ СИСТЕМУ РАЗВИТИЯ РАСТУЩЕЙ ЖИВОПИСИ; ЕГО КОНСТРУКЦИЯ СОСТОИТ ИЗ РАСПРЕДЕЛЕНИЯ НАИРАЗНООБРАЗНЕЙШИХ ФОРМ ЖИВОПИСНЫХ РАЗНИЦ. ЖИВОПИСНОЕ ДЕЙСТВО РАСЦВЕТАЕТ РАЗНЫМИ ФАКТУРАМИ – И СМЕШАННЫМИ ЦВЕТОВЫМИ И ЕДИНЫМ ЦВЕТОМ МАТОВОЙ, БЛЕСТЯЩЕЙ, ШЕРОХОВАТОЙ, СЛОИСТОЙ, УЗОРЧАТОЙ, ПРОЗРАЧНОЙ, СТЕКМИННОЙ И ТД.
РАЗНОСТИ СТРОЯТСЯ ТАК, ЧТОБЫ НЕ ОСЛАБИТЬ ДРУГ ДРУГА, А НАОБОРОТ ЯРЧЕ ВЫРАЗИТЬ КАЖДУЮ ФОРМУ И ФАКТУРУ, ДЛЯ ЧЕГО И ВЫИСКИВАЮТСЯ ИХ НЕТОЖДЕСТВЕННОСТЬ, НО КОНТРАСТ.

ЛЬТУРЫ МИРОВОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ.
КУБИСТАМ НЕЗАЧЕМ БЫЛО ТРАКТОВАТЬ ПРЕДМЕТ И ПЕРЕТАСКИВАТЬ ЕГО НА ХОЛСТ СО СЛУЧАЙНО НАХОДЯЩИМИСЯ В НЕМ ЖИВОПИСНЫМИ СОДЕРЖАНИЯМИ: ТОТ КТО ДЕЛАЛ ВЕЩИ НЕ ДУМАЛ О ВЫРАЖЕНИИ В НИХ ЖИВОПИСНАГО, А ДУМАЛ О ТЕХНИЧЕСКОМ ИХ НАЗНАЧЕНИИ И ПРЕОДОЛЕНИИ ФОРМОЮ ПРОСТРАНСТВА, ФИКСИРУЯ ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВЕЩИ КУЛЬТУРУ СОВРЕМЕННАГО. ТАКЖЕ ДОЛЖЕН ХУДОЖНИК ДУМАТЬ О ЖИВОПИСНОМ, НО НЕ О ТЕХНИЧЕСКОМ, ДОЛЖЕН ВЫСТРОИТЬ ЖИВОПИСНУЮ СИСТЕМУ, КАК ЖИВОЕ ТЕЛО.
КУБИСТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ СТРЕМИТСЯ К ЭКОНОМИИ ОТВЕРГАЯ ПОВТОРЕНИЕ ОДНООБРАЗНЫХ ФОРМ — ПОВТОРЯЕМОСТЬ ФОРМЫ И ФАКТУРЫ ОСЛАБЛЯЕТ НАПРЯЖЕНИЕ КОНСТРУКЦИИ, ПРОСТЫМ ВЫРАЖЕНИЕМ ГЕОМЕТРИЧНОСТЬЮ ОБЪЕМОВ, ПЛОСКОСТЕЙ, ПРЯМЫХ, КРИВЫХ ЯВЛЯЕТ СОБОЮ ЭКОНОМИЮ НЕ ВДАВАЯСЬ В ПОВЕРХНОСТНЫЕ КОМБИНАЦИИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАТУРЫ ЕЕ ТРАКТОВКИ.
ЕСЛИ РАНЬШЕ СТРОИЛИ НАТЮР-МОРТ ТО СОСТАВЛЕНИЕ ЕГО ИЗ РАЗНЫХ ПРЕДМЕТОВ И БЫЛО НЕСОЗНАТЕЛЬНЫМ ПОДХОДОМ К РАЗНОВИДНОСТИ ФОРМ. НАТЮРМОРТЫ КОМПОНОВАЛИСЬ И СОБИРАЛИСЬ ПО ЦВЕТОВОМУ, ЖИВОПИСНОМУ, ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ЧУВСТВУ, ДВА, ТРИ ПРЕДМЕТА ГАРМОНИРОВАЛИ ПО ЦВЕТОВОМУ ЖИВОПИСНОМУ И КОЛИЧЕСТВЕННОМУ ЖИВОПИСНОМУ ВЕСУ, НО ГАРМОНИЯ ФОРМОВАЯ ИСКЛЮЧАЛАСЬ, ТАКЖЕ ВСЕ ПРЕДМЕТЫ ЗАВИСИЛИ ОТ ЛИНИИ, НА КОТОРОЙ ОНИ СТОЯЛИ, ТОГДА КАК КУБИЗМ РАСМАТРИВАЕТ ВСЕ ПРЕДМЕТЫ КАК СУММУ ИХ.
ХУДОЖНИК, АБСОЛЮТНЫЙ ЖИВОПИСЕЦ, ДОЛЖЕН ВЫЯВИТЬ ИЖИВОПИСНОЕ ТЕЛО. КУБИСТЫ БЛАГОДАРЯ РАСПЫЛЕНИЮ ПРЕДМЕТА ВЫШЛИ ЗА ПРЕДМЕТНОЕ ПОЛЕ, ИС ЭТОГО МОМЕНТА НАЧАЛАСЬ ЧИСТО ЖИВОПИСНАЯ КУЛЬТУРА. ЖИВОПИСНАЯ ФАКТУРА НАЧИНАЕТ РАСЦВЕТАТЬ, КАК ТАКОВАЯ, ВЫХОДИТ НА СЦЕНУ НЕ ПРЕДМЕТ, А ЦВЕТ И ЖИВОПИСЬ, КУБИЗМ ВЫВОДИТ ИЗ ЗАВИСИМОСТИ ОТ ОКРУЖАЮЩИХ ТВОРЧЕСКИХ ФОРМ ПРИРОДЫ И ТЕХНИКИ И СТАВИТ ХУДОЖНИКА НА АБСОЛЮТНУЮ, ИЗОБРЕТАТЕЛЬСКУЮ, НЕПОСРЕДСТВЕННУЮ ТВОРЧЕСКУЮ ДОРОГУ. ЕМУ НЕ НУЖНО НИ ИСТОРИЧЕСКОЕ, НИ БИОГРАФИЧЕСКОЕ-БЫТОВОЕ НИ ПОРТРЕТНАЯ ОТРАСЛЬ, А ЭПИЗОДАМИ И ТРОФЕЯМИ ЖИЗНИ ПУСТЬ ЗАЙМУТСЯ ФОТОГРАФЫ, ХУДОЖНИКАМ ЖЕ НЕОБХОДИМО СОЗДАВАТЬ НОВЫЕ И НОВЫЕ ФОРМЫ И БЕЖАТЬ ВМЕСТЕ С МИРОВЫМИ ИЗОБРЕТЕНИЯМИ.
КУБИЗМ, КРОМЕ КОНСТРУКТИВНЫХ, АРХИТЕКТОНИЧЕСКИХ И ФИЛОСОФСКИХ СОДЕРЖАНИЙ, ИМЕЕТ РАЗНООБРАЗНУЮ ЖИВОПИСНУЮ ФАКТУРУ. ЖИВОПИСНАЯ ФАКТУРА РАССМАТРИВАЕТСЯ НЕ ТОЛЬКО МАСЛЯНАЯ, НО ТАКЖЕ ГИПСОВАЯ, ШТУКАТУРНАЯ СКАК ЖИВОПИСНЫЕ И ЦВЕТОВЫЕ СООТНОШЕНИЯ), В СТРОЕНИЕ КОНСТРУКЦИИ ВВОДИТСЯ И МАТЕРИАЛ, НО ТОЛЬКО НЕ КАК ТАКОВОЙ, А КАК ЖИВОПИСНОЕ, РАЗНОХАРАКТЕРНОЕ, ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СЛОЖЕНИЕ ЖИВОПИСНАГО ЦВЕТА. МЫ ВСТРЕЧАЕМ ИЛИ ДО ИЛЛЮЗИИ НАПИСАННУЮ ДОСКУ С ВЫРАЖЕННЫМИ СЛОЕВЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ ИЛИ

ВЕТ ЕЩЕ ТО ИСКУССТВО, КОТОРЫМ ЖИЛО ОБЩЕ-
СТВЕННОЕ МНЕНИЕ ДО СОЦИАЛИСТИЧЕСКАГО ВРЕМЕНИ.
С ДРУГОЙ СТОРОНЫ БОЛЬШОЕ ВЛИЯНИЕ ИМЕЕТ РАЗУМ,
ПРИВЫКШИЙ КУЮТУ, КОТОРЫЙ БОИТСЯ ЧТОБЫ ЕГО НЕ
ПОБЕЗПОКОИЛИ НОВЫМИ ВЗВЕДЕНИЯМИ И ПРЕДСТА-
ВЛЯЕТ ЦЕЛЫЙ ВОРОХ ТОМОВ ЛОГИЧЕСКИХ И «ЗДРА-
ВЫХ» ВЫВОДОВ, ЧЕМУ БЕЗ СПОРА ВЕРИЛА МЕЩАН-
СКАЯ КОАЛИЦИЯ. НО ИНТУИЦИЯ СОВЕРШАЕТ СВОЙ
ПУТЬ И ИСКЛЮЧАЕТ ФОРМУ НОВЫМ ВКЛЮЧЕНИЕМ, И
ЕСЛИ БЫ НАШ РАЗУМ СМОГ ОСИЛИТЬ ПРИЧИННОСТЬ ИН-
ТУИТИВНАГО ВКЛЮЧЕНИЯ, ТО НОВОЕ ПРИНИМАЛОСЬ
БЫ ЗА ЕСТЕСТВЕННЫЙ ХОД. НЕ БЫЛО СЛУЧАЯ, ЧТО-
БЫ РАЗУМ НЕ ПРИЗНАЛ ТОГО, ЧТО НЕКОГДА БЫЛО
ИМ ОТВЕРГНУТО. ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ ОТВЕРГЛО
МИЛЛЕ, КУРБЕ, КОТОРОМУ НА БАЗАРЕ ПРИШЛОСЬ ВЫ-
СТАВИТЬ СВОЙ РЕАЛИЗМ. СЕЗАНН И ПИКАССО НЫ-
НЕ УЖЕ ЧТЯТСЯ, А ПЕРЕД МИЛЛЕ ПРЕКЛОНЯЕТСЯ
ВСЕ ФРАНЦУЗСКОЕ ОБЩЕСТВО И ПОЧИТАЮТ СЕЗАН-
НА, ЛУЧШИЯ РАБОТЫ КОТОРАГО НАХОДЯТСЯ В
РОССИИ И СОБРАНЫ ЛЮБИТЕЛЕМ ИСКУССТВ СЕР-
ГЕЕМ ИВАНОВИЧЕМ ЩУКИНЫМ, ПРЕНЕБРЕГШИМ
МНЕНИЕМ ОБЩЕСТВА И СОБРАВШИМ „ВЫРОДКОВ"
ОТ ИСКУССТВА.

КАЖЕТСЯ ЧТО ЯСНО ПОСТАВЛЕН ДИАГНОЗ ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ ЖЕЛЕЗНЫХ ДОРОГ. О ПАРОВОЗАХ, ВАГОНАХ РАЗУМ ГОВОРИТ, ЧТО ЧЕЛОВЕЧЕСТВО ДЛЯ СЕБЯ ВЫСТРОИЛО И ВЫСТРОИТ ВСЕ УДОБСТВА, ОНО ПРОГРЕССИРУЕТ ДЛЯ ЭТОГО. ПРИРОДА БУДЕТ ПОБЕЖДЕНА, ИБО НОГИ, МОИ ДАННЫЕ ЕЮ, НИЧТО В СРАВНЕНИИ С СОЗДАННЫМИ МНОЮ КОЛЕСАМИ. ПОЕЗД БУДЕТ ВОЗИТЬ МЕНЯ И БАГАЖ С БЫСТРОТОЮ МОЛНИИ КРУГОМ ЗЕМНОГО ШАРА. Я БУДУ СООБЩАТЬСЯ С ГОРОДАМИ ЛЕГКО И УДОБНО. ВСЕ СВОЕ ГОСУДАРСТВО ПОСТРОЮ НА УДОБСТВЕ, МАЛО ТОГО, СВОЕМУ УДОБСТВУ Я ПЕРЕУСТРОЮ ИНЫЕ ГОСУДАРСТВА И НАКОНЕЦ ВЕСЬ ЗЕМНОЙ ШАР. ЧТОБЫ ЖИЛОСЬ МНЕ ХОРОШО, СЫТНО И УДОБНО ПОКОЙНО И ПОТОМУ СТРЕМЛЮСЬ ПОБЕДИТЬ ПРИРОДУ И ЕЕ СТИХИЮ, ЧТОБЫ ОНА МНЕ НЕ ЧИНИЛА БЕДСТВИЙ И БЕЗПОКОЙСТВА. СТРЕМЛЮСЬ ПОБЕДИТЬ СТИХИЮ В ЧЕЛОВЕЧЕСТВЕ, ИБО ПОСЛЕДНЕЕ В ТЫСЯЧУ РАЗ СИЛЬНЕЕ И БЕЗПОКОЙНЕЕ СТИХИЙ ПРИРОДЫ, СТРЕМЛЮСЬ К БРАТСТВУ И ЕДИНСТВУ ЧТОБЫ ЧЕРЕЗ БРАТСТВО И ЕДИНСТВО БЫЛО МНЕ ПОКОЙНО И СЫТНО. И ТОГДА СОЗДАМ СОВЕРШЕННУЮ КУЛЬТУРУ, БУДУ ЗАНИМАТЬСЯ ТОЛЬКО ЕЮ, А ВСЯ КУЛЬТУРА И ВЫРАЗИТСЯ В ЭКОНОМИЧЕСКОМ ХАРЧЕВОМ ДЕЛЕ И ОБ ЭТОМ ХЛОПОЧЕТ РАЗУМ ВСЕГДА И СЕЙЧАС ИБО КУЛЬТУРА У НЕГО УДОБСТВО.

ПОГОНЯ ЗА СОВЕРШЕННОЙ КУЛЬТУРОЙ НАПОМИНАЕТ МАЛЬЧИКА ВЫДУВАЮЩАГО МЫЛЬНЫЙ ПУЗЫРЬ. ВЫДУВАЕТ В НЕМ КРАСОЧНЫЕ ПЕРЕЛИВЫ И СТАРАЕТСЯ ВЫДУТЬ ПУЗЫРЬ БОЛЬШЕ И БОЛЬШЕ И В САМЫЙ РАСЦВЕТ ПУЗЫРЬ ЛОПАЕТСЯ ИБО МАЛЬЧИКУ НЕ ВИДЕН ЕГО КОНЕЦ И ПРИХОДИТСЯ ВЫДУВАТЬ НОВЫЙ.

ТАК ЛОПАЮТСЯ КУЛЬТУРА ЗА КУЛЬТУРОЙ И НИКОГДА НЕ БУДЕТ ПОКОЯ НЕО ГДЕ ЖЬ НЕПОКОЙНО КАК В ПРОБУ, НО И ТАМ НЕТ ПОКОЯ. ОТ ПОИСКА УДОБСТВ ПРОИСХОДИТ РАЗРЫВ С ПРИРОДОЙ ИЛИ С ИНТУИТИВНЫМ РАЗУМОМ, КОТОРЫЙ СОВСЕМ НЕ ДУМАЕТ О ТОМ ЧТОБЫ БЫЛО УДОБНО ЖИТЬ ЧЕЛОВЕКУ. ИНТУИЦИЯ НЕ ВИДИТ В НЕМ НЕЧТО ВЕЧНОЕ СОВЕРШЕННОЕ. В ОТДАЛЕННЫХ ГЛУБИНАХ ЕЕ ЛЕЖАТ НОВЫЕ И НОВЫЕ СОВЕРШЕНСТВА, ЕГО И МИРА, КОТОРЫЕ СОВЕРШАТСЯ ЧЕРЕЗ ЧЕРЕП ЧЕЛОВЕКА. СОВЕРШЕНСТВО МИРА-СОВЕРШЕНСТВО ЧЕЛОВЕКА, А СОВЕРШЕНСТВО ЕГО, В ОРГАНИЗМЕ, ВЕЧНО ИЗМЕНЯЮЩАГОСЯ ПО ИНОМУ ЗАОСТРЯЮЩАГОСЯ ИБО КОНСТРУКЦИЯ ЕГО, ЕГО СИСТЕМА НИЧТО ИНОЕ КАК ОРУДИЕ ПРЕОДОЛЕВАЮЩЕЕ БЕЗКОНЕЧНОЕ. КАЖДЫЙ ШАГ ТАКОГО ДВИЖЕНИЯ ВЫЗЫВАЕТ КРУШЕНИЕ И ВЫМИРАНИЕ СУЩЕСТВУЮЩАГО МИРА, ТАК ЧТО ВИДИМЫЙ ЗЕЛЕНЫЙ И МЯСНОЙ НАШ МИР НИЧТО ИНОЕ КАК ПРООБРАЗЫ СОВЕРШЕНСТВА КУЛЬТУРЫ ОРУДИЙ. КАЖДЫЙ НАШ ШАГ ВЫЗЫВАЕТ НОВЫЕ ПРИГОТОВЛЕНИЯ ИБО СТАРЫЕ ОРУДИЯ НЕ ГОДЯТСЯ, ЭКОНОМИЯ ДВИЖЕНИЯ, ЗАЩИТА СВОЕЙ ЭНЕРГИИ, БЫСТРОТА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ НЕУМОЛИМО РАЗВИВАЮТСЯ В НАС – И МЫ ИЗОБРЕТАЕМ НОВЫЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ УДОВЛЕТВОРЯЮЩИЕ ИХ. ДЛЯ ЧЕГО ЛИШАЕМ ЭНЕРГИИ ПРЕДЫДУЩИЕ ОРГАНИЗМЫ. УДОБСТВА О КОТОРЫХ ЧЕЛОВЕК ХЛОПОЧЕТ ЛИЧНО ДЛЯ СЕБЯ, ОКАЖУТСЯ ПУСТЫМИ. ДЛЯ МИРОВОЙ ИНТУИЦИИ НЕ СУЩЕСТВУЕТ НИ КУЛЬТУРЫ, НИ ЧЕЛОВЕКА, НИ ЛОШАДИ НИ ПАРОВОЗА И ОНА НИЧЕГО НЕ ДЕЛИТ НА НАЦИОНАЛЬНОЕ, ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ, КАК ДЕЛАЕТ ЧЕЛОВЕК ПРИВЕСИВШИЙ НА КАЖДЫЙ КУСТИК № О РОДЕ, ПРОИСХОЖДЕНИИ, ВЕРОИСПОВЕДАНИИ И ЗВАНИИ. ИНТУИЦИЯ НЫНЕ УЖЕ СРЫВАЕТ ВСЕ НУМЕРА, НО ДЛЯ ОСОБЫХ НЕОБХОДИМЫХ ЕЙ ЦЕЛЕЙ, КОТОРЫЕ РАЗУМОМ РАССМАТРИВАЮТСЯ, КАК ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ХАРЧЕВОЕ ДЕЛО И ЕДИНСТВО, БРАТСТВО, „ВЕЧНОЙ ЛЮБВИ".

●

ИНТУИЦИЯ – ЗЕРНО БЕСКОНЕЧНОСТИ, В НЕЙ РАССЫПАЕТСЯ СЕБЯ И ВСЕ ВИДИМОЕ НА НАШЕМ ЗЕМНОМ ШАРЕ ФОРМЫ ПРОИЗОШЛИ ОТ ИНТУИТИВНОЙ ЭНЕРГИИ ПРЕОДОЛЕВАЮЩЕЙ БЕСКОНЕЧНОЕ ОТЧЕГО И ПРОИСХОДЯТ РАЗНОВИДНОСТИ ФОРМ КАК ОРУДИЙ ПЕРЕДВИЖЕНИЯ.

Шар земной ничто иное, как комок интуитивной мудрости которая должна бежать по путям бесконечнаго. Все с земли восстало и бежит и каждый шаг — эпоха культуры, и каждый шаг встречает новое преодоление и должен быть иным по иному, заостренным, формы предидущаго распыляются, входят обратно в элементы и так до тех пор пока не исчезнет их энергия. От этого меняется культура и миры. В бесконечном движении предыдущаго вышел новый знак движения — человек, и о покое удобстве нечего думать, ибо в тот момент когда человек достигнет или будет достигать видимаго совершенства, интуиция выведет из него все человеческое в новый знак и образ человека изъезнет как допотопный мир.

И так вывод что паровоз создан человеком для удобства экономическаго хлѣбнаго дѣла, возить нас по всем городам и странам кк полагает разум — интуиция говорит иное: Я для того бросила в пучину частицу своей мудрости, чтобы из ее мозга в свою очередь были разбросаны ее пылинки. И недля того выполз паровоз из твоего человеческаго черепа чтобы возить тебя для твоего удобства, а для того чтобы захватил тысячу черепов твоего мозга в вагоны своего организма и через быстрину своей энергийной силы слетел с земного шара ибо влага твоего мозга нужна мне в моем бесконечном беге, я хочу засыпать бесконечность зернами своей мудрости и мозг твой послужит грядой. ибо ты произошел от того что было и от тебя произойдет то что создает сейчас и что будет.

Вместо того, чтобы человек выполнил мировую интуитивную цѣль, он подумал об удобстве культуры железных дорог, построил станции задерживая на каждом шагу бег интуитивнаго мира. Но захватив железныя дороги, человеку не удалось удержаться на покое и удобстве, покой был нарушен взорвнувшим из его черепа аэропланом как действительный срыв в пространство что разум тоже приспособляет для экономическаго дѣла и своего новаго удобства. Но интуиция говорит — все таки унесу твой череп в пространство и он будет фабрикой культуры орудий преодоления. Я перекину тебя по всем планетам моей мудрости и через тебя распылю миры. И сколько бы ты ни создавал культур для своего удобства, они окажутся средством преодоления бесконечнаго моего движения.

А разум человеческий устраивает государственные огороды на культурно-гуманно экономических хлѣбных выводах и думает что когда шар земной будет опоясан человеческим единством тогда засеем рожи и пшеницы много и создадим культурные усовершенствованные печи и напечем булок.

Но в момент достижения булочной культуры пузырь радужный лопнет и погорят булки в печи ибо перед нами встанет новое препятствие, потребующее две может быть пилюли на два года путешествия.

Разум человеческий разделен на многие клетки, и в каждой клетке живет народность и она устраивает свое клеточное огородное государство и нельзя разобрать клетки чтобы был единый огород, до тех пор пока травы не перерастут заборы и не спутаются с травами соседних клеток, так говорит разум, и несмотря на все разумные эволюционные препятствия к единению народов интуиция революционно разрушит клетки народно-

стей, отечеств, национальностей и порвет все метрические свидетельства, ибо это нужно мировой экономической энергии и разум видя неизбежность выбирает покойные пути отчего происходит борьба энергийных сил разума и интуиции.

Происходит фактическое разрушение мозгового черепа войною. Такое разрушение - разорение клеток в мозгу - перестройство мозга в одну литую человеческую единицу и кажущаяся война происходит в самом нашем мозгу как реальное действо.

До сих пор энергийной силой пользуются единицы или группы - развивая её приобщением масс к идее культурнаго развития орудий. Масса становится мышцевой силой двигающая орудия идеи - не сумев использовать свою массовую энергию массовой идеи, благодаря чему энергийной личности или группе приходится делать неимоверныя усилия к развитию энергийной силы выдвинутой идеи, которая из единоличной хочет развиться в массовую. Последнее стремление - интуитивная необходимость стремящаяся к вооружению каждаго человека как война (энергийной силой) армия которая двинула бы массовую идею к единой цели культуры знаков орудий преодоления бесконечнаго этапа.

Так что все выводы человека о культуре ядобств только затуманивают цель. Войны европейская 1914 года, под какими предлогами она ни была, стремилась к переорганизации государств на экономических и политических основаниях. Так предполагал разум групп и единиц у которых находилась энергийная сила, но на самом деле происходила стихийная буря человеков буря с которой не может сравниться природная стихия, произошел крах, уничтожение всей культуры ее экономических и политических выводов. В ней зародилась новая война, контр-переорганизация государств, война как уничтожение военной культуры и организация единаго человеческаго государства или безгосударственной харчевой культурной плантации, которая и послужит для интуитивнаго дальнейшего движения как массовой идеи.

Когда человечество придет к единству в пути котораго находится и сейчас, ему необходимо будет идти к единству с новым миром вылетевшим из его черепа - организмами с которыми находится в борьбе и борется через кровь. Пилот ведет неустанную войну с аэропланом, он хочет овладеть им он хочет врастить в себя нововыросшее тело, он хочет слить его со своим организмом как нечто нераздельное и операция должна произойти через боль и кровь до тех пор пока мы из кости мяса и крови.

Также стремимся к единству со стихией, хотим не победить уничтожить, а слить ее в единый наш организм. Ветер - стихия но крылий мельницы ищут с ним единения, принимают его в себя. Вода-стихия, колеса мельница не боятся падения воды корабли ищут глубины, подводныя лодки не боятся всбесившагося моря.

В человечестве образован полюс единства, к нему сойдутся все культуры радиусов как сумма всех выводов и распылится перед образованием новаго преображения мира через мозг человечества.

Может быть на человеческое творчество огромное влияние имело, понятие земного шара, может быть оттого что рассматривался земной шар по разному и создавалась культура, может быть оттого что неправильно был понят и происходило много путаницы, но где то в глубинах интуиции покоятся точные законы и понятия, которым трудно преодолеть наше несовершенство и потому может быть мы полагаем что делается форма для нашего домашняго обихода, а на самом деле, движения ее находятся по пути другого назначения. В искусстве красок предполагалось что они служат живописным средством, и что живопись в свою очередь средство для выражения тождества природы. Не смотря на все повороты и дорожки живописнаго искусства, живопись шла по своей магистрали, она в конце концов заняла свое место и образовала единство с природой вырастая новым цветком.

Всякия попытки восстановления чисто живописной пластики карались общественным мнением, ибо естественность" и удачные талантливые пейзажики пренебрегались живописцами интуитами. Общество никогда не рассматривало живопись как таковую, оно рассматривало произведения со стороны сходства, мастерства и убранства красочнаго; анекдотика была на первом месте. И лишь немногие художники смотрели на живопись как на самоцельное действо. Такие художники не видят ни домов, ни гор неба, рек, кк. таковых, для них они живописные поверхности и потому им не важно, будут ли они схожи, будет ли выражена вода, или штукатурка дома, или живописная поверхность неба будет написана над крышей дома или же сбоку. [redacted] они видят что на поверхностях растет только живопись и ее передают пересаживают на холст в новую стройную систему.

Я наблюдал кк то в собрании С.Щукина, что многие подходили к Пикассо, старались во что бы то ни стало увидеть предмет, в его целом, в Сезанне находили недостатки естественности", но определили, что он примитивно видит "природу, грубо неестественно расписывает. Подойдя к Руанскому собору Моне тоже - щурились, хотели найти очертания собора, но расплывчатыя пятна не выражали резко форм собора и руководивший экскурсией заметил, что когда то он видел картину и помнит что она была яснее, очевидно полиняла, при этом рассказал о прелестях и красотах собора. Было сделано оригинальное предложение повесить рядом фотографический снимок, ибо краски переданы художником, а рисунок может дать фотография и иллюзия будет полная.

НО НИКТО НЕ ПИДАЛ САМОЙ ЖИВОПИСИ, НЕ ВИДАЛ ТОГО, КАК ЦВЕТНЫЕ ПЯТНА ШЕВЕЛЯТСЯ, РАСТУТ БЕЗКОНЕЧНО, И МОНЕ, ПИСАВШИЙ СОБОР, СТРЕМИЛСЯ ПЕРЕДАТЬ СВЕТ И ТЕНЬ, ЛЕЖАЩУЮ НА СТЕНАХ СОБОРА, НО ЭТО БЫЛО НЕ ВЕРНО, НА САМОМ ДЕЛЕ ВЕСЬ УПОР МОНЕ БЫЛ СВЕДЕН К ТОМУ, ЧТОБЫ ВЫРАСТИТЬ ЖИВОПИСЬ РАСТУЩУЮ НА СТЕНАХ СОБОРА. НЕ СВЕТ И ТЕНЬ БЫЛИ ГЛАВНОЙ ЕГО ЗАДАЧЕЙ, А ЖИВОПИСЬ НАХОДЯЩАЯСЯ В ТЕНИ И СВЕТУ. СЕЗАННИ ПИКАССО, МОНЕ ВЫБИРАЛИ ЖИВОПИСНОЕ КК ЖЕМЧУЖНЫЯ РАКОВИНЫ. НЕ СОБОР НУЖЕН, А ЖИВОПИСЬ, А ОТКУДА И СЧЕГО ОНА ВЗЯТА НАМ НЕ ВАЖНО, КК НЕ ВАЖНО С КАКОЙ РАКОВИНЫ ВЫБРАНЫ ЖЕМЧУГА.

●

ЕСЛИ ДЛЯ КЛОДА МОНЕ БЫЛИ ЖИВОПИСНЫЕ РАСТЕНИЯ НА СТЕНАХ СОБОРА НЕОБХОДИМЫ, ТО ТЕЛО СОБОРА БЫЛО РОЗСМОТРЕНО ИМ КАК ГРЯДКИ ПЛОСКОСТЕЙ, НА КОТОРЫХ РОСЛА НЕОБХОДИМАЯ ЕМУ ЖИВОПИСЬ, КАК ПОЛЕ И ГРЯДЫ, НА КОТОРЫХ РАСТУТ ТРАВЫ И ПОСЕВЫ РЖИ. МЫ ГОВОРИМ, КАК ПРЕКРАСНА РОЖ, КАК ХОРОШИ ТРАВЫ ЛУГОВ, НО НЕ ГОВОРИМ О ЗЕМЛЕ. [redacted] ТАК ДОЛЖНЫ РАССМАТРИВАТЬ ЖИВОПИСНОЕ, НО НЕ САМОВАР, СОБОР, ТЫКВУ, ДЖИОКОНДУ.

О КОГДА ХУДОЖНИК ПИШЕТ, НАСАЖДАЕТ ЖИВОПИСЬ, А ГРЯДОЙ ЕМУ СЛУЖИТ ПРЕДМЕТ, ТО ОН ДОЛЖЕН ТАК ПОСЕЯТЬ ЖИВОПИСЬ, ЧТОБЫ ПРЕДМЕТ ЗАТЕРЯЛСЯ, ИБО ИЗ НЕГО ВЫРАСТАЕТ ВИДИМАЯ ЖИВОПИСЦЕМ ЖИВОПИСЬ. НО ЕСЛИ ВМЕСТО ЖИВОПИСИ ЗАБЛЕСТИТ ЧИЩЕННЫЙ ТАЗ, ТЫКВА, ГОРШОК, ГРУША, КУВШИН, ТО БУДЕТ ГРЯДА, НА КОТОРОЙ НИЧЕГО НЕ ВЗОШЛО.

ДЛЯ ПОСЛЕДНИХ ДВИЖЕНИЙ ЖИВОПИСНАГО ИСКУССТВА О ГРОМНОЕ УКАЗАНИЕ ДАЛИ СЕЗАНН – КУБИЗМУ И ВАН-ГОГ – ДИНАМИЧЕСКОМУ ФУТУРИЗМУ.

К ВАН-ГОГУ ПОДХОДИЛИ СТАКОЙ ЖЕ ТОЧКИ АНЕКДОТИЧНОСТИ, ТАК ЖЕ РАССМАТРИВАЛИ СО СТОРОНЫ ЕСТЕСТВЕННАГО, НЕ ЕСТЕСТВЕННАГО И ПСИХОЛОГИЧЕСКАГО. НО ВАН-ГОГ ПОДХОДИЛ К НАТУРЕ КАК К ГРЯДАМ. КРОМЕ УВОДА ИЗ ВИДИМЫХ ФОРМ ЖИВОГО МИРА, ЧИСТО ЖИВОПИСНЫХ ФАКТУР, ОН УВИДЕЛ В НИХ ЖИВЫЕ ДВИЖУЩИЕСЯ ЭЛЕМЕНТЫ; ОН УВИДЕЛ ДВИЖЕНИЕ И УСТРЕМЛЕННОСТЬ КАЖДОЙ ФОРМЫ. ФОРМА БЫЛА ДЛЯ НЕГО НИЧЕМ ИНЫМ, КАК ОРУДИЕМ, ЧЕРЕЗ КОТОРОЕ ПРОХОДИЛА ДИНАМИЧЕСКАЯ СИЛА. ОН УВИДЕЛ, ЧТО ВСЕ ТРЕПЕЩЕТ ОТ ЕДИНАГО ВСЕЛЕНСКАГО ДВИЖЕНИЯ, ПЕРЕД НИМ БЫЛО ДЕЙСТВО – ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВСЕ УСТРЕМЛЯЛОСЬ В ЕГО ГЛУБИНЫ. В МОЗГУ ЕГО ПРОИСХОДИЛО НЕИМОВЕРНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ ДИНАМИЧЕСКАГО ДЕЙСТВА, КОТОРОЕ ВИДЕЛОСЬ ЕМУ СИЛЬНЕЕ НЕЖЕЛИ В ТРАВАХ, ЦВЕТАХ, ЛЮДЯХ И В БУРЕ. ДВИЖЕНИЯ РОСТКОВ ЕГО МОЗГА, В СТИХИЙНОМ ПОРЫВЕ, СОМКНУЛИСЬ В ЧЕРЕПЕ, И МОЖЕТ БЫТЬ НЕ НАЙДЯ ВЫХОДА ДОЛЖНЫ БЫЛИ ЗАДОХНУТЬСЯ В РЫТВИНАХ ЕГО МОЗГА.

ЕГО ПЕЙЗАЖИ, ЖАНРЫ, ПОРТРЕТЫ СЛУЖИЛИ ЕМУ ФОРМАМИ ВЫРАЖЕНИЯ ДИНАМИЧЕСКОЙ СИЛЫ, И ОН СПЕШИЛ В РАСТРЕПАННЫХ ИГЛООБРАЗНЫХ ЖИВОПИСНЫХ ФАКТУРАХ ВЫРАЗИТЬ ДВИЖЕНИЕ ДИНАМИЗМА; В КАЖДОМ РОСТКЕ ПРОХОДИЛ ТОК, И ЕГО ФОРМА СОПРИКАСАЛАСЬ С МИРОВЫМ ЕДИНСТВОМ. ВСЕ ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ВАН-ГОГУ ЧИСТО ИМПРЕСИОНИСТИЧЕСКИЯ ЗАДАЧИ БЫЛИ ТАКЖЕ ОШИБОЧНЫ, КК И РОДОНАЧАЛЬНИКУ ИМПРЕССИОНИСТОВ - МОНЕ, КОТОРЫЙ ИСКАЛ В ТЕНИ И СВЕТУ ЖИВОПИСНОЙ ФАКТУРЫ, А ВТОРОЙ В ДИНАМИКЕ ФАКТУРНАГО ЦВЕТА.

НО БЛАГОДАРЯ ТОМУ, ЧТО У ВАН-ГОГА, СЕЗАННА, МОНЕ ВСЕ ПЕ-

РЕЧИСЛЕНЫЕ ДЕЙСТВА БЫЛИ В ПОДСОЗНАТЕЛЬНОМ ЗАРОДЫШЕ ОНИ ПОДПАЛИ ПОД ВСЕВОЗМОЖНЫЙ ХЛАМ ПРЕДМЕТНОСТИ, УСУГУБИВШЕЙСЯ КРИТИКОЙ, ПОКРЫВШЕЙ ИХ ОБЩЕЙ СКАТЕРТЬЮ ИМПРЕССИОНИЗМА.
НЕ СМОТРЯ НА ВСЕ СКАТЕРТИ, ПОДСОЗНАТЕЛЬНОЕ-ИНТУИТИВНОЕ РОСЛО И В КОНЦЕ КОНЦОВ СЕЗАННОВСКИЙ „ИМПРЕССИОНИЗМ" РАЗВИЛСЯ В КУБИСТИЧЕСКОЕ ТЕЛО, А ВАН-ГОГ—В ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ДИНАМИЗМ. ПОСЛЕДНИЙ С БОЛЬШОЙ СИЛОЙ НАЧАЛ ВЫРАЖАТЬ ДИНАМИКУ ЧЕРЕЗ РАЗЛОМ И ПРОБЕГ ВЕЩЕЙ БРОСАЕМЫХ ЭНЕРГИЙНОЙ СИЛОЙ НА ПУТЬ ВСЕЛЕНСКАГО ЕДИНСТВА ДВИЖЕНИЯ К ПРЕОДОЛЕНИЮ БЕСКОНЕЧНАГО.
ФУТУРИЗМ ОТКАЗАЛСЯ ОТ ВСЕХ ЗНАКОВ ЗЕЛЕНАГО МИРА, МЯСА И КОСТИ И ОБНАРУЖИЛ ФОРМЫ ДИНАМИЧЕСКАГО ВЫРАЖЕНИЯ В НОВОМ ЖЕЛЕЗНОМ МИРЕ, ОБНАРУЖИЛ НОВЫЙ ЗНАК-СИМВОЛ СКОРОСТИ МАШИНЫ, КОТОРАЯ В МИЛЛИОНАХ ВИДОВ ГОТОВИТСЯ БЕЖАТЬ В НОВЫЕ ПЛЯЖИ БУДУЩАГО И ЛИШЬ ПО КАКОМУТО НЕЯСНОМУ ПРЕДСТАВЛЕНИЮ РАЗУМА БЕГАЕТ ПО ШАРУ ЗЕМЛИ И ПОЖИРАЕТ ВСЕ ПОПАДАЮЩЕЕСЯ, КАК БЫ НАСЫЩАЯ СВОЮ УТРОБУ ДЛЯ ДОЛГОГО ПУТЕШЕСТВИЯ; И БЛАГОДАРЯ ТОМУ, ЧТО РАЗУМ НЕ МОЖЕТ РАССТАТЬСЯ С БАГАЖОМ КУХМИСТЕРСКИХ, МЕЧЕТСЯ ИЗ СТОРОНЫ В СТОРОНУ В ПОЛЯХ ЭКОНОМИЧЕСКО-ХАРЧЕВЫХ ГРЯД.

●

КАК СЕЗАНН ТАК И ВАН-ГОГ ЖИВОПИСНОЕ СТРОИЛИ НА ЕСТЕТИЧЕСКОМ ДЕЙСТВЕ: ОБРАЗОВАНИЕ ФАКТУР ВО МНОГОМ ЗАВИСЕЛО ОТ ПРОПОРЦИОНАЛЬНАГО ЭСТЕТИЧЕСКАГО СМЕШЕНИЯ КОЛИЧЕСТВА ЦВЕТОВЫХ ЛУЧЕЙ, ИЗ КОТОРЫХ ОБРАЗОВАЛИ СЛОИСТУЮ ИЛИ ЩЕТИНОВИДНУЮ ЩЕРОХОВАТУЮ ФАКТУРУ. СЕЗАНН РАЗВИВАЛ В ФАКТУРНЫХ СЛОИСТЫХ ПОВЕРХНОСТЯХ ТЯЖЕСТЬ, ВАН-ГОГ - УСТРЕМЛЕННОСТЬ ФАКТУРНЫХ ВОЛН К ВЫХОДУ ИЗ ПРЕДМЕТОВ; САМЫЕ ПРЕДМЕТЫ БЫЛИ ДЛЯ НЕГО ФОРМОЙ НАИБОЛЬШАГО НАСЫЩЕНИЯ ДИНАМИЧЕСКОЙ СИЛЫ.
НО ВСЕ ПОСТРОЕНИЕ ЖИВОПИСНЫХ МАСС ОСОБОЙ ФАКТУРНОЙ СИСТЕМЫ НЕ ИМЕЕТ. СЕЗАНН ТОЛЬКО ШОЛ К АБСТРАГИРОВАНИЮ ПРИРОДНЫХ ТЕЛ, ТАК-КАК ВИДЕЛ В НИХ ТОЛЬКО ЖИВОПИСНЫЕ ПОВЕРХНОСТИ И ОБ'ЕМЫ, ПОТОМУ ПРЕДМЕТ БЫЛ СВЯЗАН С НИМ КК ВЕСОМ И ЖИВОПИСНЫМИ СОДЕРЖАНИЯМИ, А ВАН-ГОГ ЕЩЕ И ДИНАМИЧЕСКИМ ДВИЖЕНИЕМ.
КУБИЗМ ПРИХОДИТ К ОПРЕДЕЛЕННОЙ СИСТЕМЕ ПОСТРОЕНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ФОРМОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ, СТРОЯ ВСЮ КОНСТРУКЦИЮ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО НА РАЗВИТИИ ЖИВОПИСНЫХ ФАКТУР, СОПОСТАВЛЯЯ ИХ ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ПОВЕРХНОСТЕЙ ДЛЯ ОБЩАГО НАПРЯЖЕНИЯ И ОСТРОТЫ ЖИВОПИСНОЙ КОНЦЕПЦИИ. В ПОСТРОЕНИЕ КУБИСТИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ КУБИЗМ НЕ ВГРАНИЧИВАЕТСЯ СТАТИКОЮ, — ОН ВВОДИТ И ДИНАМИЧЕСКОЕ ОЩУЩЕНИЕ; НАСЫЩАЯ ФОРМУ ЖИВОПИСЬЮ, О ЗАМЫКАЕТ И СЖИМАЕТ ФОРМУ ДО ЧРЕЗВЫЧАЙНО БОЛЬШОГО ДАВЛЕНИЯ СИЛЫ, ТАК ЧТО САМА ФОРМА НАЧИНЕНА ВЗРЫВЧАТОСТЬЮ; С ДРУГОЙ СТОРОНЫ ВЕСОМ, ТЯЖЕСТЬЮ, МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬЮ, ПОСЛЕДНЕЕ ПОЧТИ ЯВЛЯЕТСЯ ОСНОВАНИЕМ КУБИЗМА В ПЕРВЫХ ЕГО СТАДИЯХ, БУДУЧИ

монументальным - конструкция зависит от основания фундамента, с которого будет расти живописное монументальное построение, следовательно срединна композиции изображения зависит от основания, и от обоих - завершается верх построения произведения. Так как кубизм основывается на элементах предметнаго, черпает разновидности видимаго мира вещей, то приступая к построению живописной поверхности он устанавливает свою зависимость от натуры. Если допустим перед нами стоит натурщик, - устанавливаем прежде всего оси, по которым распределены живописные формы; натурщик послужит фундаментом или планом, который разовьется в живописную постройку, распыляя натурщика, его объемы, прямые, кривые линии и включая материализованное пространство формообразований, мы развиваем постройку живописнаго организма вырастающаго из натурщика, завершаясь совершенно отвлеченными формами возникшими от развития конструкционных контрастов. - При сооружении кубистической постройки нами руководят или монументальность или легкость, от этих задачи строится весь живописный фактурный росток.

В сезанновских работах сущностью была тяжесть, весомость вещи, которую Пикассо удалось развить в своей женщине, в упоре, который достиг такой силы, что шар земной от его упора смог бы повернуться в обратную сторону. [смотр. собрание С.И. Щукина в Москве] Но по мере приближения Пикассо к кубизму его работы становятся легкими, эстетическими и только в „человеке с кларнетом" достигает разрития монументальности и динамическаго содержания; последнее настолько сильно, что самое живописное угасает. В этой вещи динамичность форм достигает последняго момента кубизма, после чего дальнейшее динамическое развитие уже находит себе место в футуризме и супрематизме.

В искусстве живописи существуют два момента - тяжесть и легкость. Сезанна можно отнести к тяжеловесному живописному нарастанию, Ван-гога - легкому. Тяжесть Сезанна - медлительное движение; Ван-гог тоже тяжесть, но лишенная медлительности, а следовательно больше обезпечена в длительности нарастания в пространстве. Чем сильнее и крепче хочет художник построить тело, тем фактура и формы будут насыщены весом и монументальностью постройки.

Тяжесть, статика, момент длительности - что распыляется кубизмом. Кубизм - время развития движения статической медлительности, но так-как сам по себе основан на статике, то система его определена известной границей, после которой кубизм не может развивать своего движения, так-как границы его определяются основанием фундамента конструкций, и согласием противоречий.

Если кубизм фактурною живописною зависимостью в строении своего тела, то футуризм выходит из

живописной фактурной зависимости, и его фактура уже не живописная, а фактура динамичности, и эстетическое действо в связи взаимоотношений живописных пропорциональностей пятен, выходит за борт, ибо связующей силой служит динамическая зависимость. Если во вращении города пробегают черные, белые, красные, синие, желтые пятна людей и вещей, то они находятся в зависимости от движения, но не в взаимном цветовом соотношении. Самое движение города, сконцентрирование миллионов форм человеческого творчества стремится, бежит распутать запутанный клубок человеческого движения прямой и ясной магистралью. Футуризм в своих выражениях находится в центре движения и передает бег в сконцентрированной форме, переходя в высшую динамическую станцию.

Отношение футуризма к предметам, машинам, исключительно к миру городского творчества, было такое же как у Моне к Руанскому собору – в живописном смысле. Для футуризма предметы и машины не были, как таковые, но были средствами, символами выражающими скорость динамики. Если кубисты и академисты, весь до футуристический мир искусства, рассматривал предмет, как содержание живописи, то футуризм рассматривал машинность, как динамическое содержание. Выходя за пределы целаго предметнаго выражения новаго железнаго мира, футуризм находится в последней стадии предметнаго выражения движения, сделав новыя системы построения таковых.

●

Когда установили законы перспективы, для изобразительнаго искусства была установлена привязь. Для художника было установлено стойло, в котором он должен был оперировать.

Горизонт образовавший кольцо, синее небо, крыши и были зданием академических упражнений, конторой всяких дубликатов. В ящике под голубым небом вращалось наше сознание, ударяясь лбом в торчащия звезды, луну, солнце; не было никакого выхода из академической конторы фабрикации понятных "дубликатов, классических древних бухгалтеров. Привыкли к конторе, и до сих пор большинство молодежи стремится к конторке, к каллиграфическому, ясному и "понятному" почерку прежних. Немногие сейчас уже примкнули к "непонятным" движениям искусства, сбросили классических Милосских со своих плеч, как ненужный багаж для современности. И так был создан перспективный клинообразный путь, замыкающийся точкой схода, своих лучей в клинообразном пути, это был путь искусства так видели весь мир. Живописное искусство не могло спорить с философией свободной от всяких путей. Оно замкнулось и ходило только до точки схода не смея перекинуться за нее.

И ПЕРСПЕКТИВНЫЙ КЛИН ИМЕЕТ УЖЕ БОЛЬШОЕ ВЛИЯНИЕ НА СОЗНАНИЕ ЧЕЛОВЕКА. В ПОЗНАВАНИИ И ВИДЕНИИ МИРА НАШЕ ТЕЛО ВСЕГДА ДВИГАЛОСЬ ПО ПЕРСПЕКТИВНЫМ ЛИНИЯМ НО БЛАГОДАРЯ ТОМУ, ЧТО ТОЧКА СХОДА ВСЕ УДАЛЯЛАСЬ, ТЕЛО НАШЕ НЕ ЧУВСТВОВАЛО НАД СОБОЙ И ПОД СОБОЙ СХОДЯЩИХСЯ ЛИНИЙ, ЕСЛИ БЫ ОНИ ОСТАВАЛИСЬ ТАКИМИ НЕ ЗЫБЛИМЫМИ, КК ДЛЯ ИСКУССТВА, ТОИ ТЕЛО НАШЕ РОСЛО ПО ФОРМЕ КЛИНА, КК И ИСКУССТВО.
ИСКУССТВО В ПЕРСПЕКТИВНОМ КЛИНЕ ДВИГАЛОСЬ К ТРАКТОВАНИЮ ТОГО, ЧТО БЫЛО ПЕРЕД НИМ. И МИР РАССМАТРИВАЛО ТОЛЬКО С ЭТОЙ ТОЧКИ, ДЛЯ НАС НЕ СУЩЕСТВОВАЛО МИРА НИ СНИЗУ, СВЕРХУ, С БОКОВ, СЗАДИ, МЫ ТОЛЬКО ДОГАДЫВАЛИСЬ О НЕМ. И КОГДА ИСКУССТВУ ПОНАДОБИЛОСЬ РАЗВЕРНУТЬ РОСТ СВОЕГО ТЕЛА, ПРИШЛОСЬ РАЗБИТЬ КЛИНОПЕРСПЕКТИВНУЮ КАТАКОМБУ. МИР СТАЛ РАССМАТРИВАТЬСЯ ПО ИНОМУ, МЫ ОБНАРУЖИЛИ МНОГОГРАННОЕ ЕГО ДВИЖЕНИЕ И СТАЛИ ПЕРЕД ЗАДАЧЕЙ ПОЛНОТЫ ЕГО ПЕРЕДАЧИ; ОТСЮДА И ВОЗНИКЛИ СИСТЕМЫ ЗАКОНЫ СОВРЕМЕННЫЕ НАШЕМУ ПОЗНАНИЮ.
НАСТУПИЛО ЧИСТОЕ ПОЗНАНИЕ В ИСКУССТВЕ ФАКТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КК ТАКОВЫХ, НЕ ТРЕБУЮЩИХ ЛИНЕЙНАГО АРДИТЕКТУРНАГО ПОСТРОЕНИЯ ДОМОВ. НА ПЛОСКОСТИ ХОЛСТА ОНИ СОДЕРЖАЛИ В СЕБЕ ЖИВОПИСНОЕ ФАКТУРНОЕ СОДЕРЖАНИЕ. ФАКТУРНЫЕ ПОСТРОЕНИЯ СТРОИЛИСЬ НА СВОИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ ИЛИ КОНТРОТНОШЕНИЯХ, И НЕ ТОЖДЕСТВЕННОСТЬ В ЖИВОПИСНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ ПОСТРОЕНИЕ ДОМА АНУЛИРОВАЛАСЬ ПОТРЕБНОСТЬЮ ЖИВОПИСНОЙ.
БЫЛА ОБНАРУЖЕНА ДИНАМИКА ЭНЕРГИЙНЫХ СИЛ ВЕЩЕЙ, КОТОРАЯ ТАКЖЕ ПЕРЕДАВАЛАСЬ, КК ФАКТУРНАЯ ЖИВОПИСЬ.
ФУТУРИЗМ ВЫЯСНИЛ ПОЛОЖЕНИЕ МЕСТА ИЗОБРАЗИТЕЛЯ ДВИЖУЩАГОСЯ МИРА, ЧЕЛОВЕК ОБРАЗУЕТ СОБОЮ ЦЕНТР, КРУГОМ КОТОРАГО ПРОИСХОДИТ ДВИЖЕНИЕ; ВЫЯСНИЛ, ЧТО ТАКОВОЕ ВОВСЕ НЕ ПРОИСХОДИТ ТОЛЬКО В ОДНОМ РАДИУСЕ КЛИНООБРАЗНАГО СХОДА, А ПРОИСХОДИТ И СПЕРЕДИ И СЗАДИ, С БОКОВ, СВЕРХУ, НИЗУ, ЧЕЛОВЕК СТОИТ ОСЬЮ, КРУГОМ КОТОРОЙ ДВИЖЕТСЯ МИЛЛИОН МЕХАНИЗМОВ; И ТАК КАК ВИДЕТЬ МИР ЕЩЕ НЕ ЗНАЧИТ ВИДЕТЬ ЕГО ГЛАЗАМИ, НО ВИДЕТЬ МИР МОЖНО И ЗНАНИЕМ И ВСЕМ СУЩЕСТВОМ, А ТАК КАК ФУТУРИЗМ ЗАИНТЕРЕСОВАН ТОЛЬКО ВО ВСЕДВИЖЕНИИ ПЕРЕДАТЬ СИЛУ МЕЧУЩИХСЯ ОРГАНИЗМОВ ГОРОДА, ПЕРЕХОДЯ К МИРОВОМУ ДИНАМИЗМУ, ПЕРЕДАВАЯ ОБЩЕЕ СОСТОЯНИЕ ВРАЩЕНИЯ В НАШЕМ ПСИХИЧЕСКОМ ФИКСИРУЕТСЯ НОВОЕ РЕАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ НАШЕГО МИРА ПОНИМАНИЯ, ИЛИ ЖЕ В ПСИХИЧЕСКОМ МИРЕ МОЗГ НАШ ОТРАЖАЕТ КАК В ЗЕРКАЛЕ СВОИ РЕАЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ.

○

ЯСНО СТАНЕТ КАЖДОМУ ПРОТЕСТУЮЩЕМУ ПРОТИВ ФУТУРИЗМА, ЧТО ДВИЖЕНИЕ МИРА И В ДЕТАЛЯХ, ЕГО ГОРОДА, ЗРИТЕЛЬ ЯВЛЯЕТСЯ ЦЕНТРОМ ВСЕГО ТЕАТРА ДЕЙСТВИЙ И ЧТОБЫ ПРЕДСТАВИТЬ ВЕСЬ ТЕАТР ДЕЙСТВИЙ НЕОБХОДИМЫ НОВЫЕ ВЫВОДЫ И ЗАКОНЫ ДЛЯ ИХ ВЫРАЖЕНИЯ. ЕСЛИ МЫ ПРИВЫКЛИ РАССМАТРИВАТЬ ТОЛЬКО ЧАСТЬ ДВИЖЕНИЯ КАКОЙ ЛИБО УЛИЦЫ, ТО КОНЕЧНО МЫ ПРИВЫКЛИ ВИДЕТЬ НЕСКОЛЬКО ЧЕЛО-

ВЕК, ПОВОЗОК, ДОМОВ И ТО ТОЛЬКО В САМОМ НЕЗНАЧИТЕЛЬНОМ КРОШЕЧНОМ ДВИЖЕНИИ ВЫРАЖАЮЩИМСЯ В ПОДНЯТИИ НОГИ, НЕБОЛЬШОМ УКЛОНЕ ФИГУРЫ; ДВИЖЕНИЕ ПАРОВОЗОВ ПОКАЗЫВАЛОСЬ ТОЛЬКО ТЕМ, ЧТО ПАР И ДЫМ ШЛИ ПРОТИВУПОЛОЖНО БЕГУ, И ЕСЛИ БЫ ПАРОВОЗЫ БЫЛИ БЕЗДЫМНЫЕ, ТО ХУДОЖНИКУ НИКОГДА НЕ УДАЛОСЬ ПОКАЗАТЬ ИХ ДВИЖЕНИЕ.

СТАВ НАТОЧКУ ЗРИТЕЛЯ, НАХОДЯЩАГОСЯ В ЦЕНТРЕ ДВИЖЕНИЯ ТЕАТРА, ФУТУРИСТ НАЧАЛ СТРОИТ СВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СРАЗУ СО ВСЕХ СТОРОН; ТАК КАК ОТ НЕГО ПОШЛИ ВСЕ ЛИНИИ РАДИУСА И В КАЖДОМ ДЕЛЕНИИ ЛИНИЙ СОВЕРШАЛОСЬ ДВИЖЕНИЕ, В ДАЛИ, ВБЛИЗИ ОТ ЦЕНТРА, ПО ПРЯМОМУ И ПЕРЕСЕКАЮЩИМ ЕГО ЛИНИЯМ, ТО КОНЕЧНО ОБЫВАТЕЛЮ ПРИВЫКШЕМУ ВИДЕТЬ НЕСКОЛЬКО КАРЕТ И ИМЕННО КАРЕТУ ТРУДНО РАЗОБРАТЬСЯ В НОВОМ МАССОВОМ ДВИЖЕНИИ ГОРОДА, В КОТОРОМ ВДОБАВОК ВСЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ СЛУЖАТ ПО СТОЛЬКУ ПОСКОЛЬКУ ИХ ФОРМА НЕОБХОДИМА КК КОНТРАСТНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ, УСИЛИЯ ВЫРАЖЕНИЯ ДИНАМИЧНОСТИ.

И ЕСЛИ РАССМОТРЕТЬ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АКАДЕМИЗМА, КАК ПЕРЕДАЧИ ДЕЙСТВА, ТО ЯСНО, ЧТО ФУТУРИЗМ ПОШОЛ К БОЛЕЕ СЛОЖНОМУ И ПОЛНОМУ ВЫРАЖЕНИЮ СУММ ДВИЖУЩЕЙСЯ ГОРОДСКОЙ ЭНЕРГИИ. ЭНЕРГИЯ ДИНАМИКА ГОРОДА МОСКВЫ, БЕРЛИНА, НЬЮ-ЙОРКА. ФУТУРИСТИЧЕСКИ МОЖЕТ БЫТЬ ПРЕДСТАВЛЕНА, КАК МЕРА РЕАЛЬНАГО НАПРЯЖЕНИЯ

ВСЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ВЫРАЖАЮЩЕЕСЯ В ДВИЖЕНИИ ТАКЖЕ СТРЕМИЛОСЬ ПО СВОЕЙ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ ДВИЖЕНИЯ И КОГДА ЕГО ЛИНИИ ДОСТИГЛО НОВАГО БОЛЕЕ СИЛЬНАГО НАПРЯЖЕНИЯ, ТО САМИ ФОРМЫ, КАК ДВИЖУЩИЕСЯ ЗНАКИ СТАЛИ ИНЫМИ, ТО ЯСНО, ЧТО ФУТУРИЗМ, КАК БОЛЬШИЙ ВЫРАЗИТЕЛЬ ДАЛ ИНУЮ КАРТИНУ ДВИЖЕНИЯ, ДАЛ СОБРАННУЮ СИЛУ НАПРЯЖЕНИЯ. И ЕСЛИ В ДАЛЬНЕЙШЕМ ДВИЖЕНИИ ЭНЕРГИЙНЫЕ ЗНАКИ БУДУТ ИТТИ К СВОЕМУ РАЗВИТИЮ, ТО СИЛОМЕРЫ ИСКУССТВА БУДУТ РАСТИ.

ЧЕЛОВЕК ОРГАНИЗМ ЭНЕРГИИ, КРУПИЦА СТРЕМЯЩАЯСЯ К ОБРАЗОВАНИЮ ЕДИНАГО ЦЕНТРА. ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ТОЛЬКО ПРЕДЛОГИ. СЕЛА, НЕБОЛЬШИЕ ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ЦЕНТРЫ ЭНЕРГИИ, КОТОРЫЕ В СВОЮ ОЧЕРЕДЬ ОБРАЗУЮТ НОВЫЕ ЦЕНТРЫ С БОЛЕЕ СЛОЖНОЙ И СИЛЬНЕЙШЕЙ ФОРМОЙ ЭНЕРГИИ; ГОРОДА САМЫЕ КРУПНЫЕ ЦЕНТРЫ ПО ОТНОШЕНИЮ СЕЛ В СВОЮ ОЧЕЧЕДЬ ВЫДЕЛЯЮТ СИЛУ В ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ГОРОДА ЦЕЛОЙ СТРАНЫ; В НИХ СОСРЕДОТОЧЕНА ВСЯ СИЛА ЦЕЛАГО НАРОДА. НО ЭНЕРГИЙНАЯ СИЛА НЕ ЗНАЕТ НАРОДОВ, НИ ГОСУДАРСТВ, НИ НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ, ПОТОМУ СТРЕМИТСЯ К ВЫСШЕЙ И ВЫСШЕЙ СВОЕЙ ЦЕНТРАЛИЗАЦИИ; РАЗНЫЕ ПРЕДЛОГИ ЧЕЛОВЕКА ВЫХОДЯЩИЕ ИЗ ЭКОНОМИЧЕСКАГО И ПОЛИТИЧЕСКАГО ХАРЧЕВОГО ДЕЛА МЕШАЮТ ПРЯМОМУ ДВИЖЕНИЮ. НО ВСЕ ПРЕДЛОГИ УСТУПЯТ МЕСТО ИНТУИТИВНОМУ МИРОВОМУ ДВИЖЕНИЮ ЭНЕРГИЙНЫХ СИЛ И БУДЕТ ОБРАЗОВАН ВЫСШИЙ ГОРОД, КАК ВЫДЕЛЕНИЕ СИЛ ГОРОДОВ ЦЕЛЫХ НАРОДОВ, ПОСЛЕДНИЕ К ЭТОМУ ВРЕМЕНИ БУДУТ ОБРАЗОВАТЬ СОБОЮ ЕДИНУЮ ДВИЖУЩУЮСЯ СИЛУ.

ВОЗНИКАЮЩАЯ ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА И ВЫТЕКАЕТ ГЛАВНЫМ ОВРАЗОМ ОТ ОБЛАДАНИЯ ДРУГИМ НАРОДНЫМ ЦЕНТРОМ, КОТОРОЕ И ПРОХОДИТ ПОД УРОДЛИВЫМ ВИДОМ ВОЙНЫ, КАК НАСИЛЬСТВЕННАГО ПОРАБОЩЕНИЯ ВМЕСТ СОЗНАТЕЛЬНАГО ДВИЖЕНИЯ ЕДИНСТВА. В СИЛУ ТОГО, ЧТО МИРОВАЯ ЭНЕРГИЯ ЗЕМНОГО ШАРА БЕЖИТ К ЕДИНОМУ ЦЕНТРУ — И ВСЕ ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРЕДЛОГИ ДОЛЖНЫ БУДУТ СТРЕМИТЬСЯ К ПОЛИТИКЕ ЕДИНСТВА. В ИСКУССТВЕ ФУТУРИЗМА ВЫТЕКАЕТ ЕДИНАЯ ЦЕЛЬ, ВЫР НИЕ ЭНЕРГИИ НАХОДЯЩЕЙСЯ В БЕШЕНОМ ДВИЖЕНИИ МАШИН, МОТОРОВ, В НИХ В..ДЯТ КУЛЬТУРУ ДОМАШНЯГО УДОБСТВА И ПОД СУТОЛКОЙ ТАКОВОГО ЗАКРЫВАЮТ ИСТИННЫЙ СМЫСЛ

ФУТУРИЗМ ЕЩЕ НЕ РАЗВИЛ ВПОЛНЕ СВОЕЙ СИСТЕМЫ, В НЕМ ЕЩЕ МНОГОЕ МОЖНО РАЗВИТЬ В ДАЛЬНЕЙШЕМ, НО НАШЕ СОЗНАНИЕ НЕИМОВЕРНО ИДЕТ ДАЛЬШЕ И РАЗВИВАЕТ НОВЫЕ ЗНАКИ В ПУТИ БЕЗКОНЕЧНАГО ПРЕОДАЛЕНИЯ И МОЖЕТ БЫТЬ ЧТО НОВЫЙ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ВЫВОД УВЕДЕТ К НОВЫМ СИСТЕМАМ ЗА ПРЕДЕЛЫ ПРЕДМЕТНОЙ ПУТАННИЦЫ К ЧИСТО ЭНЕРГИЙНОЙ СИЛЕ ДВИЖЕНИЯ.

МИРОВАЯ ЭНЕРГИЯ ИДЕТ К ЭКОНОМИИ, И КАЖДЫЙ ЕЕ ШАГ В БЕЗКОНЕЧНОЕ ВЫРАЖАЕТСЯ В НОВОЙ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ ЗНАКОВ И РЕВОЛЮЦИЯ НИЧТО ИНОЕ, КАК ВЫВОД НОВОЙ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ЭНЕРГИИ, КОТОРУЮ КОЛЫШЕТ МИРОВАЯ ИНТУИЦИЯ. ВЕЗ ОСОБЫХ ПРЕДЛОГОВ РЕВОЛЮЦИЯ НЕ ПРОИСХОДИТ, И ПОТОМУ РАЗУМ ВЫВОДИТ ВСЕВОЗМОЖНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ, ЗА КОИ НЕ МЕШАЕТ ПОТРУДИТСЯ, ИБО ЗА ЦЕЛЬЮ ПРОСТОГО ДВИЖЕНИЯ В БЕЗКОНЕЧНОСТЬ НИКТО НЕ ПОЙДЕТ. РЕВОЛЮЦИЯ ВСЕГДА СТОИТ НА РАСПЫЛЕНИИ ВСЕХ ЭКОНОМИЧЕСКИХ ВЫВОДОВ ПРЕДЫДУЩАГО. ИСКУССТВО ИДЕТ НЕРАЗРЫВНО ИБО В ВЕМ ЖИВЕТ ТА ЖЕ ЭНЕРГИЯ, СТОЮ ЖЕ ЕДИНОЮ БЕЗКОНЕЧНОЙ ЦЕЛЬЮ.

КУБИЗМ — ИСКУССТВО РАСПЫЛЯЮЩЕЕ, ПРЕВРАЩАЮЩЕЕ СУММУ ИЛИ СУММЫ СТАРЫХ ЗАКЛЮЧЕНИЙ РАВНОСИЛЬНЫХ ЕДИНИЦЫ, ЧТОБЫ ИЗ НИХ ВЫВЕСТИ НОВЫЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛЬНЫЙ ВЫВОД.

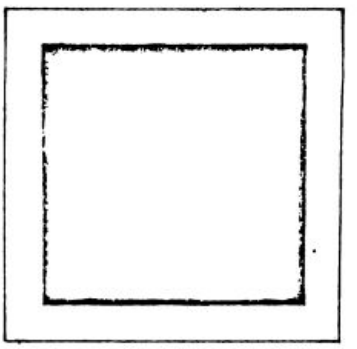
СЕЙЧАС ВРЕМЯ ОСОБОЕ, МОЖЕТ БЫТЬ НИКОГДА НЕ БЫЛО ТАКОГО ВРЕМЕНИ, ВРЕМЯ АНАЛИЗОВ И РЕЗУЛЬТАТОВ ВСЕХ СИСТЕМ НЕКОГДА СУЩЕСТВОВАВШИХ, И К НАШЕЙ ДЕМАРКАЦИОННОЙ ЛИНИИ ВЕКА ПРИНЕСУТ НОВЫЕ ЗНАКИ. В НИХ МЫ УВИДИМ НЕСОВЕРШЕНСТВА, КОТОРЫЕ СВОДИЛИ К ДЕЛЕ-

НИЮ И РОЗНИ И МОЖЕТ БЫТЬ ОТНИХ ВОЗЬМЕМ ТОЛЬКО РОЗНЬ ДЛЯ ТОГО, ЧТОВЫ ВЫСТРОИТЬ СИСТЕМУ ЕДИНСТВА.

СЕГОДНЯ ИНТУИЦИЯ МИРА МЕНЯЕТ СИСТЕМУ НАШЕГО ЗЕЛЕНАГО МИРА МЯСА И КОСТИ, ПРОИСХОДИТ НОВЫЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ПОРЯДОК СЛОЖЕНИЯ РЫТВИН НАШЕГО ТВОРЧЕСКАГО МОЗГА ДЛЯ СОВЕРШЕНИЯ ДАЛЬНЕЙШАГО ПЛАНА СВОЕГО ПРОДВИЖЕНИЯ В БЕЗКОНЕЧНОЕ, В ТОМ ЛЕЖИТ ФИЛОСОФИЯ СОВРЕМЕННОСТИ, ПО КОТОРОЙ ДОЛЖНЫ ДВИНУТЬСЯ НАШИ ТВОРЧЕСКИЕ ДНИ.

1919 ГОДА, 15-ГО ИЮЛЯ.

НЕМЧИНОВКА.



Установление а
в Искусстве

1) Устанавливающая линия / экономия / пуанкаре
2) Все творчество изобретений и построений, конструкций, системы должны развиваться на основании пятого измерения
3) Все изобретения развивающие внешние элементов, живописи, цвета, музыки, поэзии скорости / скульптуры / отделываются с тем же пятого измерения
4) Совершенство и современность изобретений / произведений искусств / определяются пятым измерением
5) эстетическая конструкция оставляется как раз пушкинская мера
6) Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения отмечаются под один параграф „Теории творчества"
7) Духовную силу содержания, отвергнуть как принадлежность золотого мира мяса и кости
8) Время признать синтез приведущей в действие формы динамизм
9) Признать свет как цвет лежа личного прочего изобретения изобретений как соответствия экономического развития города
10) Солнце как костер освещения отнести к системе золотого мира мяса и кости
11) Освободить время из рук государства и обратить его в пользу изобретателей
12) Признать труд непроизводством старого мира насилия как современность мира стоит на этом
13) Признать за всеми способность изучения, и обязывать это для осуществления законных для каждого пользоваться изобретениями потребности материалов в земле и над землею

14) признать Ижоры как подсобный огородный путь главному нашему движению

15) Отвергаются все блага небесного как и наземные царства и все их изображения работниками искусств как ложь за правящую действительность

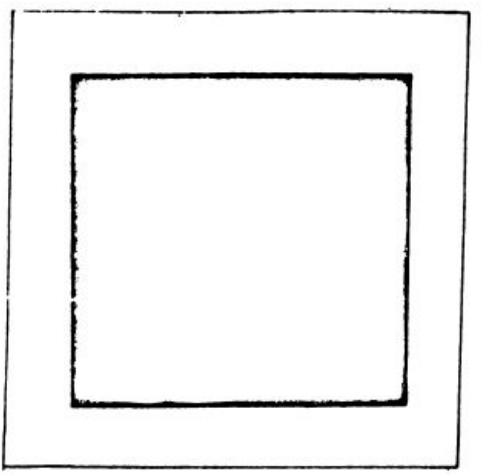
16) Передать на социальное обеспечение всех работников академических искусств как инвалидов старого экономического движения

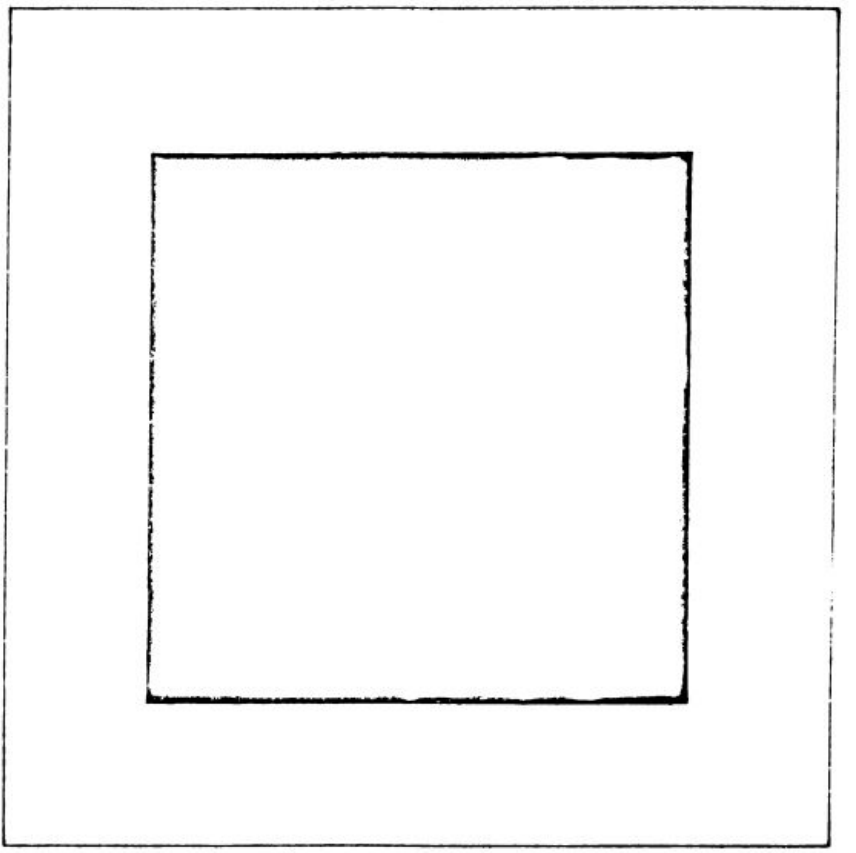
17) Кубизм и футуризм определяются в экономическом смысле 1910 года их конструкции и системы определяются классическому десятых годов.

18 Создать Экономический совет /нижнего измерения/ для ликвидации всех искусств старого мира

К Малевич

Витебск 15 ноября 1920 года.





1) Последняя Супрематическая плоскость
На линии бесконечности, живописи, цвета, эстетики
Вселенная для их образования

2) построена в пятом [измерении], измерении, как
основа на которой должны развиваться
формы всех творческих умений изображений
и искусств

К. Малевич

0
11

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 179—191. 1990 Debrecen

Роман Ф. Сологуба «М е л к и й б е с» как миф о пошлости

И. ГОРЕТИЧ

Во многих произведениях Ф. Сологуба изображается русская провинциальная жизнь. Тревожная картина, нарисованная Сологубом о провинциальных городах, стала принадлежать русской духовной жизни в конце XIX-ого – в начале XX-ого веков.

В романе М е л к и й б е с изображены характерные для безымянного русского городка конца прошлого века образы, особенно представители «умственной элиты». События романа объединяются вокруг Ардальона Борисовича Передонова, преподавателя русской словесности местной гимназии.

У Передонова, как у представителя городской мещанской «интеллигенции», есть предшественник в русской классической литературе: это Беликов, «Человек в футляре» Чехова. Названием рассказа – как особой формой цитаты – Сологуб указывает на сходство своего героя и Беликова:

«– А вы читали Ч е л о в е к в Ф у т л я р е Чехова? – спросила она.
– Не правда ли, как метко?»[1]

Передонов и Беликов похожи друг на друга и внешне и по характеру. Одним из самых важных их внутренних свойств является какое-то неопределенное, томительное чувство, причиной которого оказывается страх и беспокойство. Чувство страха и подозрения мешает обоим установить нормальные человеческие отношения с окружающими людьми. Если Беликов в подобных ситуациях обычно отмалчивается, то для Передонова дружеские контакты начинаются с

вульгарной речи. В их затворническом образе жизни выражается важнейший принцип поведения: жизнь по регламентациям, сообразно установленным правилам и законам. Так, по Беликову учителям не прилично кататься на велосипеде, так как это не положено по циркуляру. Как же Передонов ведет себя в подобных ситуациях?

«–Господин городовой, здесь можно курить?

Городовой сделал под козырек и почтительно осведомился:

– То есть, ваше высокородие, это насчет чего?

– Папиросочку – пояснил Передонов –, вот одну папиросочку можно выкурить?

– Насчет этого никакого приказания не было – уклончиво отвечал городовой.

(.....)

– Если не было, так я и не стану – сказал покорно Передонов. – Я даже брошу папироску. Ведь я – статский советник»[2].

Хотя при создании фигуры Передонова Сологубом были использованы личные качества Беликова, все же Передонов и Беликов не тождественны друг другу как литературные персонажи: герой Сологуба оказывается более темной личностью, чем герой Чехова. Передонов тот человек, у которого «медленны и тупы были восприятия»[3], он и тот, кто рад, если в окружении что-то запачкано, он и тот, кто вследствие своего беспредельного самомнения и самоуважения считает себя выдающейся личностью и неотразимым покорителем женских сердец, наконец он и тот, кто мастер всяких – хитрых, по его самоличной оценке – происков и грязных доносов.

Однако, между Передоновым и другими жителями города нет значительной разницы: в Передонове сконцентрирована вся злоба, которая разлита в других жителях, то есть, Передонов в этом плане есть квинтэссенция провинциального города.

Хотя в центре романа «М е л к и й б е с» стоит герой с его мелким, вытекающим из безграничного честолюбия карьеризмом – «инспекторское место» во что бы то ни стало – все же Передонов не управляет событиями: он, как и другие герои романа, пассивный участник действия. Единственная, кажущаяся активной, героиня – это Варвара, сожительница и сестрица Передонова. Варвара своими поддельными письмами и пустыми обещаниями от имени княгини Волчанской немного ускоряет медленное движение городской жизни романа, но ей тоже не удается удержать в своих руках нити событий. И Варвара несома какой-то безличной силой, несмотря на то, что в произведении это единственный персонаж, который реализует свое стремление: она женит на себе Передонова.

В романе под кажущимся неподвижным течением мещанской городской жизни действуют темные силы. Постепенно выявляется, что все герои – подобно Передонову – закоренелые эгоисты и мелкие

карьеристы, у каждого есть своего рода «инспекторское место», от которого все ждут радикального изменения своей жизни. Все хотят достичь своих целей с помощью средств, подобных передоновским: сплетен, доносов, интриг и т.д. Их стремления возвыситься над себе подобными похожи на передоновское, то есть, по-своему эти темные силы отмечены «родимыми пятнами» главного героя. Но в романе показывается не только влияние Передонова на жителей города, но и их обратное влияние на Передонова. Они на самом деле считают Передонова заметной особой, чем и питается его честолюбие, но в то же время Передонову, как будущему инспектору, завидуют, поэтому вовсе не случайно он боится доносов. Таким образом, углубляются в Передонове страх, мнительность и подозрение. Для характеристики жизни этого города хорошо подходят слова Логина, главного героя Т я ж е л ы х с н о в: «Со всех сторон глупость и пошлость»[4].

О пошлости и банальности городской жизни пишется и в пьесах Чехова; чеховские приемы драматического искусства были использованы Сологубом при изображении провинциального русского города в романе «М е л к и й б е с». Живущие в маленьком городке персонажи произведений как Чехова, так и Сологуба изолированы, отчуждены друг от друга. Отчуждение героев у обоих писателей выражается, главным образом, через отсутствие и даже невозможность человеческой коммуникации. Некоммуникативность действующих лиц в чеховских пьесах передается «псевдодиалогами», то есть, постоянно пересекающимися друг с другом монологами. Доведенная в смысловом отношении до абсурда особенность этого приема встречается в Т р е х с е с т р а х, в «разговоре» Чебутыкина и Соленого[5]. У Сологуба заменой должной коммуникации между персонажами на речевом уровне выступают вульгаризмы, рутинные стереотипные суждения в виде грубых устойчивых словосочетаний и площадной ругани, как, например, «подлец», «гадина» и т.д.

Отчужденный, одинокий человек хотел бы сбежать от скучной провинциальной городской жизни. Он ставит перед собой какую-то цель и мечту, и от достижения этой цели или мечты ожидает коренного изменения своей жизни. Такой мечтой является у Чехова, например, отъезд в Москву (Т р и с е с т р ы), или карьера актрисы (Ч а й к а), а в романе Сологуба - инспекторское место Передонова и разновидности в стремлениях других персонажей. Если герои достигают целей - как, например, Нина в Ч а й к е или Варвара в М е л к о м б е с е - то выясняется, что достижение этой цели не принесло желанных результатов. Но поставленная цель в большинстве случаев для героев всё же недостижима. Они только жаждут, мечтают о ней и ждут какой-то посторонней помощи. Помошника, даже спасителя, видят действующие лица произведений

Чехова в образе ярославской тетушки (В и ш н е в ы й с а д), а у Сологуба такой помощницей выступает таинственная княгиня Волчанская, которой, может быть, и не существует, но совершенно достоверно, что от нее напрасно ждет помощи Передонов. Изменение скучной, пошлой жизни остается желанной мечтой, и герои Чехова утешаются тем, что в далеком будущем, если они упорно и прилежно работают, жизнь станет прекрасной и счастливой.

«Вершинин: Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной и изумительной. Человеку нужна такая жизнь, а если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец.

Тузенбах: Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно приготовиться к ней, нужно работать»[6].

Жизнь в работе, в свободном труде подает слабую надежду Чехову на изменение пошлого, скучного настоящего, но эта надежда окрашена у него и тенью сомнения: есть ли вообще цель в жизни, наступит ли это прекрасное время? Чехов не смог дать определенного ответа на поставленные им вопросы. Они остались открытыми, неразрешенными.

Эти вопросы задаются и Сологубом, но уже в форме гротеска:

«– ...ты думаешь, через двести или триста лет люди будут работать?

– А то как же? Не поработаешь, так и хелбца не покушаешь. Хлебец за денежки дают, а денежки заработать надо.

(...)

– Нет, люди сами работать не будут – сказал Передонов –, на все машины будут: повертел ручкой, как арестон, и готово. (...)

– Да, это очень хорошо будет. Только тогда нас уже не будет.

Передонов посмотрел на него злобно и проворчал:

– Это тебя не будет, а я доживу»[7].

Для Сологуба ответить на поставленные Чеховым вопросы уже не казалось проблемой. «М е л к и й б е с» дает нам основание думать, что, по мнению Сологуба, верить в прекрасное будущее – сумасшествие. В этом ясно выражается сологубовский взгляд на мир, который противопостовлялся позитивистским идеям, проповедующим неуклонное развитие человечества и всемогущество естественных наук.

В примитивном представлении доводов Володина происходит деградация материализма и рационализма, которым Сологуб с помощью мотива хлеба противопоставляет, ссылаясь на религиозные идеи

Достоевского, духовные ценности Библии: «...человек жив не единым хлебом»[8].

Нам надо еще подчеркнуть, что высказывание желания Передонова о том, что будет жив через двести или триста лет, является выражением не только его сумасшествия. Оно кажется символическим пророчеством Сологуба о том, что и через двести, триста лет будут живы Передоновы и Беликовы, сестры Рутиловы и сестры Прозоровы, не исчезнет и скучная пошлая человеческая жизнь, у которой нет цели; та жизнь, которая томила Ардальона Борисовича и от которой он сошел с ума.

2.

Ф. Сологуб в изображении жизни провинциального города следовал реалистическим традициям русской литературы. Неслучайно А. Белый писал о нем: «...в Сологубе заканчивается реализм нашей литературы, (...) он - омега реализма»[9]. Но реализм Сологуба отличается от реалистических литературных традиций XIX-ого века: сологубовский реализм - или натурализм - в значительных его произведениях становится символистским.

Как нами уже было отмечено, многие герои М е л к о г о б е с а имеют отвратительный характер, и соответственно этому отталкивающий вид: они грязные и почти всегда пьяные. Будто Сологуб через внешний вид своих героев хотел подчеркнуть их внутренний характер. Возьмем к примеру Вершину: злость этой женщины показывается не только ее поведением, а также чернотой ее внешнего вида: Вершина «маленькая, худенькая, темнокожая женшина, вся в черном, чернобровая, черноглазая. Она курила папироску в черешневом мундштуке...»[10] В этом еще нет ничего удивительного. А в другом месте романа пишется следующее: Вершина «стояла за ресеткою своего сада, у калитки, укутанная в большой черный платок, и круила. Передонов не сразу признал Вершину. В ее фигуре пригрезилось ему что-то зловещее: черная колдунья стояла, распускала чарующий дым, ворожила»[11]. От этого уже веет каким-то странным мистическим - и в то же время вызывающим смех - чувством. Только ли Передонову из-за его постоянного страха и томления такою казалась Вершина? Или такою она была? Это «настоящая женщина» в реальном мире, или колдунья, связанная с миром ирреальным? Вопрос не разрешается.

Колебание между реальным и ирреальным мирами выражается почти неуловимыми языковыми средствами. Такие средства, например, повторы, которые напоминают нам, пожалуй, постоянные эпитеты передававшихся из уст в уста народных песен и легенд. Реальность, например, чернота Вершиной, превращается в ирреальность: Вершина

– коллунья, таким образом, носитель этого перехода реален и ирреален в одно и то же время: границы между реальностью и ирреальностью размываются.

Прием, подобный этому, выявляется и при изображении окружающего мира. Так, низменные чувства, грязные мысли и всякого рода бессмысленности Передонова отражаются и на окружающей среде: «Свеча горела тускло. Огонь ее колебался. По стенам, по кровати пробегали боязливые тени – шмыгали злые чертики. Воздух был душен и неподвижен. Пахло перегорелой водкой. Храп и пьяный бред наполняли всю спальню. Вся горница была как овеществленный бред»[12]. Из описания горницы Передонова выясняется, какими средствами Сологуб стирает резкие границы между реальностью и ирреальностью, и создает неопределенное, переходное состояние. С этой точки зрения в цитате ключевым предложением является «Храп и пьяный бред наполняли всю спальню». Синтаксический анализ этого предложения указывает на то, что «храп» и «пьяный бред» находятся на одном и том же синтаксическом уровне (это осложненное подлежащее): они относятся к общему сказумому (наполняли), к ним же относится и общее дополнение (спальню), значит, «храп» и «пьяный бред» – равнозначащие члены предложения. «Храп» является элементом внешнего мира, а «пьяный бред» – элементом грязного внутреннего мира Передонова. Предполагаемое предложение как, например «Храп наполнял всю спальню.» соотносится, таким образом, с реальным пластом романа, а предложение «Пьяный бред наполнял всю спальню», имея ввиду семантику и возможности сочетания и примыкания слов, соотносится с ирреальным миром романа. Из этого следует, что предложение «Храп и пьяный бред наполняли всю спальню.» создает особую переходность между реальносью и ирреальностью. Случайность реальности реального и ирреальности ирреального вызывают в читателе мистические представления, полные предчувствий.

Следует еще отметить, что «храп», как выражение реалистического, натуралистического слоя романа, с эстетической точки зрения является неприятным звуковым эффектом, а с «пьяным бредом», как с выразителем иррельного слоя, ассоциируются отталкивающие, неприятные чувства. Сочетание «храпа» и «пьяного бреда» и их отношение к третьему, реальному предмету (к спальне) создали темную, гнетушую мистику. Реальное окружющее проникнуто метафизическими, безличными, фаталистическими силами, которые как будто давят на действительность. Именно поэтому погода в романе дождливая, туманная, пасмурная; именно поэтому несутся темные облака по небу так, как темные мысли Передонова роятся в его голове. Весь мир проникнут мелкими человеческими чувствами и стремлениями, весь мир грязен, потому что «все доходящее до его (передоновского – Й. Г.) сознания превратилось в мерзость и

грязь»[13]. Банальный быт, провинциальный город, даже весь мир оказывается мистическим отражением грязного внутреннего мира Передонова. Таким образом, натуралистическое описание превращается у Сологуба в темную мистику. Вместо литературного натурализма получается символизм, перерастающий в художественное мировоззрение.

3.

Переходное состояние в произведениях Сологуба всегда связано с чертом. Соответственно этому принципу мистика «М е л к о г о б е с а» оказывается демонической:

«Среди этого томления на улицах и в домах, под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле, шел Передонов и томился неясными страхами – и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном –, потому что и теперь, как всегда, смотрел на мир мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою»[14].

В образе Передонова можно уловить сходства с лермонтовским Демоном. Отдаление Передонова и Демона ото всего и ото всех, их одиночество, неопределенное томление и скорбь, их тоскующие, дремотные, мертвенные глаза – все это проявляет текстуальное совпадение поэмы Лермонтова и романа Сологуба. Но Сологуб наделяет романтическими чертами Передонова, следовательно, ценностные моменты, представленные Демоном Лермонтова, которые в мировоззрении Сологуба сочетались с пессимистическим героизмом Заратустры Ницше, в М е л к о м б е с е виявлены на уровне передоновской системы ценностей, то есть они обесценены, посрамляются и становятся смешными. При переоценке романтично-героического демонизма в романе Сологуба получается мелкая чертовщина, в которой центральное место занимает серая и мелкая недотыкомка, символ всей злобы Передонова. Ардальона Борисовича томит не великий Сатана, даже не черт в образе человека, как это происходит с Иваном Карамазовым. Передонову достается лишь этот видоизменившийся, пляшущий, малюсенький чертик.

Чертовщина «М е л к о г о б е с а» в своей конечной форме является трагикомической; в ней продолжаются традиции демонологии древнерусской литературы.

В сологубовской чертовщине комическая картина возникает вследствие использования смешных мотивов произведений Гоголя. В е ч е р а н а х у т о р е б л и з Д и к а н ь к и были написаны под влиянием народной демонологии. Впечатление от произведения кажется таким, будто фиктивный автор рассказывает

страшные истории, появляющиеся сквозь тьму древности и мистики. Однако эти ужасающие истории – увеселительные сказки. Со ссылками на произведение Гоголя входит в роман Сологуба странная смесь страшных и смешных настроений.

В произведениях Гоголя и Сологуба постоянно действует черт, которого оба писателя последовательно уменьшают:
«Черт в одну минуту похудел и сделался таким, что без труда влез к нему в карман»[15].
«Ты, может быть, черта в кармане носишь»[16].
Временами, соответственно оккультным наукам, растлевать душу человека черту помогает кот, который у Гоголя нападает на человека или превращается в отвратительную старуху вроде колдуньи, а у Сологуба кот следит за Передоновым и доносит на него кот даже увеличивается до фантастических размеров.

Если черт хочет развлекаться, то у Гоголя он играет в карты, а у Сологуба чертовские карты подсматривают за Передоновым. Человек хочет освобиться от чертей. Мелких чертиков можно отогнать от себя по древнерусской демонологии ударами посоха, можно перекреститься, произнося слова заклинания. Так, у Гоголя: «Чур меня, чур, сгинь, дьявольское навождение»[17], а у Сологуба: «Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, веди-таракашки. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур»[18].

В конце рассказа Гоголя В е ч е р н а к а н у н е И в а н а К у п а л а описывается хата, в которой живет черт: «Из закоптевшей трубы столбами валил дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка валилась, рассыпался горячими угольями по всей цепи, и черт – нечего бы вспоминать его, собачьего сына – так всхлипывал жалобно в своей конуре, что испуганные гайвороны стаями подымались из ближнего леса, и с диким криком метались по небу»[19].

Нам кажется, что в М е л к о м б е с е Вершина является превратившимся в человека гротескным подобием гоголевской хаты: чернота Вершины – черная стая ворон, Вершина беспрерывно курит – дым из трубы, Вершина зла – черт внутри хаты. Из этого сравнения ясно видно, как виртуозно пользуется Сологуб гоголевскими художественными приемами. Гоголевская техника овеществления человека у Сологуба становится обратимой: если приведем гоголевскую художественную логику до конца (ad absurdum), не только человек превращается в предмет, но и предмет в человека. Размываются границы между человеком и предметом, и создается сказочный мир, в котором предметы становятся живыми, а люди застывают как предметы. Однако Сологуб вместо беспечного сказочного мира создает нивелированный на уровне предметов гротескный и абсурдный мир.

4.

Передонов напрасно боролся с недотыкомкой: эта серая маленькая тварь была сильнее его, отчего Передонов и сошел с ума. Победила пошлость и посредственность.

Самым большим грехом Передонова является посредственность. Посредственность, как что-то среднее, то есть качественно не выявившее себя определенно, указывается в А п о к а л и п с и с е:

«15. Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден и горяч!

16. Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих»[20].

Эта «тепловатость» является большим грехом Передонова, чем другие преступления, против которых выступают все человеческие законы – либо языческие, либо христианские, либо гражданские. Все грехи Передонова проникнуты посредственностью.

Передонов живет в внезаконном браке с Варварой. Но Варвара – сестрица Передонова. Жениться на сестре по законам человечества – большой грех. Но Передонов и Варвара состоят в дальнем родстве: Варвара – т р о ю р о д н а я сестра Передонова. Таким образом, возникает сомнение по поводу сожительских отношений между Варварой и Передоновым: грех ли это вообще?

Сумасшедший Передонов убил Володина. Это грех. Но надо иметь в виду, что Володин похож на барашка, более того, в воображении Передонова барашек и Володин взаимозаменимы, они стали эквивалентными понятиями. В этом отношении можно сказать, что Передонов убил не человека, а животное. Происходит смягчение, чуть ли не снятие и снижение греха до пошлой передоновской системы ценностей.

В связи с убийством, совершенным Передоновым, следует отметить, что в этом выражается тот сологубовский взгляд, согласно которому история человечества – это круговой процесс. У Сологуба исторический процесс – это история культуры. На завершение круговой культурной истории, на возвращение бескультурья и варварских времен указывала та часть М е л к о г о б е с а, в которой Передонов сжигает книги[21]. Сжигание книг есть символ ненадобности всякой культуры, отсутствия потребности в ней. В сологубовских героях новой эпохи возрождаются люди древних, варварских эпох. В романе показывается то, о чем К. Г. Юнг, замечательный психолог своего времени, писал в 1912-ом году, спустя десять лет после окончания романа Сологуба: между продуктами ума первобытных и невротических людей можно наблюдать большое сходство. На уровне реального быта Передонов – сумасшедший, а на символическом уровне романа он – какой-то

предок, или данный в гротескном виде «основатель» культуры, которая не создается им, а разрушается. Другие герои романа не замечают сумасшествия Передонова, более того, считают его противоестественные поступки естественными, уместными. Поэтому нам кажется, что на уровне быта эти герои считаются тоже невротиками, а на символическом уровне романа выступают носителями явлений первобытного общества.

Мотивы первобытности вплетаются во весь роман. Таким мотивом является то, что жители города опосредованно имеют связь с первородным грехом человечества. В «В е т х о м З а в е т е» пишется о том, что Адам и Ева, испробовав запретный плод от древа познания, начинают стыдиться своей наготы. Так и герои Сологуба: они грешны, значит стыдятся наготы.

Исключение составляют среди них только две женщины: Грушина и Людмила. Нагота Грушиной является поруганием, опошлением человеческой красоты: «Все так смело открытое у Грушиной было красиво – но какие противоречия. На коже – блошьи укусы, ухватки грубы, слова нестерпимой пошлости. Снова поруганная телесная красота»[22].

В эротической игре Людмилы с Сашей Пыльниковым, в культе тела возвращаются дохристианские, языческие времена: «Люблю красоту. Язычница я, грешица. Мне бы в древних Афинах родиться.»[23] – заявляет Людмила. (Опять возвращение древности!) Языческая «религия» Людмилы по отношению к Саше выявлена в романе в сцене маскарада. Маскарад похож на вакханалии или на праздника Диониса, но в романе он является не освобождением от внутренних торможений и не экстазом похоти либо инстинктов, как это было в древних вакханалиях. В романе он показан как бессмысленный хаос, который завершается пожаром.

Городской маскарад у Сологуба пропитан пошлостью нравов жителей города. Но воспроизводит и древние народные праздники, а это свидетельствует о первобытности участвующих в маскараде, то есть жителей города.

Подробно описанный Сологубом «первопредок» романа, конечно, Передонов. «Родовитость» Передонова доказывается, между прочим, тем, что он хочет прожить такую же долгую жизнь[23], как праотцы «В е т х о г о З а в е т а». Правда, он не верит в христианскую религию: в церковь ходит только потому, что будущему инспектору прилично присутствовать на обеднях, а саму службу считал колдовством. Передонов верил в силу порчи. То, что он выкалывает глаза карточным фигурам, является не только сумасшествием, но и особым видом порчи: он верит, что с помощью ослепления карточных фигур он ослепит врагов, подсматривающих за ним. Подобное явление достаточно древнее; в связи с этим Золнаи писал, что у шотландицев «был обряд выкалывать глаза на фотографии

ненавистного человека, чтобы он действительно ослеп. (...) Такая иносказательная порча, может быть, развилась из того распространенного по всему миру и дошедшего до нашей эры верования, согласно которому если обладаем каким-либо органом (...) животного или человека, то последние попадают под нашу властьи.» и добовлял: «Этот вид колдовства известен у всех народностей с незапамятных времен»[24]. От такого вида колдовства Передонов защищается разными заговорами. Таким образом вера в порчу у Передонова указывает тоже на его «родовитость», первобытность мышления.

«Родовитость» Передонова доказуема и тем, что он питает склонность к жирным женщинам. Так называемые «венерины статуи» (например, «Виллендорфская Венера»), дошедшие до нас со времен палеолита, изображают толстых, полнотелых женщин (праматерей).

«Родовитость» Передонова и других героев ярче всего раскрывается посредством убийства. Как уже упоминалось выше, Передонов убил Володина-барашка. В романе барашек синонимичен жертве, например, в христианской мифологии. Христос - агнец бога, который принял мученический венец за грехи человечества, а Володин такой «барашек», который является жертвой низменных поступков-грехов Передонова. Значит, Володин есть новый Христос новой эпохи. Конечно, параллель между Христом и Володиным дается трагикомично; она указывает на пошлость современной эпохи.

В романе М е л к и й б е с акты убийства скрывают в себе признаки древней эпохи человечества, то есть тех времен, когда совершались жертвоприношения - как человека, так и животного, например, барашка - различным языческим божествам. Сологуб подчеркивает этот акт убийством: «Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу. Кровь хлынула ручьем»[25]. О сакральности этого акта свидетельствует и отношение к нему жителей города. Так, Клавдия завопила: «Батюшки, зарезали!»[26], а толпа медленно вошла в комнату и окружила Передонова, который, как некий шаман, «сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное»[27]. Это - ритуал жертвоприношения, в котором участвуют все жители города, а Передонову отведена роль жреца, который приносит жертву, переигрывая таким образом сыгранную уже в древние времена мистерию, как новую. Но мистерия Передонова не только трагикомична, но, прежде всего, пошла. В М е л к о м б е с е Сологуба пошлый жрец опошленной религии приносит пошлую жертву божеству пошлости. В результате жертвоприношения пошлое божество перерождается, как перерождаются умирающие и воскресающие боги восточных религий.

В романе пошлость жизни является бесконечной и в пространстве и во времени: она рапространяется на весь мир, и

существует с начала до кончания века. Пошлость есть рок предметного мира. Таким образом, Сологуб создал миф о пошлости.

Пошлость изображается автором юмористически, хотя писатель знает: пошлость действует на живущего под ее властью человека трагически. Но юмор и смех – либо громкий хохот, либо тихая улыбка – возвышают человека над дурной жизнью. Может быть именно поэтому смеялся и смешил Сологуб. На такое возвышение был неспособен Передонов, потому что смеяться он не мог совершенно[28]

Смех и радость – свобода творчества. Роком творца, живущего в экстазе творчества, в «сверх-жизни», наделён сам творец. Все зависит от самого себя. Правда, творец не может освободиться из заколдованного круга, выйти из самого себя, но в этот круг не может войти и пошлый внешний мир.

И творец творит внутренний мир таким, каким он хочет. Во время творения переигрывает уже сыгранное человечеством. Но для него сущность игры существует не в содержании, а в радости самой творческой игры. Для Передоновых это не понятно: фантазия их слишком перегружена банальностями жизни. Передоновы не понимают, что дионисийски-экстатическая творческая игра открывает для играющего новые прекрасные миры: «Буйство новой жизни опьяняло легким и сладостным хмелем, быстрым бегом окрылялись ноги, – в восторге яркого самозабвения сгорали тяжелые бремена тяжелого земного времени. И сгорали острые, быстрые миги, и из пепла их строился новый мир – наш мир. Мир, пламенеющий в молодом экстазе...»[29].

Это – ars poetica Сологуба.

[1]Ф. С о л о г у б. Мелкий бес. М.-Л., 1933 г., 106.
[2]Там же, 294.
[3]Там же, 46.
[4]Ф. С о л о г у б. Тяжелые сны. Спб., 1909 г., 308.
[5]«Чебутыкин: И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое – чехартма, мясное.
Соленый: Черемша вовсе не мясо, а растение вроде лука.
Чебутыкин: Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.
Соленый: А я вам говорю, черемша – лук...»
(А. П. Чехов. Три сестры. Избранные произведения в трех томах, том 3, 375)
[6]Там же, 357.
[7]Мелкий бес, 368-369.
[8]Ф. М. Д о с т о е в с к и й. Братья Карамазовы. Л., 1970, т.i, 295.
[9]А. Б е л ы й. Луг зеленый. 1967, 153.

[10]Мелкий бес, 42.
[11]Там же, 264.
[12]Там же, 339.
[13]Там же, 141.
[14]Там же, 141.
[15]Н. В. Г о г о л ь. Вечера на хуторе близ Диканьки. Харьков, 1982, 117.
[16]Мелкий бес, 187.
[17]Вечера..., 28.
[18]Мелкий бес, 89.
[19]Вечера..., 48.
[20]Откровение святого Иоанна Богослова, глава 3.
[21]Мелкий бес, 97-98.
[22]Там же, к380-381.
[23]Там же, 356.
[24]Zolnai Vilmos: A művészetek eredete Bp. 1983.
[25]Мелкий бес, 415.
[26]Там же, 416.
[27]Там же, 416.
По нашему мнению шаманское свойство Передонова указывается и многократными, безумными его плясками. Вместе с ним пляшут и Володин, и хозяйка, даже недотыкомка.
[28]«Когда при нем смеялись и не знал, о чем, он всегда предполагал, что это над ним смеются.» (Мелкий бес, 49.)
«...сухой человек - у которого нет даже пассивной юмористической жилки - есть этически дефектный человек: его судорожность сильнее, чем возможность освободиться от нее, чем возможность смягчиться. Более того, такой человек, собственно говоря, боится юмора - и по праву, - потому что он чувствует, что юмор направлен против него.» /N. Hartmann: Esztétika 665. Bp. 1977./
[29]Ф. С о л о г у б. Театр одной воли. Собр. соч. в 12-та томах. Спб., 1910, Т. 10, 136.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 193—204. 1990 Debrecen

Uwagi do badań nad symbolizmem rosyjskim

M. CYMBORSKA-LEBODA

W badaniach nad estetyką symbolizmu rosyjskiego przydatne wydaje sprzeświadczenie, iż powinnością badacza musi być postępowanie mające szansę dotarcia do literatury minionych epok w przybliżeniu choćby takiej, jaką była w swych intencjach niezniekształconych przez perspektywę naszej własnej rzeczywistości, w recepcji publiczności dla której była przeznaczona"[1]. Wiadomo bowiem[2], że możliwość dostrzeżenia minimalnej zmiany diachronicznej, jaką stanowi konkretne dzieło sztuki, posiadają przede wszystkim odbiorcy współcześni dziełu, wyróżniający się dużym wyczuleniem na nowość wprowadzanych zabiegów artystycznych. W perspektywie odbioru synchronicznego wobec powstałego dzieła staje się bardziej dostrzegalne nie tyle podobieństwo obserwowanych zjawisk, ile wewnętrzne zróżnicowanie aktualnej sytuacji historycznoliterackiej; uwydatniona zostaje przeto jej niejednolitość, ewolucja poglądów estetycznych w stosunku do pierwotnych założeń prądu.

Uwzględnienie zatem historycznej perspektywy odbioru i sposobu funkcjonowania tekstów w konkretnej epoce kulturalnej pozwala dostrzec jej dynamiczność (Janusowe oblicze"), a przedmiotem obserwacji badawczej uczynić historycznie określoną świadomość literacką, tzn. teksty, w których została ona wyrażona. Celowość takiego postępowania wydaje się niezbędna zwłaszcza gdy chodzi o pisarstwo symbolistów rosyjskich stanowiące, wedle powszechnego mniemania (Smirnow, Pustygina, Minc), obiekt badawczy w wysokim stopniu przeniknięty

świadomością twórczą, będący rodzajem metaliteratury, to jest literatury świadomej siebie, czyniącej swym przedmiotem „świat sztuki" czy szerzej „świat kultury"[3].

Jeśli zgodzić się z Łotmanem[4], że treść pojęcia „literatura artystyczna" określa układ o szczególnie wysokim uporządkowaniu, posiadający zdolność do samoorganizowania się i wytwarzania na najwyższym stopniu swej organizacji grupy tekstów bardziej abstrakcyjnych niż pozostałe, a więc metatekstów, prezentujących świadomość literatury, to trzeba przyjąć, że literatura okresu symbolizmu realizuje cechy założone w pojęciu w najwyższej mierze. Fakt, odnotowany przez Pustyginę i Minc, że symbolistyczne dzieła literackie i krytyczne są najczęściej tekstami o tekstach, skierowanymi na samych siebie, wskazywałby wyraźnie na ekstensywność kategorii świadomości literackiej, eksplodującej w symbolizmie w postaci licznych manifestów i programów artystycznych, wypowiedzi krytycznoliterackich, które dynamizowały „życie" prądu, stanowiąc o przesunięciach wewnątrz systemu.

Pełny ogląd teoretycznych manifestów symbolizmu wyrażający jego świadomość estetyczną nie może być przedmiotem niniejszego szkicu. Zamiarem naszym jest przedstawienie problemu „symbolizm a dekadentyzm" oraz właściwego dla symbolizmu pojmowania tradycji i kultury, funkcji sztuki, roli i powołania artysty.

Rozpocznijmy od uwag dotyczących terminologii. Terminem „symbolizm" będziemy operowali zgodnie z jego historycznym funkcjonowaniem oraz aktualną praktyką literaturoznawczą (Minc, Pustygina, Smirnow, Wellek). Obie tradycje skłaniają do używania tego terminu pozbawionego niedogodności właściwych terminowi „modernizm" dla oznaczania: a) okresu w historii literatury mniej więcej od r. 1892 do 1914, b) stylu dominującego po upadku dziewiętnastowiecznego realizmu[5], c)prądu literackiego rozumianego jako symbolizm sensu stricto, bądz symbolizm właściwy, którym to mianem chcemy objąć zespół tendencji artystyczno-ideologicznych specyficznie rosyjskich powstałych u progu wieku (za datę przełomową można by uznać rok 1900 - rok śmierci Wł. Sołowjowa i F. Nietzschego, patronów symbolizmu), stanowiących sprzeciw wobec dekadentyzmu, tzn. wobec ruchu literackiego zrodzonego w kręgu francuskich inspiracji kulturalnych (Verlaine, Maeterlinck, Mallarmé), związanego z działalnością tzw. „symbolistów starszych" (Briusow, Balmont, Dobrolubow, w pewnym stopniu Sołogub i in).

Posługiwanie się pojęciem symbolizmu w powyższym znaczeniu (c) wydaje się dla naszych celów dogodne o tyle, że pozwala wyróżnić w obrębie okresu oznaczonego tą nazwą dwa następujące po sobie etapy literackie: etap symbolizmu „zapożyczonego", określanego przez krytykę początku wieku jako „dekadentyzm" oraz etap symbolizmu właściwego, rodzimego. Podział ten nie wyklucza tradycyjnego rozróżnienia tzw. symbolistów starszych i młodszych („sołowjowców" - A. Błok, A. Bieły W. Iwanow i in.), przy założeniu Z. Minc, że rozróżnienie to nie wyznacza ostrej granicy między nimi, lecz świadczy o istnieniu dwóch tendencji, czy też dwóch biegunów[6], między którymi oscylowała praktyka literacka, wskazująca na przenikanie się obu grup.

Stosując powyższe pojęcia i rozróżnienia należy mieć świadomość ich funkcjonowania i ich znaczenia w danej epoce literackiej. Trzeba także pamiętać, że nazywany przez badacza okres historycznoliteracki, traktowany nie jako etykieta lecz raczej „idea regulatywna", a zwłaszcza wyróżniany przez niego prąd, w konkretnej rzeczywistości historycznej stanowi strukturę otwartą, dynamiczną, wprowadzającą do ówczesnej komunikacji literackiej ciągłe napięcia[7]. Symbolizm rosyjski może być opisany w tej właśnie perspektywie - jako wprowadzanie i wygaszanie napięć w sytuacji komunikacyjnej, jako ciągłe ponawianie, aż do momentu stabilizacji prądu, próby narzucenia odbiorcom „języka mówiących"[8]. Dla naszych celów wystarczające być musi pobieżne prześledzenie funkcjonowania w ówczesnym obiegu nadawczo-odbiorczym opozycji pojęciowej „dekadentyzm - symbolizm", wyznaczającej sferę napięć dwóch estetyk. Oba wyróżnione pojęcia w symbolistycznych tekstach programowych zyskują różne terminologiczne sformułowania. U Wiaczesława Iwanowa przeciwstawienie dwóch estetyk czy też dwóch sposobów literackiego oswajania rzeczywistości wyrażają określenia: „symbolizm idealistyczny" - „symbolizm realistyczny"[9], niekiedy zaś „dekadentyzm" - „symbolizm"[10], synonimiczne okazują się wobec nich również nazwy „romantyzm" - „proroctwo". U Ellisa (L. D. Kobylinskij) interesującą nas parę pojęć wyrażają sformułowania „symbolizm romantyczny" („symbolizm estetyczny") - „symbolizm jasnowidzenia"[11]. Przeciwstawienie to obecne jest także u Bierdiajewa, gdy różnicuje on „diekadientstwo" i „realizm mistyczny", „estetyzm" i „symbolizm"[12], u D. Filosofowa w jego

rozważaniach o „dekadentyzmie" i „anarchizmie mistycznym"[13], podobnie u G. Czułkowa[14], autora mocno wówczas krytykowanych manifestów „anarchizmu mistycznego". Wcześniej niż w cytowanych tekstach świadomość tego, czym jest „dekadentyzm" w ówczesnej sztuce manifestują w swoich wypowiedziach A. Błok, A. Bieły, W. Briusow i W. Rozanow[15].

Podkreślenia wymaga fakt, iż w odróżnieniu od późniejszej tradycji literackiej i literaturoznawczej, termin „dekadentyzm" pojawiający się w wystąpieniach krytyki rozumiejącej, pozbawiony jest zwykle (wyjąwszy np. W. Rozanowa) negatywnego odcienia wartościującego oraz iż w kształtowaniu ówczesnej terminologii nazewniczej zauważa się dwie fazy. W fazie pierwszej, tzn. na e tapie krystalizowania się norm i deklaracji, w programowych wypowiedziach symbolistów jak i w użyciu obiegowym łatwo jest dostrzec chęć przeciwstawienia za pomocą różnicującej terminologii nowych jakości rodzącego się prądu, pojmowanego jako symbolizm sensu stricto, temu, który uformował się w latach 90-ych i nosił stygmat fin de siècle 'u. W nowej, zwłaszcza po roku 1904, sytuacji historycznej synonimiczne używanie terminów „symbolizm - dekadentyzm", jak to miało miejsce w poprzednim dziesięcioleciu[16], nie jest w związku z tym możliwe. Natomiast później, u schyłku pierwszego dziesięciolecia XX wieku i w latach następnych, w okresie rozładowywania napięć i podsumowywania zdobyczy pojawiają się sformułowania bardziej cieniujące zjawiska, podkreślające wzajemny dystans, jak też ich pokrewieństwo i ciągłość (O sowriemiennom sostojanii russkogo simwolizma Błoka).

Różnice programowe między estetyką dekadentyzmu i symbolizmu właściwego można opisać poprzez omówienie trzech typów zagadnień. Są to: sztuka i jej stosunek do rzeczywistości; poeta i przypisywane mu role; kanon gatunkowo-stylistyczny, szerzej - tradycja. Wydaje się przy tym, że najważniejszym kryterium różnicującym założenia estetyczne obu pokoleń symbolistów jest ich stosunek do tradycji[17]. Pokolenie "dekadentów", twórców symbolizmu „samozwańczego", w którym według W. Sołowjowa „nie było nawet ziaren symbolizmu prawdziwego"[18] i który był przeszczepieniem na grunt rosyjski tendencji z gruntu mu obcych[19], od razu postawiło się w opozycji wobec tradycji narodowej z właściwym jej „duchem heroicznym"[20]. Innymi słowy, z uwagi na swój solipsyzm i apologię „ja" oderwanego od socium („У

декадентов нет сознания различия между „я" и „не-я", нет признания других „я"[21]), ze względu na koncepcję sztuki nie komunikującej się z rzeczywistością pozaliteracką i czyniącą swym przedmiotem „wewnętrzne doświadczenie" poety, dekadentyzm wyłączał się z rodzimej tradycji literackiej. Symbolizm natomiast na tradycję, zwłaszcza rodzimą, nastawiony był programowo, toteż od razu zamanifestował swą więź z dokonaniami przeszłości - z Lermontowem, Fetem, Tiutczewem, Dostojewskim (Junoszeskij dniewnik Błoka i Apokalipsis w russkoj poezii Biełogo), które uczynił żywą i aktualną wartością, przejmując, np. z twórczości autora Idioty nadzieję eschatologiczną, zawierającą się w idei Piękna i Dobra, mających zbawić świat.

Pozytywny stosunek symbolistów do tradycji literackiej posiadał podwójną motywację. Po pierwsze, był wynikiem ogólnych założeń estetycznych związanych z wyobrażeniem o uniwersalnym izomorfizmie różnych przejawów bytu i o sposobie funkcjonowania odrębnych dzieł literackich, każdorazowo odnoszonych do całości wyższego rzędu, do nadrzędnego Tekstu uniwersalnego („kultury świata")[22]. W szczególności zaś był pochodną przeświadczenia, że sztuka symbolistyczna w samej swej istocie jest uwieńczeniem dotychczasowej tradycji[23], w jej podwójnym aspekcie, jako uprzednich dokonań literackich i wyrażonych w nich norm estetycznych. Po drugie, wypływał z symbolistycznej idei semiotyzacji świata (ujęcie świata jako tajemniczej Księgi, Poematu, czy mówiąc językiem dzisiejszym: Tekstu, Znaku zawdzięczali symboliści m.in. Schellingowi[24], z przekonania, że wszystkie zjawiska teraźniejszości, zatem i aktualne osiągnięcia literackie zyskują swój prawdziwy sens w perspektywie czasu, tzn. w przeszłości bądź przyszłości, które w myśleniu symbolistów są ekwiwalentne[25], albo inaczej: w perspektywie wychodzenia z historii i podłączania się do „czasu mitycznego" („Воплощение мифов есть выход: из замкнутой исторической жизни в незамкнутость жизни мифической..."[26]

Charakterystyczne dla symbolistów „nastawienie" na tradycję („сознание живой преемственности и внутренней связи с прошлыми поколениями"[27] uczyniło symbolizm otwartym na komunikowanie się z kulturą przeszłości, pozwoliło na dostrzeżenie odpowiedniości pomiędzy różnorodnymi jej pokładami. Synkretyzm kulturowy stał się przeciwieństwem dekadenckiego zamknięcia i „autokomunikacji", wskazywał na potrzebę kulturowego zakotwiczenia każdej indywidualnej działalności twórczej. Potrzeba ta, uświadomiona i

potraktowana przez symbolistów jako konieczność i intersubiektywny nakaz pisarski określiła jeden z najważniejszych wątków myślowych symbolistycznej refleksji estetycznej. Wątek ów (pisarz a kultura) przewija się u dwóch zwłaszcza teoretyków prądu - Wiaczesława Iwanowa i Andrieja Biełego.

Swoisty dla Biełego sposób dialogicznego myślenia o kulturze pojawia się poety już we wczesnej publicystyce oraz w artykułach okresu porewolucyjnego. Wyłania się z nich koncepcja kultury jako „uniwersalnej jedności", w którą wpisuje się indywidualna działalność pisarska stanowiąca, według słów poety, epizod „pełnego męki procesu stawania się kultury"[28]. Istotne jest w omawianej koncepcji przeświadczenie, Nietzscheańskiej proweniencji, o twórczym aspekcie kultury i o twórczości jako jej rdzennym elemencie, w której właściwości kultury wyrażają się najpełniej. Rozwijając to przeświadczenie, podkreśla Biały (Osnowy mojego mirowozzrienija) twórczy wkład kultury w „Samo" Ducha, danego nam immanentnie[29], interpretując „Samo" (= Selbst) zgodnie z jego znaczeniem w sanskrycie i tradycją staroindyjską jako Atman czyli „tchnienie życia, Duch życia"[30] jako siłę twórczą, wyłaniającą z siebie materię, wcielającą się w niej i pozostającą w nieustannym ruchu. Ujawnia się tu znamienne dla symbolistów dynamiczne i dialogiczne, a nie muzealne spojrzenie na kulturę. Pojmowana jest ona nie jako zbiór wytworów ludzkiej działalności, zastygłych w swym kształcie i niezmiennych, nie jako skatalogowana wiedza, lecz jako „żyjący organizm" i wciąż żywe stawanie się „Культура не в ставшем, а в становлении, не в форме, а в творческом процессе (...)"[31]; jako proces dialogicznego współdziałania, gdzie istotnym elementem staje się człowiek - podmiot dialogu. Jest to więc proces, w którym dokonuje się przejście od „wiedzy jednobokiej" („однобокое знание") do „uświadomionej" („со-знание") i „samouświadomionej" („само-со-знание"). Albo inaczej - zgodnie z właściwym dla Biełego pojmowaniem „so" jako „Samo", a „Samo" jako „pierwiastka duchowego" i „tchnienia życia" - w procesie ludzkiego komunikowania się z kulturą dokonuje się akt nie tylko poznawczy, świadomościowy, lecz również egzystencjalny: człowiek wymyka się swej niewiedzy lub tylko cząstkowej wiedzy indywidualnej ku „rozumowi kolektywnemu" („коллективному со-знанию"[32]), ze swego

jednostkowego zamknięcia w sferę kosmicznego Ducha - ku „kosmicznemu rozszerzeniu zamkniętych granic „Ja", z „ciemności chaosu" ku Światłu[33].

Pokrewną koncepcję kultury, typologicznie zbieżną, zaprezentował w swoich esejach oraz w wypowiedziach epistolarnych również W. Iwanow. Podobnie jak Biały, pozytywne wartości przyznawał poeta istnieniu i działalności posiadającym swoje kulturowe korzenie. Obce mu było jednak rozumienie kultury jako osiągnięć bazujących na „cmentarzach, na zapomnieniu śmierci ojców, bowiem w jego mniemaniu pozostawało ono w sprzeczności z jej wewnętrzną istotą. Nie do przyjęcia było dla Iwanowa także przeświadczenie, bliskie np. M. Gerszenzonowi, że „kulturowe dziedzictwo" jest wiedzą „ogólną i obcą", gdyż nie zdobytą w żywym doświadczeniu, oraz iż kultura stanowi jakoby „system przymusów, będących skrępowaniem i ograniczeniem osobowości ludzkiej"[34]. Polemizując z Gerszenzonem Iwanow pisał:

„(...) Сама культура, в ее истинном смысле, для меня вовсе не плоскость, не равнина развалин или поле усеянное костьми. Есть в ней и нечто воистину священное: она есть память, не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память (...)"[35]

Iwanow proponował wizję kultury jako duchowej inicjacji, tzn. możliwość komunikowania się z „inicjacjami" ojców, przy tym inicjacji prawdziwie twórczej, gdyż obdarowującej tych, co pozostają zanurzeni w kulturze impulsem własnej inicjatywy, siła „nowych poczęć, nowych poczynań" („не только монументальна культура, но и инициативна в духе")[36]. Najbardziej cennym momentem w Iwanowowskiej koncepcji kultury wydaje się traktowanie jej jako niedziedzicznej pamięci zbiorowej, kontakt z którą możliwy jest poprzez adekwatny instrument poznania, jaki stanowi subiektywna pamięć jednostki, zwłaszcza pamięć Poety. W ujęciu Iwanowa pamięć to element bezsprzecznie dynamiczny, przeciwstawiający się zapomnieniu, ono bowiem zostaje uznane za zjawisko izomorficzne wobec stanów „zmęczenia", „ustania ruchu" (oraz przestrzennej jego wykładni - zamknięcia, odgraniczenia), upadku, a więc wobec szeregu cech mieszczących się w pojęciu „dekadencja". („Что такое „decadence"? (...) омертвелая память (...)"[37].

Znamienne dla Iwanowa definiowanie kultury poprzez jej odniesienie kategorii pamięci i zapomnienia nie jest w rosyjskim

symbolizmie zjawiskiem unikalnym. Wystarczy przypomnieć kontekst myślowofilozoficzny, z którego symbolizm się wyłonił, zwłaszcza stanowisko Władimira Sołowjowa i Nikołaja Fiodorowa. W symbolistycznej recepcji Sołowjowa zwraca m. in. uwagę trafnie odczytana waloryzacja pamięci i przypisywanie jej przez poetę dwóch zasadniczych funkcji. Pamięć staje się „najbardziej elementarną formą walki ducha ze światem Czasu" jako sferą zła oraz sposobem uobecniania „pierwiastka Wieczności" w indywidualnym istnieniu ludzkim[38]. W koncepcji Sołowjowa symboliści dostrzegą nadto integracyjną rolę pamięci, traktując ją jako formę duchowej więzi z przeszłością.

Problem więzi pokoleń, uwikłany w fantastyczną utopię o zmartwychstaniu obecny jest również u N. Fiodorowa. Jeśli pominąć realną treść Fiodorowowskiego „projektu" (Философия общего дела) i szczegóły jego aktywnego, niepesymistycznego apokaliptyzmu, łatwo dostrzec motywy korespondujące z zasadniczymi wątkami myśli symbolistycznej: niezgodę na śmierć (rozumianą jako zanik bytu w sensie fizycznym i duchowym) oraz mocno akcentowaną potrzebę dwukierunkowej kolektywnej aktywności człowieka, nie tylko wobec kreowanej przezeń przyszłości, lecz także wobec niesłusznie zapomnianej przeszłości.

Szukając antecedencji symbolistycznych wątków myślowych, warto przypomnieć (za Smirnowem), że dodatnie nacechowanie przeszłości, tzn. zjawisk zachowanych w pamięci kultury, widoczne jest już w dekadentyzmie, np. u. Sołoguba. Rzecz jednak w tym, że waloryzacja przeszłości łączy się tu z eskapizmem i utopiami ucieczki w świat wymysłu, sztuki i mitu; z podstawowym modelem zachowania się podmiotu lirycznego[39], zamkniętego w kręgu własnych poetyckich doświadczeń, izolującego się od spraw społecznych i codziennych. Taki sposób bycia „ja" lirycznego - jako wyraz sytuacji dekadenckiego artysty - właściwemu symbolizmowi jest zaś z gruntu obcy. Teksty krytyczne i wspomnieniowe, propagujące ideał literatury pożądanej jako przeciwstawienie sztuki dekadenckiej, uprzywilejowują dwa pokrewne modele zachowań artysty, interpretując te role w kategoriach misji i szczególnego powołania[40] Zarysowuje się w nich wzorzec Artysty-Proroka oraz Artysty-Demiurga (teurg), przy czym oba są odczytywane poprzez aktualizowaną mitologemę Poety: mityczno-poetyckie wyobrażenie o nim jako o spadkobiercy boskiego przodka (teksty, zwłaszcza Biełego i Iwanowa, pozwalają skonstruować paradygmat Poety-Dionizosa, Chrystusa, Proroka, orgiasty, mistatoga, kapłana, hierofanta, koryfeusza),

posiadającego magiczną siłę tworzenia cudów („чудодейственная сила").

Pierwsza, z dwu wymienionych, rola poety funkcjonuje w myśleniu epoki ramach kosmogonicznego mitu o Logosie i Początku, stąd powszechne wśród symbolistów wyobrażenie o artyście jako „o Słowie, które stało się ciałem"[41]. Ten sposób myślenia pozostaje w związku ze szczególnym znaczeniem w symbolizmie kategorii twórczości estetycznej jako twórczości życia (sztuka według Biełego „утверждает жизнь как творчество")[42]. Akt estetyczny, który powinien przebiegać trzystopniowo, realizując się w trzech fazach (faza I - subiektywny akt twórczy, faza II - wyłonienie się obiektywnego rezultatu twórczości, faza III - etap oddziaływania dzieła i jego dialogu z odbiorcą, a nie jak u dekadentów dwufazowo (szczególna ważność I fazy), zostaje zrównany z pierwszym aktem stworzenia. Poecie i sztuce zostaje przypisana nadludzka moc kreacyjna i odpowiedzialność za świat („Атлас, поддерживающий мир на своих раменах"[43]; „Наследник творящей материи, ему суждено преображение вселенной"[44]. W ten sposób u Biełego i Iwanowa poeta awansuje do roli teurga i organizatora życia ("устроитель жизни"[45]; „руководитель жизни"[46]. Obce okazują się mu zamknięcie i izolacja, bowiem w kontekście mitologiczno-archaicznych wyobrażeń o statusie poety i sztuki („искусство входит в жизнь и способствует ее расцвету"[47]) wartościowane są one negatywnie. Powołaniem artysty staje się przeto pośredniczenie między sztuką a życiem („символизм становится жизненным методом"[48]), jako że życie, za Nietzschem, zostaje potraktowane jako fakt estetyczny.

Warto się skoncentrować na kulturowej mediacji poety i przypisywanej mu misji pośredniczenia między kulturą minioną a aktualnie tworzoną, między światem znanym a tajemnym. Celem poety, naznaczonego piętnem Orfeusza[49], staje się przekształcenie własnej energii twórczej w energię wskrzeszającą - przypominającą to, co odeszło - i jednoczącą oba światy. Zrealizowanie uznanego imperatywu estetycznego okazuje się możliwe za sprawą daru pamięci oraz związanej z nim „wiedzy tajemnej". Symbolistyczne mitologizujące koncepcje łączą ów dar z poetą i rozumieją go jako zdolność przenikania w przeszłość i schodzenia w głąb kultury aż do jej początków, do synkretycznej sztuki obrzędowej i tkwiącego u jej podstaw mitu, których ślady zachowały się w „kolektywnej podświadomości" ludu.

Kulturowe pośredniczenie poety („ознаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца")[50], ostatecznie zyskuje więc w symbolizmie dwa aspekty: diachroniczny, w przypadku gdy poeta jednoczy przeszłość i teraźniejszość oraz synchroniczny, wówczas gdy staje on wobec obowiązku („связь есть обязанность")[51] łączenia różnych, współistniejących w danym okresie czasu, typów kultury (oficjalnej i peryferyjnej, wysokiej i niskiej) i podjęcia się roli wyraziciela „wspomnień ludu", „babki położniczej" w procesie mitotwórczości, wyłaniającym się z kolektywnej sztuki ludowej[52].

We wskazanych sytuacjach kulturowego pośrednictwa istotne okazały się więc dwa momenty. Pierwszy to motyw schodzenia w dół („нисхождение") jako przynależny poecie w tradycji archaicznej[53], przy czym "dół" w symbolistycznych tekstach krytycznych zyskuje różną wykładnię: od mitologicznej do socjalnej, od temporalnej do przestrzennej. Drugim jest wspomniany już imperatyw odnawiania pamięci zbiorowej: przypominania początku i źródeł kultury, języka, twórczości artystycznej. Mimo ewolucji symbolistycznej świadomości estetycznej przeświadczenie o sztuce jako przypominaniu pozostało niezmienne. W okresie samookreślania się symbolizmu wyraziło się zaś w dwóch tendencjach: po pierwsze, w przypominaniu i odnawianiu znaczeń słów podstawowych („Первослова", „священные слова"), tzn. w przybliżaniu ich źródłosłowu, etymologicznego sensu i „mitologicznego żywiołu" słów[54], wyróżnionych nierzadko majuskułą, po drugie, w uprzywilejowaniu kategorii gatunkowych („родовые, наследственные формы"), czyli najstarszych, najbardziej tradycyjnych form myślenia o literaturze, oraz w reaktywowaniu archaicznych i zapomnianych gatunków[55]. Gatunki te, np. misterium, uzyskują w ówczesnej praktyce literackiej na nowo prawo bytu.

[1]R. H a n d k e: Oddziaływanie literatury w perspektywie odbiorcy. „Teksty" 1974, nr 6, 100.

[2]Рог. Б. Т о м а ш е в с к и й. Теория литературы. Поэтика, Ленинград, 1927, 160.

[3]Н. П у с т ы г и н а. К изучению эволюции русского символизма. InЧ Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1975, 143.

[4]О. Л о т м а н. О содержании и структуре понятия «художественная литература». In: Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей, Саранск, 1973, 25.

[5]R. W e l l e k: Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej. Przeł. Jaraczewski. In: Pojęcia i problemy nauki o literaturze. Warszawa, 1979, 347.
[6]З. М и н ц. О некоторых «неомифологических текстах» в творчестве русских символистов. In: Творчество А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979, 79.
[78] M. G ł o w i ń s k i: Komunikacja jako sfera napięć. In: Problemy odbioru i odbiorcy. Warszawa, 1977, 59, 70.
[9]В. И в а н о в. Две стихии в современном символизме. In: По звездам. С.-Петербург, 1909, 279.
[10]В. И в а н о в. О «факельщиках» и других именах собирательных. Весы, 1906, N° 6, 55.
[11]Э л л и с. Русские символисты. Москва, 1910, 320.
[12]Н. Б е р д я е в. Декаденство и мистический реализм. In: Духовный кризис интеллигенции. С.-Петербург, 1910, 15; tegoż: Русская идея. Paris, 1971, 231.
[13]Д. Ф и л о с о ф о в. Мистический анархизм (декадентство, общественность и мистический анархизм). In: Слова и жизнь. С.-Петербург, 1909, 120.
[14]Г. Ч у л к о в. Годы странствий. Москва, 1930, 86.
[15]А. Б л о к. Юношеский дневник. Литературное наследство, т. 27/28, Москва, 1937, 311; А. Белый. Идеалисты и «Новый путь». Весы 1904, N° 11, 67; В. Брюсов-Федор Сологуб. Книга Сказок Гриф, М., 1904, (rec.), Весы, 1904, N° 11, 50; В. Розанов. Декаденты. С.-Петербург, 1904, 4.
[16]П. П е р ц о в. Первые символисты. In: Литературные воспоминания 1890-1902 гг., М.-Ленинград, 1933, 219.
[17]Kryterium to wyróżnia J. S m i r n o w. Por.: Ю. С м и р н о в. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва, 1977, 33.
[18]Por. И в а н о в - Р а з у м н и к. Русская литература от семидесятых годов до наших дней. Берлин, 1923, 373.
[19]В. И в а н о в. Заветы символизма. In: Борозды и межи, Москва, 1916, 133.
[20]Zob. С. В е н г е р о в. Героический характер русской литературы. In: Собрание сочинений, т.I. Петербург, 1919, 48; С. Маковский. На Парнасе «серебрянного века». München, 1962, 18.
[21]Н. Б е р д я е в. Преодоление декадентства. In: Духовный кризис интеллигенции, op.cit., 156.
[22]Por. З. М и н ц. О некоторых «неомифологических текстах» 89.
[2324] Г. Ч у л к о в. Оправдание символизма. In: Наши спутники (1912-1922), Москва, 1922, 104.
[25]Ю. С м и р н о в. Художественный смысл..., op.cit., 61.
[26]А. Б е л ы й. На перевале, I, Кризис жизни, Петербург, 1918, 93.

[27]В. И в а н о в. Заветы символизма, op.cit., 140.
[28]Cyt. za: W. Papierny, Poetika stylizacji w twórczości Andrieja Biełego, przeł. A. Jędrzejkiewicz, "Pamiętnik Literacki" 1980, nr. 4, 187.
[29]Por. Ibid., 188.
[30]А. Б е л ы й. Культура в современной России. Рукопись статьи, 13-II, 4, Literarni Archiv Památniku Národniho Písemnictví, Фонд Элисберг А. С., 6.
[31]Ibid., 7.
[32]А. А. Б л о к - А н д р е й Б е л ы й. Переписка, München, 1969, 32.
[33]А. Б е л ы й, Культуры в современной России, 7.
[34]В. И в а н о в и М. О. Г е р ш е н з о н. Переписка из двух углов. Петербург, 1921, 16.
[35]Ibid, 29.
[3637] Ibidem.
[38]В. Б р ю с о в. В л. С о л о в ь е в. Смысл его поэзии. In: Далекое и близкое, Москва, 1912, 33.
[39]Ю. С м и р н о в. Художественный смысл..., op.cit., 47.
[40]Por. Г. Ч у д к о в. Оправдание символизма, 124ч А. Белый. О теургии. Новый путь 1903, N° 9, 103, 101.
[41]А. Б е л ы й. Символизм. Весы 1908, N° 12, 41.
[4243] Ibidem, 36, 41.
[44]В. И в а н о в. Две стихии в современном символизме, 249.
[45]В. И в а н о в. Заветы символизма, 131.
[46]А. Б е л ы й. Апокалипсис в русской поэзии. Весы 1905, N° 4, 24.
[47]А. Б л о к. Поэзия заговоров и заклинаний. In: Собрание сочинений в 5-и томах, т. 5, Москва, 1971, 41.
[48]А. Б е л ы й. На рубеже двух столетий. Letchworth, 1966, 336.
[49]Por. Г. Ч у л к о в. Памяти Блока. In: Наши спутники, op.cit., 85.
[5051] В. И в а н о в. Заветы символизма, 132, 143.
[52]В. И в а н о в. Поэт и Чернь. In: По звездам, op.cit., 40.
[53]W. T o p o r o w, O jedności poety i tekstu, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1980, nr 4, 978.
[54]В. И в а н о в. Заветы символизма, 127-130.
[55]Dokładniej o tym piszę w pracy: Театральные утопии русского символизма, Slavia 1984.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 205—220. 1990 Debrecen

Литературное потомство тройки Гоголя: Пастернак и Гумилёв

Л. АЛЛЕН

В романах крупного масштаба смерть главного персонажа и обстоятельства этой смерти обладают каким-то ударным содержанием, нередко переходящим в главный образ-символ всего действия. Так и случилось с Борисом Пастернаком.

В романе «Доктор Живаго» смерть Юрия Андреевича тщательно инсценирована посредством связной системы знаков. Ей посвящен целый законченный отрывок (том второй, пятнадцатая глава «Окончание», двенадцатая главка), который невольно заставляет думать не то о своеобразной пародии на «летучую тройку» Гоголя, не то о решительном опровержении по всем пунктам финала первого тома «Мёртвых душ».

Ведь связная система знаков, о которой говорилось выше, фактически одна и та же у Пастернака и у Гоголя при том различии, что все соответствующие знаки перевернуты, как в пространстве, так и во времени.

Такие знаки можно, кажется, свести к пяти основным образам-гнездам. Первое «гнездо» относится к центральному материальному образу (средству передвижения) – тройке/трамвае. Второе – к настроению главного пассажира. Треье – к обстановке и пейзажу. Четвертое – к слуховому фону. Пятое – к образу пешехода, который владеет тайной назначения трамая или тройки.

В начале отрывка Пастернак настаивает на н е в е з е н и и Юрия Андреевича: О н п о п а л в н е и с п р а в н ы й в а г о н. Не ограничиваясь этим самодовлеющим замечанием, автор

пускается в целый ряд технических уточнений: «То застрявшая колесами в желобах рельсов телега задерживала его, преграждая ему дорогу. То под полом вагона или на его крыше портилась изоляция, происходило короткое замыкание и с треском что-то перегорало.

Вагоновожатый часто с гаечными ключами в руках выходил с передней площадки остановившегося вагона и, обойдя его кругом, углублялся, опустившись на корточки, в починку машинных его частей между колёсами и задней площадкой.

Гоголь же в своем торжественном финале воспевал добротность ярославской тройки – символа русского национального гения: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? Знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем, с одним топором да долотом, снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колёсах смешались в один гладкий круг...»

С п т и ц е й т р о й к о й тесно ассоциирован символ свободного, беспрепятственного полета: «...тройка то взлетала на пригорок, то неслась духом с пригорка, которыми была усеяна вся столбовая дорога... и сам летишь, и всё летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток,... летит вся дорога нивесть куда в пропадающую даль... и вон она понеслась, понеслась, понеслась!... И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух... Дымом дымится под тобою дорога, ...всё отстает и остается позади... и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх кони, кони, что за кони!... дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в один вытянутые линии, летящие по воздуху... гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле...»

Символ свободного полета и беспрепятственного передвижения сопровождают коннотации сознательной непреодолимой силы, удалого размаха, широты, быстроты, веселья полнокровной жизни и дыхания во весь дух.

З л о п о л у ч н ы й в а г о н, н е с ч а с т н ы й т р а м в а й, в который сел Юрий Живаго, то и дело останавливаясь по н е и с п р а в н о с т и, преграждал движение по всей линии. Улицу запружали уже остановленные им трамваи и новые, прибывающие и постепенно накапливающиеся... Когда починенный трамвай трогался с места... новая поломка

останавливала трамвай... Несчастный трамвай в который уже раз застрял на спуске от Кудринской к Зоологическому.»

В таком контексте пастернаковский трамвай как бы противостоит, в качестве обобщающего символа, финалу первого тома «Мертвых душ» чем и обнажается в основе своей его телеология, фигуральное изображение какой-то роковой инерции, застоя (переходящего даже физически в застойные явления в легких Юрия Андреевича), материального неблагополучия.

Этому символу сопутствуют коннотации тесноты, удушья, несвободы, доходящей прямого чувства заточения и попадания в какую-то страшную западню. «В это жаркое утро в набитом битком трамвае было тесно и душно... Доктор почувствовал приступ обессиливающей дурноты. Преодолевая слабость, он поднялся со скамьи и рывками вверх и вниз за ремни оконницы стал пробовать открыть окно вагона. Оно не отдавалось его усилиям.

Доктору кричали, что рама привинчена к косякам наглухо, но, борясь припадком и охваченный какой-то тревогою, он не относил этих криков к себе и не вникал в них...»

(Второе, отмеченное нами «гнездо», относится к настроению главного пассажира у обоих авторов. Почему же г л а в н ы й?

У Пастернака ситуация сугубо ясна. Юрий Живаго сидит «в набитом битком трамвае... на левой одиночной лавочке вагона, совершенно притиснутый к окну».

У Гоголя положение сложнее, поскольку вдруг случается какая-то тонкая перемена, какой-то «фокус-покус» природы. Сначала Чичиков садится в свою л е г о н ь к у ю б р и ч к у: «Чичиков только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду.»

И вот за этой фразой следует восклицание от имени автора, в котором эта черта - любовь к быстрой езде - объявляется общерусской: И какой же русский не любит быстрой езды? Отныне Чиников как бы улетучивается, уступая свое место на птице тройке не то самому автору, не то - аллегорически - всему русскому народу в его безудержном движении вперед.

Как бы то ни было, ясно, что при таких противоположных обстоятельствах оба «главных» пассажира резко расходятся в настроениях.

У Гоголя л е т у ч а я т р о й к а окружена приподнято-восторженным лиризмом. Звучит уверенный, всё нарастающий тон пророка. За упоением настоящим всё явнее слышится торжественный гимн будущему, дифирамб России и ее чудесной, чуть ли не божественной, хотя пока еще загадочной судьбе.

У Пастернака настроение Юрия Живаго, сначала озабоченно-деловое, но во всяком случае минорное, становится всё грустнее и подавленнее, постепенно нарастая до прямой тревоги и

смертельного ужаса. «Он в первый раз направлялся на службу в Боткинскую больницу,... это было чуть ли не первое с его стороны должностное его посещение.»

Очутившись в совершенно притиснутом положении, но, кажется, и еще по другим причинам, доктор становится расстроенным, рассеянным, равнодушным, апатичным. «Волей-неволей, с притупленным вниманием думающего о другом человека, он глазел на идущих и едущих по этой стороне и никого не пропускал.» Явным признаком этого притупленного внимания служит факт, что он совершенно не узнает даму в лиловом, которая несколько раз возвращалась в поле его зрения, но зато которую обстоятельно описывает автор, посвящая ей целый абзац.

Выключая себя наполовину из неутешительной дейтвительности, Юрий Андреев естественно поддается случайным ассоциациям.

«Юрию Андреевичу вспоминались школьные задачи на исчисление срока и порядка пущенных в разные часы и идущих с разною скоростью поездов...»

Но тут же становится очевидным, что эти ассоциации не случайны, а имеют потаенный источник. Он просмотрел даму в лиловом, но где-то в уголке памяти он всё-таки увидел ее. Повторяется сценарий, уже раз мастерски постановленный Достоевским в романе «Идиот» (нож в лавке; глаза Рогожина (II, 5). Подсознание Юрия Живаго начинает усиленно работать в одном известном направлении. «Он перескочил с этих воспоминаний на другие, еще более сложные размышления.

Он подумал о нескольких, развивающихся рядом существованиях, движущихся разною скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает.»

Итак, впервые появляется в тексте Пастернака (тема будет ударно повторяться в конце отрывка) знаменитый глагол-символ Гоголя (пока еще в житейском только смысле) - обгонять. «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?... Летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь посторанивaются и дают ей дорогу другие народы и государства.»

На этом принципе относительности на житейском ристалище оборвется у Юрия Живаго (окончательно запутавшись, он бросил и эти сближения), круг его мыслей замкнется, поскольку его судьба уже замыкается. Отныне слово, живое слово останется только за автором.

Ощутив приближение сердечного приступа, Юрий Андреевич, в силу чисто животного инстинкта самосохранения, ринется к выходу из трамвая, на воздух. «Ему показалось, что приток воздуха

освежил его, что, может быть, еще не всё потеряно, что ему стало лучше.»

Поражает и здесь обратное использование мотива ветра, так пышно оркестрированного у Гоголя (И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит - воздух; кони... превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух). Если уже что-то пылит в тексте Пастернака, то это только порыв пыльного ветра. Освежающий приток ветра не освежит Юрия Живаго и не воскресит его. Обманчивый ветер проволокся по деревьям, задевая листьями за листья.» Это и есть тот тлетворный, злополучный, предосенний ветер, который задевает людьми за людей, и в том числе его.

Таким образом, третье, отмеченное нами «гнездо», - обстановка и пейзаж, естественно входит в перспективу нашего сближения-отталкивания.

В финале «Мертвых душ» Гоголь как бы набрасывает типический русский пейзаж: столбовая дорога, пригорок, чуть заметный накат вниз, лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком.

Но нарастающая быстрота движения придает этому пейзажу какое-то сказочное, чуть ли не онирическое измерение: летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет. Бытовые, характерные детали сменяются более условными: только небо над головою, далекие тучи, да продирающий месяц одни кажутся недвижны. Но эти «стандартные», как будто нейтральные детали уже воспринимаются в каком-то фантастическом контексте. Меняется темп и ритм, получается семантический сдвиг: только дрогнула дорога ... дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Появляется досимволистская коннотация Божьего чуда. Развертываясь головокружительно, гоголевское представление заканчивается метафорой чуть ли не доакмеистического толка: не молния ли это, сброшенная с неба?

У Пастернака обстановка и пейзаж сугубо реалистические, как бы умышленно прозаические. Набрасывается обыденная городская картина двадцатых-тридцатых годов. Телегу заменил трамвай, но она еще упорно защищает свое существование, преграждая ему дорогу. Действие развертывается однажды утром, в конце августа в пыльной Москве. Чрезмерная жара предвещает непогоду: «ползла, все выше к небу подымавшаяся, черно-лиловая туча. Надвигалась гроза». Обращает на себя внимание этот лиловый цвет (зловещий признак у Блока), который одновременно относится к небу и к старой, седой даме, то и дело обгоняющей трамвай, в котором сидит притиснутый Живаго. Разражается гроза: «Сверкнула молиния, раскатился гром».

Эта молния как бы означает последнюю вспышку в земном существовании Юрия Андреевича. В раскаленном воздухе падают первые крупные капли дождя. Вода в романе - признак и символ жизни. Но здесь крупные капли сохнут, как только доходят до земли. Высыхает одновременно жизненное начало у доктора Живаго. Так и служит стихия панихиду по несчастному поэту.

Слуховой фон обоих текстов - наше четвертое «гнездо» - естественно отражает подчеркнутый контраст обстановки и пейзажа, существующий между ними.

Гоголевские строки отличаются удивительным, чуть ли не райским благозвучием.В быстрой езде слышится что-то восторженно чудное, родственное русской душе. Топорный стук и вороний крик гармонично участвуют в общем хоре. Так же в унисон со знакомой песней, заслышанной с вышины, кони..дружно и разом напрягли медные груди. Как бы в ответ на их дружное усилие чудным звоном заливается колоколь-чик. И если гремят мосты, если гремит... разорванный в куски воздух, то эта стихийность только усугубляет впечатление могучего слияния природы, птицы-тройки и русского человека.

Пастернак тщательно осуществляет эффект дисгармоничной звукописи. Наблюдается сильная инструментовка р. «То застрявшая колесами в желобах рельсов телега задерживала его, преграждая ему дорогу.

...с треском что-то перегорало.

...раскатился гром.

...порыв пылного ветра.

Его не пропускали, на него огрызались.»

Его нечеловеческому усилию воли,

чтобы пробиваться на воздух сопутствуют р у г а н ь, п и н к и и о з л о б л е н и е, всякого рода о к р и к и.

Ступив, наконец, на мостовую, он р у х н у л н а к а м - н и. Случившееся становится предметом бесцеремонной какофонии: «Поднялся шум, говор, споры, советы. Несколько человек сошло вниз с площадки и обступили упавшего. Скоро установили, что он больше не дышит и сердце у него не работает. К кучке вокруг тела подходили с тротуаров, одни успокаиваемые, другие разочаровываемые, что это не задавленный и что его смерть не имеет никакого отношения к вагону. Толпа росла. Подошла к группе и дама в лиловом, постояла, посмотрела на мертвого, послушала разговоры и пошла дальше.»

Итак, всплывает завершающий образ пешехода – наше пятое и последнее «гнездо». Несколько строк ниже Пастернак раскроет, наконец, тайну личности загадочной дамы, которая успела, по его подсчетам, уже девять раз обогнать з л о п о л у ч н ы й в а г о н, н е с ч а с т н ы й т р а м в а й.

У Гоголя образ пешехода также дважды появляется в самом финале через несколько строк. «...только дрогнула дорога да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход!... Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?»

Гоголевский пешеход выполняет сложную, противоречивую функцию. Бесспорно, аллегорическая фигура, статист с символическим значением. Но одновременно он наделен типичными чертами, и его внутренний «монолог» бросает определенный свет на замысел автора.

Пешеход, конечно, русский (ср. в с и х н е в е д о м ы х с в е т о м к о н я х). Но, естественно, он не участвует в стремительном движении тройки. Он тоже о т с т а е т и о с - т а е т с я п о з а д и, поскольку н е в е д о м а я с и л а еще не п о д х в а т и л а его на к р ы л о к с е б е. Хуже того: как т о л ь к о д р о г н у л а д о р о г а, он в с к р и к н у л в и с п у г е. С о з е р ц а т е л ь, иначе говоря, интеллигент западного пошиба, в отличие от к у п ц о в, которые л е т я т н а в с т р е ч у на о б л у ч к а х с в о и х, к и б и т о к пока должен, как и д р у г и е н а р о д ы и г о с у д а р с т в а, п о с т о р о - н и т ь с я и д а т ь д о р о г у.

Но с другой стороны, этот русский пешеход, в отличие от д р у г и х н а р о д о в и г о с у д а р с т в, удостоился откровения, быв свидетелем Б о ж ь е г о ч у д а. О с т а н о в и в ш и с ь, но п о р а ж е н н ы й, с о з е р -

ц а т е л ь – западник не может не догадываться смутно о том, что это тройка в с я в д о х н о в е н н а я Б о г о м.

Р у с ь, к у д а ж н е с е ш ь с я т ы, д а й о т в е т? Н е д а ё т о т в е т а. Эти слова следует, кажется, понять, в двойной перспективе, художественной и политической. Ответ, разумеется, откладывается до второго тома «Мертвых душ», но откладывается и до полного воссоединения России на национальной почве. Зато, если ответ откладывается, Гоголь не сомневается в будущем своей страны. Залогом этой уверенности служит звуковой символ, ч у д н ы й з в о н, которым з а л и в а е т с я к о л о к о л ь ч и к. Как отсутствующее звено в общей цепи, пешеход Гоголя обладает тайной, которую ему надлежит решить при помощи автора и истории.

Век с лишком спустя, если верить Пастернаку, пророчество Гоголя не только исполнилось, но и обернулось в свою противоположность. Это видно по четырем «гнездам» образов, уже выделенным нами в целях их сопоставления. Это не менее видно по трактовке образа пешехода у Пастернака. У него образ пешехода как-то даже раздваивается, может быть, для пущей убедительности. Ведь Юрий Живаго кончает свое существование именно как пешеход. Покидая трамвай н е ч е л о в е ч е с к и м у с и л и е м в о л и, «он прорвался сквозь толчею, ступил со ступеньки стоящего трамвая на мостовую, сделал шаг, другой, третий, рухнул на камни и больше не вставал».

Но главным, настоящим пешеходом является д а м а в л и л о в о м. «Дама в лиловом была швейцарская подданная мадемуазель Флери из Мелюзеева, старая-престарая. Она в течение двенадцати лет хлопотала письменно о правде выезда к себе на родину. Совсем недавно ходатайство ее увенчалось успехом. Она приехала в Москву за выездною визою. В этот день она шла за ее получением к себе в посольство... И она пошла вперед, в десятый раз обогнав трамвай и, ничуть того не ведая, обогнала Живаго и пережила его».

Здесь художественная отповедь Пастернака Гоголю достигает, на наш взгляд своей кульминации. Кто же, в конечном итоге, п о ш е л в п е р е д, в д е с я т ы й р а з о б о г н а в т р а м в а й ь Не только старая-престарая дама, но и иностранка, ш в е й ц а р с к а я п о д д а н н а я. Уже переменились роли. Русь, что застрявший трамвай, отстала и осталась позади. Случайно остановившаяся созерцательница чужой беды уверенно пошла вперед. Посторонились и дали ей дорогу как русский «раздвоенный» интеллигент, так и русский неисправный трамвай.

Не только у Пастернака, должно быть, среди писателей послереволюционной эпохи присутствовал где-то в сознании (или в подсознании) колоссальный образ летучей тройки Гоголя.

Один из первых, если уж конечно не самый первый, Гумилев переосмыслил ее в начальных строфах своего знаменитого «Заблудившегося трамвая».

Так что перед нами стоит теперь двойная задача: выяснить своеобразие гумилевского восприятия и следы его возможного влияния на представление самого Пастернака.

Уже заглавие гумилевского стихотворения напрашивается на текстологическое сравнение. Ведь гоголевская тройка тесно ассоциируется с темой ее направления: летит вся дорога н е - в е с т ь к у д а в п р о п а д а ю щ у ю д а л ь. И нетрудно, вообще, поставить в параллель с текстом Гоголя главные образы и систему знаков гумилевской первой строфы.

Ш е л я п о у л и ц е н е з н а к о м о й
И в д у р г у с л ы ш а л в о р о н и й г р а й,
И з в о н ы л ю т н и, и д а л ь н и е г р о м ы -
П е р е д о м н о ю л е т е л т р а м в а й.

Уже со второго стиха действие сразу и вдруг осуществляется посредством громкой, дисгармоничной звукописи с усиленной инструментовкой р (в д р у г - в о р о н и й г р а й - г р о м ы - п е р е д о м н о ю - т р а м в а й). Эта звукопись разрешается в конце строфы появлением л е т у ч е г о т р а м в а я.

Само собой, вдохновение, а следовательно подтекст, совсем другие. У Гоголя л е т у ч а я т р о й к а охвачена светящимся нимбом, в то время как у Гумилева л е т у ч и й т р а м в а й воспринимается в сниженно-кошмарном виде. Но в силу бесспорного сходства основных образов-гнезд, их контраст еще разительнее.

У Гоголя: с т о п о р н ы м с т у к о м и в о р о н ь и м к р и к о м
У Гумилева: в о р о н и й г р а й
У Гоголя: с л ы ш и т с я ч т о - т о в о с т о р ж е н н о - ч у д н о е
ч у д н ы м з в о н о м з а л и в а е т с я к о л о к о л ь - ч и к
У Гумилева: з в о н ы л ю т н и (NB. Согласно одной из любимых Гумилевым кельтских легенд волки стерегут поэта, чтобы его разорвать, как только зачарованная скрипка (или лютня) выпадет у него из рук).
У Гоголя: г р е м и т и с т а н о в и т с я в е т р о м р а з о р в а н н ы й в к у с к и в о з д у х
У Гумилева: д а л ь н и е г р о м ы
У Гоголя: э х, т р о й к а! п т и ц а т р о й к а
у Гумилева: л е т е л т р а м в а й.

Во второй строфе все еще поддерживается связь с Гоголем, правда в более скрытом виде.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

В воздухе огненная дорожка естественно напоминает гоголевское не молния лиэто, сброшеннаяс неба? Кстати, не является ли этот фантастический образ подсознательным возбудителем и определителем названия книги («Огненный столп»), куда вошло стихотворение «Заблудившийся трамвай»?

Уточнение того, что действие происходит при свете дня (вернее всего, к утру у Гумилева и к вечеру у Гоголя) ограничено у обоих авторов совершенной неразличимостью яви и сна.

Такими же симптоматическими являются два первых стиха этой второй строфы. Гумилев вскочил на подножку трамвая, не помня как и зачем (было загадкою для меня). У Гоголя происходит как раз что-нибудь сходное. Сначала Чичиков садится собственною персоною в свою легонькую бричку. Но впоследствии, начиная со слов И какой же русский не любит быстрой езды, автор, в силу какого-то магического фокуса, оказывается на птице тройке вместо своего вдруг улетучившегося героя. Гоголевскому понятию неведомой силы (Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и всё летит) соответствует не только гумилевское слово загадка, но и весь нарастающий процесс самоотождествления обоих авторов, кого с тройкой, кого с трамваем.

Но, опять-таки, известное формальное сходство усугубляет контраст. В этом отношении третья строфа гумилевского стихотворения является кульминационным пунктом отталкивания поэта не столько от гоголевской схемы, сколько от его содержания.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

Вместо радужного пророческого назначения летит мимо всё, что ни есть на земле, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства - гумилевский трамвай катится не то назад, в прошлое, не то в неопределенное время и пространство, заблудившись в бездне времен. Вместо гоголевского восторга Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься... и мчишься, вся

вдохновенная Богом, – дважды повторенное восклицание не то мольбы, не то ужаса, Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон, которое наглядно показывает, что поэт подвергается чужому насилию. Вместо гоголевского волшебного пейзажа летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен... только небо над головою, далёкие тучи да продирающий месяц, – гумилевский трамвай мчится бурей темной, крылатой.

Безнадежное настроение и грустный колорит стихотворения усиливается появлением в пятой строфе пешехода в обличье мертвеца.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взлгяд
Нищий старик, – конечно тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Фантастическое изображение нищего старика, который уже оттуда, из потустороннего света, Бросил нам вслед пытливый взгляд, выдвигает на первый план тему о смерти, о погружении в небытие. Так что здесь происходит, по сравнению с финалом «Мертвых душ», обратное чудо. Пытливость во взгляде умершего старика означает не удивление, а любопытство того, кто уже все знает, и в первую очередь судьбу трамвая, символически ассоциированную с судьбой самого поэта. Трамваю суждено улетучиться, как только поэт узнает, кто он и где он (9-ая строфа). Но до этого внезапного озарения, случившегося под эффектом парамнезии, ему мерещится лавка, где Мертвые головы продают. Продажа мертвых душ – продажа мертвых голов –, ассоциация слишком красноречива, чтобы быть совершенно случайной (7-ая строфа).

Выяснив своеобразное преломление финала «Мертвых душ» у Пастернака и Гумилева, нам остается проследить возможное влияние гумилевского «чтения» на соответствующий эпизод из «Доктора Живаго». Тут, само собой, математических доказательств быть не может, речь может только пойти о более или менее сознательных реминисценциях, т.е. о косвенных уликах. В такой области приходится быть сугубо осторожным. Субъективная уверенность может только строиться на преобладании «рядов» сближения между неизбежными расхождениями.

Расхождения между стихотворением Гумилева и сценой смерти Юрия Андреевича бросаются в глаза, причем каждый писатель не уделяет ту же пропорцию внимания отдельным мотивам гоголевского представления.

У Пастернака трамвай вполне реальный, и даже реалистически описан. Он следует по определенному маршруту. Дело происходит среди обыденной действительности, в действие вовлекаются настоящие пассажиры и настояший вагоновожатый. «Главный» пассажир четко отмежевывается от автора. Юрий Живаго едет на работу в больницу и его настроение не отличается от настроения «среднего» пассажира, находящегося в том же положении, что и он. Лишь несчастное стечение обстоятельств (неисправность вагона, жара, теснота, сердечная недостаточность) заставляют его выйти из статуса «среднего» пассажира, побуждая его н а д е л а т ь ч т о - т о р о к о в о е (р в а н у т ь р а м у, п р и в и н ч е н н у ю к к о с я к а м н а г л у х о), и превращая его тем самым в трагического героя. Язык автора деловой, нейтральный, чисто повествовательный, без всякой примеси поэзии.

Как мы, кажется, далеки от «магического» трамвая Гумилева с фантастическим маршрутом, призрачными видениями, кошмарно-депрессивной обстановкой! Слишком даже далеки. Существует, на самом деле, какое-то подспудное сходство между обоими представлениями, если не на уровне «чистых» подробностей, то на уровне символов, и это сходство осуществляется через их взаимное укоренение в гоголевском представлении, от которого они одинаково отталкиваются.

Пастернака сближает с Гумилевым тема жизненного провала и смерти. Этого конечно, мало, чтобы заключить о какой-то согласованной полемике с Гоголем. Следует обратить внимание на промежуточные звенья одной цепи.

Уже название «злополучный вагон», «несчастный трамвай» должно нас насторожить. Гумилевский трамвай тоже «злополучный». И если его маршрут совершается вне времени и пространства, то пастернаковский трамвай, как пародическое оживление гоголевской тройки, тоже «заблудился в бездне времен». С другой стороны, маршрут гумилевского трамвая следует одновременно по определенному маршруту. В своей статье «Lost in space and time: Gumilev's Zabludivšijsja Tramvaj» Elaine Rusinko (SEEJ, Vol. 26, N^{o} 4, 1982) несколько раз ссылается на Романа Тименчика в связи с этим. Например, по поводу загадочных стихов В и д и ш ь в о к з а л, н а к о т о р о м м о ж н о / В И н д и ю Д у х а к у п и т ь б и л е т? она так и поясняет: This ambiguous image was clarified for me by Roman Timenčik, the leading Soviet Gumilev scholar. It is his idea that the flight of the streetcar in his poem follows the route of a real Petersburg tramvaj. At this point in the route, according to Timenčik, the streetcar passes a museum where the current exhibit was a display of Indian art. Далее, касаясь восьмой строфы, Elaine Rusinko продолжает: If

Timenčik is right and the poem presents the actual route of a Petersburg streetcar, the images here may have a literal significance as «points in extended space», in addition to their multi-leveled symbolic value. Assuming that Gumilev actually travelled the route by streetcar, the greengrocer tableau may have been promted by a real market. According to a 1912 guidebook of Petersburg, line N° 7 crosses the Bol' šaja Neva from Marsovo Pole to the Petersburg side via the Troitskij Bridge. (The motivation, perhaps, for crossing the Neva, Nile, and the Seine on three bridges at once?) The route proceeds along Kronverskij Prospekt past the Sytnyj Rynok, where one's imaginery reconstruction of the trip would place the greengrocer. Along the route to this point, the Krečinskij mosque would have been visible - a reminder of Beirut, perhaps?

Обращаясь, наконец, к поворотной, двенадцатой строфе, Elaine Rusinko замечает: As for the image here, one would expect to find a zoo along the streetcar route, and in fact, streetcar N° 7 passes the zoological garden in Aleksandrovskij Park.

Пастернак, как ровесник Гумилева (он родился в 1890-м году), не мог не знать такого обстоятельства. Не является ли этот факт ключом к объяснению его повторных - на первый взгляд даже излишних - указаний на несложный маршрут, по которому следует трамвай Юрия Живаго? «...Юрий Андреевич с остановки на углу Газетного сел в вагон трамвая, шедший вверх по Никитской, от университета к Кудринкой по мостовой пассажиров от Никитских ворот... Левый тротуар Никитской, на котором находится Консерватория, был всё время на виду у него... Несчастный трамвай в который уже раз застрял на спуске от Кудринской к Зоологическому... В это время вагон пришел в движение, но проехав совсем немного по Пресне, остановился».

У Гумилева реальное и фантастическое удивительно гармонично сочетаются, так что нельзя их различать. Но и у Пастернака фантастическое проглядывает именно через то несчастное стечение обстоятельст, от которого погибает преждевременно Юрий Живаго. В связной системе знаков автора слишком подробные указания на маршрут (притом такой короткий!) трамвая выполняет в текстологическом плане ту же роль по отношению к Гумилеву, что и слишком подробное объяснение технических причин неисправности вагона по отношению к Гоголю. Впрочем, не следует забывать и о том, что неисправный вагон, куда п о п а л Юрий Андреевич соответствует колдовскому, зловещему трамваю, куда в с к о ч и л Гумилев, разумеется, в фигуральном смысле. Конечно, тут опять-таки ничего доказывать нельзя, но, выражаясь словами Elaine Rusinko, употребленными в чисто гумилевском контексте, и применяя их к нашей гипотезе, Though this line of interpretation is still

highly speculative, it is not inconsequential to a complete understanding.

Но и другие весьма веские сближения могут еще подкрепить нашу «линию интерпретации».

Пастернаковский трамвай движется по вытянутой линии, выражаясь по Гоголю, то время как «онирический» трамвай Гумилева, пройдя какой-то магический круг, возвращается к исходной точке. Но ведь в известном смысле Юрий Живаго, умирая, тоже возвращается к исходной точке. Впрочем, в физическом мире трамвай Юрия Андреевича трогается рывками, и то ненадолго. Создается мало-помалу впечатление роковой западни. Улица запружена остановленными другими трамваями, и новыми прибывающими и постепенно накапливающимися, так что все пути отрезаны не только вперед, но и назад.

Несмотря на совсем разные обстоятельства, оба пассажира, сам Гумилев и герой Пастернака, испытывают тревожное чувство, и оба, почуяв неладное, стремятся из вагона вон. Для них пребывание в трамвае означает последнее странствие. Оба – выражаясь словами Пастернака – поняли, что они наделали ч т о - т о р о к о в о е и ч т о в с е п р о п а л о. Такой финал, вырисовываясь постепенно в обоих случаях, не может не отзываться на душевном состоянии двух «героев», на колорите обстановки и пейзажа, на звучании слухового фона.

У Гумилева привычная ходьба по улице вдруг прерывается иррациональным прыжком на подножку «злополучного» (слово Пастернака) трамвая. Его размышления проводятся по двум руслам: где я, кто я, куда забросила меня судьба; острое переживание вживе собственной гибели. Итоговое чувство И т р у д н о д ы ш а т ь, и б о л ь н о ж и т ь как бы предсказывает настроение доктора Живаго.

«Заблудившийся трамвай» мчится бурей темной, крылатой. Он оставляет за собой огненную дорожку в воздухе. После пережитого кошмара ощущение какого-то женского присутствия освежает его раскаленный ум. Сразу ветер знакомый и сладкий веет ему навстречу. Но поэт, окончательно очнувшись, понимает, что это уже последнее веяние жизни.

В сцене смерти доктора Живаго надвигается гроза. Ползет, все выше к небу подымавшаяся черно-лиловая туча. По мере приближения грозы сверкает молния. В раскаленном воздухе падают первые крупные капли дождя. Порыв пыльного ветра проволакивается по деревьям, задевая листьями за листья и вдруг укладывается. Когда, наконец, приток воздуха освежает доктора Живаго – уже поздно.

У Пастернака и Гумилева слуховой фон довольно скудный, но только на уровне деталей. На уровне целого звукопись, как затаенная музыка под сурдинку, играет решающую роль. Был уже

отмечен у обоих авторов прием усиленной инструментовки р для создания эффекта дисгармонии и какого-то рокового надрыва. Любопытно, впрочем, подчеркнуть, что эта согласная тоже употреблялась довольно широко Гоголем, и в частности в известных словесных рядах. Зато Гоголю удалось гармонично согласовать этот раскатистый звук с впечатлением общего благозвучия и благополучия, которое он хотел внушить читателям. Пользуясь тем же приемом, Гумилев и Пастернак доходят до совершенно противоположного эффекта.

Поражает, наконец, сходство некоторых черт в трактовке образа пешехода обоих авторов. Безусловно, этот образ гораздо более развит у Пастернака и его полемическое значение по отношению к гоголевскому финалу отчетливее. Притом, пастернаковский пешеход – живой, реальный человек, а гумилевский – призрак, мертвец. Тем не менее, следует отметить, что мадемуазель Флери – престарое существо, стоящее уже на пороге смерти, и что она иностранка, так же как бейрутский старик, естественно, – иностранец. Но, главнее всего, функция, выполняемая обоими пешеходами, общая. Пытливый взгляд нищего старика и мудрость старой дамы (п о с т о я л а, п о с м о т р е л а н а м е р т в о г о, п о с л у ш а л а р а з г о в о р ы и п о ш л а д а л ь ш е) равносильны равнодушному осуждению всего происходящего. Они не только не п о с т о р а н и в а ю т с я, но даже не к о с я т с я на тех, кто отстал в знании и в мудрости и, в конце концов, остаются позади.

Нельзя, конечно, проводить четкую грань между сознательными реминисценциями и тем «автоматическим почерком», который руководится у крупных художников такими же реминисценциями, но только подсознательными.

Как и все глубоко продуманные тексты, сцена смерти Юрия Андреевича односторонне ориентирована на один только источник (на финал «Мертвых душ», как мы пробовали доказать). Тут множественность источников вдохновения – закон. Например, косвенно брошенное Пастернаком замечание о том, что д р у г и е р а з о ч а р о в ы в а л и с ь, ч т о э т о н е з а д а в л е н н ы й и ч т о е г о с м е р т ь н е и м е е т н и к а к о г о о т н о ш е н и я к в а г о н у, явно соприкасается с булгаковской темой трамвая.

Чем гениальнее поэт, или романист, тем богаче и скрытее являются запасы его памяти. Его вдохновение питается самыми разнородными соками, чтобы превратить их в свою же собственную, неповторимую амброзию.

Мы, между прочим, постарались доказать, что в сцене смерти Юрия Живаго, обращенной, на наш взгляд, против гениального, но несколько напыщенного представления Гоголя, была и своя доля «чтения» Гумилевым того же финала «Мертвых душ».

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 221—232. 1990 Debrecen

Некоторые проблемы цикла рассказов И. Э. Бабеля о I мировой войне «На поле чести»

Ш. ВЕГВАРИ

Общеизвестный факт творческой биографии И. Э. Бабеля, что он, следуя совету М. Горького, после напечатания некоторых ранних рассказов в 1916 году, уходит на семь лет «в люди»[1]. Три года он проводит в Петербурге, служит в Иностранном отделе ЧК, в Наркомпросе, в продовольственном отряде, в Северной Армии против Юденича и т.д. В противовес утверждению самого писателя,[2] относящего начало своего сознательного творчества к 1924 году, он продолжает сочинять и в жанрах художественной литературы. Среди этих произведений особое место занимает цикл рассказов-новелл «На поле чести»[3].

Интересен сам факт возникновения творческого замысла цикла: видимо, ещё в Иностранном отделе ЧК попала в руки Бабеля книга бывшего капитана французской буржуазной армии Гастона Видаля, вышедшая в Париже 1918 году под названием Figures et anecdotes de la grand Guerre (Персонажи и анекдоты Великой войны). По статье И. Смирина мы знаем, что в книге Г. Видаля находится 35 рассказов (столько же новелл в «Конармии»), из которых Бабель разработал новеллы N° 11 (Deux actes devant une conscienne – Два поступка перед одной совестью) и N° 15 (Historie Shakespearienne История в духе Шекспира). Первая – легла в основу двух рассказов Бабеля – «На поле чести» и «Дезертир», а вторая – составляет основу сюжетной канвы «Семейства папаши Мареско»[4]. По Смирину – четвёртая новелла бабелевского цикла «Квакер» не имеет сюжетной

основы среди рассказов Видаля, она была создана на основе собственного замысла писателя.

Перед непосредственным текстом новелл Бабель считает необходимым сообщить следующее: «Печатаемые здесь рассказы – начало моих заметок о войне. Содержание их заимствовано из книг, написанных французскими солдатами и офицерами – участников боёв. В некоторых отрывках изменена фабула и форма изложения, в других я старался ближе держаться к оригиналу»[5].

Однако, начало заметок о войне не получило продолжения в творчестве Бабеля, что объясняется, по-видимому, фактами его биографии: с мая по октябрь 1920 года он служил в Первой Конной армии, а его новеллы вышли в первом, июньском номере нового одесского журнала «Лава». Тот факт, что Бабель не продолжал переработку французских новелл, объясняется тем, что он в армии Будённого получил такой богатый жизненный материал, из-за которого иностранные новеллы сделались для него художественно безынтересными.

В новеллах цикла «На поле чести» наряду с совпадающими деталями новелл Видаля имеются и значительные расхождения[6]. Суть изменений, внесённых Бабелем в сюжеты, взятых у Видаля, заключается в том, что факты жизни получают совершенно новую интерпретацию в процессе переработки. Ибо целью Бабеля в этих новеллах является-лишить события войны того героического пафоса и ореола, которые окружали их в буржуазной шовинистской Франции после победы Антанты, а также нарисовать достоверную картину о судьбе «маленького человека», окровавленного и истощённого. Творческий взгляд Бабеля обходит разные участки французского лагеря на фронтах I мировой войны; в основу его новелл легли те потрясающие моменты военной жизни, которые, по мнению Бабеля, больше всего характеризуют буржуазную армию. Его привлекают те особенно жестокие эпизоды, в которых ярче всего проявляется ужасающий лик войны. Он не потому остановился на показе этих жестоких эпизодов, чтобы наслаждаться страданиями людей, а потому, что таким образом он мог больше всего лишить военные события героического нимба, а также потому, что Бабель знал: бесстрастным изображением трагических коллизий он может вызвать у читателя необыкновенный эмоциональный эффект. И хотя в этих новеллах идёт речь о защите французами своей родины, всё же в них полностью отсутствуют героический пафос и возвышенный патриотизм в изображении войны, благодаря сознательному творческому подходу Бабеля.

Первая новелла цикла носит то же претенциозное заглавие, что и весь цикл «На поле чести». А если рассмотрим, о чём идёт речь в новелле, станет очевидным, что название само по себе ироническое. Композиционно, после небольшого вступления, начинается само

действие: капитан Ратин перед контратакой обходит траншеи и в воронке находит своего солдата-дурачка Биду, который занимается онанизмом. Возмущённый, капитан с отвращением пробует вызвать солдата из ямы, но, когда и команды и ругань оказываются бесполезными, командир обливает его мочой. Не выдержав унижения, Биду вскакивает и бежит к немецким траншеям, его застигает вражеская пуля, а Ратин приканчивает его из револьвера.

Писатель разделяет своё произведение всего на три части: 1. обрисовка военного положения; 2. собственно действие новеллы; 3. клаузула рассказа. Всё произведение обосновано на той жестокой правде, что в условиях войны солдат не может иметь нравственно правильный выход, если ему нужно бежать от своих. В этой новелле, композиционно простой, мы также можем обнаружить «двухполюсность» изображённого мира, как и во всех ранних новеллах Бабеля, с той существенной разницей, что Биду противопоставлены не только его командир, но и, в конечном итоге, вся французская армия, а также и враги-немцы, убивающие его.

Образ Биду, нарисованный с большим сочувствием, становится трагическим по ряду обстоятельств. Несмотря на то, что он был деревенским дурачком, его призвали в армию. Это свидетельствует о том, что в империалистической бойне для пушечного мяса годится любой человек. И как бы не было парадоксально, Биду является единственным человеком, который «нормально реагирует» на ужасы войны – боится смерти. И хотя он хочет убедить себя набраться храбрости, выпивая спирт, всё же он не может побороть в себе ужас перед смертью. Он видел единственный выход – восстать своим примитивным способом против войны.

При виде своего капитана в нём просыпается наивная вера «в нормального человека», поэтому он надеется, что Ратин поймёт его. А когда командир ведёт себя по отношению к нему абсолютно ненормально и унижает его в конец, он убегает в сторону немцев. Эта последняя реакция Биду имеет символический смысл: лучше умереть от вражеской пули, чем страдать и терпеть унижения от своих. Гибель его бессмысленна во всех отношениях, но его кончина указывает на человеческие качества его антипода в новелле.

Другой герой произведения – капитан Ратин вначале производит на нас неплохое впечатление: он борется в тяжёлых условиях, обходит своих солдат перед тяжёлым боем, но, когда он видит Биду, с него спадает благочестивая маска отличного командира. При виде «занятия» Биду им овладевает сначала отвращение, переходящее затем в ярый гнев, после того, когда капитан узнаёт о том, что солдат боится смерти. Вместо спокойного приказа он начинает бранить дурачка и, так как он был вспыльчивым, перешагнул в своём унизительном поступке все границы гуманизма. Именно поэтому он не старается спасти жизнь раненного Биду, а после ранения солдата

приканчивает его, совершая фактически убийство. Если название новеллы рассматривается как ироническое, то в патетическом последнем предложении непосредственного действия («Так умер Селестин Биду ... – на обагренных кровью полях Франции») оно переходит в открытый сарказм, хотя одновременно чувствуется и боль писателя за бессмысленно убитого человека.

Вторая новелла цикла «Дезертир» тоже основана на, подобном предыдущему, конфликте, но в ней Бабель приходит к саркастическому разоблачению буржуазной французской армии путём показа, немного отличающихся от первой новеллы, элементов действия. В этом произведении первые два абзаца содержат исключительно положительную характеристику одного из героев – капитана Жемье[7].

С этим превосходным офицером вступает в трагическое единоборство дезертир Божи, задержанный без оружия и приведенный к капитану под конвоем. В ходе допроса солдат не принимает предложения капитана о спасении, а честно докладывает: «...он страшно устал от войны...» «Снаряды мешают спать шестую ночь. Война ему отвратительна. Он не шёл предавать, он шёл сдаться»[8]. Божи пробует убедить командира, что он загладит свою вину перед Францией и не хочет, чтобы мать узнала о том, что его расстреляли как последнего негодяя. Однако красноречие солдата разгневает капитана: «философ и патриот» Жемье делает двухсмысленное предложение Божи: юноша должен умереть, но мать получит извещение о том, что её сын пал «на поле чести». Командир и солдат вместе выходят к лесу, там офицер протягивает свой револьвер Божи для совершения самоубийства, но тот никак не может застрелиться, несмотря на многократное предупреждение Жемье. Капитан, видя, что его уговоры бесполезны, вынимает револьвер из мокрых рук юноши, отходит на три шага и простреливает ему череп.

Новелла, с точки зрения композиции, может быть разделена на четыре части: 1. представление Жемье 2. признание Божи и разговор его с капитаном 3. неудачные попытки самоубийства Божи и убийство его капитаном, 4. заключение новеллы.

Бросается в глаза сходство между сюжетами новелл: в обоих случаях кадровые офицеры становятся виновниками смерти своих солдат, оба капитана производят на нас вначале приятное впечатление, а когда они встречаются с «трусостью» своих подчинённых, обнажают свою антигуманную сущность, обе новеллы заканчиваются словами автора. Кроме сходных элементов действия, наблюдается, естественно, и значительное расхождение и в обрисовке характеров героев, и в формировании сюжета. Ратин, вероятно, вышел из низших слоёв буржуазии и этим объясняется его сквернословие и бесчеловечные шутки. Его примитивизму противопоставлены образованность и культурность Жемье, который, в

конечном итоге, делает то же самое, что и его коллега, только более изощрённо. Его предложение о «спасении жизни» Божи очень похоже на софистику иезуитов, посылающих людей после признания на костёр: на основе этого мы можем сделать вывод о том – на какой философии он воспитывался.

Бабель в новеллах по-разному создаёт напряжённость, характеризующую этот эпический жанр: в первой новелле уже в самом начале произведения напряжение, вытекающее из конфликта, доходит до максимума, и все элементы сюжета (действия героев, диалоги, общая тональность, стилевые средства и т.д.) подчиняются этому напряжению и доходят в линейной форме (структуре) до развязки. Во второй же новелле писатель в самом начале абсолютно положительной характеристикой Жемье усыпляет наши подозрения, архитектоника новеллы в первой части тоже детализирующая, а напряжение в произведении возрастает ступенчато, через некоторые спады до вершинного пункта. И даже в кульминации писатель не спешит с разрешением конфликта, а пятью минутами, данными солдату, продлевает напряжённость в сознании читателя.

Отдельно нужно говорить о клаузулах новелл. В первом произведении в четырёх предложениях, стоящих после художественного текста, Бабель ссылается на Видаля и подчёркивает действительность происшедших фактов во время войны во Франции. Заключение же второй новеллы и типографически отделяется от сюжета произведения, и его функция более сложная: кроме удостоверения случившихся фактов, повторением характеристики капитана Жемье, создаётся своеобразная рамка, целью которой является разоблачение «патриотов и философов» типа Жемье и их военных преступлений.

Третья новелла цикла «Семейство папаши Мареско»[9]. Уже в самом названии проявляется намерение Бабеля лишить рассказ Видаля витиеватого названия – «История в духе Шекспира», а военные события, вызывающие у Видаля шекспировские реминисценции, опустить до уровня обыденности и этим самым указать на простой, повторяющийся характер ужасов войны. И эта новелла начинается с показа военной обстановки. Рота молодого лейтенанта, являющегося рассказчиком содержания, занимает боевые позиции на страшно разрушенном кладбище и офицер находит себе убежище в склепе, он лежит на покойниках и цинично рассуждает о Гамлете. В этом произведении Бабель изображает ужасы мировой войны с новой стороны: мало того, что война убивает живых, но ужасно в ней и то, что она нарушает и вечный покой мёртвых. Писатель изображает французского офицера вовсе не положительно: каким командиром может быть у живых солдат тот желторотый лейтенант, который без всяких моральных опасений выбирает себе прикрытием склеп, полный

покойников, перешагивая этим древнейшую заповедь уважения к усопшим.

Однако, размышления лейтенанта о Гамлете обрываются появлением старика Мареско, желающего захоронить скудные остатки своего семейства, находящиеся в мешке, в том склепе, в котором «расквартировался» «господин офицер».

Структурно это произведение состоит из двух частей: 1. обрисовка военного положения; 2. диалог между лейтенантом и папашей Мареско. Как и все остальные ранние новеллы Бабеля, так и эта создана на основе двухполюсности: на одном полюсе стоит старик со своей болью, празднично одетый и желающий захоронить своих родных; а на другом – лейтенант-молокосос со своим чувством превосходства над штатскими, со своим цинизмом и одичалостью от войны. Однако, последний является рассказчиком истории с Мареско, следовательно, он старается загладить свою бесчеловечность загадочностью и двусмысленностью поведения старика, но лейтенант не может скрыть, что разгадке причины прихода Мареско мешали его постоянные перебивания речи Мареско. Из этого логично вытекает, что Бабель для увеличения напряжённости выбрал тот способ, по которому в ходе диалога постепенно повышается напряжение вплоть до последнего предложения новеллы, являющегося кульминацией.

Последняя новелла цикла «На поле чести» – «Квакер»[10]. Она возникла, как предполагается, из собственного замысла Бабеля, что подтверждается следующими обстоятельствами: в ней речь идёт не о французах; нет прототипа этой новеллы у Видаля и, наконец, бесчеловечность и бессмысленность войны разоблачается не через показ отрицательного персонажа. Вся новелла основана на конфликте между добродушием и гуманностью квакера Стона и бесчеловечной сущностью войны.

В новелле рассказывается о странном человеке Стоне, не желающем убивать на войне и записавшемся в колонну автомобилистов. При виде истощённой клячи в нём пробуждается религиозность и он хочет спасти её. Он доверяет лошадь груму Бэккеру, который, в свою очередь, хочет скомпенсировать свою боязнь перед квакером таким образом, что в его отсутствии всячески мучает лошадь. Смерть настигает квакера тогда, когда он отправляется на добычу овса для лошади.

Композиционно новелла может быть разделена на следующие части: 1. показ Стона; 2. находка лошади и передача её Бэккеру, характеристика грума; 3. новое посещение Стона конюшни и обращение Стона и Бэккера с лошадью; 4. перевод Стона на другой участок фронта и его смерть.

Если первые три новеллы цикла на основе их жанровых признаков можно считать «классическими» новеллами, то «Квакер» со своим немного затянутым, детализирующим формированием сюжета

находится ближе к рассказу. Изложение сюжета немного замедляется тем, что Бабель подробно, с большим психологическим мастерством обрисовывает характерные черты своих героев: в Стоне, например, он объясняет причины заботы о лошади: «люди по грехам их, казались ему мало достойными уважения; к животным же он испытывал неописуемую жалость»[11]. Психологически верно обоснована и жестокость Бэккера в новелле: «...испытывая страх перед молчаливым квакером – он ненавидел Стона за этот страх и презирал себя. У него не было другого средства поднять себя в собственных глазах, как издеваться над лошадью, которой покровительствовал Стон»[12]. То, что теряет жанровая чистота новеллы в «Квакере» из-за введения портретных характеристик и размышлений писателя, то обогащает наши представления о действительности I мировой войны.

Создание образа Стона для Бабеля, по-видимому, означало своеобразную пробу для изображения впоследствии Лютова из конармейского цикла. Писателя, безусловно, привлекал после революции тип человека, живущего в духе возвышенных нравственных идеалов, который, кстати, в любви к лошадям и похож на него самого. И Стон, и Лютов получили религиозно-нравственное воспитание (имеется в виду общность проблемы убийства) с тем существенным различием, что квакер ещё является «рабом своей совести», а Лютов – под действием послереволюционных событий уже пошёл путём поборения в себе религиозных предрассудков. В целом мы можем установить: «Квакер» немного отличается от других новелл цикла по характеру коллизии и тем самым – в отношении характеров и ситуаций, но всё же он не выпадает из общего ряда новелл цикла, ибо его объединяет с ними гуманистический пафос писателя и то творческое намерение, чтобы разоблачить и осудить империалистическую войну. Ясно, что в свете такого намерения, являющегося идейным смыслом цикла, выясняется – почему трансформировал Бабель новеллы Видаля в антивоенные произведения, исходя из прогрессивных нравственно-политических позиций. Этим объясняется также, что Бабель считал мировую войну таким общественным пороком, который бессмысленно уничтожает жизнь людей и нравственные ценности.

Особого внимания заслуживает тематика новелл. Бабель в них выбирает простые будни, а среди них – незначительные, случайные ситуации, но именно эти подчёркнуто обыденные эпизоды могут служить больше всего осуждению бессмысленной кровавой бойни. Каждая новелла строится на одном жестоком эпизоде или сводится к нему. По Бабелю – ни за что погибают не только солдаты, но и мирное население, а также высоконравственный квакер, который в условиях одичания людей хочет покровительствовать над животным. Именно поэтому закономерна та особенность новелл, что в них

полностью отсутствуют героические характеры: здесь все стали игрушкой в руках судьбы, жестокая сущность войны всех подчиняет себе.

Во всех новеллах цикла «На поле чести» Бабель остаётся верным прежнему тематическому кредо: он говорит о судьбе «маленького человека» на войне, а именно так, что симпатия писателя находится на его стороне. В произведениях «маленькими людьми» считаются и рядовые солдаты, и папаша Мареско, и даже Стон – высокого происхождения, – но выполняющий те же обязанности в иерархии армии, что и простые люди. Общей чертой вышеупомянутых фигур является то, что они хотят совершить какое-то абсолютно человечное дело (спасти собственную жизнь, захоронить родных, найти овёс для лошади) и при этом они сталкиваются с антигуманностью армии и её представителей.

Кроме объективного основного конфликта (человек и бесчеловечный мир войны), в каждой новелле есть и субъективный, определяемый основным конфликтом, момент: извращённая войной личность может без ограничения проявить свои низменные инстинкты, издеваясь над своей беззащитной жертвой. В образах офицеров французской армии Бабель сначала показывает положительные черты (что вероятно является заимствованием у Видаля), а в дальнейшем так развивает сюжет своего автономного произведения, что уже перед кульминацией исключается позитивная оценка героя. Офицеры, фигурирующие в новеллах, как военные – могут быть отличными, но как люди – никчемные: два капитана и лейтенант цикла новелл представляют собой типичные варианты жестокости и антигуманности, которые для советского читателя того времени могли быть символом буржуазной армии. Однако, Бабель не упрощает положение дел: он показывает, что в рамках отношений между людьми, изображёнными им, каждый персонаж может быть прав, исходя из собственной точки зрения, из политических или нравственных соображений (например, капитаны убивают дезертиров, лейтенанту случайно попалось кладбище для боя и т.д.), однако, в отношении всего произведения не может возникнуть подозрение в нравственном релятивизме Бабеля. Эта же особенность характеризует и его новеллы из «Конармии», но в последних система отношений между людьми является более многогранной и не настолько полярной, как в новеллах о I мировой войне.

В типизации своих персонажей Бабель идёт таким путём, что в каждом герое (будь он положительным или отрицательным) находит одну доминирующую черту и её распространяет на всю личность и подчиняет этой черте все остальные проявления характера. В своих новеллах он так формирует контраст характеров, что противоборствующие фигуры в свете своих основных качеств взаимоисключают друг друга, и благодаря такому способу

изображения, жизнеподобие этих людей довольно велико. В новеллах Бабель одинаково пользуется средствами непосредственной и опосредствованной характеристики: в первых трёх новеллах персонажи больше характеризуются через их действие, а в «Квакере» он нашёл равновесие между двумя способами характеристики. В развитии сюжета действия героев и их характеристика играют приблизительно одинаковую роль, а идеальные пропорции опять-таки можно найти в «Квакере». В целом можно установить, что способность Бабеля к созданию типичных фигур усовершенствовалась дальше ко времени написания цикла «На поле чести» и через несколько лет, опираясь на прежний творческий опыт, он смог создать запоминающиеся на всю жизнь живописные фигуры «Конармии» и «Одесских рассказов».

Во всех новеллах цикла «На поле чести» интересна уже сама основная ситуация, заключающаяся в начале in medias res, которая способна вызвать интерес читателя, и, которая развивается через ряд удачно разработанных, психологически достоверных ситуаций и путём гладко развёртывающегося контраста характеров до своей кульминации. Развёртывание сюжета ведётся динамичным темпом и ему подчиняются все средства увеличения напряжённости, а именно - динамика действий и часто неполные диалоги, монологи и т.д. Композиция анализируемых новелл имеет почти прямолинейный характер. Писатель отбрасывает почти всё, которое могло бы сломать эту прямую линию или же значительно задержало бы быстрое продвижение вперёд действия. А если действие развивается всё же не совсем прямолинейно, а через некоторые спады, как, например, в «Квакере», то за этим обычно нужно рассматривать намерение Бабеля - собрать силы для восхождения на более высокую ступень напряжённости. Ибо в «Квакере», где наблюдается вышеупомянутое, техника изложения меньше служит показу конфликта между героями, а больше способствует изображению морально-эмоционального столкновения между миром высокой нравственности и миром, построенном на её отрицании. В этих произведениях в достоверности изображения элементов действия огромная роль отводится художественно удачно схваченным деталям, из которых каждая имеет психологическую или логическую мотивировку.

Заслуживает внимания и «точка зрения» рассказчика в новеллах анализируемого цикла: в 1, 2 и 4 новелле, главным образом, писатель присутствует в качестве «всезнающего автора» при действиях персонажей, он рассказывает читателю: монологи и диалоги героев как бы цитатами вклиниваются в рассказ автора, выраженного в третьем лице; а в третьей новелле, несмотря на французский жизненный материал, Бабель прибегает к жанру сказовой новеллы: ради сказа он переходит от третьего лица к первому и ему подчиняет в сюжете диалоги, которые получают огромную роль и в

развитии действия и в создании внутренней напряжённости новеллы. Первое лицо рассказчика могло бы свидетельствовать и о том, что данная новелла является Ich – Erzählung, однако о сказе свидетельствует при описании встречи лейтенанта с Мареско мимолётный вопрос рассказчика (но не писателя): «Какого дьявола ищет штатский в этой преисподней?»[13] или же замечания рассказчика во время перестрелки: «Воскресный сюртук бледнел и ёжился»[14]. Эти предложения, безусловно, обращены не к читателю, а к формально не выраженным «слушателям» и они являются средствами повышения внимания, применяемыми в сказе. Монологи лейтенанта также являются средствами создания чувства необыкновенности для публики, однако, Бабель именно эти моменты обращает – на уровне идеологической оценки – против офицера – рассказчика, ради того, чтобы с глубоким сарказмом осудить «господина-лейтенанта». В то же время в новеллах Бабель использует все существующие художественные возможности с целью привлечения в изображение многообразных информационных каналов.

Писатель обычно наблюдает за событиями, изложенными им, с двух позиций, соответственно «всезнающему автору»: или он находится в далёкой точке (описание военной обстановки, характеристика Стона), или же находясь в центре действия, он изображает не только то, что фактически происходит, но и то, что происходит в мыслях героев. Исключение представляет с точки зрения места рассказчика лишь новелла «Семейство папаши Мареско» из-за сказа: рассказчик – лейтенант с начала до конца находится в центре действия, отсюда он разговаривает с читателем, а также здесь действует.

Особый интерес представляет в композиционной структуре первых трёх новелл употребление двойного (французского и русского) языка. Дело в том, что французские слова и предложения, встречающиеся в анализируемых новеллах, почти полностью «переводят» на русский язык сами герои, хотя встречаются и такие случаи, в которых ни автор, ни персонажи не делают перевода. Это такие случаи, как "mon capitaine", "des bons amis", "mon Dieu, c'est naturel", и т.д., в которых перевод лишний или из-за распространённости французского языка, или потому, что отсутствие перевода не препятствует восприятию текста в целом. Целью Бабеля в использовании этого приёма, видимо, было то, чтобы подчеркнуть, речь идёт действительно о французах и, что он переработал действительно достоверные факты из произведения Гастона Видаля, но «двуязычие» в данном случае, кажется, не имеет более глубокого, композиционного смысла.

Говоря о цикле новелл «На поле чести» нельзя обойти вниманием и их языковые особенности. При написании своих новелл Бабель опирался на лексику нескольких языковых пластов:

первый-русский литературный язык, слова которого составляют основную массу лексикона этих новелл. Второй важный пласт – это военный язык, из сферы которого писатель использует, в основном, терминологию общевойсковой лексики. Надо отметить, однако, что Бабель не увлекается использованием этой лексики, а включает в свои новеллы лишь те слова, которые общедоступны широкому кругу читателей. Этот языковый пласт особенно важен и с точки зрения достоверности действия, и с аспекта экспрессивной функции произведений также. Подтверждением первого служат: «батареи бомбардировали деревни», «полк готовился к контратаке», «залп по правому флангу» и т.д. а второго – «Мои молодцы, втянув головы в плечи, тихонько сидели под прикрытием, никто носу не высунул» и т.д.

Сравнительно подчинённую роль играет в новеллах третий языковый пласт, базирующийся на повседневной лексике; она используется, главным образом, в диалогах отрицательных персонажей: например, у Ратина – «Ты нашёл здесь жену, свинья!»

Вышеупомянутые языковые пласты Бабель сплетает в такое органическое единство, что элементы их могут быть выделены лишь искусственно. Стиль этих новелл непосредственно предвещает языковые особенности «Конармии» с той разницей, что в конармейских новеллах литературный язык сочетается с просторечием казачества, с лексикой военной и политической жизни, а также с некоторыми выражениями еврейского религиозного быта, переведёнными на русский язык.

В заключение нужно отметить, что анализируемые в данной работе четыре полузабытые новеллы, не включённые в сборники рассказов И. Бабеля, нужно расценивать как значительный писательский успех на творческом пути, ведущем к «Конармии». В отношении содержания Бабель гуманистическим пафосом разоблачил казённый патриотизм, шовинистское победное упование европейской буржуазии и одновременно показал настоящее лицо I мировой войны, антигуманный и антинародный характер недавно отгремевших боевых действий. В связи с военными событиями у него сформировалось своеобразное «военное» восприятие мира. В отношении же художественной формы он выработал тот тип новеллы и формирование сюжета, которые в дальнейшем стали доминирующими в цикле «Конармия». Эти четыре новеллы органически включаются в тот крупный поток европейской и американской литературы начала XX века, который выступает против буржуазного национализма и изображением страдания «маленького человека» выражает жажду мира многих миллионов.

[1]Автобиография Бабеля 1926 года. И. Бабель: Избранное. – М, 1957, Худ. литература, 6-7.
[2]см. там же
[3]И. Б а б е л ь: На поле чести. – Одесса, 1920, N° 1. 10-13. В работе мы ссылаемся на тексты новелл, вышедшие приложением к статье И. А. Смирина: «О раннем творчестве И. Бабеля». Филологический сборник. Вып. 8-9. – Алма-Ата, 1968, Университет, 198-202.
[4]И. С м и р и н: У истоков военной темы в творчестве И. Бабеля. (И. Бабель и Гастон Видаль) – Л. Русская литература, 1967, N° 1. 203-204.
[5]И. Б а б е л ь: На поле чести. Филологический сборник. Вып. 8-9. Алма-Ата, 1968, Университет, 198.
[5]И. С м и р и н: У истоков... 203-204.
[7]См. И. Б а б е л ь: Дезертир. Филологический сборник... 199.
[8]См. там же.
[9]См. там же 199-200.
[10]См. там же 200-202.
[11]См. там же 201.
[12]См. там же.
[13]См. там же 200.
[14]См. там же.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 233—243. 1990 Debrecen

Мотив «града-Китежа» в поэзии Всеволода Рождественского

М. В. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

В 1923 г. в журнале «Записки Передвижного театра» был напечатан цикл из шести стихотворений молодого петроградского поэта Вс.А. Рождественского[1]. Этот цикл под заглавием «Китеж» позднее сам автор назвал «неоконченной поэмой». Все шесть стихотворений, за исключением стихотворения «Князь», претерпевшего несколько авторских изменений[2], позже не перепечатывались. Однако они оказались чрезвычайно важными для развития творческого пути поэта, обозначив ключевые темы и мотивы его поэзии. Один из таких мотивов - мотив «града Китежа» рассматривается в настоящей статье.

Легенда о граде-Китеже, опустившемся на дно озера Светлояр, спасаясь разгрома в дни Батыева нашествия - одна из самых «плодотворных» и устойчивых в русском национальном сознании. Основанная на рассказе русских летописей[3], она получила широкое распространение в старообрядческой среде[4]. «Легенда о невидимом граде Китеже была рассказом о том, что теперь, сейчас, существует где-то заветный град, не покорившийся врагу, в который могут войти те, кто чист сердцем, не примкнул к неправде»[5].

Впоследствии, в 1907 г., легенда о Китеже вдохновила Н. А. Римского-Корсакова либретиста В. И. Бельского на создание оперы «Сказание о невидимом граде-Китеже и мудрой деве Февронии», сконтаминировавших сюжет легенды с сюжетом древнерусской «Повести о Петре и Февронии» XVI в. Тема «града Китежа» занимает немалое место в русском искусстве и особенно в русской поэзии начала XX

века. В данной статье рассматривается лишь один из ее аспектов.

В стихотворном цикле Вс. Рождественского и в стихах, близких к нему, образ затонувшего легендарного города приобрел новые оттенки, обусловленные временем, когда цикл создавался, и состоянием русской культуры начала 20-х годов XX века.

Главный аспект поэтического осознания Вс. Рождественским образа Китежа - это уходящая в прошлое в буре революционных событый, погружающаяся на дно (озера? памяти?) древняя Русь, во многом стилизованная под картины М. В. Нестерова и В. М. Васнецова: «Странники, бродяги и прохожие, / Все, кто слушает колокола, / Мне дорога с вами, люди божии, / На четыре стороны легла. / Облака, что белые обители: / Китеж, Валаам и Соловки / Говорят с медведями святители, / Молятся на камне у реки»; или: «Стал князем Ярославом / и о Китеже пою»; «Не мешай тонуть и петь»; «Загляни в мой черный омут»; «Гонит ветер звоны с колоколен / Деревянных северных церквей».

Важная деталь этого мира, знак «китежского» мотива - колокольный звон который, по легенде, звучал над озером. Ср. стихотворение Вс. Рождественского 1911 г. о Тихвине, городе его предков: «Здесь Римский-Корсаков когда-то / Запоминал колокола»[6] - это колокольный звон, который звучит в опере «Сказание о невидимом граде-Китеже....» «Звон», «гул», «гуденье» как некий зов станут в поэзии Вс. Рождественского знаками возвращения памяти к национальным истокам, знаками обретения родины («той, которую я потерял»), знаком воспоминания о ее прошлом, которое живо в настоящем. Понятие «Китеж» оказывается намного шире стихотворного цикла 1923 г., и в поэзии Вс. Рождественского более позднего времени продолжает звучать «китежский» мотив: «Но издалёка, в мутном вьюжном поле / Какой-то гул доходит до меня» (из стихотв. «Господин Великий Новгород» 1944 г.). Таким образом, Китеж - это и Тихвин, и Псков («Белый кремль за рекою великой») и впоследствии - Новгород: «Над потонувшею Россией / Стою в каком-то смутном сне, - / И сизый шлем святой Софии / Мне ясно виден в глубине (из стихотв. «Новгородская София» в сборнике 1939 г. «Окно в сад»).

Одновременно «Китеж» для раннего Вс. Рождественского - это Россия, сгорающая в огневом пожаре Революции: «Ты в исступлении всё та же, / И пусть Интернационал / Тебе в пожарах и миражах / Стоглавый Китеж показал / Как эти главы золотые, / Как византийская парча / Пылай, Советская Россия, / За всех зажженная свеча!» (Из неопубликованного стихотворения 1918 г., не вошедшего в цикл «Китеж», хранится в личном архиве Вс. Рождественского); «Вся Россия - это божье зарево, / Золотой раскольничий костер».

В введении поэтической темы града-Китежа в поэзию начала века и 20-х годов Вс. Рождественский не одинок. И прежде всего

здесь следует вспомнить имя Н.А. Клюева, для которого понятие «Китеж» имеет очень разнообразную и разветвленную символику. Он связывает его с понятием собственного поэтического мира – разноцветного сада, полной душистых пряностей «Белой Индии»: «Едут к нам, чтобы в Китеж-граде / Оборвать изюм и миндаль» (из «Песнослова». Пг., 1919), с понятием родины: «Уму – республика, а сердцу – Китеж-град», русского поэтического слова: «Малиновой, китежской медью / Скупаю родную молву»; «Китеж, Тайна, Финифтяный рай / И меж них ураганное слово». Впрочем, «Китеж-град» в поэзии Н. Клюева – особая тема, и мы не будем ее касаться, отметим только, что он резко противостоит современному Петрограду, как противостоит природа – цивилизации, сад – городу: «Китеж-град ужалил лютый гад... / За пургой же Глинка и Корсаков / Запевают: «Расцветай, мой сад!» («Песнослов», т. II).

Тот же образ сгорающей в революционном вихре Руси – Китежа, как у Вс. Рождественского, встречаем в цикле из трех стихотворений под заглавием «Китеж» у Максимилиана Волошина, цикле, входящем в его книгу «Неопалимая Купина» и написанном 18 августа 1919 г. «во время наступления Деникина на Москву», как помечено в авторском тексте. Он открывается словами: «Вся Русь – костер. Неугасимый пламень / Из края в край, из века в век / Гудит, ревет...» Идеальная, святая Русь противопоставлена Волошиным всему петербургскому периоду русской истории, завершающемуся на глазах поэта мятежным костром: «Ни Сергиев, ни Оптина, ни Саров / Народный не уймут костер, / Они уйдут, спасаясь от пожаров, / На дно серебряных озер», уйдут туда, куда, по словам поэта, зовет «призывный и нездешний / Подводный благовест церквей»[7]. И у Волошина присутствует та же тема звона, зова: «На дне души гудит подводный Китеж, / Наш неосуществимый сон!» В 1920 г. имя «Китеж» появляется и в стихотворении Ф. Сологуба, посвященном Костроме, которая живет в его душе «Словно Китеж, град заветный». Образ здесь однозначен: «Китеж» – это символ родного и давнего, это «исторические сны» и «голос» (снова тема зова) русской старины».

У А. Ахматовой, уже в 1940 г., также звучит «китежский» мотив. Это поэма «Путем всея земли» с эпиграфом из «Поучения» Владимира Мономаха: «Прямо под ноги пулям, / Расталкивая года, / По январям и июлям / Я проберусь туда. / Никто не увидит ранку, / Крик не услышит мой / Меня, китежанку / Позвали домой». В стихах Ахматовой-тема Дома и Родины, которая воплощается через долгое и трудное возвращение: «Как пышно и знойно / Тот остров возник! / И красная глина, / И яблочный сад...» Дом, куда стремится героиня – это остров, как бы всплывающий со дна, и если она – «китежанка», то позволительна данная цепь образных ассоциаций. Однако, как почти всегда у Ахматовой, дом – не дом, и сад – не сад, и вообще

она пришла не туда: «Не тот китежанке / Послышался звон».

И, наконец, в поздних стихах Бориса Пастернака «китежский» мотив связан образом современного города, заменившего тихий звон на резкие звуки: «И город в свисте, шуме, гаме / Как под водой на дне легенд / Внизу остался под ногами». Примеры развития темы «затонувшего города» в русской поэзии можно было бы умножить.

Возвращаясь к творчеству Вс. Рождественского, важно отметить в нем еще один аспект мотива Китежа – петербургский. В его стихах и переписке первых послереволюционных лет возникает тема гибнущей петербургской культуры, уходящей, как тогда казалось, навсегда. Его Китеж – это и Петербург – «гранитный сад», «верфь, оставленная кораблем», «гробница славы»[8]. В начале 1920-х гг. Вс. Рождественский посвящает Н. Клюеву стихи, где напрямую сопряжены Китеж с Петербургом: «Глубока тропа медвежья, / Солью блещет снежный плат, / Ты пришел из-за Онежья / В мой гранитный Китеж-град». Итак, имя названо. Китеж – это Петербург в преломлении, характерном для постсимволистского поэтического сознания начала века, но не для Н. Клюева. «А. в Петербурге – тоже осеннем – уже другое, – писал Вс. Рождественский своему другу, литературоведу и поэту Е. Я. Архиппову 28 сентября 1926 г.[9]: «Там торжественно стынет простерший десницу Петр, почтительно, но с достоинством отступили и дали место его коню Сенат и Адмиралтейство. Неприютно, торжественно и угрюмо. Над городом почиет тишина, какой не было раньше никогда. История отошла, и город стал одним сплошным гранитным музеем, гробницей славы. Мне мнится он в эти последние годы з а т о н у в ш и м г р а н и т н ы м К и т е ж – г р а д о м.

Когда ночью я иду по строгим безлюдным улицам, начинает казаться, что все кругом с о н, что мы на дне глубокой реки – нет, даже не реки, а стоячего озера и что дышим не широким ветровым простором, а стеклянной водой, которая здесь, в мире теней, тоже стала тенью![10] И тогда я делаю усилие над своим сердцем, которому, по строптивости его, все же хочется жить – и всплываю туда, наверх, к дикому скифскому устью, где пылают костры, стучат молотки и все начинается сначала...» С этим письмом сопоставимы строки из неоконченной и неопубликованной поэмы Вс. Рождественского «Петербург», относящейся к 1922–23 гг.: «Он так прекрасен, одичалый / Корабль, опущенный на дно»[11]. Сопоставление Петербурга с Китежем очевидно было возможным не только из-за ощущения завершенности с Революцией петербургского периода русской истории, но еще и потому, что сам «петербургский миф» во многом отталкивался от «призрачности» города, выстроенного на болоте. «Мне прямо в сердце ветер дует, / И слезы по стеклу скользят. / Проклятый город! Он колдует / И не любить его нельзя. / На шведский торф когда-то Слава / под барабаны снизошла, /

Тверда гранитная оправа, / Нева, как совесть, тяжела» (из поэмы «Петербург»). Город как бы и не существует в реальности, к тому же, по давней легенде, суждено ему провалиться, затонуть среди болот или затопиться наводнением. «...Единство Петербургского текста, - пишет его исследователь В. Н. Топоров, - определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) - путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром»[12]. Мысль о нравственном спасении и заставляет вспомнить о Китеже, о всем многовековом русском и шире - человеческом - культурном опыте. В приведенном письме к Е. Я. Архиппову Вс. Рождественский дальше писал: «Как Овидий, забывший дивную стройность родимой когда-то речи, начинаю учиться варварским наречиям, которые правы для моего уха только тем, что в них - все будущее моей младенческой страны. И хочется мне думать, что грядущие потомки научатся когда-нибудь вносить в свои слова в е с и м е р у, научатся великим многовековым трудом, а когда достигнут своего предела, оглянувшись назад, удивятся. В новом и завоеванном почудится им что-то знакомое, давнее, очень давнее. Ученые старцы скажут им, что так говорили когда-то во времена гранитного города на серой реке, еще хранящего во сне легенды о Пушкине и Блоке».

Имя Блока в связи с петербургской темой возникло, конечно, не случайно. Блоку принадлежит мысль о сопряжении темы великого города с темой града Китежа. В письме к Зинаиде Гиппиус он писал в связи с раздумьями о народных поверьях: «Тут ведь есть совпадение, какая-то трудно уловимая, но ощутительно одна мечта с тем Петербургом, который «поднимется с туманом» у Дотоевского и с Вашим «невидимым градом Китежем: все они возвратятся иными в последний день»[13]. Близкий Блоку человек, Евг. Павл. Иванов, говорил: «Конец петровской России - конец старого мира. Было время его славы, расцвета, могущества - и бережно понесем мы в новый мир вечные «эллинские» ценности мира старого: не испепелятся они и в огне. Но временные ценности его падут прахом в грозе и буре»[14].

Понятие глубины (истории, культуры, памяти), со дна которой силой поэтического слова возвращаются к поэту вечные истины - одно из ключевых в поэзии Вс. Рождественского, ориентированной на культурные традиции прошлого, и это тоже вариация «Китежской» темы, темы глубинной родины. В программном для него стихотворении 1925 г. «У нас под небом сфинксы и закат...», одном, из самых «петербургских», читаем: «Но есть у нас отныне на века отстой глубин и голос лебединый». Эта строка напрямую связывает тему Петербурга с темой исторической памяти и национальной поэзии. Об

этом говорят и многие строки стихов Вс. Рождественского, написанные в самые разные годы: «То, что прожито, изведано, / Отстоялось в глубине, / Что от дедов заповедано, / Возвращается ко мне». О словах поэтического языка: «Не так легко добыть со дна / родные россыпи жемчужин»; «То колокола пленное гуденье / Там, в теплой глубине родной Земли»; «А эти крепости – монастыри, / Служившие защитою народу, / Со дна веков горят, как янтари»; «Помню все, что было пройдено, что собрала навсегда / Из глубин заветных родина / В золотые невода»; «Прислушайся к памяти давней, / Где в самых глубинах, на дне / Все так же поет Ярославна / В Путивле на древней стене» и т.д. Расхожее выражение «глубина истории», «глубина и дно памяти», ставшее уже своеобразным клише, благодаря образу Китежа приобретает большую конкретность.

В слиянии двух тем, объединенных образом Китежа и локализованных как 1) тема родного города (Петербурга – Ленинграда) и 2) тема русской истории и природы, – значимым для Вс. Рождественского становится мотив отражения, опрокинутости в воде: Петербург «в пустынной Неве отражен», Новгородская София – «голубь мутно-сизый в лазурных лужах пролита», Волхов «гонит зайчиков в окне». Нева, на берегах которой раскинулся Петербург, и Волхов, омывающий Новгород, объединены у Вс. Рождественского мотивом «града-Китежа», являя собою как бы две его ипостаси.

1971 годом датируется стихотворение «На Стрелке острова, где белые колонны Возносит над Невой российский Парфенон», в котором присутствуют фугуры женщины и старца у подножья Ростральных колон – «два строгих символа могучих русских рек». Снова встречаются в его стихах Волхов и Нева, на новой ступени поэтического осмысления объединенные не только темой великого прошлого, то есть темой Китежа, но и не столь давними событиями: «То – Волхов и Нева, в трагические годы / Сдружившие судьбу под небом грозовым». И как бы споря со своим давним, летейским, восприятием Петербурга и Невы, Вс. Рождественский вкладывает в уста беседующих скульптур слова: «Речные божества, мы разве только тени, / Былого статуи немые – я и ты?» Так образ Китежа освобождается от трагической окраски.

С течением времени изменился смысл «Китежского» мотива у Вс. Рождественско. Если вначале это тоска по уходящей, во многом придуманной, а точнее, преображенной русским искусством Руси, то постепенно образ приобретает более глубокое значение: Китеж для Вс. Рождественского – это источник поэтического творчества, это не уходящая, а, напротив, постоянно возвращающаяся, всплывающая из глубины времени отечественная культура. Вот почему Волхов и Нева для поэта – не просто две русских реки, это и два главных истока его поэзии, истока реальных, географических, и

одновременно символических, ибо Новгородская Русь как символ родной природы и Петербург как символ культуры поэтического слова соединились в художественном сознании поэта. Мотив «града-Китежа», прямо или косвенно, но, как видим, с достаточным постоянством присутствующий в поэзии Вс. Рождественского, – один из сформировавших это единство.

Всеволод Рождественский

КИТЕЖ

1

Валентину Кривичу

Странники, бродяги и прохожие,
Все, кто слушает колокола,
Мне дорога с вами, люди божии,
На четыре стороны легла.

Облака, что белые обители:
Китеж, Валаам и Соловки.
Говорят с медведями святители,
Молятся на камне у реки.

Сизый вечер заклубился по полю,
Пруд качает первую звезду.
Поклонюсь и я родному тополю,
Завяжу котомку и пойду.

Тронул ветер красную смородину,
Поезд над Окой прогрохотал.
Бог поможет отыскать мне Родину,
Ту, которую я потерял.

Не мужицкая, не государева,
Для меня с неповторимых пор
Вся Россия – это божье зарево,
Золотой раскольничий костер.

2

ПЕСНЯ

Отпусти меня на волю,
Не мешай тонуть и петь,
В старой книге, в желтом поле
Выцветать и голубеть.

Вот легла твоя рука мне
Прямо на сердце во сне.
Ты всегда, всегда была мне,
Как Аленушка на камне
В дикой давней стороне.

Что ж! Когда к родному дому
Позовут с полей земных,
Загляни в мой черный омут,
В говор струек ключевых.

Стал я князем Ярославом
И о Китиже пою.
За тебя в миру лукавом,
Там, в соборе темноглавом
У заутрени стою.

3

Не березкой, сквозистой и тонкой,
Как под Троицу снится тебе,
Станешь маленькой черной иконкой
На глухом придорожном столбе.

Белый кремль за рекою Великой
Будешь видеть сквозь сон и былье,
А внизу полевой земляникой
Прорастет к тебе сердце мое.

4

СЕВЕР

Памяти А. А. Б.[1]

Всю-то ночь клубятся сны угарные,
То пахнет махоркой, то портянками,
Да вагоны дребезжат товарные,
Проходя глухими полустанками.

Дождь косит из тряпок грязно-розовых,
Там, за водокачками тяжелыми.
Серое в поленницах березовых,
Серое пестрит за частоколами.

То не самогонкой - скукой жадною,
Песней замутило долю братнюю.
Слушай голосистую, трехрядную,
Железнодорожную, остатнюю!

На слезе была она настоена,
Мать крестом вязала на прощание.
Пей до дна! А Всеволода-воина
Без тебя запишут в поминание.

Август 1921

5

В гулком сердце выбелены своды.
Крест горит и ходят камыши.
Спи спокойно! Радостней свободы
Не было и нету для души.

Был ты смутен и тяжел, и болен,
А теперь над немотой твоей
Гонит ветер звоны с колоколен
Деревянных северных церквей.

Уходи неведомый прохожий,
Сухи руки и в полях мертво.
Все твое, и сам ты светел тоже,
И тебе не надо ничего.

Уходи в рябиновые грозы,
В поле, где пасутся облака,
В синий сад, где яблони и звезды
Отряхает легкая рука.

6

КНЯЗЬ

Сын Мстислава, княжич Мономаха,
Всеволод, в крещеньи Гавриил,
Туров бил, в бою не ведал страха
И на Чудь с товарами ходил.

Пели князю стрелы каленые,
Снился бой на Волховском мосту.
В Новгороде, у святой Софии,
Первым подходил он ко кресту.

Словно брагу, пил тугу и горе,
А когда пришла его пора,
Лег во Псковском Троицком соборе,
В раке из литого серебра.

Князь веками слышит литургию,
Чудеса творит— и в черный год
Хвойную дремучую Россию
Со свечой незримо обойдет[2].

Вот я Всеволодом назван тоже.
Дай мне быть, пока чиста свеча,
Хоть немного на него похожим,
Никому не отдавать меча.

В душный час моей последней муки,
Дай мне сон и мирен, и глубок.
Положи в хладеющие руки
Черный византийский образок.

Хлебом и водой мне было слово,
Я любил, душа бежала зла.
И судить не станешь ты сурово
Бедного, как небо, ремесла[3].

[1]Александра Александровича Блока
[2]Данная строфа восстанавливается по авторской правке на экземпляре, сохранившемся в личном архиве поэта.
[3]Текст печатается по изд. в: «Записки Передвижного театра», Пг., 1923.

[1]Пг., N° 56, 3.
[2]См.: В с е в о л о д Р о ж д е с т в е н с к и й. Стихотворения. Л., 1985 (Библиотека поэта. Большая серия), 532 (примечание к N° 200).
[3]Первоначальные версии Китежской легенды существовали уже в XIII в. и сохранились в Новгородской первой летописи. См.: Д. С. Л и х а ч е в. Литература трагического века в истории России. – В кн.: Памятники литературы Древней Руси XIII в. М., 1981, 16.
[4]Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже. См. новейшее издание легенды, выполненное Н. В. П о н ы р к о в: Памятники литературы Древней Руси. Хвек. М., 1981, 210. Примеч. 561–562.
[5]Д. С. Л и х а ч е в. Литература трагического века в истории России, 25.
[6]Здесь и далее все питаты даются по изданию 1985 г. в серии «Библиотека Поэта».
[7]Цит. по экземпляру копии текста, принадлежащей Дому-Музею М. А. Волошина в Коктебеле.
[8]Ср. у Мандельштама: «В Петербурге жить – словно спать в гробу».
[9]ЦГАЛИ, Ф. 1458.
[10]Ср ахматовский мотив «Лета – Нева».
[11]ГПБ, Ф. 644, оп. 1, N° 3.
[12]В. Н. Т о п о р о в. Петербург и Петербургский текст русской литературы. – В кн.: «Семиотика города и городской культуры. Петербург». Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984, 17.
[13]Цит. по: З. Г. М и н ц. Функции реминисценций в поэтике Блока. – Труды по знаковым системам, вып. VI. Тарту, 1973.
[14]Цит. по: А. Л. О с п о в а т, Р. Д. Т и м е н ч и к. «Печальну повесть сохранить...» Об авторе и читателях «Медного всадника» М., 1985, 193.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 245—251. 1990 Debrecen

Сделать совесть законом, а закон совестью
Сергей Залыгин

И. Ч. ВАРГА

Сергею Залыгину, выдающемуся русскому писателю, знатоку и другу венгерской литературы, исполнилось 75 лет.

В истории связей венгерской и советской литератур Сергей Павлович Залыгин очень важную роль играет. Дружба двух литератур по настоящему содержательная, глубоко искренняя дружба – это органическая система связей, система контактов, которая соединяет отдельных людей или целые коллективы и опирается на общие принципы определяющие совместное будущее и на родство повседневной практики.

Помимо похожих идей и принципов обе литературы, их представителей роднит немало сходных черт и в прошлом, и настоящем. В столь живом интересе к жизни друг друга, познании ее радостей и забот, сочетании праздников и будней эта дружба становится еще теснее и приобретает более личный характер.

Первое произведение Залыгина вышло в свет в 1929-ом году, печататься регулярно он начал с 1936-го года. В 1941-ом году появился его первый сборник, а в 1947-ом – второй под названием «Северные рассказы». С тех пор часто появляются его произведения, из которых упомняем только самые важные. Достоверное описание общественных условий, изоброжение характеров в книге «Весной 1954-го года» сделали Залыгина пионером нового периода советской литературы. Следующие произведения «Красный клевер» (1953) и «Свидетели» (1956). В 1958-ом году писатель публикует свои очерки о Китае. Сергей Залыгин начал в литературе с рассказов и долгое

время казалось так, что они будут его единственным жанром. А позднее эти «рассказы», как бы помимо желания автора, становились очерками и повестями. Значит многие свои очерки и повести он начал как рассказы. Первый роман «Тропы Алтая» появился в 1962-ом году. Роман «На Иртыше» (1964) и «Соленая Падь» (1967) были новыми не только по своей тематике, но и по мировоззрению и получили заслуженное признание. «Южноамериканский вариант» (1973) вызвал бурные споры. Через два года была выпущена «Комиссия». «Фестиваль» он посвятил памяти Пушкина. Особое внимание следует обратить на эссе Залыгина раскрывающие творчество Чехова, Мартынова, Платонова, Гоголя и венгерских писателей. В 1968-ом году Залыгин был награжден орденом Трудового Красного Знамени и медалями. Крепкими узами, многими переживаниями и опытом привязан он к Сибири, Советскому Северу, сформировавшему его как человека и писателя. Здесь пережил он незабываемые чудеса северной природы, северное сияние, сменяющие друг друга красочные закаты и зори, полные таинственного смысла. «Северство» Залыгина знак не только его происхождения, но и этики. Таким образом он исповедует:

«...Север меня удивил: там очень виден каждый человек. Каждый виден всем всеми его особенностями и привычками, виден в каком-то подлинном значении (...) а это и есть самое интересное для писателя - увидеть человека!»

Его другая основная, подобная Северу и тесно с ним связанная тема, - это тема деревни (деревенская тематика). Со временем произошло колхозное развитие деревни и Залыгин, действующее лицо этого процесса, изучает его. События получают историческую перспективу, и этический императив заставляет писателя говорить о них: «...Я чувствую корни своей нации именно там - в деревне, в пашне, в хлебе самом насущном. Наше поколение - последнее, которое своими глазами видел тот тысячелетний уклад, из которого мы вышли без малого все и каждый. Если мы не скажем о нем и о его решительной переделке в течение короткого срока - кто же скажет?»

Сильно занимает его и тема науки. Рассказы Залыгина в основном можно разнести по рубрикам: северные, рассказы о деревне и о людях науки.

Он пришел в литературу из жизни, из естественных наук. Залыгин защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата технических наук и около десяти лет заведовал кафедрой сельхозмелиорации. Но по его мнению, «самый литературный путь в литературу - это еще не сама литература».

Требование раскрыть действительность было его главной идеей и в жанре очерке. Естественное и гуманитарное образование слились в нем в одно целое. Не случайно его привлекал пример великого Ломоносова, который занимался минералогией, исследованием

метеоритов, писал стихотворения, поэмы о жизни тундры и тайги. Хорошо заметил Борис Полевой: «Ученый и писатель, мастер слова, он любит точность, неопровержимую доказательную силу фактов. «Для Залыгина важна эпическая достоверность. С универсальным мастерством находит он жизненную правду в исторических источниках, документах.

Литература – это для писателя путь от человека к человечеству и обратно, это средство его воздействия на мир: ежли художественное произведение повлияло на читателя так, что он в какой-то мере изменился – значит, для него изменился и весь мир и цели его собственного существования в мире. Это именно та почва, на которой происходит общение писателя с читателем.

Очень своеобразное общение Залыгина: в нем нет места поучению – читатель поучений не терпит, но он же ищет у писателя ответы на многие вопросы своего существования и обижается, если их не находит.», и общение между ними прерывается... «Искусству много делано земле» – «Рост знаний не истерпывает человеческих способностей. Он развивает их. Чем больше человек знает, тем больше он способен узнавать. Чем больше думает, тем больше и глубже может думать. Чем писатель пишет больше и лучше, тем больше и лучше может написать.» Все это в действительности характерно и для творчества Залыгина.

Сергей Залыгин подчеркивает:

«Художественная литература – это мышление в образах.» Книга (Интервью самого себя») Залыгина посвящена вопросам литературного мастерства. И в другой книге («Литературные заботы») рассказывает он о собственном пути, о работе над словом, образом, о принципах отбора жизненного материала и языковой характеристике персонажа. Чрезвычайно интересны рассуждения писателя о трансформации прозаических жанров, о значении истории для осмысливания процессов сегодняшней действительности. Для нас очень полезна оценка писателя собственной работы и работы своих товарищей по перу.

Кардинальный вопрос, смысловая ось его произведений – это отношение революци народа. Он создает героев, выражающих гуманизм русского и советского народов. В его произведениях сталкиваются мировосприятия, мировоззрения, идеи. Он старается раскрыть противоречия мнимого и существенного, лживого и правдивого. Залытин озабочен будущим. Всеохватывающим, исторически зорким взглядом воспроизводит он события, характерные для эпохи. Писатель уверен, что пути народа и революции не могут разойтись. Ценности, созданные революцией, надо приумножать, а не терять. Правда революционной борьбы и человеческая правда должны совпасть: бороться надо вместе с народом, а не без него, и ни в коем случае не против него. Особенно убедительна мысль: надо

освободить творческие силы народа, чтобы могли осуществиться его общественные идеалы. «Революция провозгласила коллективное мышление, сделало идеалом коллективное существо.»

Солидарность людей в суровой Сибири возникла как историческая необходимость как природный закон. Всеохватывающий эпический склад проявляется и в понимании Залыгиным революции с социалистической позиции. В своем дневнике он замечает: «Наверно не было еще одного такого исторического периода, при котором человеческое мышление настолько было бы чисто. Правда была знаменем борьбы и против белогвардейцев. Мы говорили: »На нашем флаге можно увидеть любое пятно. Легко нам? Трудно, но делаем мы все по совести души. Мы ищем то, как можно сделать совесть законом, а закон совестью.«»

Сергей Залыгин - писатель, постоянно жаждущий знания и никогда насыщающийся им. Он объездил многие страны мира, «вкусил» он и венгерскую жизнь. Писатель отказался от путевых очерков, потому что для него недостаточно только туристских переживаний, впечатлений и опыта нескольких дней или недель. Он путешественник не только в пространстве, но и в мире литературы. Его ассоциативная способность находчиво связывает далекие полюса. По мнению Залыгина Гоголь совершил такую же работу в литературе, как Менделеев и Дарвин в своих научных областях: создал таблицу человеческих образов и характеров, открыл не только основные типы, но и методы их поведения.

Монографии по-русски, аналитические статьи по-венгерски рассказывают о творческом пути Залыгина. Многосторонняя, достойная монографии тема, - звязь Залыгина с венгерской литературой, его адаптация венгерской литературы и рецепция в Венгрии произведений Залыгина. Теперь только в общих чертах коснемся некоторых проблем этой многосторонней задачи. Наш исходный пункт одновременно и основной тезис, суммарная оценка. Исключительная ценность, что иностранный писатель, не знающий наш язык, смог подойти так близко к нашей литературе, как Залыгин. Правда, его великолепным проводником по венгерской литературе был Л. Мартынов, который прочитал Залыгину свои переводы стихотворений Петефи, а потом подарил ему один экземпляр вышедшего на русском языке сборника Петефи. После этого Залыгин страстно и целенаправленно искал все, что можно прочитать на русском языке. Углублению живого интереса к венгерской литературе помогло и одно знакомство, превратившееся в дружбу. Он пишет об этом так:

«Очень важный и обуславливающий момент было знакомство с Йожефом Дарвашом. Эта дружба давала возможность сравнения. Я чувствовал, что между прошлым русской и венгерской деревни - ведь

Дарваш вышел из этого круга, из жизни рабочих и крестьян с их жизшнепониманием – есть много общего.»

В интервью, опубликованном в «Советской литературе», и сделанном Иваном Фэлдеак, Залыгин говорит о том, что в венгерской литературе чувствует влияние Запада и Востока:

«Сформировали и закалили ее (литературу) ветры, дующие с разных сторон, но все-таки она аутомична, потому что источники ее в народе, они бьют из родной почвы и вследствие историко-географических причин она стала многосторонней и типичной. Родственные черты русской и венгерской литературы в том, что, подобно литературам других центрально- европейских народов, она берет на себя и внелитературные задачи. Она была не только литературой, но немножко и двигателем общественного развития, она всегда немножно и философия, и социология, и психология.»

С душевной болью прощался он со своим рано умершим другом Йожефом Дарвашом, Залыгин проводит интересную параллель между романом Гончарова «Обрыв» и «Колоколом в колодце» Йожефа Дарваша. Родственные черты он видит в первую очередь в общественном развитии: в русской и венгерской истории середины прошлого века, в страстной крестьянской мечте о земле, в дальнейшей капитализации, которая потрясла до основания оба народа и в ходе которой крестьянские хозяйства разорялись, а дворянские усадьбы продавались за бесценок. Залыгин обращает особое внимание на венгерскую социографическую беллетристику. Сравнивая процесс развития русского «очерка» и венгерской литературной социографии, он подчеркивает в них страсть к показу действетельности, родственное требование цели и зоркости. Важнейшими личностями в венгерской социографической беллетристике Залыгин считает Петера Вереша и Дюлу Ийеша. По его мнению Петер Вереш чудесно писал о крестьянской жизни, мастерски оформляя огромные картины соотношения событий и характеров. Формально можно назвать Петера Вереша документалистом, потому что документальная проза привлекает наше внимание не своим стилем или множеством художественных средств, суть именно в проблеме, фактах. Совершенно оригинальный, свойственный только Петеру Верещу стиль он называет классически искусственным. Для него первым среди университетов жизни был университет «трудовых коллективов рабочих», а вторым «социалистическое рабочее движение», которые сделали его человеком, осваивающим и претворяющим идеи, и открыли скрывавшийся в нем талант огромного влияния и силу характера.

По мнению Залыгина главный мотив создания венгерской социографической литературы – это ответственность, с которой венгерская интеллигенция сдедила за развитием, социальным устройством, складыванием души нации. Находясь в Венгрии, в мире

алфельдских краеведческих музеев и пастухов, он заметил, что возле экспонатов можно видеть и книги, которые венгерские ученые посвятили описанию жизни пастухов и крестьян и увидевшие свет 80-100 лет назад. Залыгин находит источник венгерской социографической беллетрустики в этнографии, социологии, экономике, естественных науках. Впечатления от «Народа пустыни» он суммирует так: несмотря на то, что это произведение имеет автобиографические элементы, все-таки главное в нем это лицо народа венгерской пусты, его душа, судьба, психология, ставшая такой в процессе многовекового исторического развития. Типы Ийеша убеждают Залыгина в том, что писатель может создать образы, которые никогда не бывают в жизни, и тем не менее читатель готов верить писателю, а не действительности. Этот важный принципиально-теоретический тезис происходит из требования полного реализма, из того основного принципа, по которому писатель-реалист не просто «копирует» своих героев из жизни, а «творит» их, таким образом обогащая и расширяя возможности реализма.

Одно из самых лучших эссе написано Залыгиным по поводу юбилея Жигмонда Морица. Он подчеркивает, что Жигмонда Морица знают и ценят в СССР, хотя этот писатель еще не оценен по достоинству. Залыгин убежден, что венгерская беллетристика потому так богата и многогранна, что, стараясь охватить все стороны жизни, события, систему человеческих отношений, она в силах выразить и что-то более общее. Именно поэтому могла пройти путь от отдельного человека до всего человечества. У Залыгина не книжное, но верное суждение о современной венгерской прозе: Об Иштване Эркене, Ференце Шанта, Тиборе Череше, Лайоше Мештерхази, Имре Добози, Дюле Фекете, Анне Йокаи и о других. Его внимание к ним происходит из любви, из желания узнать их. С удовольствием и признанием вспоминает он о том, что переводы и издания его произведений, появившиеся в Венгрии, первоклассные. Ссылаясь на мнение своих друзей, владеющих венгерским языком, он хвалил переводы Дьёрдя Бараня. Задумываясь о быстротечности времени, с некоторой иронией к самому себе он заметил, что и у нас он стал уже обязательной литературой. Несмотря на иронию это факт и что и читатели и критики читают Залыгина с особым вниманием, а его произведения выдержали может быть самую трудную проверку - стали обязательными.

В конце вспомним об одном переживании юного Залыгина, полюбившего сибирский деревенский быт: после продолжительной засухи летний дождь застал его одного среди огромного поля овса, и он стал свидетелем возрождения жаждущих влаги, почти высохших растений.

В связи с 75 летием со дня рождения желаем Сергею Залыгину от имени его венгерских читателей и поклонников телесного и душевного возрождения, подобного тому былому незабываемому переживанию.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIV. 253—259. 1990 Debrecen

Critica et Bibliographia

In memoriam Jerzy Śliziński (1920–1988)

20-ego kwietnia b. r. w podwarszawskim Wilanowie po ciężkiej chorobie zmarł Jerzy Śliziński, wybitny przedstawiciel warszawskiej szkoły slawistycznej, założyciel i były kierownik Wydziału Literackiego Instytutu Filologii Słowianskiej Polskiej Akademii Nauk, znakomity badacz, wychowawca młodego pokolenia, wybitny organizator polskiego zycia literackiego. Ze względu na to, ze był on slawistą o szerokich horyzontach umysłowych, konsekwentnie interesującym się wydarzeniami węgierskiego życia naukowego, wypada wspominać jego twórczość oraz działalność naukową również w naszym czasopiśmie. Urodził się w Usti nad Łabą 14-ego lipca 1920-ego r., tam skonczył liceum a w r. 1939-ym wstąpił na Uniwersytet w Pradze. Po zamknięciu uczelni nauczał obcych języków, w latach 1943-44 pracował w Pradze jako robotnik przy tunelu. 20-ego lipca r. 1944-ego za udział w ruchu antyfaszystowskim "17. listopada" został osadzony w obozie koncentracyjnym w Bystrzycy. 30-ego kwietnia 1945-ego r. uciekł z obozu i wziął udział w powstaniu w Pradze. W czerwcu 1947-ego r. skonczył studia orientalistyczne.

Po śmierci matki przeprowadził się do ojca do Warszawy. Nostryfikował dyplom na Uniwersytecia Warszawskim, od r. 1948-ego był lektorem języka czeskiego na tamtejszym uniwersytecie a już w roku 1950-ym obronił doktorat. Od roku 1950-ego wykładał literaturę czeska, w roku 1953-ym został adiunktem w Katedrze Filologii Słowianskiej a 24-ego lutego r. 1956-ego otrzymał nominację na stanowisko docenta. Od r. 1957-ego pracował w Instytucie Słowianskim PAN, od r. 1962-ego był kierownikiem Pracowni Literatur Zachodnio-Słowianskich instytutu.

Publikował juz, jako wykładowca, a z czasem co raz więcej. Teraz ograniczam się tylko do omówienia jego samodzielnie wydanych prac, z których pierwszą jest korespondencja J. I.

Kraszewskiego z F. A. Horą (1951.), potem korespondencja A. Jiraška z partnerami polskimi (1953.). Jak widzimy, w obrębie komparatystyki, w tym pierwszym okresie w centrum jego zainteresowań stoja kontakty osobiste (hungarysta może tylko pozadrościć takiej mnogości kontaktów czesko-polskich) a później jego uwaga skierowuje się na działalnosc "braci czeskich" na terenie Polski. Zbiera i wydaje w r. 1958-ym zachowane w Polsce rękopisy "braci czeskich" oraz omawia ich działalnosc w Polsce w wieku XVI-ym i XVII-ym (1959.); to ostatnie jego dzieło jest pierwszym, otwierajacym tomem serii "Monografii Słowiańskich" Wydawnictwa "Ossolineum". Nastepnie ukazała się książka o czeskich i słowackich kontaktach literackich J. I. Kraszewskiego, Wydana przez Wydawnictwo Uniwersyteckie w Warszawie (1962.). (Muszę przyznać, że moje zainteresowanie utworami Kraszewskiego wywołało własnie dzieło Ślizińskiego.) Jerzy Śliziński intensywnie interesował się sprawami Węgier i żywył wielką sympatię dla tego kraju. W r. 1972-ym wygłosił w Pałacu Staszica wykład o slawistyce narodów niesłowiańskich, wiedział nawet o słowiańskich zainteresowaniach wyższych szkół w Pécs i w Egerze, a stołeczne badania na ten temat referował juz od roku 1949-ego. Miał referaty na temat Krmana na dwóch jubileuszowych konferencjach Katedry Hungarologii Uniwersytetu Warszawskiego (1972; 1977) a prócz tego recenzował równiez jedną z naszych rozpraw doktorskich.

Był on wybitnym organizatorem! W Instytucie Słowianskim PAN z pomocą kilku mlodych kolegów zestawił i wydał bibliografię listów autorów zachodnich i południo-słowiańskich, zachowanych w bibliotekach polskich. (Z tej bibliografii korzystał w kilku swoich późniejszych publikacjach okolicznościowych.) W końcu lat 60-ych przygotował serię rozpraw o historii kontaktów polsko-słowiańskich. On sam napisał czeską część tomu, poswięconego kontaktom literackim polsko-czeskim i polsko-słowackim (1969.). W latach późniejszych badał pozostałe relacje słowianskie. W roku 1970-ym została wydana przez "Ossolineum" książka na temat literackich kontaktów polskich a serbo-łuzyckich, w roku nastepnym autor pisze o kontaktach polsko-bułgarskich a w roku 1972-ym o polsko-jugosłowiańskich. W roku 1973-ym Śliziński w kierowanym przez siebie instytucie przygotował studia na VII. Miedzynarodowy Zjazd Slawistów (podczas którego niżej podpisany rozwazał kontakty węgiersko-słowackie w powieści A. Gruszeckiego). W tym samym roku pod jego redakcją został wydany zbiór studiów pt. "Słowianskie utwory o drugiej wojnie światowej." (Myszlę że ta książka jest interesująca dla badaczy węgierskości.) W roku 1978-ym jeszcze raz powrócił do kontaktów literackich polsko-czeskich i

polsko-słowackich, ale tym razem zwrócił szczególną uwagę na okres 1890-1939.

W tych bardzo płodnych dla niego latach zorganizował liczne konferencje i zjazdy (na konferencję poświeconą działalności K. Čapka i F. A. Halsa został równiez zaproszony nizej podpisany). Przez długie lata był redaktorem naczelnym "Pamiętnika Słowiańskiego".

Od konca lat 70-ych wydaje się, jakby odszedł od slawistyki. (Dziwne, choć może nawet nie bezprzykładne zjawisko: uczniowie kiedy obejmują pewne funkcje, postepują, jakby ich dawny wychowawca nawet nie istniał.) Jerzy Śliziński wtedy w tej specyficznej emigracji zwrócił się do wielkich synów narodu polskiego, jakby miał zamiar wzmocnić własne korzenie. Zadziwiająca jego wytrwałość oraz znajomość języków umozliwiły mu wydanie ksiazek: "Jan Sobieski w literaturze europejskiej" (Wyd. MON 1979.) i "Kościuszko w literaturze europejskiej i północno-amerikanskiej" (1981). (Węgierskie materiały do obu tych dzieł pochodza od niżej podpisanego.) Trzecia jego - ze względu na tematykę - praca, której głównym tematem jest Chopin, aktualnie leży w szufladzie któregoś kompetentnego wydawnictwa a jego ostatnie dzieło o Tatrach pozostało w stadium gromadzenia materiału.

Nieubłagana choroba zabrała go w pełni sił intelektualnych. Zostawił po sobie bogatą, wszechstronną twórczość. Wielu z nas z głebi serca boleje nad jego przedwczesnym odejściem.

I. CSAPLÁROS

Gunther Wytrzens: Die Slavischen und Slavica betreffenden Drucke der Wien Mechitaristen. Ein Beitrag zur Wiener Druck- und zur österreichischen Kulturgeschichte.
Wien, 1985 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 460. Bd.) 337 S. 20 Tafeln.

Günther Wytrzens, der Leiter des Lehrstuhls f. Slavische Philologie der Universität Wien - dessen Name unter anderen auch durch eine Reihe von Fachbibliographien bekannt wurde - hat die Slavistik, die Druck- und Kulturgeschichte um ein bedeutendes Werk bereichert: er hat die Bibliographie der slavischen und Slavica betreffenden Drucke der Wiener Mechitaristendruckerei zusammengestellt und veröffentlicht.

Mechitar der Seelige (1676–1749), geboren in Sebaste, konvertierte zum Katholizismus in Aleppo, hat im Jahre 1701 den nach ihm genannten Orden gegründet, zog im Jahre 1717 mit seinen Ordensbrüdern auf die Insel San Lazarro bei Venedig, das Haus des Ordens besteht dort auch in unseren Tagen. Der Wiener Zweig der Mechitaristen entstand in den Jahren um 1810. Mechitar setzte zwei Ziele vor seinen Orden: die Verbreitung der katholischen Religion unter dern Armeniern und die Pflege der Wissenschaften. Dieser letzteren Bestrebung dienten und dienen die Venezianer und Wiener Mechitaristendruckereien.

Die Struktur von Wytrzens' Buch ist wie folgt: Einleitung, Grundsätze der Methode bei der Beschreibung der Drücke, Abkürzungen und Siglen, Verzeichnis der benutzten Bibliographien, die Beschreibung von 360 Drucken geordnet nach Sprachen, innerhalb von diesen Gruppen chronologisch, aber durchgehend nummeriert, Namenregister (mit Quellennachweis), Titelregister, Sachregister, chronologisches Register.

Der Verfasser hat bereits mit der Materialsammlung Ausserordentliches geleistet: er hat sechs Wiener staatliche, kirchliche und institutionelle Bibliotheken, drei Archive, sieben andere österreichische Grossbibliotheken bzw. die Serbische Nationalbibliothek durchforscht, durch Briefwechsel erhielt er Daten von sowjetischen, jugoslavischen und polnischen Bibliotheken, Privatpersonen und zum Schluss erwarb er eine ernste Privatsammlung von Xeroxkopien mechitaristischer Slavica. Seine Sammlung umfasst Bücher, Tageszeitungen, Zeitschriften, Lehrbücher, Kalender, Gelegenheitsdrucke bzw. Einblattdrucke. In mehreren Fällen gelang es ihm, die Mängel der Nationalbibliographien zu ersetzen.

Die Beschreibung der Drucke erfolgt nach folgendem Schema: laufende Nummer, Fundort, Signatur, Erscheinungsjahr, Format, Schrift(en), Sprache(n), Stelle des Impressums, Einband, Verfasser, Titel, Untertitel, deutsche Übersetzung der Titels, Berufung an die entsprechende Nationalbibliographie, sonstige Angaben.

Alle Beschreibungen sind musterhaft: die Rubrik der sonstigen Angaben ist aber eine echte Fundgrube für Slavisten, Literatur- und Kulturhistoriker bzw. für die Forscher der Nationalitätenverhältnisse in der Monarchie. Im Rahmen einer Buchbesprechung kann man kein vollständiges Bild davon geben, mit welcher Übersicht und Wissen der Verfasser die Form- und Inhaltsmerkmale der Drucke, ihre zeitgenössische und spätere Bedeutung, ihre Zusammenhänge mit den Geistesbewegungen des Reichs und denen von Europa schildert. Ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu erheben zähle ich die sonstigen Angaben auf, die am

häufigsten vorkommen. Dies sind folgende: Inhaltsbesprechung, - Zeitungen und Zeitschriften wurden ausführlich repertorisiert - Illustrationen (Thema und Technik der Ausführung), Widmungen, Genehmigungen der Zensoren, Motti (die Identifikation der biblischen und belletristischen Texten), handschriftliche Marginalien, Possessoreintragungen und Eintragungen zwischen den Zeilen, Widmungen, Stempel von Privatpersonen und Körperschaften, Exlibris, Rarität- und Unikumcharakter, Textproben für die sprachliche Analyse, Inzipit und Explizit bei Versen, zeitgenössische Rezensionen, gedruckte Werbungen als Anhang, Mehrfarbendruck, Neudruck, Noten; bei belletristischen Werken ihre Bedeutung in den Nationalliteraturen, Namenverzeichnis der Abonnenten (diese Rubrik ist mit ihren ungarischen Angaben ausserordentlich aufschlussreich!).

Im Buch wurden die Bewegungen der nationalen Wiedergeburt des vergangenen Jahrhunderts, der Frühling der Völker, der erste Weltkrieg bzw. die sich herausbildende und aufblühende Slavistik und ein ansehnlicher Teil der zeitgenössischen Produktion der slavischen Literaturen, widerspiegelt in den Publikationen je einer Druckerei, bekanntgemacht. Die Verfasser, die mit den meisten Werken vertreten sind: Karadzič, Obradovič, Tekelija, Njegos, Daničič, Miklosich, Kopitar, Kollar, Hurban, Hodža und man könnte weiter aufzählen.

In der Bibliographie sind mehrere interessante und aufschlussreiche ungarische und Ungarn betreffende Angaben, in erster Linie in dem serbischen, ruthenischen und slowakischen Teil: so z.B. ungarische Grammatiken für die Nationalitäten (265), die Beschreibung des Hochwassers in Pest-Buda (266), Broschüre über die Eisenbahnbauten nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich (348) usw.

Für Erziehungs- und Kirchenhistoriker sind die Lehrbücher und Streitschriften bzw. die Erbauungsschriften aufschlussreich.

Der Varfasser teilt im Namenregister die bibliographischen Angaben und Zugehörigkeit a l l d e r P e r s o n e n mit, die im Haupttext erwähnt werden, so dient das Register gleichzeitig auch als Sammlung.

Die mechitaristischen Slavica hatten im historischen Ungarn ernsten Umlauf und Nachfrage, selbst innerhalb der heutigen Grenzen tauchen sie in grosser Zahl auf, auch deshalb kann das Buch Interesse erwecken.

Die Druckausstattung des Buches ist zweckentsprechend, sie hat wegen bestimmter Buchstaben und diakritischer Zeichen sicher viel Arbeit gekostet.

Wytrzens hat sich in seiner Einleitung das Ziel gesetzt, einen Mosaikstein zu einer "gesamtösterreichischen"

Kulturgeschichte zu geben. Nachdem wir sein Werk gelesen hatten, können wir mit Gewissheit behaupten: er hat viel mehr geleistet, seine Bibliographie wird uns lange als Nachschlagewerk dienen.

E. OJTOZI

Sobieski i victoria wiedenska.
Pod red. Lecha Ludorowskiego. Lublin 1985. Uniwersytet Marii Curie–Skłodowskiej. Wydział Humanistyczny, 164.

Literatura barokowa i tradycja literatury politycznej uwieczniająca walkę antyturecką w ostatnich dziesięcioleciach XVII wieku ostatnio ponownie jest w centrum zainteresowania. 300–lecie wyzwolenia Wiednia i Budy (1683, 1868) uczyniło szczególnie aktualnym badania zagadnień literatury politycznej i historycznej oraz zródeł drukowanych i rekopisów rozwijających sie w Europie podczas walk wyzwoleńczych, wspomnienia dawnych polemik, ich studiowanie z europejskiego oraz narodowego punktu widzenia. Do tych zagadnień należy publikacja Uniwersytetu Lubelskiego.

Z dziesięciu studiów zbiorowego wydania tylko jedno zajmuje się ówczesnym materiałem źródłowym, oraz jedną z jego dziedzin, prasą: Sobieski i prasa europejska w okresie oblężenia Wiednia (W. – S. Myk). Z. potoku gazet, relacji o charakterze ulotek, drukowanych korespondencji wojennych umożliwyły wybór materiałów do tych zagadnień druki polskie, austriackie i niemieckie, w większej ilości włoskie i francuskie oraz w mniejszej już ilości hiszpańskie i angielskie. One częściowo ukazywały się bez podania miejsca i roku wydania, i w większości przedstawiają cele polityczno–publicystyczne oraz dążenia propagandowe krajów bezpośrednio czy pośrednio zainteresowanych w kwestii tureckiej.

Król polski sam dokładał wiele starań do prasy, i nie tylko śledził wydania zagraniczne, lecz także ze swoich pism kazał zrobić taki sam materiał prasowy. Na przykład na drugi dzień po tryumfie wiedeńskim zaofiarował do gazety swój list napisany w namiocie Wielkiego Wezyra do królowej 13 września, który pózniej ukazał się także w wersjach obcojęzycznych; zostały opublikowane również niektóre jego listy napisane do Leopolda I, papieża Inocentego XI i zakonnika kapucyna Marco d'Aviano, apostoła walki antytureckiej.

Przejawy szkodzące solidarności między władcami chrześcijańskimi oraz objawienie się interesów władczych to jedna

z cech charakterystycznych ówczesnego materiału zródłowego. Charakterystycznym przykładem tego jest ton relacji prasowej w Austrii i Niemczech ze spotkania w Schwechacie Sobieskiego i zazdrosnego jego sławy wodza Leopolda powracającego do wyzwolonego miasta cesarskiego, która przedstawia je jakby to było spotkanie serdeczne, oraz również przykładem może być kontrast treści listu królewskiego z 17 września omawiającego krzywdę rodziny królewskiej i zachowanie cesarza wobec "niewdzięcznych" wojsk polskich.

W związku z Węgrami na uwagę mogą zasługiwać przede wszystkim wiadomości z bitew w okolicach Presburga, oraz relacje i opisanie zdobycia miejscowości Párkány i Esztergom, a dalej pojawienie się ludzi Thököly' ego na dworze króla polskiego dążących do dalszych pertraktacji, a oddzwięki pisemne zagłębiających się sprzeczności między Sobieskim a przywódcami wojsk sprzymierzonych należą już do ciężkich problemów politycznych i wojskowych kampanii wojennej na Węgrzech. To wszystko związane jest z przemarszem dążącego do Krakowa Sobieskiego przez północną część Węgier i odzwierciedla się w materiale prasowym w języku polskim, łacińskim, niemieckim, włoskim, francuskim, urozmaiconym kolorystycznymi opisami. Do badań punktem oparcia są dokładne zaznaczenia miejsca zródłowego rzadko spotykanych druków, powoływania się na dopiski katalogów druków bibliotek w Krakowie, Warszawie, Gdańsku, Wrocławiu oraz Państwowej Biblioteki im. Széchenyi'ego w Budapeszcie.

Pozostałe studia zajmują się związkami literackimi uwzględniającymi właściwości tych zagadnień z XIX wieku, okresu po trzecim rozbiorze Polski. Niektórzy autorzy badają zagadnienia przedstawienia Sobieskiego i jego epoki w prozie historycznej J. I. Kraszewskiego i A. Krechowieckiego (H. Bursztyńska, A Jopek). Inni nawet w XX wieku uwzgledniają związki tradycji historycznej i legendy o Sobieskim w literaturze młodzieżowej, adaptacje biograficzne w literaturze pięknej i we współczesnych opowiadaniach historycznych. Tematyka zmieniająca się po odrodzeniu Polski jest złożona, także jej studiowanie, a autorzy tych studiów uwzgledniają ogólne osiągnięcia procesu oceniającego, opierajacego się na odnowionych badaniach.

Ten tom wchodzi w skład wydawnictwa Uniwersytetu Lubelskiego jako jego druga samodzielna część, które ukazało się pod tytułem Trylogia + Sobieski + Victoria wiedeńska, i pierwszą częścią którego jest Trylogia - w stulecie dzieła (Lublin, 1985); redaktorem zbioru studiów poświęconych twórczości Sienkiewicza również jest L. Ludorowski.

L. HOPP

INDEX

Л. Дэже: Древнеболгарский, древнерусский и древнесербский литературные языки: проблемы их сравнительного и типологического изучения 9
Э. Ойтози – И. А. Дзендзелевский: Марияповчанской вариант грамматики Арсения Коцака 27
I. Udvari: Refleksje o jezyku okólnika i utworów drukowanych J. De Camel (1641-1705) (Dane do ukraińskiego piśmiennictwa oficjalnego) 45
J. Pilarsky: Zur Interpretation einer ungarisch-rumänisch-slawischen lautgeschichtlichen Isoglosse 57
М. Ковач: Конверзационное значение вопросительных высказываний 69
T. Senga: Ungarisch-bulgarische Beziehungen nach dem Mongolensturm 77
М. Фоналка: Некоторые особенности «летописца Даниила Галицкого» 91
E. Iglói: Der Maitraum. Eine Satire von Marcin Bielski 103
М. Ш. Гринберг – Б. А. Успенский: Об отношениях Сумарокова к Ломоносову в 1740-х годах 113
З. Хайднади: Старые и новые люди (Обломов и Отцы и дети) 125
E. Bodnár: Dilemmas der Entwicklung in Rußland in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die subjektiv-soziologische Methode von Michajlovskij 147
Т. Мадяроды: Живописные новации К. Малевича в контексте художественных и культурно-философских традиций России рубежа веков 163
Й. Горетич: Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» как миф о пошлости 179
M. Cymborska-Leboda: Uwagi do badań nad symbolizmem rosyjskim 193
Л. Аллен: Литературное потомство троики Гоголя: Пастернак и Гумилёв 205
Ш. Веграри: Некоторые проблемы цикла рассказов И. Э. Бабеля о I мировой войне «На поле чести» 221
М. В. Рождественская: Мотив «града-Китежа» в поэзии Всеволода Рождественского 233
И. Ч. Варга: Сделать совесть законом, а закон совестью. Сергей Залыгин 245

Critica et Bibliographia

In memoran Jerzy Śliziński (1920–1988)
(I. C s a p l á r o s) 253
Günther Wytrzens: Die slavischen und Slavica betreffenden Drucke der Wiener Mechitaristen. Ein Beitrag zur Wiener Druck- und zur österreichischen Kulturgeschichte
(E. O j t o z i) 255
Sobieski i victoria wiedeńska. Pod red. Lecha Ludorowskiego
(L. H o p p) 258

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Дэже: Древнеболгарский, древнерусский и древнесербский литературные языки: проблемы их сравнительного и типологического изучения 9
Э. Ойтози – И. А. Дзендзелевский: Марияповчанский вариант грамматики Арсения Коцака 27
И. Удва́ри: Заметки по языку печатных произведений Й. Дэ Камелиса (1641–1705) (К истории карпатско-украинской письменности) 45
Й. Пиларский: К вопросу об одном венгеро-румынско-славянском историко-фонетическом параллелизме 57
М. Ковач: Конверзационное значение вопросительных высказываний 69
Т. Шенга: Венгеро-болгарские отношения после нашествия татар 77
М. Фоналка: Некоторые особенности «летописца Даниила Галицкого» 91
Э. Иглои: Майский сон. Сатира Марцина Бельского 103
М. Ш. Гринберг – Б. А. Успенский: Об отношениях Сумарокова к Ломоносову в 1740-х годах 113
З. Хайнади: Старые и новые люди (Обломов и Отцы и дети) 125
Э. Боднар: Дилеммы развития в России во второй половине XIX в. Субъективно-социологический метод Михайловского 147
Т. Мадяроды: Живописные новации К. Малевича в контексте художественных и культурно-философских традиций России рубежа веков 163
Й. Горетич: Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» как миф о пошлости 179
М. Цимборска-Лебода: Заметки по исследованию русского символизма 193
Л. Аллен: Литературное потомство тройки Гоголя: Пастернак и Гумилёв 205
Ш. Вегвари: Некоторые проблемы цикла рассказов И. Э. Бабеля о I мировой войне «На поле чести» 221
М. В. Рождественская: Мотив «града-Китежа» в поэзии Всеволода Рождественского 233
И. Ч. Варга: Сделать совесть законом, а закон совестью. Сергей Залыгин 245

In memoran Jerzy Śliziński (1920–1988)
(I. C s a p l á r o s) 253
Günther Wytrzens: Die slavischen und Slavica betreffenden Drucke der Wiener Mechitaristen. Ein Beitrag zur Wiener Druck- und zur österreichischen Kulturgeschichte
(E. O j t o z i) 255
Sobieski i victoria wiedeńska. Pod red. Lecha Ludorowskiego
(L. H o p p) 258

CONTENTS

L. D e z s ő: Old Bulgarian, Old Russian and Old Serbian Literary Languages: the Problems of Their Comparative and Typological Study 9
E. O j t o z i – J. A. D z e n d z e l e v s k i j: The Máriapócs Version of Arsenij Kocak's Grammar of 1772–1778 27
I. U d v a r i: Remarks on the Language of J. De Camelis' Printed Works (Some Data on the History of Carpatho-Ukrainian Written Records) 45
J. P i l a r s k ý: On a Parallel of Historico-phonetical Development in Hungarian, Rumanian and Slavic 57
M. K o v á c s: The Conversional Meaning of Interrogative Utterances 69
T. S e n g a: Hungarian-Bulgarian Relations after the Mongol Invasion 77
M. F o n a l k a: Some Characteristics of "Daniil of Galicic's Chronicler" 91
E. I g l ó i: A Dream in May. A Satire by Marcin Bielski 103
M. S. G r e e n b e r g – B. A. U s p e n s k i j: On the Relations between Sumarokov and Lomonosov in the 1740–ies 113
Z. H a j n á d y: Old and New People (Oblomov and Fathers and Sons) 125
E. B o d n á r: The Dilemmas of Development in Russia in the Second Half of the 19th Century. Mixajlovskij's Subjective Sociological Method. 147
T. M a g y a r ó d i: K. Malevič's Innovations in Painting in the Context of Russia's Artistic, Cultural and Philosophical Traditions at the Turn of Centuries 163
J. G o r e t i t y: F. Sologub's Novel "The Tiny Devil" as a Myth on Meanness 179
M. C y m b o r s k a – L e b o d a: Remarks on the study of Russian Symbolism 193
L. A l l a i n: The Literary Posterity of Gogol's Troika: Pasternak and Gumilev 205
S. V é g v á r i: Some Problems of I. E. Babel's Short Story Cycle on the lst World War "On the Field of Honor" 221
M. V. R o ž d e s t v e n s k a j a: The Motive of "Grad Kitež" in Vsevolod Rožděstvenskij's Poetry 233
I. Cs. V a r g a: Transforming Conscience into Law and Law into Conscience. Sergej Zalygin 245

Reviews

In memoran Jerzy Śliziński (1920–1988)
(I. C s a p l á r o s) 253
Güngher Wytrzens: Die slavischen und Slavica betreffenden Drucke der Wiener Mechitaristen. Ein Beitrag zur Wiener Druck- und zur österreichischen Kulturgeschichte
(E. O j t o z i) 255
Sobieski i victoria wiedeńska. Pod red. Lecha Ludorowskiego
(L. H o p p) 258

Kossuth Lajos Tudományegyetem
Felelős kiadó: *Lipták András*
Felelős szerkesztő: *Iglói Endre*
Példányszám: 500
Megjelent 1990
Szedés: Inform Stúdió Kft., Debrecen
Nyomás: Kinizsi Nyomda, Debrecen

OUR CONTRIBUTORS

LOUIS ALLAIN
(see Slavica XVIII.)

ERZSÉBET BODNÁR
assistant professor
Department of Russian Literature
(4020 Debrecen, Hungary)

MARIA CYMBORSKA-LEBODA
(see Slavica XVII.)

ISTVÁN CSAPLÁROS
(see Slavica I.)

LÁSZLÓ DEZSŐ
(see Slavica XVI.)

MÁRIA FONALKA
assistant professor
Department of Russian Literature
(4010 Debrecen, Hungary)

J. A. DZENDZELEVSKIJ
professor
Užgorod State University
(USSR)

JÓZSEF GORETITY
assistant professor
Department of Russian Literature
(4010 Debrecen, Hungary)

M. S. GREENBERG
assistant professor
Moscow State University
(USSR)

ZOLTÁN HAJNÁDY
associate professor, chairman of the
Institute of Slavic Languages and Literatures
(4010 Debrecen, Hungary)

LAJOS HOPP
(see Slavica XV.)

ENDRE IGLÓI
(see Slavica XIV.)

MAGDOLNA KOVÁCS
assistant professor
Department of Russian Linguistics
(4010 Debrecen, Hungary)

TAMARA MAGYARÓDI
(see Slavica XIX.)

ESZTER OJTOZI
(see Slavica XII.)

JIRÍ PILARSKY
assistant professor
Department of Russian Linguistics
(4010 Debrecen, Hungary)

M. V. ROŽDESTVENSKAJA
professor
Institute of Russian Literature of
the Soviet Academy of Sciences
Department of Old Russian Literature
(Leningrad, USSR)

TORU SENGA
associate professor
Department of East European History
the Eötvös University
(1 Pesti Barnabás St.,
1052 Budapest, Hungary)

ISTVÁN UDVARI
professor
Department of Russian Linguistics
"György Bessenyei" Teacher Training
Institute
(4401 Nyíregyháza, Hungary)

B. A. USPENSKIJ
professor
Department of Russian Linguistics
Moscow State University
(USSR)

ISTVÁN CS. VARGA
Department of Hungarian Literature
Teacher Training Institute of the
Eötvös University
(23-27 Kazinczy St.,
1076 Budapest, Hungary)

SÁNDOR VÉGVÁRI
assistant professor
Department of Russian Literature
Janus Pannonius University
(Pécs, Hungary)

150 Ft