

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

XXXI.

EDITIONEM CURANTE
CSILLA KUKUCSKA

ADIUVANTE
LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY

REDIGUNT
KLÁRA AGYAGÁSI
ZOLTÁN HAJNÁDY
ISTVÁN D. MOLNÁR



DEBRECEN, 2001

SLAVICA XXXI.

ISSN 0583-5356

Debreceni Egyetem
Felelős kiadó: Győry Kálmán rektor
Felelős szerkesztő: Agyagási Klára
Hajnády Zoltán
D. Molnár István
Szedés: KLTE Szláv Filológiai Intézet
Nyomás: KLTE Reprográfiai Osztály

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

XXXI.

EDITIONEM CURANTE
CSILLA KUKUCSKA

ADIUVANTE
LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY

REDIGUNT
KLÁRA AGYAGÁSI
ZOLTÁN HAJNÁDY
ISTVÁN D. MOLNÁR



DEBRECEN, 2001

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

Ж. Бенчич

доцент
Загребский Университет
41000 Загреб, Кроация

М. Бузаш

PhD докторант
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1088 Будапешт
Maria Buzas@mcca.hu

М. Вожняквич-Джадош

хабил. профессор
Университет им. Марии Кюри-
Склодовской
Люблин, Польша

Б. Дёрфи

PhD докторант
Дебреценский Университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
gingerb@freemail.hu

Ж. Димеши

PhD докторант
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1088 Будапешт
gyimesizs@freemail.hu

Т. Ивашкевич

PhD докторант
Университет им. Т. Шевченко
Украина, Киев

Э. Каса

PhD докторант
Дебреценский Университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
kaszac@dragon.klte.hu

М. Ковач

PhD докторант
Дебреценский Университет
Венгрия, 4010 Дебрецен

В. Лепяхин

доцент
Сегедский Университет
Венгрия, 6722, Сегед
lepahin@lit.u-szeged.hu

И. Д. Молнар

хабил. профессор
Дебреценский Университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
imolnar@tigris.klte.hu

Л. Мушкетик

старший научный сотрудник
НАН Украины
Киев, Украина

Т. Сабо

PhD адъюнкт
Международный
Лингвистический Институт
Венгрия, 1022 Будапешт

М. Стаховски

хабил. профессор
Ягеллонский Университет
Краков, Польша
marstach@vela.filg.uj.edu.pl

М. Стефанова

доцент
Университет им. Епископа
Константина Преславского
Шумен, Болгария

А. Троян

PhD докторант
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1088 Будапешт
antrojan@freemail.hu

И. Удвари

хабил. профессор
Институт им. Д. Бешенеи
Венгрия, 4400 Ниредьхаза
udvarii@zeus.nyf.hu

И. Феньвеш

доцент
Сегедский Университет
Венгрия, 6722, Сегед
szlav@primus.arts.u-szeged.hu

М. Фоналка

PhD адъюнкт
Дебреценский Университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
fonalkam@delfin.klte.hu

З. Хайнади

хабил. доцент
Дебреценский Университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
hajnadysz@tigris.klte.hu

Л. Ясаи

хабил. доцент
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1088 Будапешт
jaszay@ludens.elte.hu

Л. Ягустин

доцент
Дебреценский Университет
Венгрия, 4010 Дебрецен

OUR CONTRIBUTORS

Ž. Benčić
associate professor
University of Zagreb
41000 Zagreb, Croatia

M. Buzás
PhD student
Eötvös L. University
1088 Budapest, Hungary
Maria Buzas@mcca.hu

I. Fenyvesi
associate professor
University of Szeged
6722 szeged, Hungary
szlav@primus.arts.u-szeged.hu

M. Fonalka
PhD assistant professor
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
fonalkam@delfin.klte.hu

Zs. Gyimesi
PhD student
Eötvös L. University
1088 Budapest, Hungary
gyimesizs@freemail.hu

B. Györfi
PhD student
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
gingerb@freemail.hu

Z. Hajnádý
habil. associate professor
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
hajnadyz@tigris.klte.hu

T. Ivaškevič
PhD student
T. Shevchenko University
Kiev, Ukraine

L. Jagusztin
associate professor
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary

L. Jászay
habil. associate professor
Eötvös L. University
1088 Budapest, Hungary
jaszay@ludens.elte.hu

M. Kovács
PhD student
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary

É. Kasza
PhD student
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
kaszae@dragon.klte.hu

V. Lepahin
associate professor
University of Szeged
6722 Szeged, Hungary
lepahin@lit.u-szeged.hu

I. D. Molnár
habil. professor
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
imolnar@tigris.klte.hu

L. Mušketik
scientific contributor
Kiev, Ukraine

M. Stachowski
habil. professor
Jagellonian University
Krakow, Poland
marstach@vela.filg.uj.edu.pl

M. Stefanova
associate professor
Episkop Konstantin
Preslavski University
Šumen, Bulgaria

T. Szabó
PhD assistant professor
International House
Language School
1022 Budapest, Hungary

A. Troján
PhD student
Eötvös L. University
1088 Budapest, Hungary
antrojan@freemail.hu

I. Udvari
habil. professor
Bessenyei György Teacher Training School
4400 Nyíregyháza, Hungary
udvarii@zeus.nyf.hu

M. Woźniakiewicz-Dziadosz
habil. professor
Marie Curie-Skłodowska University
Lublin, Poland



Wolfgang

Profesor István D. Molnár ma sześćdziesiąt lat

Mało jest na świecie rzeczy i spraw, które są dane "raz na zawsze". Kiedyś nazwa naszej uczelni – Uniwersytetu Lajosa Kossutha – wydawała się należeć do chronionych wartości. Wraz jednak z przekształceniami organizacyjnymi nawet ona została zmieniona na inną, na Uniwersytet Debreczyński. Tak samo nazwa naszego instytutu – obecnie Instytut Sławistyki – przechodziła w ciągu kilku dziesięcioleci metamorfozę, niezależnie od tego, że jego pracownicy cały czas troszczyli w zasadzie o to samo: o kształcenie kolejnych nowych pokoleń rusycystów, a później też polonistów. Przynajmniej dwie rzeczy nadal stanowią jednak absolutną "świętość": tytuł naszego rocznika i fakt, że na jego łamach kontynuujemy tradycję czczenia okrągłych rocznic urodzin naszych profesorów, którzy na trwale wpisali się w historię naukowego rocznika "Slavica" oraz w dzieje naszej uczelni.

W roku 2001 profesor István D. Molnár obchodził swoje sześćdziesiąte urodziny, które dają pretekst do chwilowej refleksji nie tylko nad biegiem czasu, lecz także nad tym, co nasz instytut, uniwersytet i w ogóle nauka może zawdzięczać Panu Profesorowi.

István D. Molnár urodził się 1941 roku w miejscowości Beregszász (obecnie Beregowo na Ukrainie) i nigdy nie omieszka dodać, że na Węgrzech. Gimnazjum ukończył w Sárospatak, jak często powtarza, w *Atenach nad Bodrogiem*, z którym to miastem do dnia dzisiejszego wiążą go serdeczne uczucia i wspomnienia. Jako absolwent trzech kierunków (hungarystyki, polonistyki i rusycystyki) i dwóch uczelni – Uniwersytetu Lajosa Kossutha i Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – István D. Molnár zdobył głęboką wiedzę i wszechstronne wykształcenie filologiczne.

Swą uniwersytecką i zawodową karierę zaczynał jako rusycysta. Wkrótce jednak zorganizował w Debreczynie kształcenie polonistów i założył Katedrę Języka i Literatury Polskiej. Jego działalność naukowo-dydaktyczna oraz społeczna od samego początku charakteryzowała się różnorodnością. Obecnie jest on znanym i poważanym, także poza granicami Węgier, naukowcem. Tytuł doktora nauk humanistycznych, stopień kandydata nauk w zakresie literatury, habilitację i stopień doktora Węgierskiej Akademii Nauk zdobywał w latach 1971-1999. Jego wczesny naukowy dorobek obejmuje badania słowiańskiego językoznawstwa porównawczego. Następnie zajmował się dziejami węgiersko-polskich, polsko-rosyjskich i węgiersko-rosyjskich kontaktów literackich. Prowadził także badania z zakresu historii literatury polskiej i węgierskiej XIX i XX wieku. W ostatniej dekadzie zajmował się głównie historią kultury. Interesuje się także typologią i komparatystyczną analizą okresów literackich w literaturze polskiej i węgierskiej.

Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkich jego publikacji dotyczących powyższych zagadnień, zwłaszcza tych, które opublikowane zostały na łamach naszego rocznika. Ale nie można też nie wspomnieć przynajmniej o wybranych książkach, którymi – i to bez wyjątku – jednocześnie służył nauce polskiej i węgierskiej. Na szczególną uwagę zasługuje np. pionierska praca *Lengyel irodalmi kalauz. A kezdetektől 1989-ig (Przewodnik po literaturze polskiej. Od początków do 1989 roku; Budapest, 1997)*, która to książka jest pierwszą nowoczesną węgierskojęzyczną syntezą historii literatury polskiej, widzianą oczami badacza także rodzimej literatury węgierskiej. Za najlepszą swoją książkę Profesor uważa wydaną w 1995 roku *Vallási kisebbség és kisebbségi vallás. Görögkatolikusok a régi és mai Lengyelországban (Mniejszość religijna i religia mniejszości. Greko-katolicy w dawnej i współczesnej Polsce)*. Właśnie dzięki tej pracy István D. Molnár zdobył najwyższy na Węgrzech stopień naukowy.

Pracę dydaktyczną Profesor zawsze uważał za jeden z najważniejszych swoich obowiązków. Z myślą o obecnych i przyszłych studentach napisał on wraz ze swoimi kolegami podręczniki i antologie uniwersyteckie z zakresu historii literatury polskiej. Także inne jego książki, np. monografia twórczości Jerzego Andrzejewskiego (*Katolicizmus, szocializmus, ellenzékség. Jerzy Andrzejewski életműve – Katolicyzm, socjalizm, opozycyjność. Twórczość Jerzego Andrzejewskiego; 1995*) oraz praca traktująca o wizerunku Węgrów w piśmiennictwie polskim lat 1919-1989 (*A magyarság a modern lengyel irodalomban*), od chwili ich ukazania się stanowią także cenny materiał pomocniczy w kształceniu węgierskich studentów polonistyki.

István D. Molnár nigdy nie zamykał się w czterech ścianach naszej uczelni. Poza tym, że od początku swej działalności regularnie bierze udział w międzynarodowych konferencjach w kraju i poza jego granicami, dwukrotnie pracował również w Warszawie jako dyplomata i dyrektor Węgierskiego Instytutu Kultury. W Debreczynie pełnił funkcję prodziekana Wydziału Humanistycznego i dyrektora Instytutu Filologii Słowiańskiej. Bierze czynny udział w działalności licznych komisji, redakcji i międzynarodowych organizacji naukowych oraz w kształceniu doktorantów na uniwersytetach w Debreczynie i Budapeszcie.

Mimo że nazwisko profesora nieodłącznie związane jest z Uniwersytetem Debreczyńskim i szeroko rozumianą polonistyką, tylko nieliczni i najbliżsi koledzy Profesora znają go naprawdę. W trakcie jego pracy nic nie przychodziło mu zbyt łatwo. Tak się złożyło, tak wynikało z odmiennych warunków "wtedy i tam" w porównaniu z "tu i teraz", tak zdarzył los. Tym niemniej wszystkie jego przedsięwzięcia i starania były i są podporządkowane jednemu celowi: rozwojowi kształcenia studentów polonistyki na Węgrzech i podnoszeniu poziomu badań polonistycznych. Pomaga także swoim kolegom i wspiera

współpracę węgierskich i zagranicznych polonistów.

Również Istvánowi D. Molnárowi trudno być prorokiem we własnym kraju. To z rąk prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, a Ministerstwo Edukacji Narodowej odznaczyło go pamiątkowym medalem Komisji Edukacji Naukowej. Były to niewątpliwie piękne gesty uznania dla jego zasług w upowszechnianiu kultury polskiej na Węgrzech. Należy jednak pamiętać o tym, że nie mniej zrobił on także dla promocji kultury węgierskiej w Polsce...

Szanowny Panie Profesorze! Jako jeden z pierwszych absolwentów debreczyńskiej polonistyki, dawny student i obecny kolega, w imieniu pracowników Instytutu Sławistyki i zespołu redakcji rocznika *Slavica* składam najlepsze życzenia z okazji pięknego jubileuszu. Życzę dalszych sukcesów, kolejnych książek, zrealizowania planów, wiele sił do pracy na niwie węgierskiej i polskiej nauki. W życiu prywatnym życzę przede wszystkim bardzo dużo zdrowia, szczęścia i zadowolenia.

László Kálmán Nagy
Dyrektor Instytutu

О статусе категории вида в славянских и неславянских языках

Л. ЯСАИ

Введение

В современной общей лингвистике в последнее время вопрос, как правило, ставится не так, существует ли вид только в славянских языках или и в неславянских? – эта проблема рассматривается скорее с типологической точки зрения, с постановкой вопроса о том, какое место занимают способы выражения видовых значений в системе того или иного языка, в иерархии некоторой универсальной аспектуальности. Сущность универсального подхода к изучению вида хорошо формулирует В. А. Плунгян: "В современных исследованиях по типологии отчетливо наметилась тенденция к «универсализации» видовых противопоставлений; при такой трактовке категория вида перестает быть отличительной характеристикой только одной группы языков (например, славянских) – видовые (или, может быть, лучше использовать термин *аспектуальные*) граммы оказываются, напротив, одними из самых распространенных; их становится целесообразным выделять едва ли не в любой глагольной системе (даже с самым бедным набором глагольных категорий)" [Плунгян 1997, 173]. Из такого подхода следует, конечно, истолкование вида не только в качестве "морфологического ядра аспектуальности" (термин А. В. Бондарко), но и частичное отождествление терминов вида и аспектуальности. Об их полном совпадении нельзя говорить, так как и при расширенном истолковании вида как морфологически нехарактеризованного (или не обязательно характеризованного) явления мы оставим в стороне способы глагольного действия, являющиеся морфемно выраженными модификациями и занимающие периферию аспектуальности.

В статье [Ясаи 2000] мы анализировали наиболее распространенные дефиниции вида, бытующие в общей и славянской аспектологии. При этом было указано, с одной стороны, на некоторые недостатки классической дефиниции А. М. Пешковского [ПЕШКОВСКИЙ 1956, 105], с другой стороны, на преимущества определений, основывающихся либо на понятии предела действия [БОНДАРКО 1986], либо на представлении внутренней темпоральной структуры ситуации как закрытой или открытой [СOMRIE 1976]. Из сущности любой дефиниции следует, что в каком-то смысле мы не можем не трактовать вида в качестве семантической категории, однако если данное содержание (соответствующее дефиниции вида) находит достаточно регулярное формальное выражение – морфологическое или/и синтаксическое –, и таким образом создаются условия для признания грамматической оппозиции, то принято говорить о данном феномене как о грамматической категории. При сравнении способов выражения видовых значений в разных языках основной вопрос должен состоять в том, в какой мере в данном языке наличествует формальная маркированность вида и в какой пропорции при этом представлены морфологические и синтаксические средства? В славянских языках, как известно, видовое противопоставление выражается последовательными морфологическими средствами (определенным набором префиксов и суффиксов), поэтому традиционно трактуют его морфологическим. Однако это не значит того, что при этом синтаксическая характеристика вида (которая несомненно имеется и в славянских языках) оказалась бы менее важной. Судя по многим языкам, можно заметить, что синтаксическое выражение является более типичным, чем морфологическое. В принципе возможно, что вид не маркируется ни морфологически, ни синтаксически (если не считать роли контекста), он, как семантическая категория, просто подразумевается, как правило, под влиянием временных отношений (одновременности, последовательности, преждевременности), лексического значения глагола или более широкого контекста.

Следовательно, наиболее специфичным представляется вид, характеризующийся *и морфологически*, и наименее специфичным – вид, непосредственно не имеющий грамматических показателей. В такой универсальной интерпретации данное явление можно рассматривать как понятийно-семантический вид. Между этими противоположными полюсами на шкале обнаруживается обширная "переходная зона" с набором разнородных и смешанных средств, имеющих разную степень обязательного или факультативного выражения. Согласно этому, если мы попытаемся создать какую-то категоризацию видов с точки зрения их способов выражения, в первом грубом приближении следует предложить различие минимально трех больших групп, поддающихся дальнейшей дифференциации. Отдельные группы

соответствуют разному представлению категорий, которые могут быть (1) формально обязательно маркированными (это прототип грамматической категории), (2) формально необязательно и непоследовательно маркированными (переходный и смешанный тип категории), (3) формально немаркированными, понятийно-семантическими (неграмматикализованный тип).

Вид как преимущественно морфологическая категория

В данную группу входят те языки, в которых можно говорить о *глагольном* виде, выражение которого достигло высокой степени грамматикализованности. Эта группа подразделяется по крайней мере на два типа: (1) на словоизменительный тип без формирования видовой парности, (2) на видообразующий тип, основанный на образовании парных (соотносительных по виду) глаголов, причем вопрос о словоизменении или словообразовании является спорным.

1. Выражение видовых значений осуществляется вне видовой парности.

В силу наличия специального прогрессива (конструкции *be -ing*), как семантически положительного члена оппозиции, в эту подгруппу должен входить и вид, выявляемый в английском языке, в котором обнаруживаются еще и противопоставления 'перфект : не перфект' и 'узуальное (конструкция *used to be*) : не узуальное действие'. Здесь же отметим, что нередки такие случаи, когда в одном языке выделяется несколько формально маркированных видовых оппозиций.

Морфологический тип выражения вида представляют и семитские языки, в большинстве которых основу видового противопоставления составляет суффиксальное спряжение (это совершенный или пунктивный вид) и префиксальное спряжение глагола (несовершенный или курсивный вид) [Дьяконов 1990, 443].

По описанию [Плунгян 1997, 186-189], как нам кажется, есть основания отнести сюда и язык догон, который распространен в Западной Африке и выделяется своей четкой грамматикализованной системой вида (аспекта) морфологического типа, имея несколько формально характеризованных противопоставлений.

В монографии [ВУБЕЕ 1985, 142-146] отмечен ряд маленьких языков (малоизвестных с точки зрения их изученности), характеризованных формальным противопоставлением вида (см. Basque, Bugushaski, Kiwai, Logbara, Nahuatl, Pawnee, Sierra Miwwok, Touareg, Yanomama, Yukaghir [Там же, 42]). Однако приведенные факты с нашей точки зрения недостаточны для достоверной типологической квалификации вида в ряду таких языков, в которых вид уже детально или в

достаточной мере описан (как, напр., в славянских, германских, романских и др. языках).

2. В выражении глагольного вида в основном участвуют видовые пары.

Эталон в предлагаемой системе представляет этот тип, а именно славянская модель¹, согласно которой видовые пары создаются как в процессе перфективации (путем префиксации), так и имперфективации (путем суффиксации). Относительно способа образования следует подчеркнуть роль имперфективации, так как этот видообразующий прием (посредством расширения или изменения глагольной основы) присущ всем славянским языкам (ср. [МАСЛОВ 1958]), причем суффиксальная имперфективация в глагольной системе других языков не обнаруживается. (Кроме славянских, аналогичный прием sporadически встречается и в литовском, который, однако, является близкородственным языком.) Что касается префиксальной перфективации (в том числе и грамматикализованной или "чисто видовой" перфективации), то она существует и в других языках (напр., и в венгерском, хотя в этом отношении по разным причинам более уместен термин "преверб").

По описанию [ГЕЦАДЗЕ 1984] можно заключить, что при отсутствии имперфективации не являются редкостью языки, имеющие чисто грамматические видовые корреляции, образованные только префиксацией, – картвельские языки представляются именно такими: "В грузинском (и в остальных картвельских языках) семантика вида находит наиболее четкое и последовательное выражение с помощью морфологических корреляций, что дает основание говорить о виде как грамматической категории, являющейся стабильным ядром поля аспектуальности" [Там же, 260-261].

Как мы видели, глагольный вид, формируемый на основе соотносительных глаголов СВ и НСВ, образующих грамматическую корреляцию, может быть представлен также двумя разновидностями: а) помимо префиксальной перфективации в какой-то степени налицо и суффиксальная имперфективация (славянские и балтийские языки), б) имеется только префиксация (грузинский, венгерский языки).

2.1. Сравнение вида в конкретных славянских языках, конечно, показывает, что они также проявляют некоторые различия – как функциональные, так и формальные, следовательно, славянские языки

¹ В принципе славянский вид представляет частную реализацию в рамках универсального вида, поэтому дифференциация как "эталон" или "несоответствующий эталону" (хотя она не значит различия "по рангу") может показаться произвольной. Предлагаемая иерархия объясняется тем, что, в отличие от славянского вида, в нашем распоряжении слишком мало достоверных данных о глагольном виде неславянского типа.

должны иметь свою отдельную типологию. В книге [ПЕТРУХИНА 2000, 63–89] показано, какие функциональные различия есть между русским (как восточнославянским) и отдельными западнославянскими языками. Существенных функциональных различий внутри одной и той же территориальной зоны (восточной, западной), конечно, нет, однако возможны различия формального характера, касательно образования вида. С. О. Соколова обратила внимание на то, что даже в таких близкородственных языках, как русский и украинский, способ образования видовой корреляции иногда различается тем, что префиксальной паре семантически соответствует суффиксальная пара или наоборот. Ср., в частности, *мешать–помешать* (русск.) и *завадити–заважати* (укр.) или *удивиться–удивляться* (русск.) и *дивуватись–здивуватись* (укр.) [Соколова 1993, 26]. Такого рода различий, конечно, может быть очень много, если сравниваются славянские языки разных территориальных зон (напр., западнославянский с восточным). Известно, что в болгарском языке образование видовых корреляций путем имперфективации является максимально продуктивным процессом и системным явлением. Один этот факт по мнению многих исследователей дает основание считать оппозицию болгарского вида наиболее грамматичной среди видовых корреляций других славянских языков. С другой точки зрения, однако, можно высказать и такое мнение, что наличие развитой временной системы в некоторых славянских языках (как это есть, напр., в болгарском) означает заодно и "слабость" вида по отношению к видам без сложной временной системы (ср. [PÁTROVICS 2000, 83]). Дело в том, что в языках южнобалканского ареала вследствие наличия аориста, перфекта и имперфекта с видовой корреляцией пересекаются разные видо-временные оппозиции.

2.2. Формирование видовых корреляций в славянских языках обнаруживает и другие различия. Так, например, в чешском языке при глаголе несовершенного вида с достаточной регулярностью образуются многократные глаголы (ср. *psávat* при *psát*, *chválivat* при *chválit*, *delávat* при *delat*), которые могут употребляться не только в прошедшем времени или инфинитиве, но и в формах настоящего (в неактуальном значении). Таким образом, как отмечает Ю. С. Маслов со ссылкой на Ф. Копечного [МАСЛОВ 1984, 29], создается "второе" видовое противопоставление, подчиненное главному – СВ : НСВ. В русском же языке аналогичные глагольные образования (*писывать*, *хваливать*, *дельвать* и т. п.), широко употребительные еще в языке XIX века, уже практически вышли из употребления (вместо них употребляются простые глаголы НСВ), они остались продуктивными лишь на севернорусской диалектной территории (см. [РОВНОВА 2000, 69-74]). Рассмотрев способы выражения многократности действия в разных славянских языках, П. Патрович справедливо приходит к

заклучению, что только в чешском и словацком языках можно выделить особую категорию итеративности [PÁTROVICS 1999: 82–87]. Мы бы добавили к этому: категорию в смысле грамматикализованной субкатегории вида, ведь на семантическом уровне итеративность кажется такой же универсальной категорией (независимой от формальных показателей), как это можно предположить и в случае вида.

Виды с меньшей степенью грамматикализованности

1. Эта обширная группа объединяет такие типы видов, которые не соответствуют строгим требованиям обязательности формальной оппозиции, характерным для видов первой группы. Вид здесь является менее грамматикализованным, он в основном выражается не противопоставлением глагольных форм (составляющих грамматическую корреляцию, подобную видовой паре). Тем не менее в принципе может быть использовано любое средство для выражения видовых значений (в том числе и морфологические, и синтаксические средства). Главное в этом отношении, что вид не специализировался на определенном типе формального выражения, причем и трудно выделить такое средство (иногда в ряду нескольких или многочисленных средств), которое характеризовалось бы достаточной регулярностью его применения (см. венгерский язык). Особенностью вида в этой группе может явиться и то, что носителями некоторых видовых значений оказываются определенные временные формы, правда, с неодинаковым составом времен и с разными оппозициями видового характера (ср. древне- и новогреческий, армянский, албанский, романские и германские языки). В конечном счете видовое противопоставление (по крайней мере в определенной сфере его семантики) выражается и в таком случае формально, однако данная форма считается временной или видо-временной, в отличие, например, от славянских языков, в которых вид в плане выражения стал независимым от времени. (То, что в плане содержания вид и время теснейшим образом связаны, например, и в русском языке, естественно и не нуждается в объяснении.) Относительно взаимодействия вида и времени особенно уникальным представляется болгарский язык (входящий на основе видовой коррелятивности в первую группу), в котором наблюдается сосуществование сложной системы времен и морфологической категории вида, и при этом аорист имеет кроме совершенного вида и несовершенный (правда, последний встречается реже), а имперфект же имеет кроме форм несовершенного вида, как основной функции, и формы совершенного вида (см. подробно [Маслов 1984, 20; 143-180]).

2. В некоторых языках (в том числе и в венгерском) набор аспектуальных средств может быть весьма разнообразным и среди них трудно выявить доминанту, как самое типичное, системное средство. Иногда трудности возникают именно в связи с тем, что доминанты в богатом многообразии способов выражения видовых значений может и не быть. Примером такого случая может служить венгерский язык, в котором в формировании видового значения могут участвовать следующие средства (являющиеся то обязательными, то лишь возможными):

(1) превербация (использование превербов часто связано и с перфективацией, с подчеркиванием достижения предела), (2) использование определенного суффикса для обозначения однократности, моментальности действия, (3) удвоение преверба для обозначения редкого повторения действия (ср. *meg-megállt*), (4) использование специального суффикса (*-gat, -get*) для обозначения повторения действия как неинтенсивного, (5) семантика глагола, когда глагол без аффиксации, в силу своего лексического значения выражает значения, называемые видовыми, напр., процесс, состояние, достижение результата (см., напр. *elveszít, talál*, т. е. перфективность всех "глаголов достижения", группы "achievements", предстваленных в русском языке видовыми парами: *терять–потерять, находить–найти*), (6) постпозиция преверба, имеющего пространственное значение, для выражения процесса, (7) так наз. объектное или субъектное спряжение переходных глаголов и, соответственно, выбор определенного, неопределенного или нулевого артикля, иногда с изменением порядка слов, (8) разные описательные способы (часто для выражения актуально-длительного действия), (9) роль узкого контекста, в том числе и использование наречий, определяющих либо значение процесса, либо значение законченности действия, (10) роль широкого контекста, когда значение процесса не вытекает ни из формы, ни из значения глагола, но оно явствует из отношения одновременности или последовательности, вытекающего из смысла соседствующей части сложного предложения (подробные описания проблематики аспекта см. в работах [РЕТЕ 1983, 1994, WASNA 1989; 2001, KIEFER 1992]).

2.1. В связи с сравнительно развитой морфологической характеризованностью вида в венгерском языке можно было бы поднять вопрос о том, не ближе ли стоит данная система вида к видам славянских языков, прежде всего на том основании, что в этой системе также существуют приставочные (точнее: превербные) видовые пары? Среди венгерских превербов также есть и такие, которые могут выполнять и аспектуализованную, чисто видовую функцию (чаще всего в такой функции выступает *meg-*). В том случае, если преверб, имеющий не чисто видовое значение, обладает пространственной семантикой, то инверсия преверба и базового глагола может превратить значение

законченности в значение процесса. Это функционально соответствует славянской имперфективации. Сравнение вида в русском и венгерском языках в статье И. Пете не без основания создает впечатление о поразительном сходстве [ПЕТЕ 1994]. Мы всё-таки занимаем в этом отношении более осторожную позицию: с приравниванием венгерского вида к русскому можем согласиться только в том случае, если ограничиться именно указанными морфологическими особенностями венгерской аспектуальной системы, оставив как бы без внимания те явления, которые отрицают существование грамматического вида. В недавно вышедшей монографии Б. Вахи убедительно показано, что в сущности, временные отношения между действиями определяют и видовую характеристику предложения: из одновременности двух или нескольких действий следует значение процессуальности, из последовательности – значение законченности (совершенности) [ВАСНА 2001]. С точки зрения выражения видового значения, начиная с морфем, единицы каждого другого уровня (лексического, синтагматического, синтаксического в более широком смысле, а также и просодического) могут участвовать в формировании аспектуальной значимости предикации, и всё это влияет и на темпоральную структуру текста (Там же: 12). Неслучайно автор обычно говорит не о виде глагола, а, как правило, о виде *глагольной синтагмы* или *предложения*. С нашей точки зрения существенной является именно "неразрешимая дилемма" о том, как можно более адекватно описать всё то, что представляет собой функционирование вида – в рамках морфологии или синтаксиса? Категоричного ответа не может быть потому, что среди смешанных средств данной системы имеются и такие, которые приближают рассматриваемый феномен к категории вида русского глагола, но не редки и такие средства, которые стоят от нее дальше.

3. В особую группу следует выделить языки, имеющие сложную систему времен. Такую систему точнее было бы называть *видо-временной системой*, в которой вид и время сопряжены в одной форме. Это значит, что некоторые видовые значения передаются определенным типом собственно временной формы (см., напр., романские и германские языки). Вряд ли было бы логичным отрицать существование вида в этих языках просто потому, что в них носителем этого значения является форма времени².

3.1. О смешанном характере аспектуальной системы армянского языка свидетельствуют те факты, что, с одной стороны, носителями видовых значений совершенности / несовершенности, однократности /

² Укажем в этой связи на справедливое признание категории таксиса в русском языке, несмотря на отсутствие в нем специальных временных форм: ср. *Когда я пришел домой, она ушла* (последовательность) и *Когда я пришел домой, она уже ушла* (предшествование).

многократности могут быть корневые морфемы глагола, с другой стороны, видовые значения передаются и посредством времен: презенсом и имперфектом – "совершающийся вид", перфектом, плюсквамперфектом, аористом, а также и результативными формами презенса и имперфекта – разные значения совершенного вида. Все эти формы по-разному характеризуют протекание действия, его отношение к внутреннему пределу (ср. [КОЗИНЦЕВА 1984, 110, 111]).

3.2. В связи с категоризацией германских языков (за исключением английского) дилемма состоит в том, входят ли они с точки зрения предлагаемой типологии вида во вторую или в третью (т. е. в следующую) группу? Неуверенность статуса при выделении вида показывает сама постановка вопроса относительно немецкого перфекта в заглавии статьи [VATER 2000]: "является ли он временем или видом или и тем и другим?" Хотя мнения по этому вопросу явно расходятся, наиболее обоснованной кажется такая точка зрения, что перфект содержит и темпоральный, и видовой компонент, и они по-разному актуализируются в разных контекстах, один из них может выступать на первый план (см. [Там же, 104]). В пользу такой точки зрения высказываются многие германисты (см., в частности [ПАВЛОВ 1984]). Кроме того, формально и с достаточной регулярностью в немецком языке противопоставляются формы *Partizip Präsens* ("причастие настоящего времени") и *Partizip Perfekt*, выражая видовое различие (см. подробнее [WEBER 2000]). Несмотря на несомненное наличие таких форм, которые передают и видовые значения, германский тип вида в целом гораздо дальше отстоит от славянского вида, чем венгерский. Справедливо отмечает и Ф. Кифер, что в иерархии видов венгерский язык располагается между славянскими и немецким языками [KIEFER 1996, 265].

Виды с самым бедным набором формальных показателей

1. В так называемых "невидовых языках" вид несомненно отсутствует как формально характеризованное противопоставление или, по крайней мере, его доминанту представляет именно формальная нехарактеризованность этого значения. При рассмотрении явления вида в полевой структуре такой тип как понятийно-семантическое явление, оттесняется на периферию по отношению к тем видам, о которых говорилось выше. В принципе можно предположить, что в языках мира имеются и такие, которым присуще абсолютное отсутствие любого видового маркера. В этом нет ничего особенного. В таком случае, конечно, большее значение будет приписываться роли контекста, и, кроме этого, носителем некоторых видовых значений (процесса, состояния, достижения результата) могут явиться

определенные типы лексических значений глаголов, так как семантическая классификация З. Вендлера является, по всей вероятности, универсальной. Таким образом, абсолютное отсутствие формального вида не значит абсолютного отсутствия выражения самих видовых значений. Укажем, что и в венгерском языке многие беспревербные переходные глаголы, считающиеся в изолированной форме имперфективными, при реализации объекта на уровне предложения способны передавать и значение законченности действия, особенно если они употребляются в контексте последовательных действий. (Отношения же одновременности, как об этом уже говорилось, придают одной и той же глагольной форме значение процесса.) В функциональном отношении многие беспревербные глаголы напоминают поведение русских двувидовых глаголов. Впрочем, бывает даже в русском языке (имеющем, как принято считать, "прототипический вид"), что контекст оказывается недостаточным для точного определения видовой принадлежности двувидового глагола. Как кажется, выяснение вида (СВ или НСВ?) оказывается даже невозможным, если двувидовой глагол в прошедшем времени занимает такую позицию, в которой использование форм видовой пары (вместо двувидового глагола) привело бы к конкуренции видов.

2. В частности, преобладание указанных особенностей в явлении вида может дать представление о свойствах понятийно-семантического типа вида в некоторых менее известных языках, как, например, в коми-зырянском языке (см. со ссылкой на Б. А. Серебrenникова [БОНДАРКО 1983, 81]) и в эскимосском языке (см. со ссылкой на Г. А. Меновщикова [Там же, 81]).

На основе известных нам описаний более вероятным кажется то, что в большинстве случаев всё-таки обнаруживаются какие-то формальные показатели, выполняющие видовые функции, и в тех языках, которые не имеют формальной оппозиции вида. Так это есть в арабском языке: В. С. Храковский обращает внимание на определенный круг строевых слов (вторичных предикатов), которые стоят перед первичными предикатами (знаменательными глаголами, описывающими конкретные ситуации) и выражают грамматическое значение вида. Вторичные предикаты, придающие первичным значение начала, прекращения, продолжения, повторения / возобновления процесса, автор называет "аспектуальными глаголами" [Храковский 1999, 391-397]. В финском языке (в котором вообще нет приставок) имеется не глагольный, а так наз. "падежный вид" (Kasusaspekt), выражаемый аккузативом при реализации объекта (см. [ТОММОЛА 1986, 172-179]). Также отмечены некоторые (правда, не грамматические) показатели в креольских языках, а именно наличие или отсутствие частиц перед глаголом (см. [КОМРИ 1997, 119-121]).

3. Представленные выше разнородные факты не оставляют сомнений в том, что на семантической основе вид следует считать универсальным явлением в языках мира, имеющим в отдельных конкретных языках или группах языков разные частные реализации! .

Литература

- Бондарко 1983: А. В. Бондарко, *Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии*. Ленинград
- Бондарко 1986: А. В. Бондарко, *Семантика предела*. In: Вопросы языкознания, № 1, 14-25.
- ГЕЦАДЗЕ 1984: И. О. Гецадзе, *Категория глагольного вида и аспектуальность в грузинском языке*. In: Теория грамматического значения и аспектологические исследования. (Отв. ред.: А. В. Бондарко), Ленинград, 260-268.
- ДЬЯКОНОВ 1990: И. М. Дьяконов: *Семитские языки*. In: Лингвистический энциклопедический словарь. (Главн. ред.: В. Н. Ярцева), Москва, 442-443.
- КОЗИНЦЕВА 1984: Н. А. Козинцева, *Видо-временные формы предельных и неопредельных глаголов в современном армянском языке*. In: Теория грамматического значения и аспектологические исследования. (Отв. ред.: А. В. Бондарко), Ленинград, 109-128.
- КОМРИ 1997: Б. Комри, *Общая теория глагольного вида*. In: Труды аспектологического семинара Филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. т. 1, (отв. ред.: М. Ю. Черткова), Москва, 115-121.
- МАСЛОВ 1958: Ю. С. Маслов, *Роль так называемой перфективации и имперфективации в процессе возникновения славянского глагольного вида*. Москва
- МАСЛОВ 1984: Ю. С. Маслов, *Очерки по аспектологии*. Ленинград
- ПАВЛОВ 1984: В. М. Павлов, *Темпоральные и аспектуальные признаки в семантике "временных форм" немецкого глагола и некоторые вопросы теории грамматического значения*. In: Теория грамматического значения и аспектологические исследования. (Отв. ред.: А. В. Бондарко), Ленинград, 42-70.
- ПЕТРУХИНА 2000: Е. В. Петрухина, *Аспектуальные категории глагола в русском языке (в сопоставлении с чешским, словацким, польским и болгарским языками)*. Москва
- ПЕШКОВСКИЙ 1956: А. М. Пешковский, *Русский синтаксис в научном освещении*. Изд. 7-е, Москва
- ПЛУНГЯН 1997: В. А. Плунгян, *Вид и типология глагольных систем*. In: Труды аспектологического семинара филологического факультета

- МГУ им. М. В. Ломоносова. т. 1, (отв. ред.: М. Ю. Чертковой), Москва, 173-190.
- РОВНОВА 2000: О. Г. Ровнова, *Употребление грамматических форм в русской диалектной речи. I. Функционирование многократных глаголов*. In: Проблемы функциональной грамматики. Категории морфологии и синтаксиса в высказывании. (Отв. ред.: А. В. Бондарко), С.-Петербург, 69-74.
- СОКОЛОВА 1993: С. О. Соколова, *Межъязыковые параллели как источник изучения фазовости*. In: Вопросы глагольной семантики. (Памяти профессора О. М. Соколова) (Отв. ред.: Е. Н. Сидоренко), Симферополь, 24-28.
- ХРАКОВСКИЙ 1999: В. С. Храковский, *Аспектуальные глаголы в арабском языке*. In: Теория языкознания. Русистика. Арабистика. С.-Петербург, 391-397.
- ЯСАИ 2000: Ясаи Л., *Причины трудности определения и описания категории вида в русском языке*. In: Papp Ferenc akadémikus 70. születésnapjára. Szerk.: T. Molnár István és Klaudy Kinga, Debrecen, 211-217.
- BYBEE 1985: J. Bybee, *Morphology (A Study of the Relation between Meaning and Form)*. Amsterdam/Philadelphia
- COMRIE 1976: B. Comrie, *Aspect (An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems)*. Cambridge
- KIEFER 1992: Kiefer F., *Az aspektus és a mondat szerkezete*. In: Strukturális magyar nyelvtan I. (Szerk.: Kiefer Ferenc), Budapest, 797-886.
- KIEFER 1992: Kiefer F., *Az igeaszpektus areális-tipológiai szempontból*. In: Magyar Nyelv 3, 257-268.
- PÁTROVICS 1999: Pátrovics P., *Итеративность и выражение повторяемости в прошлом в русском, украинском и польском языках*. In: Studia Russica XVII. Budapest, 82-87.
- PÁTROVICS 2000: Pátrovics P., *Aspektualität – Kasus – Referentialität – Temporalität. Ihre Relation im Deutschen und in den slawischen Sprachen*. In: Aspektualität in germanischen und slawischen Sprachen. (Herausg. A. Katny) Poznan, 69-86.
- PETE 1983: Pete I., *Az igeszemlélet, a cselekvés megvalósulásának foka, a cselekvés módja és minősége a magyar nyelvben*. In: Magyar Nyelv 2, 137-149.
- PETE 1994: Pete I., *Verbalaspekt im Ungarischen und Russischen*. In: Studia Slavica Savariensia 2, Szombathely, 70-84.
- TOMMOLA 1986: H. Tommola, *Zur kontrastiven Aspektologie (Finnisch und Russisch)*. In: Studia Slavica Finlandensia, T. III. Helsinki, 161-183.
- VATER 2000: H. Vater, *Das deutsche Perfekt – Tempus oder Aspekt oder beides?* In: Aspektualität in germanischen und slawischen Sprachen. (Herausg. A. Katny) Poznan, 87-107.

- WACHA 1989: Wacha B., *A folyamatos – nemfolyamatos szembenállásról*. In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* 17, 279-328.
- WACHA 2001: Wacha B., *Időbeliség és aspektualitás a magyarban*. In: *Nyelvtudományi Értekezések* 149.
- WEBER 2000: H. Weber, *Partizip Präsens und Partizip Perfekt im Deutschen – eine Aspektopposition?* In: *Aspektualität in germanischen und slawischen Sprachen*. (Herausg. A. Katny) Poznan, 109-123.

**On the Status of Aspectual Category
in Slavic and other Languages
(Abstract)**

The first part of this study discusses the universal determination of aspectual meaning, furthermore, the peculiarities of expression and the specific definition of aspect in Slavic languages. The aspectual meaning is characterised as a semantical category which can be marked formal. The author starts out from the assumption that aspectual meaning can be expressed in a typological classification by the following means: a) primarily morphologically, in Slavic by aspectual pairs, b) by other formal means without paired verbs: morphologically, inflectionally, syntactically, frequently in compounds, c) without grammatical markers, by lexical and contextual means. In the second part of the paper, the different particular features of Slavic verbal aspect are analysed according to specific Slavic languages.

L. Jászay

TURECKO – WĘGIERSKO – SŁOWIAŃSKIE TŁO
ETNONIMU CYGAN¹⁾

M. STACHOWSKI

1.

O Cyganach, ich pochodzeniu i języku napisano już bardzo wiele dzieł i zaproponowano wiele hipotez. Nie jest moim celem tutaj dokonanie ich przeglądu,¹⁾ zamierzam natomiast skupić się na etymologii samego etnonimu *Cygan*.²⁾

Spośród wielu nazw tego narodu nazwa pol. *Cygan* ~ niem. *Zigeuner* rozpowszechniona jest szczególnie w Europie Środkowej i Wschodniej (POTT 1844:44), naturalnie w rozmaitych wariantach fonetycznych, i to stąd przypuszczalnie poszła ona i dalej na Wschód (po części razem z samym narodem).³⁾ Również i fakt, że język francuski nazywa Cyganów *Bohémiens* (wyraz poświadczony od XIV w.), wskazuje na słowiańskie tereny Europy Środkowej jako obszar najintensywniejszego osadnictwa cygańskiego, i to już w XIV w.

W ciągu minionych dwu stuleci zaproponowano szereg etymologii tego

¹⁾ Niemieckojęzyczna wersja tego artykułu ukaze się w 2002 roku w *Studia Etymologica Cracoviensia*.

¹⁾ W tej kwestii zob. na przykład Heinschink 1994: 110-114; Jamnická-Šmerglóvá 1955: 8-13; Serboianu 1930: 26-33. Zob. tu też przypis 5.

²⁾ Niniejsze studium postrzegać należy jedynie jako próbę. Nie jest to w żadnym razie wyczerpujące pod każdym względem opracowanie ani też ostateczne w każdym szczególe rozwiązanie problemu.

³⁾ W lecie 1995 r. miałem możliwość widzieć grupę Cyganów w Dudince na Płw. Tajmyr, a więc daleko za Kręgiem Polarnym.

etnonimu, poczynając od dyletanckich prób wywiedzenia go na przykład z rzekomego niem. *Zieh-Gauner* (POTT 1844:45). Etymologia jednak, z którą najczęściej możemy się dziś zetknąć, wiąże ten wyraz w jego brzmieniu słowiańskim *Cygan* z grecką nazwą sekty heretyckiej z IX w. *Ἀθίγγανοι*, Sg. *Ἀθίγγανος* (zob. MACHADO 1952:602; SKOK 1971:I.261)⁴ Pewnego podobieństwa brzmieniowego rzeczywiście można się tu dopatrzeć (ale też inaczej etymologia taka pewnie by w ogóle nie powstała), jednak wywód ten wiąże się z szeregiem pytań, na które nie umiemy odpowiedzieć.

Zacznijmy od kwestii chronologii: choć wciąż trwa dyskusja nad trasą wędrówki i czasem przybycia Cyganów do Europy, zwykle przyjmuje się, że szli oni z Indii przez Persję i Armenię do Bizancjum, aby następnie dotrzeć w XIII w. do Europy Środkowej.⁵ Myśl, że etnonim *Cygan* ~ *Zigeuner* mógłby lub powinien być grecki, ponieważ Cyganie najpierw byli w Bizancjum, na pewno jest błędna: brak bowiem wskazówek, że nazwę tę przynieśli sami z Bizancjum do Europy Środkowej, a że nie jest to ich nazwa własna, to musi być wyrazem obcym o nieznanym źródle zapożyczenia (zob. poniżej sub [1]).

Trzeba by dla utrzymania tej etymologii przyjąć, że nazwa greckiej sekty z IX w. odżyła w XIII-wiecznej Europie Środkowej, gdzie nie greka, lecz łacina była językiem liturgii i nauki, a następnie użyta została ze zmienionym znaczeniem, przy czym znaczenie pierwotne, jak się wydaje, nie było tam nigdy powszechniej znane. Taki scenariusz wydaje mi się nader mało realistyczny.

Przejdźmy do zastrzeżeń fonetycznych:

- [1] Greckie nagłosowe *a-* ma swój odpowiednik jeszcze tylko w scs., a i to obok wariantu bez *a-*, tzn. *ciganinъ* ~ *aciganinъ* (MIKLOSICH 1886:29a). Trzeba więc (wbrew SKOKOWI 1971:I.261) liczyć się nie tyle z aferezą *a-*, co raczej z wtórnym hiperpoprawnym wyrównaniem wyrazu słowiańskiego do formy greckiej. Innymi słowy: zapożyczony wyraz słow. *Cygan* ~ *cigán* zaadaptowano w grece do *Τσιγγάνος*, a następnie za pomocą protezy *a-* i przesunięcia akcentu przekształcono (pod wpływem niezapomnianego na gruncie greckim *Ἀθίγγανος*) w *Ἀτσιγγάνος*, które zresztą nie wyparło całkowicie pierwotnej formy *Τσιγγάνος*.
- [2] Historyczna fonetyka grecka nie zna innych przykładów przejścia *θ > τσ*. Toteż V. Machek (1968:85f.) słusznie odnosi się z tego powodu dość ostrożnie do rozpowszechnionego wywodzenia etnonimu *Cygan* < gr. *Ἀτσιγγάνος* < *Ἀθίγγανος*.
- [3] W wypadku przyjęcia etymologii greckiej wyjaśnić trzeba alternację *k ~ g* na gruncie słowiańskim (cz. *cikán* ~ [w XVI w. także:] *cigán* [GEBAUER 1970:143], śl. *cigán*).

⁴ Abstrahuję tu całkowicie od wyprowadzania z łac. *Aegyptianus* itp., choć można je spotkać w niektórych słownikach etymologicznych, ponieważ jest to wywód nie do przyjęcia fonetycznie.

⁵ Por. np. rozdz. 2 i 3 w Fraser 2001.

[4] Spodziewać by się należało, że gr. $-\gamma\gamma-$ = [-ng-] ~ [-?g-] da w innych językach refleks nazalny. W rzeczywistości grupa $-ng-$ występuje tylko w jednoznacznie nowszych zapożyczeniach z greki, jak np. współcz. tur. *Çingene* 'Cygan', ale nie w językach Europy Środkowej.

[5] Etymologia grecka nie wyjaśnia długości samogłoski w cz. *cikán* ~ słc. *cigán*. Natomiast w węg. *cigány* – jeśli byłoby ono rzeczywiście zapożyczeniem pld.-słowiańskim (EWU 167) – można by interpretować długość jako oddanie słowiańskiego akcentu (por. tabele w HELIMSKI 1988:353 i komentarze tamże 354-356; poza tym zob. też artykuły poświęcone problematyce słow.-węg. w Helimski 2000).

Palatalność węgierskiego wygłosu ($-ny$ w *cigány*) da się w ramach tej etymologii wytłumaczyć na przykład jako ślad palatalności w słowiańskiej formie pluralis *Cygan(i)e*.

Wobec licznych nieścisłości chronologicznych i fonetycznych wypada więc etymologię grecką odrzucić jako "gelehrte Volksteymologie" (czy jak chcą inni: jako "etymologię natchnioną").

2.

W dalszym ciągu tego studium pragnę zaproponować nie gotową we wszystkich szczegółach etymologię, lecz raczej tylko próbę powiązania etnonimu *Cygan* ~ *Zigeuner* z węg. *szegény* 'biedny, ubogi' i sttur. *čigān* / id.

Ponieważ etnonim *Cygan* typowy jest zwłaszcza dla Wschodniej Europy (POTT 1844:44), wariant niem. (*Zigeuner*) uznać musimy za pochodny od wyrazów słow., jak pol. *Cygan*, ros. *cygán*, cz. *cikán*, słc. *cigán*. Ale wyrazy słowiańskie nie mają słowiańskiej etymologii. Rosyjski akcent na ostatniej sylabie oraz czeska i słowacka samogłoska długa zdają się wskazywać na to, że język etnonimu miał samogłoskę długą w drugiej sylabie bądź akcent na ultimie. Mógłby w grę wchodzić na przykład jakiś język turecki. I rzeczywiście znajdujemy w słownictwie starotureckim wyraz, który nadawałby się tu tak pod względem fonetycznym, jak i semantycznym, mianowicie sttur. *čigān* 'poor, destitute' (CLAUSON 1972:408f.). Ale wyraz ten wymaga komentarza.

Rzuca się w oczy przede wszystkim słow. $c-$ w miejsce oczekiwanego $*č-$ < tur. $č-$. Być może wynik słowiańskiej depalatalizacji, bo same języki tureckie nie znają c (= ts).

Kilka słów poświęcić trzeba też alternacji spółgłosek śródgłosowych (pol. słc. ros. $-g-$ ~ cz. $-k-$ ~ $-g-$). Pśłow. $*g$ przeszło w czeskim w XIII-XIV w. w h (LEHR-SPLAWIŃSKI/STIEBER 1957:94; KOMÁREK 1958:55). Gdzie dziś pojawia się w czeskim (podobnie w słowackim) g , tam jest ono wtórne i stosunkowo późne. Starsze zabytki czeskie poświadczają jednak, podobnie jak dialekty,

niejednokrotnie warianty z *g* w miejsce lub obok pierwotnych wariantów z *k*, zwłaszcza w zapożyczeniach, np. cz. *akát* ~ *agát* '(bot.) akacja' (LEHR-SPLAWIŃSKI/STIEBER 1957:94, § 101); *muziga* 'muzyka' [= współcz. lit. *muzika*] (GEBAUER 1894:450); *vyga* '(bot.) wyka' [= współcz. lit. *vikev*] (ibid.); *vagace* 'wakacje' [= współcz. lit. *vakace*] (ibid. 451). Wydaje się więc uzasadnione przyjęcie dla etymonu śródgłosowego *-*k*-. I fakt ten współgra doskonale z danymi tureckimi. Wyraz staroturecki istnieje bowiem nadal m.in. w kipcz. *čīgāj* ~ *čīgaj* (CLAUSON 1972:408f.), a kipcz. -*g*- wskazuje na starsze *-*k*- (jak w tat. *čiganak* 'źródło' < *čik-an-ak < *čik- 'wychodzić, wytryskiwać'), podczas gdy pierwotne *-*g*- dawało w tatarskim bilabialne -*w*- (por. tat. *awiz* 'usta' < *agiz). Toteż najdogodniej byłoby przyjąć, że staroturecki dialekt-dawca znał też wariant *čikāñ.

Zapis długiej -*ā*- w słowniku Clausona niekoniecznie musi oznaczać rzeczywistą długą w wymowie, może tylko oddawać staroturecką pisownię *plene*. Nie ma mocy rozstrzygającej tu także cz. slc. -*ā*-, gdyż może ono być refleksem tureckiej samogłoski akcentowanej.

Starotureckie palatalne -*ñ* w wygłosie może, przynajmniej w pierwszym momencie, budzić niepokój, ponieważ ma ono w dzisiejszych językach tureckich trzy refleksy: -*n*-, -*j* lub -*jn* ~ -*jVn* (np. kipcz. *čīgāj* 'biedny' < *čikāñ > osm. *čīyan* (*kul*) 'wretched (slave)'; szor. *mojn* ~ osm. *bojun* 'szyja' < *bōñ [? *mōñ], RÄSÄNEN 1949:207). W połowie XIX w. w wygłosie mišār-tatarskim wymawiano jeszcze palatalne *ñ*: *bōñ* 'szyja', *kōñ* 'piers' [= osm. *kojun* id.] (BÖHTLINGK 1851:147). Wprawdzie słusznie zauważa Räsänen (1949: 206), że właściwie mišār-tat. *ñ* mogłoby powstać i wtórnie, jak w *kāñ* 'teść' < *kaj(i)n = osm. *kajin* id., tylko wtedy musielibyśmy przyjąć dla 'szyi' i 'piersi' rozwój zygzakiem, tzn. *bōñ > *bōjn > bōñ i *kōñ > *kōjn > kōñ, co wydaje się mało możliwe. Raczej gotów byłbym przyjąć, że w mišār-tatarskim zachowało się pierwotne *ñ*, a nawet wzbogaciło o przykłady z *ñ* < *j(V)n.

Przodkowie Mišār-Tatarów pojawiają się w historii na przełomie XIII i XIV w. (BERTA 1989:6). W XIII w. plemiona kipczackie docierają też do Pannonii. Można by więc przyjąć, że plemionom tym znany był wyraz *čīgāñ ~ *čikāñ i że właśnie w Pannonii użyto go po raz pierwszy w odniesieniu do Cyganów, być może w środowisku słowiańskim, skąd przeszedł później do węgierskiego, dając tu postać *cigány* – ten kierunek zapożyczenia tłumaczyłby węg. *c*- zamiast oczekiwanego *č-.

3.

Ale turecki ten wyraz zapożyczono do węgierskiego już raz wcześniej, tyle że na innym terytorium, przypuszczalnie na drodze Węgrów z Uralu do Panonii. Refleks tur. *čigānī* widzieć pragnę w węg. *szegény* 'biedny', słowie, którego etymologii nie udało się dotąd wyjaśnić.

Tu należy się kilka słów komentarza do fonetyki. Jest właściwie rzeczą obojętną, czy tureckie nagłosowe *č*- percepowali Węgrzy jako **č*- czy jako **ć*- – w obu wypadkach współczesnym refleksem nie mogło być węg. [s].⁶ Znamy co prawda przykład przejścia FU **ć*- > węg. *s*-, mianowicie FU **ćerz* 'szary' > stwęg. *szir* id. = współcz. węg. *szűr* 'sukmana chłopska' (UEW 36). Jednakże refleks ten jest nieregularny, tak że nie można całkiem wykluczyć obcego pochodzenia tego terminu, na przykład tureckiego (por. tat. *sur* ~ *sorq* 'szary'), choć wyrazy tureckie mają wokalizm welarny. W każdym razie stwęg. *szir* 'szary' nie może posłużyć nam jako argument na rzecz przejścia FU **ć*- > węg. *s*-.

Na źródło współcz. węg. *s*- nadawałoby się raczej **ś*-, por. bowiem węg. *szem* 'oko' = fi. *silmä* id. < PU **silmä* id. (HAJDÚ 1985:275; UEW 479). I rzeczywiście, potrzebne tu przejście znane jest z fonetyki historycznej języków tureckich: ptur. **č*- > czuw. *ś*- (CEYLAN 1997:30), co sugeruje myśl o czuwaskim pośrednictwie przy zapożyczeniu wyrazu tureckiego do języka węgierskiego. Problematyczny wydaje się wygłos, ponieważ czuwaskie refleksy pierwotnego **ń* brzmią dzisiaj *-j*, *-v*, *-m*, *-∅* (ibid. 106), a więc nie dają się pogodzić z węg. *-ń*.

W rzeczywistości rzecz ma się dokładnie na odwrót. Etymologię czuwaską węgierskiego *szegény* wykluczyć trzeba z powodu nie wygłosu, lecz właśnie nagłosu.

Jak dowodzi węg. *kicsiny* 'mały', będące odpowiednikiem starobułgarskiego (= nadwołżańsko-bułg.) zapisu <kičīn> id., nosówka wygłosowa była wymawiana palatalnie jeszcze w XIV w. (zapis pochodzi z roku 1348 ~ 1349, zob. Erdal 1993: 123f., 27). Fakt bowiem, że w <kičīn> zapisano nie <ń>, lecz <n>, należy wiązać nie z fonetyką, ale z pismem arabskim, które nie ma osobnej litery na palatalne *ń*. Toteż zapis <kičīn> można równie dobrze czytać *kičīń*, jako że jest to etymon węg. *kicsiny*. Dzięki temu możliwe jest przyjęcie rekonstrukcji starobułgarskiej z **-ń* także dla etymonu węg. *szegény*, co dawałoby zgodność spółgłoski wygłosowej.

⁶ Ural. **č* > węg. *ś*; ural. **ć* > węg. *č* (~ *ś*) (BÁRCZI 1971:41f.; HAJDÚ 1985:273, 274).

Tak jak dzięki chronologii stosunki głoskowe w wygłosie przemawiają na rzecz etymologii starobułgarskiej, tak w nagłosie (*ś-*) przeciwko niej. Z napisów starobułgarskich znane są zapisy z *-č(-)* i *ž* (ERDAL 1993:121). Przypuszczać więc wolno, że i **č-* wówczas jeszcze nie przeszło w *ś-*. Turkologiczna strona tego problemu jest niezwykle zawiślana. Poszczególne refleksy w językach tureckich i w węgierskim zdają się sobie nawzajem przeczyć i – choć kwestii tej doświadczeni specjaliści poświęcili swe studia (na przykład Z. Gombocz i L. Ligeti; ostatnio przede wszystkim Róna-Tas 1982) – wiele jeszcze zostało niejasnego, stąd wiąże się węg. *s-* bezpośrednio z czuw. *ś-* = ogtur. *j-* ~ *ž*, mimo że czuw. *ś-* jeszcze w XIV w., tzn. w okresie, w którym niemożliwy już był kontakt bułgarsko-węgierski, poświadczane jest jako *ž*.

Ale chronologia nie jest jedyną przyczyną wątpliwości. Ogtur. *č-* = czuw. *ś* ma zwykle dwa refleksy w języku węgierskim, mianowicie *č* i *š* (por. CEYLAN 1997:31), ale nie *s*. Jak gdyby nie dość było, że nie potrafimy w pełni zadowalająco wyjaśnić równoczesnego występowania dwóch refleksów, w wypadku naszego wyrazu stajemy jeszcze przed pytaniem, dlaczego jest to jedyny wyraz węgierski z *s-* < czuw. *ś-* = ogtur. *č-*.

Na koniec powiedzmy, że, jak się zdaje, starobułgarski odpowiednik starotureckiego *čigān* nie jest zaświadczony. Jak więc widać, możliwość czuwaskiej etymologii rysuje się nader niepewnie i rozwiązania szukać trzeba gdzie indziej.

Najstarsze zapisy współczesnego węg. *szegény* 'biedny' to: <Scigina> i <Scegun> (EWU 1404; oba ze znakiem zapytania). Połączenie liter <sc-> mogło jednak oddawać także spółgłoskę *š-*, jak w <Scylew> = *süllő* '(zool.) Zander' (EWU 1372) czy <Scielte> = *süvölt* 'schrillen, heulen, kreischen (Personen)' (EWU 1376). Można by więc w najstarszych zapisach tego wyrazu czytać *š-* (tzn. *segény*),⁷ a dalszy rozwój *š-* > *s-* objaśniać alternacją *š* ~ *s* w węgierskim.⁸

⁷ Tur. *č-* dawało i w innych wyrazach węgierskich *š-*, tzn. rozwijało się tak, jak PU **č-*, np. węg. *seprő* 'Hefe, Bodensatz' < tur. **čöpräg* = tat. *čüprä* id. (EWU 1319); węg. *sereg* 'Armee, Heer' < tur. **čarig* = osm. *čari* id. (EWU 1320); węg. *sajt* 'Käse' > tur. **čigit* (BÁRCZI 1971:42; o ile nie < alań., por. oset. *cyxt* id., EWU 1298). Dalsze przykłady zwł. w BÁRCZI 1971:42.

Zadać można pytanie, czemu w tym wypadku zachowało się w węgierskim interwokaliczne tur. -g-⁹ choć w innych przykładach zanikało, np. węg. *csalán* 'Brennessel' < tur. **çaligan*; węg. *ól* 'Stall, Koben' < tur. **agil* (GOMBOCZ 1912:168f.; BERTA 1998:37). Na to pytanie nie umiem dzisiaj jasno odpowiedzieć. Przypuszczać można jedynie, że samogłoska długa stojąca po -g- w tureckim etymonie uniemożliwiła być może elizję -g- i powstanie wtórnej samogłoski dłuższej w węgierskim – w tureckich przykładach na elizję -g- w pracy Gombocza samogłoski w tej pozycji są krótkie, tak że może tu powstać nowa węgierska samogłoska długa.

Jest przy tym *szegény* nie jedynym wyrazem węgierskim z interwokalicznym -g- < *-g-, por. bowiem np. węg. *csiger* 'Obstwein' < **čiger* < tur. **čägir* = wsch.-tur. *čägir* 'Wein' ~ CC *čagir* id. (EWU 210f.); węg. *ige* 'Verb' < ? tur. < mo.: moL. *üge(n)* 'word, utterance; phrase; language; speech' = xlx. *üg* id. (EWU 601; LESSING 1960:996).

Palatalny wokalizm węg. *szegény* stoi w pewnej sprzeczności z welarnym

⁸ Por. węg. dial. *saj* ~ *szaj* (<**čaka*) 'dünne Eisdecke' (UEW 29), a także dwa warianty sufiksu -*ság* ~ -*szág* (jako że sufiks ten pochodzi z samodzielnego wyrazu, przypuszczalnie **čenyš* 'Zeit' [UEW 57], mamy i w tym wypadku do czynienia de facto z alternacją w nagłosie), jak w [1] węg. *jóság* 'Güte' ~ *jószág* 'das Gut, Vermögen'; [2] węg. *erdőség* 'Waldung' ~ *ország* 'Staat' (UEW 57 s.v. **čenyke* 'Dampf, Dunst'). Alternacja *š* ~ *s* występuje w języku węgierskim rzadko. Ale znamy co najmniej jeszcze trzy wyrazy, które też ją chyba poświadczają, a mianowicie węg. *szalad* 'laufen, sich flüchten' <**čada-* 'laufen' (UEW 28), węg. *szeg* 'einsäumen, nähern; aus-/schneiden' <**čanykš* id. (UEW 31f.), węg. *szú* 'Holzwurm' < **čuyš* ~ **čukš* id. W UEW przyjęto, że w wypadku tych trzech wyrazów **č*- alternowało z **š*- na poziomie prajęzykowym, tzn. **čada-* ~ **šada-*, **čanykš* ~ **šanykš*, **čuyš* ~ **čukš* ~ **šuyš* ~ **šukš*. Generalnie istnieje jednak jeszcze tylko jeden wyraz, który mógłby sugerować taką alternację: **čöjms* ~ **šöjms* ' ?Leistungsggend, ?Kreuz' (UEW 45: "Das lapp. Wort weist auf ursprüngliches **č*, das ostj. auf **š* hin."). Jest to więc rozwiązanie jednoznacznie teleologiczne, w którym przyjmuje się prajęzykową alternację tylko po to, żeby wyjaśnić węg. *s-* w miejsce spodziewanego *č-* lub *š-*, jednakże niekonsekwentnie, ponieważ węg. dial. *saj* ~ *szaj* i lit. -*ság* ~ -*szág* objaśnia się nie prajęzykową alternacją **č* ~ **š*, lecz węgierską alternacją *š* ~ *s*. Wydaje się przy tym, że możliwe jest rozszerzenie owej węgierskiej alternacji *š* ~ *s* również na wspomniane trzy kłopotliwe wyrazy: **čada-* > węg. **salad* > *szalad*, **čanykš* > węg. **seg* > *szeg*, **čuyš* ~ **čukš* > węg. **sú* > *szú*. Czy przyjęcie dla tych wyrazów niepoświadczonego wariantu z **š*- na gruncie węgierskim przez analogię do poświadczonych przykładów alternacji *š* ~ *s* jest większą dowolnością niż przyjęcie teleologicznego wariantu z **š*- na poziomie prauralskim?

⁹ Przyjęcie tureckiego etymonu z *-k- także sprawy nie rozwiązuje, bowiem jego refleksem we współczesnym węgierskim byłoby -v- lub -*β*- (HAJDÚ 1985:267).

wokalizmem tur. *čigāñ*. Samogłoski *č* i *ž* palatalizują jednak często samogłoski w językach tureckich i przykładów tego procesu jest niemało. Najbardziej znanym jest chyba osm. *bič-* ‘kroić, ciąć’ < **bīč-*, którego pierwotna welarna samogłoska zachowała się w derywacie *bičak* ‘nóż’ (> węg. *bicsak* ‘Dolch; Schwert; Klappmesser’, GOMBOCZ 1912:150, TESz) dzięki konserwującemu działaniu welarnego sufiksu *-ak*. Kilka innych przykładów palatalizacji: pratur. **jāš* > **jaš* ~ **čaš* > współcz. tur. *jaš* ‘wiek (ilość lat)’ ~ baszk. *jäs* ‘młody’, uzb. *žāš* id.; azerb. *jaj* ‘lato’ < **jāj* > **čaj* > tat. *žaj* id.; ojr. *konč* ‘cholewka buta’ < **koñč* > **kōñč* > kzk. *kōjnš* id. (RÄSÄNEN 1949:58, 81; ĚSTJa IV 74, 161f.). Również w przytoczonym powyżej węgierskim wariantcie *csiger* utrwalił się wtórny, palatalny wokalizm tur. *čägir* < *čagir*. W wypadku tur. *čigāñ* proces palatalizacji był tym łatwiejszy, że i w wygłosie stoi palatalna spółgłoska *-ñ*.

W języku tureckim, z którego zapożyczono dzisiejsze węg. *szegény* ‘biedny’, istniał przypuszczalnie wariant palatalny etymonu, tzn. **čigāñ* (lub **čikāñ* ?), być może obok starszego wariantu welarnego **čikāñ* ~ **čigāñ*. Ponieważ warianty wcześniejsze (welarne) zapożyczono do języków słowiańskich później niż nowsze (palatalne) do węgierskiego, przypuszczać wypada, że wszystkie one: **čikāñ* ~ **čigāñ* ~ **čikāñ* ~ **čigāñ* przez pewien czas istniały w językach tureckich równocześnie bądź też że w dialektach, z którymi Węgrzy zetknęli się jeszcze przed przybyciem do Pannonii, w użyciu były warianty palatalne (wyłącznie lub obok welarnych), natomiast w dialektach kipczackich Pannonii XIII w. – welarne (i znów: wyłącznie lub obok palatalnych).

Słowo wreszcie o stosunku między tur. *ā* a węg. *é* drugiej sylaby. Dane dialektalne z ich wahaniem *ē* ~ *ī* ~ *i* wskazującym na zwięźanie i skracanie samogłoski drugiej sylaby pozwalają wąską wymowę rozumieć jako wtórną, na przykład: tur. **čigāñ* > węg. dial. *szēgény* ~ *szēgēny* ~ *szēgēn* ~ *szēgīny* ~ *szēgīn* ~ *szigīn* ~ *szēgin* (TESz). Ale i samo tur. *ā* niekoniecznie było wymawiane bardzo szeroko. Jak świadczą dzisiejsze jego refleksy, już wcześniej ulegało ono zwięźeniu (szczegóły w Stachowski 1998), podobnie jak obserwujemy to w wymowie pñ.-niem. *Träne* [trēnə] ‘łza’ czy *Käse* [kēzə] ‘ser’. Dla etymonu tureckiego wolno więc przyjąć w drugiej sylabie nieco węższą wymowę samogłoski długiej, tzn. **ē* stojące pomiędzy szerokim **ā* a wąskim **ē* i fonetycznie zapewne dość bliskie węgierskiemu *é*.

Odpowiedniość tur. *i* = węg. *ē* w pierwszej sylabie nie stanowi problemu, por. bowiem węg. *bētű* ‘Buchstabe’ < tur. **bitig*, węg. *gyēplő* ‘Zügel’ > tur. **žiplig* (= osm. *iplik* ‘nić’), węg. *szeplő* ‘Sommersprosse’ < tur. **sipläg* id., węg. *tengely* ‘Achse’ < tur. **tingil* id. (GOMBOCZ 1912:152f.).

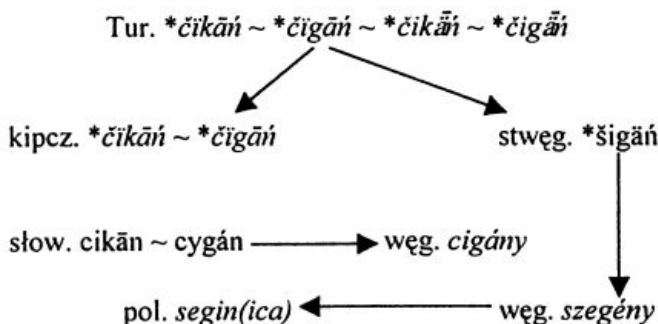
Cały proces zapożyczania można przedstawić następująco: tur. **čikāñ* (> lub ~ sttur. *čigāñ* > kipcz. > słow. [z. B. cz. *cikán* ~ *cigán*, slc. *cigán*] > węg. *cigány*,

niem. *Zigeuner*) ~ *čikāñ (> lub ~ *čigāñ > węg. *šigāñ > *šegāñ > współcz. węg. *szegény*).

* * *

Na zakończenie jeszcze parę słów o dalszej wędrówce węgierskiego *szegény* 'biedny'. Mało znany jest fakt, że wyraz ten poświadczony jest w polszczyźnie od 1596 r. (nawet jeśli dziś znany jest tylko dialektem), a mianowicie zazwyczaj w zwrotach *segen legen* ~ *segiñ legiñ* 'nicpoń', dosł. 'biedny chłopak' (= współcz. węg. *szegénylegény* 'rozbójnik'). W kolędzie "Nuż my bracia pastuszkowie" występuje młody Węgier, który przedstawia się "po węgiersku" słowami *segiñ legiñ iś katona* 'biedny chłopak i żołnierz', a w Tatrach znany jest derywat *seginica* 'żebraczka' (WOŁOŚZ 1989:298f.).

Jeśli węg. *cigány* 'Cygan' rzeczywiście zapożyczono ze słowiańszczyzny, a węg. *szegény* do słowiańszczyzny, to mamy tu do czynienia ze swoistym handlem Słowian z Węgrami tureckim towarem:



Literatura

- ÈSTJa = Sevortjan, È. V. / Levitskaja, L. S., *Этимологический словарь тюркских языков*. IV. Москва, 1989.
- EWU = Benkő, L. (ed.), *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*. Budapest, 1993.
- TESz = Benkő, L. (ed.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Budapest, 1967-.
- UEW = Rédei, K., *Uralisches etymologisches Wörterbuch*. Budapest, 1986.
- BÁRCZI 1971: Bárczi, G., *Le traitement de š et de č turcs dans les mots d'emprunt turcs du protohongrois*. (Ligeti, L. ed.) *Studia turcica* (In: *Bibliotheca Orientalis Hungarica* 17), Budapest, 39-46.
- BERTA 1989: Berta, Á., *Lautgeschichte der tatarischen Dialekte*. (In: *Studia Uralo-Altaica* 31), Szeged
- BERTA 1998: *On the Turkic background of the Hungarian word csalán 'nettle' / 'stinging nettle'*. In: Stachowski, M. (ed.), *Languages and culture of Turkic peoples* (In: *Studia Turcologica Cracoviensia* 5), Kraków, 33-40.
- BÖHTLINGK 1851: Böhtlingk, O., *Über die Sprache der Jakuten*. St. Petersburg
- CEYLAN 1997: Ceylan, E., *Çuvaşça çok zamanlı ses bilgisi*. Ankara
- CLAUSON 1972: Clauson, Sir G., *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford
- ERDAL 1993: Erdal, M., *Die Sprache der wolgalbolgarischen Inschriften*. Wiesbaden
- FRASER 2001: Fraser, A., *Dzieje Cyganów*. Warszawa [tytuł oryginału: *The Gypsies*. 1992, 1995].
- GEBAUER 1894: Gebauer, J., *Historická mluvnice jazyka českého*. I. Hláskosloví, Praha – Vídeň
- GEBAUER 1970: Gebauer, J., *Slovník staročeský*. II, Praha
- GOMBOCZ 1912: Gombocz, Z., *Die bulgarisch-türkischen Lehnwörter in der ungarischen Sprache*. (In: *MSFOu* 30), Helsinki
- HAJDÚ 1985: Hajdú, P., *Уральские языки и народы*. (перевод с венг. языка Е. А. Хелимского) Москва
- HEINSCHINK 1994: Heinschink, M. F., *E Romani Čhib – Die Sprache der Roma – Heinschink*. In: M. F. / Hemetek, U. (ed.): *Roma – das unbekannte Volk. Schicksal und Kultur*, Wien – Köln – Weimar, 110-128.
- HELIMSKI 1988: Helimski, E., *Венгерский язык как источник для праславянской реконструкции и реконструкции славянского языка Паннонии*. In: Tolstoj, N. I. (ed.), *Славянское языкознание, X. Международный съезд славистов*, Москва, 347-368.
- HELIMSKI 2000: Helimski, E., *Компаративистика, Уралистика*. Лекции и статьи, Москва
- JAMNICKÁ-ŠMERGLOVÁ 1955: Z. Jamnická-Šmerglová, Z., *Dějiny našich cikánů*. Praha
- KOMÁREK 1958: Komárek, M., *Historická mluvnice česká*. I. Hláskosloví, Praha
- LEHR-SPLAWISKI-STIEBER 1957: Lehr-Splawiski, T. Stieber, Z., *Gramatyka historyczna języka czeskiego*. In: *Wstęp, fonetyka historyczna, dialektologia*, Warszawa

- LESSING 1960: Lessing, F. D., *Mongolian-English dictionary*. Berkeley and Los Angeles
- MACHADO 1952: Machado, J. P., *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa
- MACHEK 1968: Machek, V., *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha
- MIKLOSICH 1886: Miklosich, F., *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*. Wien
- POTT 1844: Pott, A. F., *Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-linguistische Untersuchung, vornehmlich ihrer Herkunft und Sprache, nach gedruckten und ungedruckten Quellen*. I. Halle
- RÄSÄNEN 1949: Räsänen, M., *Materialien zur Lautgeschichte der türkischen Sprachen*. Helsinki
- RÓNA-TAS 1982: Róna-Tas, A., *On the history of the Turkic and Finno-Ugrian affricates*. In: *Studia Orientalia Acad. Sc. Hung.* 36/1-3, 429-447.
- SERBOIANU-POPP 1930: Serboianu, C. J. Popp, *Les Tsiganes. Histoire*. In: *Ethnographie – Linguistique – Grammaire – Dictionnaire*. Paris
- SKOK 1971: Skok, P., *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. I. Zagreb
- STACHOWSKI 1998: Stachowski, M., *A minimal probabilistic development model of Proto-Turkic E-type vowels*. In: *Folia Orientalia* 34, 159-174.
- WOŁOSZ 1989: Wołosz, R., *Wyrazy węgierskie w języku polskim*. In: *Studia Slavica Acad. Sc. Hung.* 35/3-4, 3-27; 215-317.

**The Turkish-Hungarian-Slavic Background
of the Ethnic Name "Cigány" [Gypsy]
(Abstract)**

The dominant theory of the origins of the ethnic name Gypsy (in German *Zigeuner* = in Polish *Cygan* = in Hungarian *cigány*) included in etymological dictionaries implies a number of counterarguments both from a phonetic point of view and from the aspect of cultural politics (§ 1), and this circumstance makes seeking for another explanation a legitimate issue. In the present article it is the Slavic word *cygan* that is suggested as the etymon of the Turkish *çigān* (§ 2), while it is the Hungarian *szegény* (an etymologically obscure item up to now) which is considered to be the source of the Turkish word (§ 3). The procedure of borrowing is illustrated by the figure at the end of the article. The German version of this study is going to be published in the journal *Studia Etymologica Cracoviensa* 7 (2002).

M. Stachowski

The Phase Delay of the Hungarian Baroque: Thoughts About the Beginning and End of a Literary Epoch in Poland and Hungary

I. D. MOLNÁR

Teaching and researching Polish literary history often reminds us that of all the literatures of East and Central Europe the Polish and Hungarian ones offer arguably the largest number of similarities. This view is confirmed by the studies of, among others, Endre Bojtár and István Fried, of the 18th and 19th centuries.¹

Polish literary historians put less emphasis on the similar features of the two literatures, although there seems to be sufficient ground for comparison. This comparison is all the more important because it may correct or modify generally accepted truths and opinions held by Hungarian and/or Polish literary historians. It may also help researchers resolve unanswered questions or raise new ones. This could then result in new interpretations: on the one hand because, as we all know, studying a national literature exclusively rarely bring results, and, on the other hand, because comparing similar trends in literatures usually provides a better vantage point and results in more objectivity.

The aim of this essay is to compare the beginning and end of the Polish and Hungarian Baroque, placing special emphasis on the theory that the Hungarian Baroque came about a couple of decades later than its Polish counterpart. Our comparative study will also list the various Polish theories about the end of the literary epoch in question. To achieve this, first we must review the current state of research in both countries.

¹ Endre, Bojtár, "Az ember fejlődése..." *A felvilágosodás és a romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*. Budapest, 1986; Bojtár, *Kelet-Európa vagy Közép-Európa*. Budapest, 1993; István, Fried, *Kelet- és Közép-Európa között*. Budapest, 1986; Fried, *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*. Budapest, 1989; Tamás, Berkes (ed.), *Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet*. Budapest, 2000.

In our postmodern world neither periodization nor, some say, writing literary history is fashionable anymore. Especially not since Hans Robert Jauss and René Wellek, in their famous, or maybe infamous, lectures discussed *Literary History as the Provocation of Literary Scholarship* (Konstanz, 1967, published as a book in 1970) and *The Fall of Literary History* (Bordeaux, 1970)², respectively. Or, better to say, eversince these works became widely known and found their way into Hungarian and Polish literary discourse during the 1980s.

Tomasz Burek of Poland put the question long ago (1979): "Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?" ("What kind of literary history do we need today?").³ The Hungarian Ernő Kulcsár Szabó has also voiced his reservations by saying, "...the horizon of the present cannot emerge without the past. Therefore, we can only bridge the gap between *historical and theoretical viewpoints* by not considering applicable the ways and means of either, because their contrast is only solved by the hermeneutic maxim according to which neither an **exclusively** historical nor an **exclusively** present-oriented/theoretical method exists."⁴

We are pleased that the Budapest scholar stated this in the introduction to his literary history. Jerzy Ziomek also thought that, "It may be a cliché but one worth repeating: each generation needs its own literary history."⁵

Poland is in an enviable position, especially when compared with Hungary, because of the regular publication of new and revised literary synthesis since the 1970s, largely due to the efforts of the staff of the Institute for Literary Studies of the Polish Academy of Arts and Sciences. Furthermore, this work is produced in multi-volume sets, and this is true also of the post-1990 period, when the cultural policy dictates of "existing socialism" and Marxist literary theory do not

² Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als provokation. (Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja)* Helikon (Budapest), XXXVI. 1990/1-2, 8-39.; Wellek, René, *Az irodalomtörténet bukása? The Fall of Literary History. (Az irodalomtörténet bukása?)* In: István, Dobos (ed.), *Bevezetés az irodalomelméletbe*, Debrecen, 1995, 153-162.

³ Tomasz Burek, *Żadnych marzeń*. London, 1987, 23-28; 33-43. and Warsaw, 1989, 16-37. (*Milyen irodalomtörténet kell ma nekünk?*) Helikon, XXXIX. 1993/4, 447-459.

⁴ Ernő, Kulcsár Szabó, *Hogyan és mivégre írunk irodalomtörténetet az ezredvégen?* In: *A magyar irodalom története 1945-1991*, edition 2. Budapest, 1994, 8.

⁵ Jerzy Ziomek, *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*. In: Henryk Markiewicz – Janusz Sławiński (ed.), *Problemy współczesnego literaturoznawstwa*, Cracow, 1976, 35, quoted in: Burek, *Żadnych marzeń*, 16., (Burek, *Milyen irodalomtörténet kell ma nekünk?*), 447.

apply anymore.⁶ These works thus offer sufficient grounds for study, also because they have no major differences in periodization.

Quality literary history writing in Hungary since the 1970s presents a less impressive picture, we have few works to draw upon. Unfortunately, the literary historical synthesis published out during the 1960s by the Institute of Literary Studies of the Hungarian Academy of Arts and Sciences is yet to be revised and updated. Six additional volumes were nonetheless published during the 1980s, but these focussed on Hungarian literature between 1945 and 1975, discussing, for the first time ever, Hungarian minority literatures outside the mother country. The same decade saw the publication in English, German, and French of single-volume literary histories of Hungary by prominent experts. Lóránt Czigány, an emigrant author living in Great Britain also released a single-volume synthesis, which went practically unnoticed in Hungary.⁷

Besides popular and somewhat superficial surveys, the 1990s brought a revised and enlarged edition of István Nemeskürty's two-volume study, which covers Hungarian literature up to 1945. We must add, however, that this is an essay-like, popular study. Three periods, namely the enlightenment, the second half of the 19th century (1849-1905), and the 20th century, have been discussed in new, or in the case of the 20th century, unpublished monographs and/or textbooks.⁸ The remaining gaps are covered only in part by a collection of essays edited by László Kósa, *Magyar művelődéstörténet* (Hungarian Cultural History), and by the six-volume *Magyar kódex* (Hungarian Codex), a historical and cultural historical synthesis. The prominent experts included in these volumes deal with Hungarian literature in great detail, but, understandably, devote little if any attention to periodization.⁹

⁶ To mention just the series: *Dzieje literatury polskiej* from 1986, *Literatura polska 1918-1975*, new volumes from 1993, *Wielka Historia Literatury Polskiej* from 1994, *Mala Historia Literatury Polskiej* from 1995

⁷ *A magyar irodalom története*. vol. I-VI., Budapest, 1964-1966; *A magyar irodalom története 1945-1975*. vol. I., II/1-2, III/1-2, IV., Budapest, 1981-1990; Tibor Klaniczay (ed.), *A magyar irodalom története*. Budapest, 1982. (in foreign languages: *Handbuch der Ungarischen Literatur*. Budapest, 1977; *Histoire de la littérature hongrois*. Budapest, 1980; *A History of Hungarian Literature*. Budapest, 1983); Lóránt, Czigány, *The Oxford History of Hungarian Literature*. Oxford, 1984.

⁸ István, Nemeskürty, *A magyar irodalom története 1000-1945*. vol. 1-2, Budapest, 1993. (First version: "Diák, írj magyar éneket". vol. 1-2, Budapest, 1983); Ferenc, Biró, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*. Budapest, 1994; László, Imre – Miklós, Nagy – Pál, S. Varga, *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. Debrecen, 1998; Mihály, Czine, *Magyar irodalom a huszadik században*. Budapest, 2001.

⁹ László, Kósa (ed.), *Magyar művelődéstörténet*. Budapest, 1998; *Magyar kódex. Magyarország művelődéstörténete*. vol. 1-6, Budapest, 1999-2001; *Magyar kódex*. vol. 3; *Magyarország művelődéstörténete 1526-1790*. Budapest, 2000.

The above mentioned academic synthesis, the articles written and literary histories edited by Tibor Klaniczay as well as chapter four in Czigány's handbook indicate that the Hungarian Baroque began around 1600, while *A barokk irodalom hőskora* (The heyday of the Baroque) commenced around 1640.¹⁰ On the other hand, Nemeskürty argues that the latter period of the Renaissance, "későreneszánsz, manierizmus, a barokk itthoni előkészületei" (the late Renaissance, Mannerism, the domestic forerunners of the Baroque), took place between 1584 and 1641, and *A magyar barokk kora* (The age of the Hungarian Baroque) only began around the year 1646.

Summing up post-1990 Polish views, or the majority of these views, Polish Baroque began during the 1580s, while its mature period is believed to have started during the 1620s. Recently, Jadwiga Sokołowska and Alina Nowicka-Jeżowa singled out the 1590s, and even the 1610s (the time of the anti-royalist conspiracy led by Mikołaj Zebrzydowski), as a possible dividing line between eras, but attach no significance to this in their description of Polish Baroque.¹¹

This, however, fails to settle the issue convincingly. In *Renesans and Barok*, two separate volumes of the *Wielka Historia Literatury Polskiej* (Great Polish Literary History) series, both Jerzy Ziomek and Czesław Hernas, the respective authors, discuss the poet Mikołaj Sęp Szarzyński (c. 1550-1581), "the polemical prose writer" Piotr Skarga (1536-1612), as well as some of the same literary phenomena and genres. They do so, according to the introduction to the series, because of the problems of periodization.¹² The contributors to the new edition of the Old Polish literary encyclopedia, *Słownik literatury staropolskiej*, reworked the entry on "Barok" considerably, on the basis of recent research. Although, as has been pointed out, Polish Baroque is generally understood to have begun during the final decades of the 16th rather than during the first decades of the 17th century, Janusz Pelc, the author of the entry on "Renesans," maintains that "the decline of the Renaissance in Polish literature" took place

¹⁰ *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*. vol. 2, Budapest, 1964; Klaniczay, *Barokk kultúra – barokk irodalom* (1969). In: *A múlt nagy korszakai*, Budapest, 1973, 295. The same author has published a collection of essays in Polish under the title, *Renesans. Manierizmus. Barok* (Wybór i posłowie Jan Ślaski). Warsaw, 1986. See further: Klaniczay (ed.), *A magyar irodalom története*. Budapest, 1982, the above mentioned German, French and English translations of this book and Czigány, *The Oxford History...*

¹¹ Janina Sokołowska – Alina Nowicka-Jeżowa, *Barok (Barok polski)*. In: Teresa Michałowska (ed.), *Słownik literatury staropolskiej*. edition 2, Wrocław, 1998, 93-105.

¹² Jerzy Ziomek, *Renesans*. edition 6, Warsaw, 1996; Czesław Hernas, *Barok*. edition 5, Warsaw, 1998. Both volumes carry discussions of the life and work of Sęp Szarzyński and Skarga. In the first one there is a chapter under the title *Literatura schyłku XVI wieku (The Literature of the Decline of 16th Century)*.

between 1590 and 1614-18. An even more recent encyclopedia of Polish literature, *Literatura polska XX wieku*, carries an extensive discussion of the evolution of (Polish) literature. The two entries on the Renaissance offer no subdivisions, but indicate that this trend unfolded during the 16th century, and identifies Sęp Szarzyński as its representative. Hernas, who authored the entry on the Baroque, again places the commencement of that period in the 1580s, and sees the end of its first phase around 1620. He discusses the life and work of Piotr Skarga in this entry.¹³

We might be tempted to use the periodization offered in the most recent study of Hungarian literary history, the work of Nemeskürty, but we have strong reasons not to. His opinion is not generally accepted, and he fails to identify the period when he thinks Baroque came to dominate Hungarian literature. One thing is for sure: the Baroque did not become dominant in Hungarian literature during the 1640s.

As regards Polish literature, there appears no special reason why we should accept Ziomek's periodization. Nonetheless, it does offer some useful guidelines. Singling out the identification of the starting point of Polish Baroque as the most difficult problem, he writes, "not only has Szarzyński been identified as a Baroque poet, but attempts have been made to trace certain elements of Baroque poetry in the works of Krzycki. It is indeed impossible to understand the poetry of the 17th century, and especially of its first half, without Szarzyński, but it is also difficult to interpret a poet of unique artistic talent as the forerunner of anything."¹⁴ We leave the discussion of the possible starting points of Polish Baroque to Polish literary historians, and deal here with factors that in some way contribute to our comparative analysis. In this case, we are tempted to accept the majority view of Polish experts, according to which this period began during the 1580s. Thus, Polish Baroque began with, on the one hand, the appearance of the clearly identifiable features of early Mannerism, or, according to Hernas, the works of metaphysical poets like Sęp Szarzyński (also: Sebastian Grabowiecki, c. 1543-1607; Stanisław Grochowski, c. 1542-c. 1612), and, on the other, the spreading of the ideology of the Counter-Reformation. As has been mentioned before, Ziomek discusses the religious prose of Skarga in *Renesans* without raising the issue of the coming of the Baroque. Hernas too ignores the dominance of Baroque poetic traits in the works of the prominent preacher, and emphasizes the presence of the ideology of a new epoch in his works instead.

¹³Sokołowska – Nowicka-Jeżowa, *Barok...*; Janusz Pelc, *Renesans*. In: Michałowska (ed.), *Słownik...*, 93-94, 807-808; Julian Krzyżanowski, *Odrodzenie, renesans*; Ziomek, *Humanizm renesansowy*; Hernas, *Barok*; In: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, vol. 2, Warsaw, 2000, 376-379, 379-381, 381-385.

¹⁴Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*. Pamiętnik Literacki LXXVII. 1994, z. 4, 40-41.

The title of the relevant subchapter in *Barok* testifies to this: *Piotr Skarga jako teoretyk przemiany kulturowej* (Piotr Skarga, theoretician of cultural transformation).

It matters but little for our purposes here that Ziomek describes the previous epoch quite cleverly as follows: "The art of Mannerism is one way or another linked to the crisis of the Classicist illusions of the Renaissance. It is an often religious, but not dogmatic, art form. If Mannerism is to be linked to the Counter-Revolution, then perhaps more to its early period, when the [Roman Catholic] Church had no well-developed cultural agenda."¹⁵ Actually, Hernas argues similarly: "The new poets, M. Sęp Szarzyński and S. Grabowiecki, interpreted life as passing, the first episode on the road to eternal life. They appealed to the duality of human nature, in which the only permanent element, and therefore the only one of value, is the spiritual."¹⁶

Ziomek's reading of Sęp Szarzyński's work is on the mark: "...virtuosity in Renaissance materials, anti-naivety, anti-spontaneity, hermetism, an attempt to achieve the independent interplay of meanings which strengthens the expressive function at the expense of viewing the world as it is, selfish and egotistic, piety close to mysticism."¹⁷ Obviously, many of the above characteristics can also be found in the works of several late 16th and early 17th-century poets, but the latter are of no concern for us here.

Nemeskürty discusses Hungarian literature between 1584 and 1641 in the following chapter: "*'Ez világ mint egy kert, kit kőeső elvert' – későreneszánsz, manierizmus, a barokk itthoni előkészülete.*" ("This world is like a garden destroyed by stone rain": late Renaissance, Mannerism, the domestic forerunners of the Baroque.) The quote in the chapter title, hardly reminiscent of a Renaissance poem, is from János Rimay (c. 1570-1631), who wrote it about the destruction of his home country and the world. Actually, two of Rimay's poems, one with some Polish content, are available in Polish in *Antologia poezji węgierskiej* and *Kocham twój kraj*. These anthologies carry other Hungarian poets as well, but these are not always the best points of reference.¹⁸ Some lines, masterful images, and rhymes by Rimay, Sęp Szarzyński and Grabowiecki would be worth citing here, but this would make little sense because some of the poems in question have not been translated into English.

Hungarian literary historians are quick to point to the fact that Rimay wrote a letter in Mannerist style, as early as 1592, to the Flemish Justus Lipsius, the reviver of stoic philosophy, later his role model: "You, famous Lipsius, you

¹⁵Ziomek, *Renansans*. Warsaw, 1996, 348.

¹⁶Hernas, *Literatura polska. Barok*. In: *Literatura polska XX wieku*, vol. 2, 382.

¹⁷Ziomek, *Renansans*. 349.

¹⁸István, Csapláros et al. (sel.), *Antologia poezji węgierskiej*. Warsaw, 1975; Csapláros (sel.), *Kocham twój kraj. Antologia wierszy węgierskich o Polsce*. Cracow, 1971.

released the breeze that has made my arid life blossom again."¹⁹ Hernas repeatedly mentions Lipsius in *Barok*, while Barbara Otwinowska, who uses the term *lipsjanizm* (Lipsianism), considers the Dutch humanist the source and model of Mannerist rhetorical prose. The Polish scholar brings up the commonly known fact here that Jan Kochanowski's (1530-1584) *Treny* cycle (much of which has been published in Hungarian under the title *Gyászdalok*) carries elements of Christian neo-stoicism: in his desperation rooted in the death of his daughter, the poet sought support and reconciliation in religion.²⁰

We, of course, do not intend to trace elements of Mannerism in the late poetry of the most prominent figure of the Polish Renaissance, although this would not be without precedent. It is worth noting, however, that Sęp Szarzyński wrote most of his poems around the 1580s.

The twilight years of the outstanding poet of the Hungarian Renaissance, Bálint Balassi (1554-1594), coincide with this period. Balassi spent years in Poland, first in his youth with his family, then during the reign of István Báthory, and also towards the end of his life. Following the publication of some of his poems in anthologies, his best works are now available in Polish in a single volume.²¹ The first volume (1964) of the earlier mentioned synthesis published by the Hungarian Academy describes him as a Renaissance poet. Nemeskürty also discusses him in the subchapter on the Renaissance, *A magyar reneszánsz fénykora, 1567-1596* (The heyday of the Hungarian Renaissance, 1567-1596 [!]), but claims in connection with his best known poem, *Egy katonaének* (Soldier's song), that "each image is static, but, as a whole, the stanza is full of motion, progress, restlessness:

then, those standing sentinel
dismount, and with swords drawn,
wait until the new dawn.
When night on the battle fell,
The soldiers, tired and spent,
Go to sleep in their tent
For a brief refreshing spell.

¹⁹Quoted in: Nemeskürty, *A magyar irodalom története 1000-1945*. vol. 1, Budapest, 1993, 183.

²⁰Barbara Otwinowska, *Manieryzm, Neostoicyzm*. In: Michałowska (ed.), *Słownik...*, 517-521, 576-577; Mikołaj Rej – Jan Kochanowski – Mikołaj Sęp Szarzyński, *Versei*. Budapest, 1980; Bojtár (sel.), *Lengyel költők antológiája*. Budapest, 1969.

²¹Bálint Balassi, *Poezje*. Warsaw, 1994, In anthologies: Csapláros et al. (sel.), *Antologia poezji węgierskiej*, Csapláros (sel.), *Kocham twój kraj*, Lange, Antoni – Tom, Alfred, *Panteon literatury wszechświatowej – Węgry*, Warsaw, 1921; *Wielka Literatura Powszechna*, vol. 6, (*Antologia*, cz. 2.), Warsaw, 1932.

"If there is any one genuinely Mannerist Balassi poem, then this is it. In contrast with the calm and balanced images and poems of the Renaissance, here each stanza is different in time and space:

So when the Turks they spy,
joyous, give battle cry,
wielding lances gallantly.
Should the odds prove too great,
sharply they turn and wait,
though blood-drenched, unflinchingly
fall on the chasing foe
and strike them, blow for blow,
routing them victoriously."²²

Balassi's work definitely belongs with the Renaissance, but if in his later works we can trace elements of Mannerism we have no reason not to consider the poetry of his disciple, János Rimay, part of the new epoch. The only difficulty we face lies in the fact that since most of Rimay's poems were published after his death we cannot establish whether he wrote anything during the 1590s, or when elements of the new trend first appeared in his poetry. His poem cited earlier is from 1605, but another one, "Én édes Ilonám" ("My dear Ilona), was written around 1594, and is a Mannerist piece beyond doubt. One of its stanza reads as follows:

"Because your love
Has surrounded me
Like a casket does the musk,
My heart has also
Burst in flame for you
Like fire in the heath,
Because my heart
Has sunk into your beauty
Like Venice does into the sea."²³

The periodization offered by Nemeskürty is quite original. He sees the end of the "heyday of the Hungarian Renaissance" in 1596, and thinks that "the late Renaissance, Mannerism and domestic forerunners of the Baroque" began in

²²Nemeskürty, *A magyar irodalom...*, 171; *Soldier's song* translated by Joseph Leftwich, In: Adam Makkai (ed.), *In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary*. Budapest – London, 1996, 77-78.

²³*My dear Ilona* – translation mine. In the original, the words for "casket", "heath", and "Venice", in lines 3, 6, and 9, rhyme.

1584 and ended in 1641. All these dates would require some explanation, and so would the overlap between the two periods he deals with. His only "excuse" is the life and work of Péter Pázmány (1570-1637); Pázmány's religious, educational and meditative prose. His only Polish counterpart, in terms of output and contributions to European cultural history, was Piotr Skarga (1536-1612), whose quality prose predates the work of Pázmány by a quarter century. Actually, Skarga served as Pázmány's instructor and master in Cracow.

Earlier, Hungarian literary historians considered the greatest Hungarian preacher a representative of the Baroque. Nemeskürty does not accept this view, and offers the following analysis of Pázmány's "Az isteni igazságra vezérlő kalauz" (1613, Guide to Divine Truth): "He is interested in the world as a *manifestation, as such*, attempts to collect empirical or logical evidence for everything, seeks the cause of everything in the natural sciences... He is puzzled by clockwork... This little factor too gives evidence for Pázmány being the child of his age, for how much he was under the influence of the spirit of his times, **which we, in the absence of a better term, may call Mannerist**. The clock is a typical representative of Mannerist art: an intelligent bearer of time, it shows how time passes and, at the same time, represents the meaningless passing of life. The clock is an important symbol in the works of other Hungarian Mannerist poets... The 'Kalauz' includes another key Mannerist 'trademark,' the labyrinth, the maze... Pázmány himself realizes the insecurities about the meaning of life, and tries to lead his reader out of a maze of contradicting explanations; in a word, he thinks of both himself and the man of his age [as lost] in a labyrinth."²⁴

For István Bitskey, a prominent expert on Hungarian Baroque, who largely ignores the problems of periodization, Pázmány is the outstanding representative of the Baroque, and the Baroque only. Bitskey also emphasizes the spreading of Mannerism in Hungary, only in connection with other writers, like Mátyás Nyéki Vörös (1575-1654). The pre-1620 poetry of Nyéki Vörös was Mannerist, and he became "the first Baroque poet", or, actually, "the first poet whose work carried Baroque traits."²⁵

Nemeskürty considers Nyéki Vörös, who wrote only in the 17th century, "a typical Mannerist" poet, and discusses his output together with Márton Szepsi Csombor's travelogue, *Europica varietas* (1620), in the chapter titled "Órák és labirintusok..." (Clocks and labyrinths...) Szepsi Csombor's travelogue includes discussions of Poland and has been translated into Polish. The author often uses

²⁴Nemeskürty, 188-189.

²⁵István, Bitskey, *Stilusváltás Nyéki Vörös Mátyás költészetében*. In: *Eszmék, művek, hagyományok*, Debrecen, 1996, 134. and the next pages; Bitskey, *Vallás, közösség, régi magyar irodalom*. In: *Virtus és religió*, Miskolc, 1999, 29. Both volumes include many essays on Pázmány as a writer of the baroque literature.

the collecting bee as a Mannerist symbol, and he prefers images full of motion. What we do not understand is why Nemeskürty thinks the *forerunners* of the Baroque lasted for another quarter century.²⁶

In Czesław Hernas' synthesis of Polish literary history (the fifth, revised 1998 edition), part three – which, according to the introduction, deals with the period between the 1580s and the 1630s – is called *Późny barok* (Late Baroque). Similarly, in *Oświecenie* (Enlightenment), Mieczysław Klimowicz begins the discussion of the new epoch with the 1630s, in the relevant volume of the fifth, revised 1998 edition of *Wielka Historia Literatury Polskiej*.

The earlier mentioned J. Sokołowska and A. Nowicka-Jeżowa, also in 1998, take a similar position, but we must point to the fact that others see the end of the Polish Baroque in or around 1763 or 1768, the rule of the last Polish king and benefactor and the anti-royalist conspiracy of the nobility (the Bar confederacy) respectively.²⁷ In the above mentioned new encyclopedia of Polish literature, Hernas puts the end of the Baroque at the 1740s, and cites new Baroque-related research, but, understandably, has no room to explain why he revised his earlier position.²⁸

For the sake of a more successful comparison with the corresponding Hungarian change of epochs we are inclined to accept the latter view. All the more so, because Jerzy Snopek, an expert of both Hungarian and Polish literature, identifies the 1750s as the start of the new epoch in *Oświecenie* (1999, Enlightenment), an independent volume in the short Polish literary history series.²⁹ If we take literary values into consideration we have no reason to attribute much significance to this turn of epochs. Nemeskürty's analysis applies to both literatures: "This is the age, the first half of the 18th century, when, in our literature, the gap between writer and reader had become seemingly unbridgeable. What we consider valuable today was not read back then, it could not be read because those works remained in manuscript. The works that were read, because they were printed, are either not considered of value anymore, ... or are something written centuries before, representing long lasting value."³⁰

The penultimate section of the second volume of *A magyar irodalom története 1660-tól 1772-ig* (The History of Hungarian Literature, 1660-1772), published in 1964 by the Hungarian Academy and edited by Tibor Klaniczay, discusses the life and work of Miklós Bethlen (1642-1716), Ferenc Rákóczi II (1676-1735), and Kata Bethlen (1700-1759). The final section bears the title, *A*

²⁶Nemeskürty, *A magyar irodalom...* 185, 194-215.

²⁷Sokołowska – Nowicka-Jeżowa, *Barok...* 93-94.

²⁸Hernas, *Literatura polska. Barok*. In: *Literatura polska XX wieku*, vol. 2, Warsaw, 2000, 384-385.

²⁹Jerzy Snopek, *Oświecenie*. Warsaw, 1999, 11-13.

³⁰Nemeskürty, 307.

késő-barokk (rokokó) irodalom, kb. 1740-1772 (The literature of the late Baroque [rococo], c. 1740-1772). The life and work of Kelemen Mikes (1690-1761), László Amade (1703-1764), and Ferenc Faludi (1704-1779) are discussed here. Nemeskürty fits the same authors into the section, *Rokokó idill* (Rococo idyll), commencing with the 1740s, and he too accepts 1772 as the dividing line between epochs. It is quite interesting, however, that Nemeskürty sees the heyday of Baroque lasting until 1712, including the book-length memoirs of Miklós Bethlen; which, in turn, means that "késő barokk" (the late Baroque) began only after this, and lasted for a long time. Volume three of *Magyar kódex* also carries a subchapter on *Rokokó irodalom* (Rococo literature), but the works of Kelemen Mikes have been moved back to the chapter on *A késő barokk kor magyar irodalma, 1690-1772* (Hungarian literature of the late Baroque, 1690-1772). All this points to the lack of consensus among literary historians when discussing sub-periods within epochs.

As regards the conclusion of the Baroque, there seems to be consensus, but this is not the case. Volume three of *Magyar kódex* argues that the Enlightenment began in 1750, thus the two periods again overlap. On top of that, the prominent scholar Márta Mezei offers no explanation for this fact. At the same time, Mihály Szegedy-Maszák, one of the best-known literary historians, identifies the end of Baroque and emphasizes its ideas in the above-mentioned single-volume cultural history: "When did the Enlightenment begin in Hungary? If we try to find an answer to this question, we must first do away with the misconception that this epoch was brought about by exclusively foreign influence. We do have Hungarian forerunners in the Cartesian education of Miklós Bethlen, Chancellor of Transylvania, the Jansenism of Ferenc Rákóczi II, or the Pietism of the book collector Kata Bethlen. We cannot tie the beginning of the Renaissance to any one author: however prominent the role played by György Bessenyei (1747?-1811) may have been, he too acknowledged the pioneering work of the baron Lőrinc Orczy (1718-1789)... Maybe we can trace the turning point to the 1760s..."³¹ The synthesis published by the Hungarian Academy fits Orczy's life and work into the subchapter *A felvilágosodás költészetének előkészítői* (Forerunners of Enlightenment poetry) in the chapter on *A késő-barokk (rokokó) irodalom, c. 1740-1772* (Late Baroque (Rococo) literature, c. 1740-1772). Later publications, however, with little if any justification, moved Orczy's output to the next chapters.

One exception worthy of serious consideration is Ferenc Bíró's work on the literature of the epoch, in which the author states, "This all-important moment in

³¹Mezei Márta, *A magyar irodalom a felvilágosodás korában (1750-1790)*. In: *Magyar kódex*, vol. 3, 182.; Szegedy-Maszák, Mihály, *A polgári társadalom korának művelődése I.*, In: *Kósa* (ed.), *Magyar művelődéstörténet*, 332.

the history of Hungarian culture is the product of the changes in the relationship between Austria (the central government) and Hungary (the local nobles), starting in the 1740s, and, therefore, must have come about before 1772".³² When exactly this happened is not discussed in his book, although he is a scholar of the Enlightenment, not the Baroque. Taking Bíró's views into consideration while accepting Szegedy-Maszák's argument, the 1760s appear to be the best possible dividing line between the Baroque and the Enlightenment.

It follows from the above that we are, at least **in part**, justified in saying that Polish Baroque began and ended a decade, maybe two decades, before its Hungarian counterpart. By saying, **in part**, we would like to indicate that since we are dealing with similar trends and factors in literature, it may be, **in part**, inappropriate to use the term "phase delay" or, in Fried's terminology, *Phasenverschiebung (décalage chronologique)*.³³

Bitskey illustrates the typical periodization recently used in Hungary when he writes, "The religious and court culture of the first third of the 17th century was dominated by late Renaissance culture, while the leading intellectual elite of Hungary was aware of neo-stoic ideas and Mannerist style. From the beginning of that century, however, various elements of the Baroque, radiating from Rome and going hand in hand with the revival of the Catholic Church in the Carpathian basin, came to spread gradually; thus the late Renaissance in Hungary overlaps with early Baroque."³⁴ By typical periodization we mean that literary historians tend to distinguish between epochs only for the benefit of arranging literary historical materials, or pay little if any attention to when a certain style came to dominate the literature of the age.

Recent Polish literary history also offers parallels to this trend: in an attempt to solve problems of periodization, Jerzy Ziomek suggests the use of *formacja* (formation) to cover periods longer than epochs: "It is worth noting that the Renaissance... has no clear end. This has confused, and continues to confuse, those who tend to push the Renaissance well into the 17th century and those who write about early Baroque. There was no clear dividing line between the two, since both Renaissance and Baroque are but two periods in the same classicist formation."³⁵ Thus, it is hardly surprising that in the new Polish literary history series he deals with authors that Czesław Hernas also discusses in the volume on the Baroque. We, however, are inclined towards the views of the latter.

³²Bíró, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*. 15-16.

³³Fried, *Ütemeltőlódás és a művelődési kapcsolatok korszakolása*. In: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*, 62-73; Bojtár, *Megkésettég, elnyújtottság, stíluskeveredés*. In: "Az ember feljö...", 13-17.

³⁴Bitskey, *Szellemi élet a kora újkorban. A barokk Magyarországon*. In: Kósa (ed.), 229.

³⁵Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*. 41.

It is not our goal to study theories of periodization developed recently in Hungary and Poland, unless they help us rethink comparative periodization.³⁶ Ziomek's views on the dividing lines between epochs offer good insights in this regard: "We must study the line dividing epochs from two aspects, ... it is defined by two main features: width and force. It is not necessarily a shortcoming on our part if we cannot identify the approximate date when an epoch ends and the new one begins, because the dividing line is an objective feature: periods in literature, which we continue to view as trends in cycles, may develop into new qualities quickly or slowly (the width of the dividing line), or may change to a smaller or greater degree (the force of the dividing line)."³⁷

As has been pointed out, the starting point of the Baroque in both Polish and Hungarian literary history is "wide", while its conclusion, as opposed to the earlier "forceful" interpretation (1763 and 1772 respectively), is now also deemed "wide". This is obviously due to the fact that in periodization a greater emphasis is put on the "domestic" features of literatures, when considering social and theoretical factors. As regards the "phase delay" of the Hungarian Baroque, it is well demonstrated by the fact that the leading figure of re-Catholization in Poland (Skarga) preceded his Hungarian counterpart (Pázmány) by a quarter century, was much older, wrote his major works decades before, and served as the latter's instructor.

The concept of "transition periods", regularly discussed in contemporary Polish literary histories, makes no sense unless all we intend to do is organize and fit literary output into epochs. A general consensus is needed to decide when the features of a new epoch may be considered dominant. Some consensus is also required to decide what canon is to be used in identifying periods in national literatures: this would make the comparative analysis of periods in literature in two or more countries easier.

³⁶cf. *A korszakok alakzatai* (Figuren der Epochen / Figures of Epochs). Helikon XLVI. 2000/3, (Füzi, Izabella – Török, Ervin, Blumenberg, Hans, Steinwachs, Burkhardt és Frank, Manfred tanulmánya); Kulcsár-Szabó, Zoltán, *A "korszak" retorikája*. In: *Az olvasás lehetőségei*, Budapest, 1997, 15-39; Walas, Teresa, *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Cracow, 1993; Kasztenna, Katarzyna, *Z dziejów formy niemożliwej. Wybrane problemy historii i poetyki polskiej powojennej syntezy historycznoliterackie*. Wrocław, 1995.

³⁷Ziomek, *Epoki i formacje...* 36.

"Опоздание" венгерского барокко
О начале и конце одной из эпох польской и венгерской
истории литературы
(Резюме)

Сравнительные исследования литератур восточно-среднеевропейского региона указывают на то, что больше всего типологических сходств обнаруживается в истории польской и венгерской литературы, главным образом XVIII-XIX веков.

В нашей статье мы занимаемся сопоставлением польской и венгерской литературы барокко, прежде всего сравнительной периодизацией, надеясь, что мы можем облегчить более точное установление хронологических границ в обеих литературах.

Большинство исследователей истории польской литературы считает, что эпоха национального барокко начинается уже в 80-ые годы XVI века – в отличие от венгерских исследователей, по мнению которых в венгерской литературе черты барокко распространились только в начале XVIII века и доминировали начиная с 40-ых годов этого столетия.

На основе сравнения литературных явлений, имея в виду наличие маниеризма, мы видим небольшую хронологическую разницу, потому что черты этого направления появились в венгерской литературе уже в конце XVI века. Подобным образом мы считаем, что заключительную дату эпохи польского барокко надо видеть около половины XVIII века, а в венгерской литературе – раньше, чем в начале 70-ых годов этого столетия.

"Опоздание" венгерского барокко составляет только 10-20 лет. Для более успешного сопоставления нужно выяснить некоторые теоретические вопросы, прежде всего более точно определить хронологические границы литературных эпох. Это требует большего согласия исследователей при установлении господства определенных черт и явлений литературы и канонов, на основе которых определяется периодизация.

И. Д. Молнар

**Source Documents of Regulating the System
of Socage by Maria Theresia – in the Languages
of Southern Slavic Peoples in Hungary
Part I**

General Prohibitive Articles

I. UDVARI

The legal regulation of socage tenure by Maria Theresia (1767–1774) elevated the relationship between the landlords and the socage tenants from the level of civil law to the level of public law, and precisely defined the duties and services of socagers from the monarchy's side, which thus became proportionate with the size and quality of the land they owned.

The handwritten and printed documents created during the preparation and the implementation of socage tenure regulation are considered to be valuable sources for the study of the social and economic history of the peoples who lived within the boundaries of the Hungarian Monarchy. Obviously, it is not only their historical relevances that are a matter of interest. The philological and linguistic analysis of these documents can shed ample light on a number of practical aspects of official writing by the peoples that lived in Hungary in the 18th century. The enormous amount of written documentation produced during the process of socage tenure regulation constitutes a precious mass of sources for the discipline of historical linguistics¹.

¹ Cf. István Udvari, *A Mária Terézia korabeli úrbérrendezés szlovák nyelvű kéziratok forrásai. Szepes és Zemplén vármegyék*. [The Slovak Language Handwritten Source Documents of the Regulation of the Socage Tenure System in Maria Theresia's Time in Szepes and Zemplén Counties] Vasvári Pál Társaság Füzetei. 15, Nyíregyháza, 1996; also by Udvari, *Rusinski žerela urbarskoji reformi Mariji Teriziji*. [The Ruthenian

The handwritten and printed source documents of socage tenure regulation are also fairly interesting from the aspect of the philologies of Southern Slavic (Croatian, Serbian, Slovenian) peoples. Let us just imagine that in the given time period (1767–1774) the dialects and traditions of the various Southern Slavic peoples recorded in writing were all present simultaneously on the territory of the Hungarian Monarchy. For example, the printed socage tenure regulations were produced in seven Croatian, two Slovenian,² and two Serbian versions. The exploration, publication, analysis, and evaluation of these linguistic records from the aspects of historical dialectology and the history of language used in offices will have to be accomplished by future generations of researchers.

Prior to the overall legal regulation of the socage tenure system, Maria Theresia issued a decree on February 15, 1766, in which she prohibited certain unlawful practices that had made the villeins' life more burdensome. These practices included unlawful tax collection, making the villeins purchase the beef produced of mustered-out cattle, rationing of wine gone sour, exacting unauthorized fines, taking unfair advantage of the landlord's right of preemption, etc.³ The queen went on to add new ones to these so-called general prohibitive articles in a decree issued on July 12, 1766. The general prohibitive articles were translated to the various languages used in the country (including Croatian and Slovenian, too) and the documents thus prepared were then duly sent to the respective counties.

Article Seven of the printed version of the socage tenure regulations also lists the fees and duties that the landlords could not rightfully demand from their villeins. The majority of these is identical with the ones listed under the prohibitive articles. In order to illustrate this feature, I wish to cite a few articles from the socage tenure regulations I have encountered and analyzed so far⁴.

Hungarian

Hetedik punctom. Minden el-tiltatott, s ennek utánna el-távoztatandó rendkívül való tselekedetekről és szokásokról. [Article Seven. Concerning all

Language Source Documents of the Regulation of the Socage Tenure System by Maria Theresia] *Studia Ukrainica et Rusinica Nyíregyháziensia* 6, Nyíregyháza, 1999.

² For the analysis of the Slovenian socage tenure regulations, see Mária Kozár-Mukič, *Jezik urbarjev Slovenske okrogline (Tótság) v 18. stoletju*. [The Language of the 18th Century Socage Tenure Regulations of the Slovenian Region] In: *Nemzetközi Szlavisztikai Napok II*. Szombathely, 1986, 115-121; Cf. also Mária M.Kozár, *Adatok a murántúli szlovének 18. századi életmódjához*. [Facts and Figures about the Life of the Slovenians Located Across the River Mura in the 18th Century] In: *Razmerja med etnologijo in zgodovino*. Ljubjana, 1986.

³ Cf. István Sinkovics, (ed.) *Magyar történeti szöveggyűjtemény*. [Hungarian Historical Chrestomathy] II/2. 1526-1790. Budapest, 1968, 971.

⁴ I will discuss and analyze the individual socage tenure regulations in a separate paper.

acts and customs prohibited thus far to be done away with hereafter.]

Slovenian

Szedmi dél. Od excessusi, y krivicsni zakonyi, koteri szu prepovidani, od toga prepovidani osztanu.

Croatian/a

Szedmi dél. Od excessussev, y krivichnih nachinov, koji szu do vezda prepovedani bili, y od vezda prepovedani osztanu.

Croatian/b

Poglavje szedmo. Od szvaki neprilika, i u napridak prikoredni navada, i chinyenya.

Croatian/bb

Poglavje sedmo. Od svaki neprilikah, i u napridak prikoredni navadah, i csinjenjah.

Croatian/c

Poglavje sedmo. Od odnetjeh, i od kojeh, ú naprida bude se csuvati svakjeh prikorednostij, i zlieh navadaa.

Article 2 of the unauthorized acts listed in the Appendix appears in Article Seven of the socage tenure regulations in the following form:

In Hungarian:

V.§. Az jobbágy semmi móddal ne kinszeritessék az uraság malmaira, hanem szabad légyen néki életet más malmokban is öröltetni. [The villein shall not be forced to attend the mills of the landlord but shall be given the freedom to grind life⁵ at other mills, too.]

In Slovenian:

V.§. Kmet sze nemora na goszpodscki malin presziliti, nego szlobodno sze nyemu osztavlya szvoje sito y va drugeh malinek odveszti.

In Croatian:

a.) V. §. Kmet sze truczati nemore, dali ravno na goszpodczkom melinu szvoj sitek mleti moral, nego je szloboden na kojgod melin odpelyati, y zemleti.

b.) V.§. Podloxnik pod niedan nachin uszilovati sze moxe na goszpodski vodenicza, jer szlobodan bude gdí hochje, aki i na svojoj moxe mlii.

c.) V.§. Podloxni seglianin silliti se neima niednim nacsinom ú gospodstkih vodeniczah mlietti, vecche bude mu slobodno s' xivot svojim i ú drughe vodenicze poochi.

Article 4 appears in Article Seven of the socage tenure regulations in the following form:

In Hungarian:

⁵ i.e. corn

IX.§. A szőlőknek kötözésére-való szalmának adásával sem fognak ez-után tartozni a jobbágyok. [The villeins shall not be required to provide straw for the binding of grapevines hereafter either.]

In Slovenian:

IX.§. Niti szlamu za vezanye goszpodszkoga tersztya kmeti dati nebudu dusni.

In Croatian:

a.) IX.§. Niti szlamu za vezanye goszpodczkoga terszja kmeti nebudu dusni dati.

b.) IX.§. Na vezanye vinograda szlamu, podloxnici odszele davati duxni nebudu

c.) Niti jesu duxni kmetti slamu datti za vezanje lozaa.

Article 7 appears in Article Seven of the socage tenure regulations in the following form:

In Hungarian:

XVI.§. A penna, és sarlópénz, külömben farkas kéve, kóstoló-pénz-tzédula, és prés-pénznek adozási, úgy szintén az dézmásoknak, és kilentzedőknek jobbágyok-által léendő tartása, és más egyéb rendetlenségi tellyességgel tiltva vannak. [The provision of the plume-fee, and sickle-fee, also the wolf sheaf, food sampling fee-ticket, and wine-press fee⁶, as well as the keeping and other unorderliness of the tithe collectors and ninth-part collectors by the villeins shall be completely prohibited.]

In Slovenian:

XV.§. Dacha vu pinezi od kokos, tak y placha od czedul, i presse, i kustovarszki pinti, takaisse e deszeto, ali deveto pobirajuhev dersanye, i drugi vszaki excessusi, ali krivicsni zakonyi z czeloga sze zakratiu.

In Croatian:

a.) XVI.§. Dacha szpizna, y szerpna, kak y placha sznopna, od presse, y kosztalszki pinti desmarom, y devetine pobirachem hrana, y drugi vszaki excessussi, y nezpodobni dohodki ze vszema prepovedaju sze.

b.) XVI.§. Vrime devetka, i deszetka, odkuplenye czidulya xetveni, vinski, ili sznopova kuplenye, tako od czidulya kostanya, i pressanya vina, ne drugacs rana devecsarom, i deszecsarom, i osztali neprilika, kako duxnoszt podloxnika nic placsat, ranit tako sze odszele zabranjuje.

c.) XVI.§. Od kupglienje cedulaa vinoberskih, xetvenih, okee pokussanja, plachjanje pressaa, takko recseno Presz Geldt kako duxnosti hrane devetkovaoczim, i dessetkovaoczim, i drughe ovjeh prikorednosti pó svemu se odnimglju.

⁶ These were the already prohibited redemptions of the fees for the tithe and ninth-part collectors, originally paid in kind

I am fully convinced that the shorter, 13-article, Slovenian (kaj) source document, which displays a strong Croatian influence, is the older one of the two versions, and its language forms and orthography may have influenced the language use of the Croatian (što) document.

Since, for lack of space, in the framework of the present paper, I cannot present a more detailed analysis of the two source documents attached in the Appendix, I will hereby include a brief comparative list of words and expressions in order to facilitate a better understanding and evaluation of the two documents.

Hungarian	Slovenian/Croatian (kaj)	Croatian (što)
malom [mill]	melin	mlin
gabona [corn]	sito	sito
vám [duty]	malta	malta
kereskedés [commerce]	tersto	tergovanya,tersto
szőlő [grapevine]	goricza	vinograd
szántófield [field]	polje	polye
trágya [manure]	gnoi	guybar, gnoj
pozsonyi mérték [measure from Pozsony/Bratislava]	posonszka mera	posonszka mira
penna és sarlópénz [plume-fee and sickle-fee]	od czedul, illiti szpizna placha vu vremenu setve	pennaticum, y placha za setvu
jobbágy [villein]	podlosnik	podlosnik
kilenced [one-ninth part]	deveto	deveto
tized [tithe]	deszetina	deszetina

földes úr(aság) [landlord]	goszpon zemelszki goszpochina,	goszpodin zemaljszki, goszpochina
marha [cattle]	marha	marha
darab [piece]	falat	falat
teher (=terhelés) [burden]	obtersenya	obterssenya
hús [meat]	meszo	mieszo
égett bor (pálinka) [distilled wine (brandy)]	sganicza	rakia
hordó [barrel]	lagva	hordov
hét [week]	tieden	nedilya
robot [labor]	goszpochina	robota
akó [liquid measure]	akov	okov
pénnz (dénár) [money (denarius)]	gyuka	denar
korcsma [pub]	kerchma	kerchma
alku [bargaining]	pogodba	pogodba
vadász [hunter]	lovecz	lovacz
hajdú [Heyduck]	haiduk	pandur
pálca (büntetés) [cane (for punishment)]	palicza	batina
összeszedés (collecta) [collection]	pobiranye	szkupenye
porció [portion/ration]	dacha vármegyinszka	dacha varmegyinszka

(falusi) bíró [(village) mayor/justice]	rihtar	birov
úri szék — [landlord's seat/court]	goszpodszki szud	
szolgabíró — [district administrator]	birov vármegyinszki	
esküdt — [member of the jury]	eskud	
vármegye [county]	vármegyia	varmegyia
vármegyei törvényszék — [county court]	vármegyinszki sztol	

What follows below as an Appendix is the transliterated Slovenian and Croatian versions of the general prohibitive articles. Both source documents are taken from archives in Hungary, and can be designated as the products of keeping written records in the crown offices in Hungary in Croatian and Slovenian languages, since they were prepared by the officials, translators, and scribes working for the Hungarian royal council of the governor-general.

The orthography of the source documents complies with the kaj Croatian conventions in Hungary: c=cz; ć, č=ch; š=s; s=sz; ž =s; dj, đ, đ=gy; lj=ly; nj=ny, etc.

APPENDIX I⁷

OBCHINSZKA PREPOVED, KOJA SZE PO VSZEM KRALYESZTVU RAZGLASZITI MORA⁸.

Pervo: Podlosnik budi vu Szlusbi, yz Goszpochini iduchi, budi vu poszlu szvojega goszpodarsztva, ali vu melin sito stvoie noszech, akoli chez meszto szvojega Goszpona zemelszkoga takvo iti mora, gde mosztovina, ali malta plachasze, proszt, y Szloboden od vszake takove malte biti mora.

Drugo: Sito szvoje pod nieden nachin vu Goszpoczki melin nije dusen mleti dati, nego vu Koi goder melin szam hoche, szlobodnomu bude zapelati.

Tretje: Terstvo Podlosniku szlobodno je, y vszakoga terstva arendiranye Goszponu zemelszkomu prepovedasze.

Chetverto: Szlamu za vezanye, y gnoi za gnojentye Goricz, ali Polje, goszpoczko Podlosnik nije dusen dati.

Peto: Posonszka mera vu vszacom zemle prirogyenyu, Kojesze meriti mora, naisze obdersava.

Seszto: Guszke za Goszpochinu szkubszti obchinszkim nachinom prepovedasze, y imasze zatergnuti.

Sedmo: Od czedul, illiti szpizna placha vu vremenu setve morasze zatergnuti, Deszetinu pako, y deveto, koji kupe, takove Podlosniki niszu dusni hraniti.

Oszmo: Podlosnik poleg zapovedi Goszpoczke za goszpochinu nije dusen marhu, koja je zmustrana meszariti, y szech, niti meszo kak goder na vagu, ali falate med podlosnike za plachu szlobodno vun dati, nego naisze széche, y nai kupuje vszaki poleg szvoje volje prez vszakoga Lyudik obtersenya.

⁷ Located at: Magyar Országos Levéltár. Helytartótanácsi Levéltár. Dep. urbariale. C 59. Zala vármegye Czirkovlyan. [Hungarian National Archives. Archives of the Council of the Governor-General. Zala County]

⁸ The title of the Hungarian version of this document is: Következendő illetlenségek cassálatnak, és közönségesen tilalmaztatnak. [The Following Unauthorized Acts Shall Be Generally Prohibited]

Deveto: Naisze nezapovida podlosnikom, da pokvárjeno vino, ali sganiczu tochiti, maszlo, szir, y druga osztala goszpoczka pod kakov goder nachin prodavati bi morali, ali lagve prazne nazad zvun goszpochine voziti. Akoli pako poleg zapovedi Articulusa 36. 1550. leta Goszpon zemelszki podlosniku vino szvoje kerchmariti hotel bi dati, takov Podlosnik od szlusbe szvoje, koju vu vnom tiednu chiniti bil bi dusen, proszt, y szloboden bude, za trud nistarmanye nyegov oszebi 4. gyukesze od vszakoga akova Posonszkoga platiti bude moral.

Za pokvárjeno vino, pokehdob takovo, ali koie na szkorom pokvaritisze hoche Goszpoczki Officeri na Kerchmu vun dati jeszu navadni, nije dusen podlosnik odgovarjati, ali pri tomu skodu kakovu terpeti.

Deszeto: Pokehdob pako pravicza szobom donása, kak szvedochi Articulus 75. Leta 1723. da Goszpon zemelszki za szvoju potrebochu Kakovo goder prirogyenye ima oblaszt prekupati, zroka nistarmanye iz toga szlobodnoje podlosniku na grunt drugoga Goszpona zemelszkoga odiduch kai goder kupiti, y terstvo szvoje kam moje volja obernoti, niti takova tergovina, Kakova goder bude, nimasze nigdi zadersati, nego kaksze goder podlosnik szkupczem sztranzskim pogodi, ali z Goszponom zemelszkim pogoditi hoche, poleg pogodbe takove, koju zemelszki Goszpon dusen je taki szpuniti, y peneze polositi mora, szpravichnom vagom ima oblászt takovo prirogyenye prekupati, y takvem nachinom szlobodnoje terstvo vszakomu podlosniku, nitije dusen, ako szam neche Goszponu zemelszkomu prodati.

Jedenaiszto: Vsza, koja Lovczy, y Haiduki Goszpoczky dovezda od podlosnikov jemali, y potrebuvali jeszu, negsze zatergnu.

Dvanaiszto: Pod 24. palicz prepovedasze vszako pobiranye penez, ali Kakvoga goder dugovanya naturalszkoga med podlosniki.

Trinaiszto: Dache Varmegyinszke, kak goder razdelyene jeszu, tak tulikaise Goszponu zemelszkomu naisze znane chiniju, y vszako leto Rihtar meszta od vszega priemanya, y vun zdavanya, kakti od dohodkov kertsmarenya rachun Goszpodi prez vszakoga obtersenya drugi podlosnikov dati, onoga pako, koji kai dusen osztane, mora térjati, da plati, nistarmanye ako Goszpon zemelszki rachun takov jemati bi zamudil, ali nebi hotel, od takvoga Rihtara vzeti, y potrebuvati to izto Vármegya zversiti mora.

APPENDIX II⁹

OBCHINSZKA PREPOVID,
K O J A S Z E
PO KRALYESZTVU PUBLICIRATI, Y RAZGLASZITI MORA.

Pervo: Podlosnik budi u Szlusbi y roboti Gospodzskoj iduchi, budi u poszlu szvoim goszpodarszkim, ali u mlin sito szvoje noszuch, akoli kroz Goszpodszo mieszto ichi mora, gdi Mosztovina, ali Malta plachasz, proszt, y szlobodan od szvake takove Malte biti mora.

Drugo: Sito, szvoje pod niedan nachin u Goszpodszi mlin nie dusan mliti dati, nego u koj godar mlin szam hoche, szlobodnomu jeszt nosziti.

Tretjo: Tergovanye, illiti pazarenye podlosniku szlobodno jeszt y szvakoga Tergovanya arendarenye u Goszposchine dasze zatergne.

Chetverto: Szlamu za vezanye vinogradov, y guybar, illiti gnoj za vinograde, ali polye Goszpodszo Podlosnik nie dusan dati.

Peto: Posonszka mira u szvakoj sztvari, kojasz miri, nekasze obdersava.

Seszto: Guszke za Goszpochinu szkubszi imadesze obchinszki zatergnuti.

Szedmo: Pennaticum, y placha za Setvu imadesze zatergnuti, Deszetinu pako, y Deveto koj kupu, takove Podlosniki nemaju hraniti, illiti uzdersavati.

Oszmo: Goszpochina nema zapovidati Podlosnikom, dajoj marhu koja jeszt veche zmustrana, meszariu, y szicheju, niti mieszo kakovo godar na oke, ali Falatove megyu Podlosnike za plachu neszmiu diliti, nego mieszo neksze sziche, y nek kupuye, komusze rachi, prez szvakoga Lyudich obterssenya.

Deveto: Nekasze nezapovida Podlosnikom, da pokvareno vino ali rakiu tochiti, maszlo, szir, y druga osztala Goszpodsza pod kakovi godar nachin prodavati moraju, ali hordove prazne natrag priko robote voziti. Akoli pako polag zapovidi Articula 36. 1550. Goszpodin Zemaljszki Podlosniku vino kerchmiti, dati hoche, takovi Podlosnik od szlusbe szvoje, koju u Nedili dana chiniti dusan jeszt, proszt,

⁹ Located at: Zemplén Vármegye Levéltára. Kazinczy Ferenc Levéltár. Sátoraljaújhely. Loc. 105. N. 667. [The Archives of Zemplén County. Ferenc Kazinczy Archives]

y szlobodan (doklye kerchimi) bude, za trud nistarmanye nyegov oszebi 4. Denari, od szvakoga Okova Goszpochina platiti mora.

Za pokvareno vino, pokihdob takovo, ali koje na szkorom pokvaritisze hoche, Goszpodszi Officiali na Kerchmu navadni jeszu davati, nie dusan Podiosnik odgovarati, ali pri tomu skodu kakovu terpiti.

Deseto: Pokihdob pako pravicza szobom donassa, kako govori Articulus 75. 1723. da Goszpochina za szvoju potribu kakovu godar sztvar imade oblaszt pridi kupiti, nistarnemanye iz uzroka toga szlobodno jeszt Podlosniku ichi sto kupti na grund drugoga Goszpodina, y Terstvo szvoje, kamomuje drago pratiti, niti takova pazarszka roba, kakova jest godar, nemamusze nigdi zadersati, nego kakosze Podlosnik z kupczem szarranszkim pogodi, ali z Goszpochinum pogoditi hoche polag dogodbe takove, koju taki Goszpodina polositi mora, z pravichnom vagom imade oblaszt Goszpochina prekupiti, y tako szlobodno jeszt terstvo szvakome podlosniku, niti jeszt dusan, ako szam neche Goszpodinu Zemaljszcome prodati.

Jedenaiszto: Szva, koja Lovczi, y Pandurovi Goszpodszi doszad od Podlosnikov izkali, y potribuvali jeszu negsze zatergnu.

Dvanaiszto: Pod 24. batin prepovidaszze szvako szkupenye novacza, ali sztvarih kakovik naturalszkik megy Paurima.

Trinaiszto: Dache Varmegyinszke, y kako razdilyene jeszu, nekasze Goszpodine znane chiniu, z szvaku godinu Birov od szvasta, sto jest primio, ali van zdavao, kakoti od dohotkov kerchmarenya rachun Goszpodu prez szvakoga obterssanya Paurov dati, onoga pako, koj jeszt sto dusan osztao, mora terjati, da plati, nistranemanye ako Goszpodin Zemaljszki rachun takovi zamudi, ali neche od Birova uzeti, y potribovati, to iszto Varmegyia zverssiti mora.

Cheternaiszto: Goszpochina neszmidie Deszetinu brati, od vridnosti, illiti preczenye dugovanay u Testamentu zapiszanih, prodanih, aliti prominyenih.

Petnaiszto: Nemasze nitko pod drugi nackin birsaziti, nego u takovom pipechenyu, u kojem pravicza daje szlobodschinu, y onim szamo birsag posztavitisze mora, koj u szudu Goszpodszkim, u koterim Birov, y Eskud Varmegyinszki szidiu, krivczi zpoznani budu, z koim Szudom ako nie contenat, mose pred drugim Szudom; tojeszt Varmegyinszkim Sztolom praviczu trasiti.

Материалы урбариальной регуляции времен
Марии Терезии на языках южнославянских
народов времени
Запретительные пункты
(Резюме)

Во второй половине 18 века характерной особенностью европейских периферий был просвещенный абсолютизм. Целью сторонников данного направления было с помощью реформ преодолеть отсталость своих государств по отношению к западно-европейскому центру, который к тому времени уже лидировал в процессе европейского развития.

Во время правления австрийской императрицы и венгерской королевы Марии Терезии (1717–1780) происходила и модернизация империи Габсбургов: началась перепись населения, значительно развивалось народное образование, состоялась урбариальная реформа.

Урбариальная регуляция Марии Терезии (1767-1774 гг.) подняла взаимоотношения помещика и крепостного с уровня частного права на уровень общественного.

На государственном уровне и очень подробно были определены обязанности крепостных пользователей земельных наделов в зависимости от их величины и качества.

Автор статьи публикует два варианта одного из многочисленных документов урбариальной регуляции – так называемые запретительные пункты на хорватском языке.

И. Удвари

София и Логос

3. ХАЙНАДИ

Премудрость построила себе дом,
вытесала семь столбов его.
Притчи (9:1)

Die Sprache ist das Haus des Sein. In
ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die
Denkenden und Dichtenden sind die
Wächter dieser Behausung.
Martin Heidegger (1991:24)

По мнению историка религии Георгия Флоровского "в истории русской мысли много загадочного и непонятного. И прежде всего, что означает это вековое, слишком долгое и затяжное русское молчание?.." (1981:1) Древнерусскую культуру Джеймс Биллингтон назвал культурой "долгого молчания" (long silence) (1970:15). А вот вердикт французского историка XIX века Мишле: русские – это немые (gand muet). Историк культуры Георгий Федотов считает, что русские получили в подарок только одну книгу – Библию. "Бедность духовной культуры Древней Руси была поразительной. На протяжении семи веков, то есть вплоть до XVII столетия мы не можем назвать ни единой литературоведческой работы, ни даже какого либо догматического тезиса. [...] Очевиден тот факт, что Россия не наследовала вместе с греческим христианством классическую греческую культуру" (1946–1966:1/38). Особенно бросается в глаза это веками тянувшееся молчание в сравнении с Византией, творческий дух которой великолепно проявился не только в живописи, но и в богословии. Недавно принявшие крещение руссы далеки были от способности абстрактного мышления. Впрочем, молчание не обязательно является знаком пустоты и не означает талант бездарных. Леонид Успенский, Николай

Лосский, Евгений Трубецкой оспаривали те взгляды, по которым русская душа не нашла выражения в устном и мыслительном творчестве. Если мышление в логосе и не было характерно для русских средневековья, все же они жили богатой духовной жизнью, отразившейся и выразившейся в софийной иконописи. Нельзя забывать, что *образная* цивилизация предшествовала *текстуальной*. Писатель выражает мысль с помощью слов и букв, живописец – цветом и формой. Иконописец философствует в процессе творения. Трубецкой называл это "умозрением в красках", С. Булгаков "иконографическим богословием", а Л. Успенский "теологией в образах". Древние авторы не случайно называли иконописцев философами, не оставившими после себя ни единой строки, поскольку видели в иконе богословие в образе и цвете. Древнерусские люди придали гимнам и молитвам визуальную форму: вырезали их в камне, нанесли краской на деревянную доску или на стену. Первоначально ими овладело искусство видения – живопись и архитектура; затем пришло искусство слуха – церковное пение и музыка. И в конце концов пришло время искусства мысли и понятия – богословие и метафизическая поэзия.

Древнерусские люди почитали в первую очередь не византийских богословов и законодателей, а зодчих и иконописцев. Византийское христианство поработило русскую душу *визуальным* богатством, а не *вербальной* правдой Логоса. Они творили не текстовые каноны, а возводили церкви, которые сохраняли культурную память *не текстуально*, а в среде *визуальных (иконических) форм*. Если верить летописцу, посланцы князя Владимира при "испытании вер" отдавали предпочтение красоте, потому что в ней видели проявление Премудрости Божьей. Стоя на богослужении в константинопольской Святой Софии, посланцы не могли решить: на земле или на небе они теперь, ибо "нет на земле такого зрелища и красоты такой". Киевский Софийский собор был возведен Ярославом Мудрым, сыном Владимира, в 1037 году, ровно пятьсот лет спустя построения царьградской Hagia Sophia (537). Летописец сравнил отца с пахарем, а сына с сеятелем, бросившим семена просвещения и мудрости: "Отец ведь его Владимир землю вспахал и размягчил, то есть крещением просветил; этот же засеял книжными словами сердца верующих, а мы пожинаем, учение принимая книжное" (Златоструй 1990:81). (Здесь, в Софийском соборе, разместил Ярослав библиотеку переведенных с греческого книг, заложив тем самым фундамент духовной домовитости.) Распространение письменности совпало с началом городской цивилизации. В эту пору Русь вступила на путь *урбанизации*, которая не только эстетически воздействовала на городских жителей, но предоставляла и практическую пользу: обеспечивалась защита от постоянных набегов степных кочевых племен. Митрополит Иларион проводит параллель между создателями

храмов мудрым Соломоном и мудрым Ярославом: "Весьма же доброе и верное свидетельство [тому] – и сын твой Георгий (Георгий – христианское имя Ярослава Мудрого – 3. X.), которого соделал Господь преемником власти твоей по тебе, не нарушающим уставов твоих, но утверждающим, не сокращающим учреждений твоего благоверия, но более прилагающим, не разрушающим, но созидающим. Недоконченное тобою он докончил, как Соломон – [предпринятое] Давидом; он создал дом Божий, великий и святой, [церковь] Премудрости Его, – в святость и освящение граду твоему, – украсив ее всякою красотою: золотом, серебром, драгоценными камнями, дорогими сосудами. И церковь эта вызывает удивление и восхищение во всех окрестных народах, ибо вряд ли найдется иная [такая] во всей полунощной стране с востока до запада" (Златоуструй 1990:120).

Античная греческая мудрость была воплощена в *градохранительнице* Афине Палладской, которая своим копьем обеспечила защиту от бушующих за пределами стен Акрополя хаотических, разрушительных сил. Афина Дева не от матери рождена, она выскочила из головы Зевсовой во всеоружии и вошла в мир как мысль. София, покровительница и заступница земли, воплотилась в церкви и растворила в себе атрибуты греческого прообраза. Сотворение мира является самым таинственным действием Бога: Он творит мир, но не становится миром. В *Книге Бытия* говорится, что слово Божие (Логос) проникает в мир и из небытия творит бытие. У Творца были помощники, поэтому он употребляет множественное число: "сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему" (Бытие 1:26). Притчи мудрого Соломона прямо говорят о том, что в творении участвует не только *theos logos*, но и *София-демиург* как второй принцип творения. Это естественно, ведь Божественная София не что иное как демиургическая ипостась Логоса. Обе ипостаси обладают божественной природой (*усией*), противостоящей закону *энтропии*. "Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони: От века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою. Я родилась прежде, нежели водружены были горы, прежде холмов. Когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной. Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда утверждалверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостию всякий день, веселясь перед лицом Его во все время" (Притчи 8:22-30).

В отношении домостроительства София есть прежде всего церковь. "Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его" (Притчи 9:1). Строительство дома и церкви – один из сигнификантных символов библейской мудрости. Оно обозначает конец мучительной исторической и трансцендентальной бездомности человека и начало освободительного чувства достижения родного приюта, после долгих невзгод и страданий. Город и мир в мифологическом мышлении являются словами с родственным значением. Город символизирует центр мира, на что намекает созвучность слов *urbi et orbi*. Историки культуры указывают на то, что распространение письменности совпало с поселением, то есть возникновением городских цивилизаций, и это кардинально изменило культуру человечества. Эти два фактора создали новые условия человеческого бытия (*condition humaine*): человек выступил в качестве основателя городов и империй. Наступил новый этап *доместикации* человека, освоившего письмо. Одновременно возникло два громадных хранилища для размещения культурной информации. Передача традиций и информации происходит на двух уровнях – с помощью *вербальной* языковой знаковой системы и вовлеченной в культуру гуманизированной пейзажной и поселенческой структуры, которые дают нам не менее точную, нежели письменные сообщения, картину об образе жизни населения исчезнувших городов и их общественном устройстве. Взаимосвязь святой книги и церкви тесна и своеобразна. Церковь является земным воплощением небесной книги, а для строения церкви часто служат поводом святыи тексты, которые потом хранятся в ее книгохранилище. Архитектура является летописью мировой памяти. В древних цивилизациях город был открытой книгой для тех, кто не понимал ни клинописи, ни иероглифов. Можно читать не только из книг, но и в мраморных камнях. "В семиотическом плане город может быть определен как мощнейший контейнер и транслятор культурной информации. Это особого рода текст, языком организации материально-пространственной и временной среды кодирующий коллективные представления о космическом порядке. Под углом зрения семантики – медиатор и комплекс медиаторов. Эту функцию он выполняет, являясь пластической моделью космоса" (Долгий–Левинсон 1971/1:97). *Язык*, как механизм реорганизации пространства и времени, по его структурному строению и развитию гомологичен с *городом*. Витгенштейн пишет "о городе языка": "Мы можем иметь в виду язык как старый город с зигзагообразными переулками и площадками, новыми и старыми домами, достроенными в разное время частями; окруженными множеством пригородов с прямыми и правильными улицами и одинаковыми домами." (1990:245).

Мандельштам, анализируя книгу Розанова *Около церковных стен*, поднимает один из важнейших вопросов русской культуры: где же опоры русской культуры, т. е. где *этногенетические основы*

коллективной идентичности? "Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры. Подобно некоторым другим русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без «акрополя». Все кругом подается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, все равно как бы не называлось это ядро, государством или обществом. [...] У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории" (1987:61, 63). Невозможно, пожалуй, найти более точного определения, поскольку вряд ли найдется лучшая – нежели язык – знаковая система для построения и передачи идентичного сознания. Таким образом, Мандельштам пришел к выводу, что самым важным средством сохранения памяти, "кремлем" и "крылатой крепостью" культуры является язык. Язык – как бы несомый в нас дом. Его понимание близко к трактовке Хайдеггера, назвавшего язык "домом бытия": "Язык – дом бытия. В приюте языка живет человек. Мыслители и поэты охраняют этот приют" (1991:24). И это правомерно, если посмотреть на слово как на одушевленное посредством логоса бытие. Язык является существеннейшим событием человеческого бытия. В субстанциональном мышлении говорит само бытие. Человек живет не только в стране, но и в языке. Язык – дом (родина) исторической домовитости человека, религия (храм) глубокой трансцендентальной домовитости. Человек, как пастырь бытия, является существом, призванным для сохранения дома имманентности и трансцендентности. Розанов заканчивает *Апокалипсис нашего времени* советом юношеству: "И помни: жизнь есть дом. А дом должен быть тепел, удобен и кругл. Работай над «круглым домом», и Бог тебя не оставит на небесах. Он не забудет птички, которая вьет гнездо" (1990:440). Круглым домом для Розанова является церковь, проникнутая постоянно творящим логосом и телеологическим теплом Премудрости Божьей (София).

Ниже будут рассмотрены *in praesentia* модификации двух существенных *кананообразующих парадигм русской визуальной и вербальной памяти*, София и Логос в эпоху *средневековья, просвещения и авангарда*. Культурная традиция закрепляется не только *логоцентрически* (в форме слова, письма, книги), но осуществляется и вне языковых традиций: например, в *образной форме иконописи и строительства церквей и монастырей*. *Новый Завет* отличается от *Ветхого Завета* именно в том, что первый

строится исключительно на *текстуальной*, а второй на *совместном принципе иконической и текстуальной когерентности*. в нем слово неотделимо от *образа*. Культура Киевской Руси под влиянием доминанты визуальной культуры византийской империи воплотилась в первую очередь не в языковой форме, а в церковной, сила сохранения нации которой заключается скорее *в литургической, нежели в текстуальной когерентности*. Используя терминологию семиотики русской культуры, церковь мы называем „*иконической культуро-грамматикой*“, визуальным воплощением такой парадигмо-синтагматической системы, где разнообразные уплотненные материалы (камень, дерево) чередуются с материалом разреженным (воздух), на что походит и структура предложения (стиха) своим соотношением между ударными и безударными местами. Божественная мудрость воспринималась Киевской Русью не через дискурсивную речь, посредническую роль культурной памяти здесь играли церкви и иконы. Центральным *локусом* памяти культуры был Софийский собор: в нем была закреплена на все времена с обязательным действием *красота*, а с нею и система норм правды общественной морали. Визуальная культура Руси была "открытой книгой" безграмотным массам. В Киеве, Новгороде, Ярославле и других древнерусских городах именем Софии часто освящались иконы и церкви. В этом выражается идея о сближении Софии и Божией Матери. (Успенский и Благовещенский соборы Москвы первоначально тоже носили имя Софии и только позднее были переименованы в связи с тем или иным существенным эпизодом из жизни Богородицы.) По мнению православных, Бог воплотил мысль о мире, и это невозможно выразить в камне лучше, как то было отражено в киевском Софийском соборе, названном "матерью всех церквей русских". Соловьев считает, что русский народ дал новое значение этой идее, непонятной для греков, уподоблявших Софию Логосу. Русские христианизировали неоплатоническое наследие "обожения" человека. В понимании православных христиан после грехопадения человечества начинается процесс возврата к Богу, поощряемый двумя *синергическими* принципами: вместе действующей в мире премудростью (Софией) и божественным Логосом. София представляет из себя принцип, стремящийся от человека к Богу, тогда как Логос исходит от Бога к человеку. По мнению С. Булгакова первое (восхождение человека в небесную сферу) является *софиургическим* актом, второе (нисхождение Бога в тварный мир) *теургическим* актом. Два принципа встречаются и воплощаются в Иисусе Христе. Божия усия (София) и созидающий разум (Логос) воплотились в богочеловеке, но могут быть соединены и с третьей ипостасью Троицы – со Святым Духом. Логос и Святой Дух

совместно принимают участие в сотворении мира: "Словом Господа, сотворены небеса, и духом уст Его – все воинство их" (*Псалтырь* 33:6). Древнерусское религиозное искусство связывает Софию с Богородицей и Иисусом Христом, но в то же время и отдаляет от обоих: она изображается как отдельное божество. Согласно принципу *contradictio in adiecto* она идентична им, но отличается от них: "Хритос «есть» Премудрость, но Премудрость еще не «есть» Логос" (АВЕРИНЦЕВ 1972:38). Место и роль Софии в русском богословии и искусстве нельзя определить точно: *софиология* располагается на пограничных территориях философии и теософии. "В то время как для одних исследователей София есть Слово Божие или даже Пресв. Троица, другие видят в Ней Богородицу, третьи олицетворение Девства Ея, четвертые – Церковь и пятые – совокупное человечество, «Grand être» О. Конта" (ФЛОРЕНСКИЙ 1914:385). Всесторонняя интерпретация Софии, проведенная русскими религиозными мыслителями, не входит в круг задач настоящей работы. Впрочем этот вопрос разработан, хотя и по-разному, СОЛОВЬЕВЫМ, СЕРГИЕМ БУЛГАКОВЫМ, ФЛОРЕНСКИМ, ЕВГЕНИЕМ ТРУБЕЦКИМ, П. КУДРЯВЦЕВЫМ (1916/III–IV: 83–101), АВЕРИНЦЕВЫМ (1972:25–49), ТОПОРОВЫМ (1978:46–50) и другими. Эта проблема стоит в центре всей философской системы Соловьева. Наиболее всеобъемлющее теоретическое развитие она нашла в ранней рукописи на французском языке *Sophie*, и в *Чтении о Богочеловечестве* (1877–1881), а также в трактате *La Russie et l'Eglise Universelle* (*Россия и вселенская церковь* – 1889) и в последнем труде *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории* (1900). Художественное ее воплощение содержится в стихотворении *Три свидания* (1898). Суть Софии заключается в следующем: это высшее начало – *anima mundi* (христианизированная аристотелевская *энтелехия*) в качестве миростроительного принципа. В Боге и сотворенной вселенной – благодаря именно творению – присутствует и действует общая сила, София, Премудрость Божья, являющаяся соединительной волей в сыпучем мире. Она существует во всем существующем, поддерживает жизнь, противостоит господствующему в мире злу. Эзотерическое значение теодицеи Соловьева в том, что София – Премудрость Божия – есть не что иное как Россия, понесшая от рационализма и родившая новый Логос, то есть нового Христа. "В одном разговоре Достоевский применял к России видение Иоанна Богослова о жене, облеченной в солнце и мучениях хотящей родити сына мужеска: жена – это Россия, и рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру. Правильно или нет это толкование «великого знаменья», но новое Слово России

Достоевский угадал верною Это есть слово примирения для Востока и Запада в союзе вечной истины Божией и свободы человеческой" (СОЛОВЬЕВ 1990:105-016).

Алексей Лосев выделяет десять аспектов в интерпретации Соловьевым Софии: от космологического и магического до эсхатологического (1990:256), хотя София является синтезом всего этого. Мы обратим внимание только на один аспект осмысления Соловьевым Софии, а именно – проблему *вечной женственности*, имевшую большое влияние на современников и следующее за ними поколение символистов, которые видели в красоте образ божественной мудрости. Они искали тайну мира в женственности. По мнению Соловьева ход мировой истории не что иное как процесс перевоплощения вечной женственности через ее бесконечные формы и образы. Первая степень – биологическая плодovitость – представляется *Евой*. Вторая – романтико-эстетическая степень репрезентируется *Еленой Фауста*, все еще связанной с сексуальными обертонами. Третья степень предъясняется *Девой Марией*, возвышающей экстатическую любовь (эрос) в спиритуальные высоты. Четвертый тип – Премудрость Божия –, стоящий выше святой непорочности, символизируется *Софией*, лишенной в христианско-гностической догме всякой сексуальности.

Серебряный век у символистов ознаменовался сменой морализирования предыдущей эпохи на культ красоты, выросший из культа красоты "вечной женственности" романтиков и обожания Софии Соловьевым. Объектом их поклонения был не Христос, а София, которую Гете и Соловьев (следуя гностической традиции) наделили атрибутами "вечной женственности" и универсальной любви. Культ "вечной женственности" был для них путем к освобождению от земной женщины.

Всё быстротечное –
Символ, сравнение.
Цель бесконечная
Здесь в достиженье.
Здесь – заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

(Гёте *Фауст*)

Что есть, что было, что грядет вовеки –
Все обнял тут один недвижный взор...
Синеют подо мной моря и реки,
И дальний лес, и выси снежных гор.
Все видел я, и все одно лишь было, –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило,
Передо мной, во мне – одна лишь ты.

(Соловьев *Три свидания*)

По мнению Соловьева, София – "Душа мира есть существо двойственное", она заключает в себе и божественное и тварное начало. Воплощая Христа, она – "Дева Радужных Ворот", воплощая

антихриста, она – Лунная Дева, Астарта, вавилонская блудница. Праматерь непорочной чистоты (*Koré Kosmou*) не может оказаться в плену материального мира, не может быть воплощена во плоти и крови, подобно Еве, являющейся всего лишь земной ипостасью Царицы Небесной (как Прекрасная Елена Афродиты) – она остается в духовном мире, скрывшись в небесной лазури. В фаллическом мистицизме Розанов видел воплощение идеала вечной женственности в Изиде и Астарте, Соловьев – в *Софии, Премудрости Божьей*, в *Деве Радужных Ворот* и в *Жене, облеченной в солнце*. В предисловии, написанном к сборнику стихов 1903 года он считал необходимым мотивировать адаптацию принципа женственности в понятие Бога. Соловьев заранее предугадал и защитился от упреков в протаскивании чувственности и плоти в субстанцию Бога. Принцип вечной женственности он хотел отмежевать от вульгарных толкований. В его системе ценностей вечная женственность тождественна понятию *Theotokos*, на что намекает аллюзия на откровение Иоанна: "Но чем совершеннее и ближе откровение настоящей красоты, одевающей Божество и Его силою ведущей нас к избавлению от страдания и смерти, тем тоньше черта, отделяющая ее от лживого ее подобия – от той обманчивой и бессильной красоты, которая только увековечивает царство страданий и смерти. Жена, облеченная в солнце, уже мучается родами: она должна явить истину, родить слово, и вот древний змий собирает против нее свои последние силы и хочет потопить ее в ядовитых потоках благовидной лжи, правдоподобных обманов. Все это предсказано, и предсказан конец: в конце Вечная красота будет плодотворна, и из нее выйдет спасение мира, когда ее обманчивые подобия исчезнут, как та морская пена, что родила престонародную Афродиту. *Этой* мои стихи не служат ни единым словом, и вот единственное неотъемлимое достоинство, которое я могу и должен за ними признать." (1921:ХII-ХIII).

Между языческим и христианским идеалом зияет пропасть. Один ищет тайну мира в плодovitой *самочности*, другой – в целомудрии. "Только София, одна лишь София есть существенная Красота во всей твари; а все прочее – лишь мишура и нарядность одежды, и совлечется личность этого призрачного блеска при испытании огнем" (ФЛОРЕНСКИЙ 1914:351). По русским богословам "духовная чувственность, осязательность *идеи* есть красота. Красота есть столь же абсолютное начало мира, как и Логос. Она есть откровение Третьей Ипостаси, Духа Святого" (БУЛГАКОВ 1917:251). Красота не эстетическое качество, а этическое свойство человека, сотворенного по образу и подобию Бога. Прекрасное – это выражение красоты как святости и святости как красоты. Смысл его заключается не во внешней (телесной), а во внутренней (духовной) красоте. Прекрасное

перекидывает мост через пропасть между обоими мирами, отделяющего идеал от чувственного его воплощения. Прекрасное относится не только к искусству, но и к кругу метафизики, на что намекают слова Достоевского: "Красота спасет мир". Красота вечной женственности тянет нас к Богу. Цель теургического искусства: одухотворить жизнь, воплотить в художественной форме идеал духовной красоты, обладающей *сотерической* функцией. Возрастает посредническая роль искусства между человеком и Богом. София сочетается с женским началом восприимчивости и творческой завершенности, облеченной в красоту. Истина раскрывается не только в логосе, но и в совершенной красоте. Святая истина постигается не только *вербальным* логосом, но и *визуальным* просветлением. *Икона является равноправным со словом*, вследствие чего снимается вечная антиномия трансцендентного и имманентного, дуализма и монизма христианства. *Логос* изрекает неизрекаемое, делает непонятное понятным, а *София* делает невидимое видимым, бесформенное форменным. В природе русской душевности и духовности рядом с логосом, София играет доминантную роль. Как женское начало она воплощается в образе Божией Матери, в покровительнице-посреднице между людьми и Богом (см. апокрифическое произведение *Хождение Богородицы по мукам*). Все это делает понятным огромный авторитет икон Богородицы среди православных. Феминистический характер Царицы Небесной передается вере без которого православная религия стала бы сухой и прозаической. "Русская душа больше связывает себя с заступничеством Богородицы, чем с путем Христовых страстей, с переживанием Голгофской жертвы" (БЕРДЯЕВ 1990:142). Мнение философа подкрепляются словами Блока: „Я скажу, что люблю Христа меньше, чем Ее и в «славословии, благодарении и прощении» всегда прибегну к Ней" (Блок–Белый 1940:35). Цитата взята из переписки двух поэтов-символистов, в ходе которой скрестились *софиологичность* Блока и *христологические* взгляды Белого. В воспоминаниях о друге-поэте Белый пишет: "В проблемах христианского сознания я был более логисишен, А. А. [Блок] более космишен и софийски настроен" (1964:101). Через поэтические творения Блок хотел приблизиться к разгадке тайны Софии, поэтому писал стихи *Прекрасной Даме*, а когда его поэзию настиг кризис – ее антиподу (Астарте). *Незнакомка* – это темный образ Софии, падшая София. Разгоряченный вином поэт взглянул за вуаль сидящей у окна черной дамы, чтобы увидеть "очарованный берег" и "очарованную даль". В переводе с языка метафор на язык реалий это означает, что через вуаль (символ), как через семиотическое окно художник из банальной повседневности может окунуться в скрытый мир трансцендентальных истин. Ведь символ-логос намекает на невидимую сущность, как икона – на

невидимый праобраз. Поэтическое слово эквивалентно божественному логосу.

По русской софиологии слово – это Логос: звучащая плоть Глагола, средство духовного единения с божественным. Отсюда берет начало нетерпимость старообрядцев, выступавших против какой бы то ни было модификации канонизированного слова. Седьмой Вселенский Собор установил, что икона достойна такого же почитания, как Евангелие, ибо икона и Божье Слово – *одно свидетельство, выраженное в различных формах – в слове и образе*. В средневековой русской культуре икона и богословие играли равноправную роль. Поскольку слово Бога воплотилось, внутри себя содержит божескую суть, оно стало "вербальной иконой". Икона обозначает для зрения то, что слово для слуха. Здесь начинается в русской литературе специфическое "стремление создавать из письменного произведения своеобразную икону, произведение для поклонения, превращать литературное произведение в молитвенный текст" (ЛИХАЧЕВ 1962:52). Проходящее через всю русскую литературу стремление сделать искусство теургическим, словесной иконой питается византийскими патристическими традициями. Осмысленное таким образом искусство призвано не для того, чтобы изображать, быть "зеркалом", а чтобы привлечь человека к религиозной деятельности. Христианские русские писатели относились к слову с чрезвычайно своеобразным, религиозным благоговением. Они хотели сформулировать божественный Глагол, чтобы поставить его на службу людям. Творчество для них означало не изображение действительности, а создание связи с трансцендентальным. Они полагали, что посредством творчества и сами они превратятся в Творца, обожествятся. Творчество для них было не артистической, а культовой деятельностью „молитвенным делом” по выражению Вячеслава Иванова.

Патристические традиции христианских мыслителей строятся на *античном греческом логосе*, краткое изложение которого дается ниже. Одно из ключевых слов греческого языка и мировоззрения – логос – было связано с языком. С точки зрения греков, демиург – творец мира – побеждает хаос с помощью логоса и наименованием вещей превращает его в космос. В начале был хаос, в котором уже находился логос, рациональная организующая сила, без которой неупорядоченность вселенной не может стать организованной. Апостол учит: "В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог" (От Иоанна 1:1). *Логос* в славянском и русском переводе – слово. Слово Божие – библейское соответствие греческому *логосу*, мгновенно создающему самого себя и все другое, тем самым непосредственно проникающему в человеческую историю. Из небытия вызывается к бытию видимый мир посредством его названия. Мир

репрезентируется словом, актом творения: создать что-то посредством слова. Фауст Гете забывает об этой двойной природе логоса, то есть о том, что логос является создающим словом – одновременно *слово* и *действие*. Поэтому Фауст не может решить кажущееся антиномическим противоречие между двумя установками: "В начале было Слово" – "В начале было Дело!" (ГЕТЕ 1977:334). Но в толковании архаического греческого значения *логоса* это противоречие только видимое. Пока само собой разумеющееся единство логоса и бытия еще не было нарушено, этот вопрос даже не мог возникнуть. В архаическую пору идея для греков была еще видна в вещи, качество они представляли вместе с субстанцией. Слова находились под контролем мифологического мышления. Слово было логосом. Образ и вещь были неразделимо слиты. В древнегреческой культуре рефлексивное мышление опережало мышление мифологическое, еще сохраняло память о целостности мироздания. Бытие и жизнь были слиты воедино. Слово и значение не отделялись от предмета, сущность и видимое было одно. Даже самые отвлеченные понятия греческий язык выражал наглядно, был способным оставаться в среде созерцаемых идей. В словах греки еще видели истинные отпечатки вещей. Слова у них вырастали из предметов и не было замещающими их знаками и неопределенными символами. Всю мистерию бытия греки втеснили в логос. О логосе, на котором зиждется греческая культура, Хайдеггер пишет следующее: "Вслушиваясь в слова греческого языка, мы отправляемся в особенную область. А именно: в нашем сознании начинает постепенно складываться уразумение того, что греческий – отнюдь не такой язык, как известные нам европейские языки. Греческий, и только он один, есть *logos*. [...] В греческом все сказанное замечательным образом одновременно и есть то, что именуется словом. Если мы слышим греческое слово на греческом языке, то мы следуем тому, что оно *legein*, непосредственно пред-лагает [Darlegen] Все, что оно пред-лагает, лежит перед нами. Благодаря услышанному по-гречески слову мы тотчас переносимся к самой полагаемой наличной вещи, а не остаемся лишь при значении слова" (1966:12).

Развитие античного сознания шло по направлению *от мифического* мышления *к логосу*, то есть – от чувственно-материального восприятия космоса к его построению на основах разума. Постепенно нисходит на нет единогосподство мифа, пронизывающее язык до его корней. В ходе абстрактного мышления понятие отделилось от мифического образа. Между означающим и означаемым возникает расстояние. Этот процесс аналогичен превращению пиктограмм в идеограммы и буквы. Слово здесь еще не становится простым знаком, в нем сохраняется что-то от образа. Словесный образ, однако, сменяется буквенным знаком. Греческое открытие, алфавит, по сравнению с иероглифами

(пиктограммами) не только выигрышно, но и проигрышно. "Зачинатель неоплатонизма Плотин противопоставляет алфавиту египетский иероглиф: знаковая система алфавита наподобие дискурсивной работы рассудка разбирает слово на «элементы» и сызнова механически собирает его из них, но благороднее символика иероглифа, предлагающего нашему «узрению», интуиции нашего разума целостный и неразложимый эйдос" (АВЕРИНЦЕВ 1979:87). В конечном счете этот процесс ведет к инструменталистскому обесцениванию логоса в период нового времени, когда мы воспринимаем слова просто за "орудия" языка.

Античная культура основана на принципе объективизма. Субъективное берет верх над объективным с началом христианства, когда основой бытия становится уже не чувственно-материальный космос, а личность. Беда только в том, что бытие невозможно в полной мере перевести в субъект: для самого глубокого опыта бытия нет слов, они попросту отсутствуют в языке. "Мифологическое сознание принципиально непереводаемо в план иного описания, в себе замкнуто – и, значит, постижимо только изнутри, а не извне. Это вытекает, в частности, уже из того типа семиозиса, который присущ мифологическому сознанию и находит лингвистическую параллель в непереводаемости собственных имен" (ЛОТМАН–УСПЕНСКИЙ 1973:293). Опустошение мифа неизбежно вело к функциональному изменению роли логоса. В мифическом мышлении слово и вещь полностью совпадали. С отрывом слова от мифа логос теряет конкретное образное значение и получает переносное значение. Образ не исчезает полностью, а сохраняется внутри понятия: скрывается в метафору, но помнит свое прошлое. Однако умозрительным мышлением мы не достигаем опыта бытия. Гомеровский эпос еще сохраняет архаическое мифическое мышление. Греческая трагедия является уже переходом от образного мышления к рефлексивному. Перевод с греческого на латинский был Рубиконом, отделившим образ от понятия, в процессе чего слово было отлучено от вещи, а мысль – от слова. Ольга Фрейденберг в книге *Миф и литература древности* пишет: "Миф, который довлел самому себе, обратился в объект изображения; его стали воспринимать как нечто вторичное, созданное субъектной и иллюзорной сферой, и он из достоверной категории превратился в «образ», в «фикцию», только лишь подражавшую действительности" (1978:228). Этот процесс для европейской литературы, с одной стороны, сопровождался потерями, поскольку вел к опустошению слов, к "словам без значения" в окончательной степени, как-то встречается в произведениях Льюиса Кэрролла или у футуристов. С другой стороны открывает дорогу в будущее, к многозначному метафорическому мышлению. Многопонятийность слов и многоязычие разрушили закрытость мифического сознания в собственном языке. Образовалось

расстояние между словом и предметом, языком и действительностью. Распался эпос, построенный на греческом национальном мифе. Тем самым создались условия для того, чтобы непосредственное *представление* сменилось *повествованием*: героические песни – нарративом романа. Границы метафорического образа расширились, он стал многозначным. В этом заключена сила, обогащающая образ понятийного мышления. Безусловно, что выигрышность сопровождается потерями. В европейской поэзии слова будто бы потеряли часть своего значения и жизненности. Слова, правда, красочны и ярки, но не *онтологичны*, а *феноменологичны*. С их помощью можно узнать только свойства, но не субстанцию вещей. Мифологические атрибуты опустились до уровня украшающих эпитетов, указывают не на суть, а всего лишь пассивно констатируют свойства предметов. Мы видим только воспевание красоты действительности, самостоятельную жизнь слов, чего не было и не могло быть в эпоху Гомера, когда речь шла не об эстетическом переживании, а о жизненном и мировом опыте. Поэт отражал не действительность, а находил равноценное языковое соответствие определенных состояний чувства и сознания, создавал некую новую действительность, в полной мере идентичную сущей реальности. Творчество для греков было не эпистемологического, а онтологического происхождения: они хотели не только эстетически осязать, но и онтологически осваивать бытие.

Из того, что древние образы потускнели, еще рано делать вывод, что золотым веком был образный язык мифа и платоновский язык идей, за которым последовали все более слабые серебряный, бронзовый и железный века: поэтический, понятийный и обиходный языки. Время гомеровского эпоса ушло навечно. Не можем вернуться мы и к эпохе логоса греческого языка, но можем вступить с ним в диалог. Напрасно сетовать на то, что человек утратил архетипическое видение мира и тем самым постепенно "ослеп" и "онемел". Образное и понятийное мышление представляют собой разные средства и степени познания мира. По мнению Потебни, слово "забывает" свою внутреннюю форму или свое представление, и это есть закон развития языка (1990:22). Слово утрачивает связь с качеством предмета, становится самостоятельным. В процессе развития оно, в конце концов, превращается в понятие. На протяжении тысячелетий "крылатое слово" Гомера изнашивается, тускнеет, теряет оригинальное значение.

Рационализм XVIII века пошатнул веру и всякую метафизику расценивал как глупость. Веление рассудка изгнало *этнос* евангелического послания. Рационализм XVIII века отгородил человеческий ум от всего, что находится выше его. Грандиозная метафизика, развивающаяся в русской религиозной литературе, сняла эту преграду. Ее иное эзотерическое своеобразие – психоаналитическая

глубина – открыла путь к постижению подсознательного. В XIX веке русская литература после долгих исканий - через голову скептических мыслителей предыдущей эпохи вернулась к христианским традициям. Результат – не агиография, еще не отмежевавшаяся от религии, а проникнутая христианской этикой теургическая литература.

Опустошение слова в эпоху *Просвещения* приводит к смене культурных парадигм. Представители Просвещения своей культурно-перцептивной основой приняли оппозицию *естественное–неестественное*, а всю систему символов и эмблематику средневековья отнесли к миру ложных явлений. Религиозный миф побеждается логосом. Природа была противопоставлена обществу, действительность – миру конвенциональных знаков. Снижением эстетических ценностей предыдущих культур и десемантизацией их знаков Просвещение создало свой язык и знаковую систему. Однако Просвещение стало жертвой собственных перегибов, переоценив роль разума и логоса, с помощью которых человек якобы может понять мир и решить общественные проблемы. Реакцией на вольтеровское возвеличивание абстрактного мышления явилось культурное движение, известное под названием *руссоизм*, повернувшее склонных к сомнению в сторону мира чувств. В их глазах образцом общественного устройства стали природа и естественный человек (*l'homme de la nature et de la vérité*), хотя это и были всего лишь идеализированная природа и идеализированный "дикарь". С появлением Просвещения возникает пропасть между природой и духом, делающая человеческий ум способным к отрыву от природы, более того – способным к мышлению вопреки ей. Руссоисты были противниками цивилизации, полагая, что она разверзает пропасть между природой и культурой. Они воспринимали культуру формацией, подобной природе. Природа и природная сущность приняли черты *артефакта*. В их ценностной системе истинную ценность имели только предметы потребления, не обладающие однако меновой стоимостью: вода, воздух, солнечный свет и т. п. Они поставили целью *низложение ложных знаков*, объявив основой всех ценностей природу. "Мир вещей – реален, мир знаков, социальных отношений – создание ложной цивилизации. Существует то, что является самим собою; все, что «представляет» что-либо иное, – фикция. Поэтому ценными и истинными оказываются непосредственные реалии: человек в его антропологической сущности, физическое счастье, труд, пища, жизнь, воспринимаемая как определенный биологический процесс. Лишенными ценности и ложными оказываются вещи, получающие смысл лишь в определенных знаковых ситуациях: деньги, чины, кастовые и сословные традиции. Знаки становятся символом лжи, а высшим критерием ценности – искренность, обнаженность от знаковости. При этом основной тип

знака – «слово», которое в предыдущей системе рассматривалось как первый акт божественного творения, становится моделью лжи" (ЛОТМАН 1970:27). Уже Гоголь следующим образом характеризовал свою эпоху: "Страшное царство слов вместо дел" (1938/3:227). Гоголь первым в русской литературе осознал то, что замена предметов знаками (все заместимо знаком) приводит к деградации универсума до автономных знаков и обесцениванию замещаемого. Вторичная знаковая система (слово) подминает под себя первичную – действительность. Некоторые направления философии искусства возводят молчание до культа. Даже поэзия прониклась апофеозом тишины и *пафосом неизреченности*. "Лишь молчание говорит понятно" (Жуковский), "Мысль изреченная есть ложь" (Тютчев), "Нет на свете мук сильнее муки слова" (Надсон). По мнению философа, невозможно говорить об этике и эстетике имеющимися в языке словами: "Понятно, что этику высказать невозможно. Этика трансцендентальна. (Этика и эстетика – одно). [...] О чем нельзя говорить, о том надо молчать" (ВИТТГЕНШТЕЙН 1963:112). А вот мнение богослова: "*transcensuns* мира невыразим на языке земных понятий" (БУЛГАКОВ 1911/2:77).

Можно говорить о различных направлениях Просвещения в России XVIII века, которое несло на себе признаки европейского *siècle le lumières*, но с особым русским оттенком. Мы не намерены все это показать, да это уже и сделано историками, – мы хотим только обратить внимание на русские последствия этой очищающей и обновляющей бури. Среди русских писателей XIX века встречаются такие, кто считал себя безусловным сторонником Просвещения (Чернышевский), его противником (Достоевский, Толстой) или просто стоящим от него в стороне (Чехов). Наиболее впечатляющим является пример Толстого. В гневном *иконоклазме* он отрицал современную ему лживую цивилизацию, идеализируя патриархальную систему, построенную на физическом труде. От культуры он отказывался не по причине цинизма, а потому, что, по его мнению, прогресс вместо того, чтобы развивать человека, попросту развращает его. Со страстью в голосе Толстой обратился к человечеству с воззванием покончить со лживой и никому ненужной исторической комедией и начать "просто" жить. На протяжении своего творческого пути немало энергии он потратил на то, чтобы сорвать маску театральности, демифологизировать историю, лишить войну героического лжепафоса; иначе говоря, – предать миру лживых знаков всю бутафорию неоклассицизма и романтики вместе с их искусственным языком (лазурнокрылыми ангелами и золотоколонными дворцами). Для него было неприемлимым, когда поэты при описании какого-либо красивого предмета прибегают к сравнению описываемого с драгоценными камнями: "Бирюзовые и бриллиантовые глаза, золотые

и серебряные волосы, коралловые губы, золотое солнце, серебряная луна, яхонтовое море, бирюзовое небо и т. д. встречаются часто" (1955:8). В одном из отступлений второй редакций *Детства* он пишет: "Я никогда не видал губ кораллового цвета, но видал кирпичного; глаз – бирюзового, но видал цвета распушенной синьки и писчей бумаги" (1955:8). В средневековье слово воспринималось как вербальная икона, эпохе Просвещения по душе более приходились живописные и пластические изображения. Искусство обычно связывают с прекрасным и красотой, а не с правдой, к чему стремился Толстой. Красота относится к области эстетики, правда – к области этики. "Человек, запутанный в словах, теряет ощущение реальности. Поэтому истина – это точка зрения, не только вынесенная во внезнаковую (внесоциальную) сферу реальных отношений, но и противопоставленная словам. Носитель истины – не только ребенок, дикарь – существа вне общества, но и животное, поставленное и вне языка. В повести Л. Н. Толстого *Холстомер* лживый социальный мир – это мир понятий, выраженных в языке. Ему противостоит бессловесный мир лошади" (ЛОТМАН 1967:37). Толстой оттого так высоко ценил стоящих вне общества, исторгнутых им людей (цыган, казаков, черкесов, отшельников, юродивых, нищих, мужиков и детей), что они живут в гармонии с природой, что их не испортила лживая цивилизация. Только они обладают способностью к безгрешности, естественности и непорочности, поскольку в них полностью отсутствует что-либо относящееся к "обществу". По мнению Толстого, для освобождения от наследованных общественных грехов необходимо покинуть лживую цивилизацию и оказаться в детском, наивном, инфантильном состоянии, ибо ребенок означает новое начало. В исследовании *Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских детей?* перед нами раннее обобщение эстетических взглядов писателя, суть которых созвучна евангельскому посланию: "Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в царство небесное" (*От Матфея* 18:3). "Змея" наследия прошлого у Ницше и Вагнера побеждает невинный юноша. У Достоевского в *Сне смешного человека* золотой век ассоциируется с несведущим детским миром. "Идиот" из одноименного романа несет в себе мудрость Христа, на что намекает один из героев библейским изречением: "Утаил от премудрых и разумных и открыл младенцам" (8:494). Это неведение есть привилегия детей и достижение святых. Все это находится в согласии с иконографическими традициями, по которым *Слово Божье*, *Логос*, изображается обыкновенно в виде младенца или отрока.

Достоевский достигает правды таким образом, что встраивает в структуру романа двойников важнейших своих героев, то есть – иную

точку зрения. Толстой использует другой метод нарративного отчуждения, который Шкловский называет *остранением*. Суть его заключается в рассмотрении привычного с непривычной точки зрения. Необычная точка зрения по-новому освещает привычное, выводя читателя из шаблонного автоматизма. Свежий глаз смотрит на то же, что видит каждый, но замечает нечто, никем до него не виданное. Толстовские герои удивляются миру как в первый день его творения. Этот полноценный взгляд подобен детскому: не спрашивает, а только улавливает. Своей художественной целью писатель и поставил именно такой взгляд на мир, а жизненным принципом – христианский аскетизм и опрощение, внешние атрибуты которых (русская рубашка, сапоги и борода) не раз осуждались как бутафорские (БУЛГАКОВ 1912:122). Практическое же воплощение всего этого оппоненты считали театральным жестом "раскаивающегося русского дворянина". В статье *Лев Толстой и культура* Андрей Белый высказывает обвинения в непоследовательности: прокляв культуру, Толстой остался в ней; отрекшись от государства, не покинул его; отвергнув собственность, не освободился от нее; отказавшись от цивилизации, все же пользовался ее благами. В конце концов автор статьи беспристрастно констатирует: "*Град*, к которому шел Толстой, которого и мы так мучительно ищем, ныне невозможен на земле современной культуры, хотя он был бы возможен на земле культуры *иной*, отрицающей современность. И потому-то Толстой не сумел высказаться и как художник, и как проповедник, что землю этого града он искал на одном уровне с современной культурой; ее же нужно искать либо *над*, либо *под* культурой этой. И поскольку Толстой распаивал свой клочок земли на *черезполосице* завтра культурой застроенного места, все слова его были вовсе не теми словами, которые он хотел произнести. [...] В этом смысле он говорил попросту – *по-мужицки, по-дурацки*. подлинный смысл его слов и не может быть нам понятен" (1912:163).

На рубеже веков поэты интенсивно искали новые возможности для более точного выражения мысли, для соответствия мысли и слова. Эту работу Велимир Хлебников сравнивал с пробиванием дороги из одной долины в другую. Задача поэта – сказать несказанное, уловить чувства, сознаваемые человеком весьма неотчетливо, потому что для них нет слова. По мнению Крученых, многообещающим было адамистическое стремление называть каждую вещь по имени ("lingua Adamica"). Подобно Адаму, поэт получил от Бога полное право наименования. "(Слова умирают, мир вечно молод.) Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена." (1923:43) *Имажинисты* хотели стереть грамматику, хотели добраться до первоначальных корней языка, Они хотели окунуться в органическое бытие, потому что чувствовали, что слово уже не выражает без остатка суть быта и бытия.

Они хотели докопаться до праобразов, до *imago (eikón)*, различая в познании дообразную основу и основу, восходящую к образу. *Футуристы* хотели вернуться "к дологическому стихийному хаосу, из которого возник язык" (ФЛОРЕНСКИЙ 1990/2:187). "Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружается в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, (милую уму и сердцу сегодняшнего читателя)" (МАНДЕЛЬШТАМ 1987:58). Они отвергали логическую структуру предложения и традиционную грамматику, жертвовали синтаксисом ради семантики или фонетики. Они скорее согласны были на все неприятности из-за невразумительности, нежели пользоваться затасканными общими местами. Слова они порою отрывали от значения, и пользовались ими только в угоду их звучания. По их мнению, язык является хаосом, из которого отчасти творящему художнику необходимо сформировать тело слова через новые его значения, с помощью амплификации и редукции корня слова, отчасти "самовитое слово" должно сотворить из самого себя новые языковые фигуры. Язык, благодаря активности таящейся в нем усийной энергии, творчески создается заново в коллективной памяти народа, о чем говорил еще греческий философ Гераклит: "Психее присущ самовозрастающий логос" (1955:27). Язык представляет собой неисчерпаемое золотое дно, способное извергать все новые и новые языковые толщи.

Новые литературные направления *Серебряного века* попробовали произвести синтез путем сложной взаимосвязи прежних культурных кодов. Выяснением понятий Софии и логоса они стремились найти выход из вавилонского столпотворения культуры и языка. "Два лагеря спорят о «Логосе». Один лагерь соединяет с *Логосом* одну реальность, другой – другую. Оба лагеря видят нереальность *Логоса* у противника. Между всеми нами встала параллельность проспектов Вавилона современной культуры, согласно плану которого я отделен навеки глухой стеной от близ меня проходящих течений жизни. Идя по проспекту искусства, переживаю я в сущности то же, что переживают параллельно шествующие со мной братья. Но произнеси я вслух итоги моих исканий, тот итог облекается в номенклатуру искусства; и глухая стена отделяет меня от мне подобных" (БЕЛЫЙ 1912:164). Символисты проповедовали неразделимое тождество материального и идеального. Слово и без потери своей корпоральной, материальной природы, остается божественным словом: в нем сохраняется единство двойной (божественной и человеческой) природы Христа. Поэтому *символисты* искали связь между полной дисгармонией земной жизнью и вселенной, как космической гармонией. Они распространили язык за пределы границ человеческого слова. Иногда рациональность слова приносилась в жертву его звуковому эффекту и музыкальности, потому что они считали музыку более тесно, *анагогически* связанной с

метафизическими истинами, нежели символическое значение. Иначе говоря, музыка, по их мнению, способна более соответствовать важнейшим требованиям коммуникативной знаковой системы: быть полностью адекватной самой себе (непереводимой) и все же непосредственно понятной. Они хотели вернуться к музыкальной природе слова, так как полагали, что некогда язык был гораздо музыкальнее и только постепенно "унизился" до прозы. По их мнению, культура той эпохи, которая удаляется от природы и на которую не влияет дух музыки, вступает в период упадка в отличие от тех преисполненных музыкой динамических исторических эпох, каковыми были времена греческих трагедий, Ренессанс и революционизирующая культуру новейшая эпоха символизма.

Сентенцию Тютчева "мысль изреченная есть ложь" символисты воспринимали призывом к созданию поэтического языка иного рода, играющего посредническую роль между реальным и идеальным мирами и восстанавливающего в правах истину изреченной мысли. И это слово не что иное как исполненный жизнью символ магической силы. *Акмеисты* относились к противоположному символистам лагерю, хотя наследие у них было общее. Мандельштам в одном из ранних стихотворений *Silentium* (1910) ведет двойной диалог: с одной стороны, с апологетом молчания и неизъяснимости Тютчевым, с другой – с верленовской *Art poétique*. Последние две строфы стихотворения хорошо показывают символистскую теорию соответствий (*correspondances*), которую Мандельштам проповедовал еще в ранний период своего творчества:

Да обретут мои уста	Останься пеной, Афродита,
Первоначальную немоту,	И слово в музыку вернись,
Как кристаллическую ноту,	И сердце сердца устыдись,
Что от рождения чиста!	С первоосновой жизни слито!

В зрелые годы Мандельштам уже не принимал символистскую коррекцию Тютчева – замену повседневного слова символом. "Воплощенное слово" акмеистов замещено метафорой, которая в руках ремесленника-поэта переосуществляется в субстанцию. Различение границ человеческого слова – частый мотив у акмеистов, которые определяли поэта как *демурга* в отличие от символистов, видящих в нем *пророка*. Акмеисты считали себя наследниками классицизма, символисты – романтизма. В отличие от объективного, традиционного восприятия классицистами художественного произведения, символисты ставили ударение на субъективную сторону, на новаторскую деятельность художника. Романтики считали себя художниками времени, стремились к музыкальному воздействию; ревнители классицизма делали упор на достижения пространственного (живописного, скульптурного) воздействия. В. Марков справедливо

заметил, что "акмеизм был преимущественно неоклассицистской реакцией на романтические элементы в символизме" (1962:5).

Свим идеалом акмеисты сделали свежее и энергичное словоупотребление. Они стремились к тому, чтобы слова выражали суть предметов без остатка, чтобы не скрывали, а открывали субстанцию материального мира. Главной ошибкой символизма они считали то, что "попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом" (ГУМИЛЕВ 1923:174). В отличие от "потустороннего тумана" символистов и анархического словопользования футуристов, акмеисты придавли душе языка тело. Они вернулись к повседневной – не символично-субстанциональной, а предметно-смысловой природе слова. Мандельштам называл русский символизм "лжесимволизмом", призывал поэтов создавать безобразные стихи. Акмеизм родился от толчка: "Долой символизм, да здравствует живая роза!" – таков был его оригинальный лозунг. Мандельштам подчеркивал параллельность, а не тождественность знака и обозначаемого им предмета: "Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела" (1987:42). Акмеисты считали поэтов-символистов негативным явлением в жизни русского языка, поскольку те делали из слов фейерверки и нещадно эксплуатировали язык в интуитивных целях. "Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чучельная мастерская. Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой" (1987:65). Все это ведет к тому, что человек уже не хозяин в собственном доме. "Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти" (1987:66).

Для акмеистов язык был *"домом бытия"*, для символистов – *трансцендентальным обиталищем*. Разница творческого кредо двух лагерей освещается словами из дневника Блока: "Гумилев определил

свой путь так: от иррационального к рациональному, (что как раз противоположно моему)" (1963:371). Символисты обвиняли акмеистов в том, что они вернулись к реализму: превратились в раболепно копирующих действительность живописцев-поэтов и скульпторов-поэтов. Последние защищались тем, что единственной реальностью в искусстве является "слово как таковое". Акмеисты вели борьбу одновременно на двух фронтах: с одной стороны с символистами, с другой – с футуристами, которые считали знак содержанием, а не формой. "Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников. Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов" (1987:168-169).

Футуристы хотели пробить броню слова, вылущить его скрытое значение. Они стремились освободить значение слова, находящееся по ту сторону логики, которое Крученых в своей *Декларации слова как такового* (1913) называл заумным языком, "заумом". "Заумный язык" освобождает подсознательный (дионисийский) мир из плена Логоса и кандалов аполлоновской формы и возвращает человека к древнему, дохристианскому, скифскому состоянию. Футуристы экспериментировали объединением устного текста и живописи. На плакатах Маяковского и аппликациях Крученых мы находим разные охапки слов, роль которых – по установке авторов – заключается в том, что "заумный язык подает руку заумной живописи". По утверждению авторов "живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы – разрубленными словами, полусловами и их причудливыми сочетаниями" (Крученых–Хлебников 1913:12). Повседневное слово закрыто в самом себе, перестало быть средством общения. "Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей" (Хлебников 1928–1933/5:236). По мнению футуристов, межкультурную коммуникацию может обеспечить универсальный, подобно математическому, "космический" язык, создание которого станет задачей художников-будетлян. Русские теократисты мечтали о слиянии восточной и западной церкви, поэтому хотели основать вселенскую религию. Поэты-футуристы XX века поставили перед собой

прагматическую цель: они хотели создать такой *универсальный язык*, который свел бы на нет запутанность языков и культур. По их расчетам, нарушенное единство будет восстановлено новым логосом, который станет явным в деятельности поэтов будущего. Художник-футурист требовал для себя право обладания божественным Логосом, что заставило Хлебникова объявить себя "председателем земного шара", а Маяковского назваться "тринадцатым апостолом", наставником человечества. Футуристы хотели уничтожить *миметическое* искусство. Акт творения для них был не просто имитацией действительности, а воссозданием существующего. "Художник торжествует. Мир, созданный им, восторжествовал над человеческим." (КРУЧЕНЫХ 1913.:9)

Художественно-философские основы *креативности* выработал Бердяев в своем произведении *Смысл творчества* (1916), имевшем влияние на русское мышление современников. Здесь, в частности, говорится: призванным для продолжения сотворения мира является человек, созданный по образу и подобию Бога. Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт бога. Не только человек нуждается в Боге, но и Бог нуждается в человеке. "Человек должен перейти из состояния религиозно-пассивного и рецептивного в состояние религиозно-активное и творческое" (1916:102). Христианство – это спасение через творчество, поэтому подлинно христианская этика это – *этика творчества*. Творчество обращено не к старому и не к новому, а к вечному. Все это находится в соответствии с его взглядами на этику, в которой им различалось три уровня: низший уровень – этика закона (*Ветхий завет*), средний уровень – этика благодати (*Новый завет*), высший уровень – этика креативности, связанная с просветительской деятельностью Святого Духа "Творчество не в Отце и не в Сыне, а в Духе, и потому выходит из границ Ветхого и Нового Завета" (1916:92). Этика творчества тем отличается от предыдущих двух, что занимается в первую очередь ценностями, а не моралью или спасением. Бердяев обожествлял созидательный акт человека и даже не видел разницы между человеческим и абсолютно-божественным творением. Шестов справедливо отметил в связи с апофеозом человеческого творения Бердяева: "по мере того, как растет и обогащается независимым содержанием человек, умалется и беднеет Бог" (1964:265). Флоренский тоже опротестовывал: человек имеет право на "творение не по сущности", а только на "творение по подобию" (1985:296). *Kreationism ex nihilo* является правом одного только Бога. Человек же в лучшем случае способен к воспринятому подражанию в платоновском толковании, которое никогда не может быть совершенным, то есть *божественным мимесисом*. (С этим взаимосвязана проблема

"нерукотворного творения" в русской иконописи.) Ремесленник только копирует настоящее бытие идей в своем медиуме. Напрасно Пигмалион ваяет скульптуру женщины потрясающей красоты, он не может вызвать ее к жизни: на это способна только богиня Афродита. Напрасно человек лепит из красной глины фигуру по своему облику и подобию, имитируя творение, вдохнуть жизнь в Голема может только Бог. Оба примера показывают крайние пределы художественного творчества, в рамках которых человек может состязаться с Творцом. Трактовка Флоренского близка к мнению *исихастов*, по которому человек без помощи Бога не может творить. Творчество является *синергической* деятельностью, нуждающейся помимо благодати божией в содействии свободной воли человека. Художественное творение – это сочетание *теургии* и *софиургии*, то есть совместное усилие бога, нисходящего в мир (логос), и человека, восходящего к богу. В своих контраргументах Флоренский повторяет мысль Платона о девальвации ценности бытия, то есть о том, что произведение искусства появляется не в качестве некоего бытия, а в качестве существующего образа, как художественная созидательная деятельность, поэтому ему грозит опасность подражания подражанию – "троекратное отклонение от правды". Художники *символизма* и *авангарда* также стремились к разрешению этого противоречия своими средствами. Задача поэта состоит в показе истинной формы вещей, потому что "многие вещи шиты наоборот" (МАЯКОВСКИЙ 1957/Л:158). Бердяев хотел решить "трагедию творчества", натянутую между божественной волей и человеческим претворением. Он считал, что художники являются пленниками собственного символического мира, между тем художественное творчество является не столько объективацией, сколько трансцендированием. "Искусство есть уже преобразование нашей жизни, в нем нет уже тяжести, скованности, уродства, унижительной обыденности жизни, есть для нас переход к другому, в иной план существования, есть идеальность, как бы упреждающая новую реальность. Искусство не есть отражение мира идей в чувственном мире, как думала идеалистическая философия. Искусство есть творческое преобразование, еще не реальное преобразование, но упреждение этого преобразования" (1939:199–200).

Смысл творчества берет свое начало из философских премисс "жизнетворчества" и в конце концов доведет до философии дела ("философия не мечта, но действие"). Художники авангарда открыто заявляли, что искусство больше не является мимесисом, а продолжением объективного мира. Они хотели разрушить стену, протянувшуюся между жизнью и искусством, *фактом и артефактом*, чтобы тем самым упразднить вавилонское смешение языков и культур и породить совершенно новый мир. Разделяя искусства на производительные и подражательные, они признавали только

искусство созидательное, деловое, полезное для жизни. Художники верили в магическую силу новой Софии и нового Логоса, способную создать из хаоса жизни органическое единство и порядок. Правда, *иконоборческие* и *имяборческие* тенденции время от времени усилились как в визуальном, так и в вербальном искусстве, в основе которых лежала мысль, что бог (идеал) является бестелесным, поэтому его нельзя изображать фигуративно. Кандинский, Малевич, Татлин, Ларионов и другие боролись за абстрактное искусство. Нонфигуративный *иконоклазм* живописцев на самом деле служил созданию некоей новой иконографии; таким образом, можно провести параллель между ними и художниками-*ономатокластами* слова, хотевшими сокрушить старый язык (*verbum creans*), чтобы создать вместо него универсальный язык художников будущего, созидающий новый космический строй мира. Суперматисты полагали найти универсальный язык-форму в геометрических формах, очищенных "до предела", "до верхней границы" (*supremus*), акмеисты же – в расширении до наивысшего уровня фонико-семантического значения слова (*акме* по-гречески означает "вершина", "период цветения, кульминации"). Редукционизм конструктивистов и супремативистов может быть поставлен в один ряд с пуританством (опрощением) Толстого и поиском футуристами формации праязыка. Оба направления означали возвращение к архаическим, доцивилизационным, примитивным геометрическим формам, инфантильной и наивной народной культуре. Художник должен прийти до „нулевого градуса” культуры, отмежевать себя от конкретно-предметного изображения мира, отвергнуть ложные символы, опустошенные слова: это будет первым шагом на пути создания новой культуры. Они не желали продолжения прошлого ни в какой его форме, хотели тотальности *tabula rasa* и возврата к мифологическим истокам: "Мы разливом второго потопа/перемоем миров города" (Маяковский, *Наш марш*. 1917). Однако их культурный радикализм содержит в себе радикализм политический. Отвергнув наследие прошлого, они хотели создать абсолютно новый мир и новое искусство. "Таким образом, из авангардной программы эстетической революции вытекает программа революции политической, долженствующей стать прелюдией к тотальному космическому обновлению мира" (ГРОЙС 1990/11:69).

Литература

- AVERINCEV 1972: Аверинцев, С. С., *К уяснению смысла надписи над конхой центральной асписи Софии Киевской*. In: Художественная культура домонгольской Руси. Москва
- AVERINCEV 1979: Аверинцев, С. С., *Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления*. In: Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. Москва
- BELIJ 1912: Белый, Андрей, *Лев Толстой и культура*. In: О Религии Льва Толстого. Москва
- BELIJ 1964: Белый, Андрей, *Воспоминания об Александре Блоке*. Петербург
- BERDYAJEV 1907: Бердяев, Николай, *Новое религиозное сознание и общественность*. Санкт-Петербург
- BERDYAJEV 1916: Бердяев, Н., *Смысл творчества*. Москва
- BERDYAJEV 1990: Бердяев, Н., *Смысл истории*. Москва
- BILLINGTON 1970: Billington, H. James, *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*. New York
- BLOK 1963: Блок, А., *Сочинения в восьми томах*. Том VII. Москва
- BLOK-BELIJ 1940: Александр Блок – Андрей Белый, *Переписка*. (Летописи Государственного литературного музея), Москва
- BULGAKOV 1911: Булгаков, С., *Два нрада*. Исследования по природе общественных идеалов 1-2, Москва
- BULGAKOV 1912: Булгаков, С. Н., *Простота и опрощение*. In: О религии Льва Толстого. Москва
- BULGAKOV 1917: Булгаков, С. Н., *Свет невечерний*. Москва
- DOLGIJ-LEVINSON 1971/1: Долгий, В. М. – Левинсон, А. Г., *Архаическая культура и город*. In: Вопросы философии
- DOSTOJEVSKIJ 1972-1990: Достоевский, Ф. М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград
- FEDOTOV 1946-1966: Fedotov, G., *The Russian Religious Mind*. Cambridge
- FLORENSKIJ 1914: Флоренский, Павел, *Столп и утверждение истины*. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва
- FLORENSKIJ 1985: Флоренский, П., *Собрание сочинений*. том I. Статьи по искусству. Париж
- FLORENSKIJ 1990: Флоренский, П.А., *У водоразделов мысли*. Москва
- FLOROVSKIJ 1981: Флоровский, Георгий, *Пути русского богословия*. Париж, (Второе издание)
- FREJDENBERG 1978: Фрейденберг, О. М. *Миф и литература древности*. Москва
- GOETHE 1977: Гете, И. В., *Фауст*. In: Избр. произведения. Пер.: Н. Холодковского, В. Брюсова, Б. Пастернака. Минск

- GOGOL 1938: Гоголь, Н.В., *Полное собрание сочинений*. Москва
- GROYS 1990/11: Гройс, Борис, *Русский авангард по обе стороны "черного квадрата"*. In: Вопросы философии.
- GUMILJOV 1923: Гумилев, Н., *Письма о русской поэзии*. С предисловием Георгия Иванова. Петроград
- HEIDEGGER 1966: Heidegger, Martin, *Was ist das – die Philosophie?* Tübingen.
- HEIDEGGER 1991: Heidegger, Martin, *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main
- HERAKLEITOS 1955: Гераклит, Эфесский, *Фрагменты*. In: Античные философы. Свидетельство, фрагменты, тексты. Киев
- HLEBNIKOV 1928-1933: Хлебников, Велимир, *Собрание произведений 1-5*. Ленинград
- KRUCSONIN 1913: Крюченок, А., *Возропшем*. Санкт-Петербург
- KRUCSONIN 1923: Крюченок, А., *Апокалипсис в русской литературе*. Москва
- KRUCSONIN–HLEBNIKOV 1913: Крюченок А. – Хлебников, В., *Слово как таковое*.
- KUDRJAWEV 1916: Кудрявцев, П., *Идея святой Софии в русской литературе последних десятилетий*. Киев
- LINACEV 1962: Лихачев, Д.С., *Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV – начало XV в.)* Москва–Ленинград
- LOSEV 1990: Лосев, А., *Владимир Соловьев и его время*. Москва
- LOTMAN 1967: Лотман, Ю., *К проблеме типологии культуры*. Труды по знаковым системам III. Тарту
- LOTMAN 1970: Лотман, Ю., *Статьи по типологии культуры*. Тарту
- LOTMAN–USPENSKIJ 1971: Лотман, Ю. – Успенский, Б., *О семиотическом механизме культуры*. In: Труды по знаковым системам V. Тарту
- LOTMAN–USPENSKIJ 1973: Лотман, Ю. – Успенский, Б., *Миф–имя–культура*. In: Труды по знаковым системам VI. Тарту
- MAJAKOVSKIJ 1957: Маяковский, В.В., *Полное собрание сочинений*. Москва
- MANDELSTAM 1987: Мандельштам, О., *Слово и культура*. Москва
- MARKOV 1962: Markov, V., *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley-Los Angeles
- POTEVNA 1990: Потевня, А. А., *Теоретическая поэтика*. Москва
- ROZANOV 1990: Розанов, Василий, *Уединенное*. Москва
- STEPUN 1928: Степун, Ф. А., *Мысли о России*. In: Современные записки XXXV. Париж
- CHESTOV 1964: Шестов, Лев, *Умозрение и откровение*. Религиозная философия Владимира Соловьева и другие статьи. Paris
- SOLOVJOV 1921: Соловьев, В. С., *Стихотворения*. 7-е изд. Москва

- SOLOVJOV 1990: Соловьев, В.С., *Избранное*. Москва
- TOLSTOJ 1955: Толстой, Л. Н., *О литературе*. Москва
- ТОРОРОВ 1978: Тороров, В. Н., *Древнерусская Sophia: происхождение слова и его внутренний смысл*. In: *Античная балканистика*, вып. 3. Москва
- TRUBECKOJ 1916: Трубецкой, Е. Н., *Умозрение в красках*. Москва
- WITTGENSTEIN: 1963 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main. "Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transcendental. (Ethik und Aesthetik sind Eins.)"
- WITTGENSTEIN 1990: Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main. "Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gäßchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern" (18 §). Проводя параллель между структурно-синтагматической системой языка и города, Виттгенштейн утверждает: ядро переулков и площадок древнего города не предрешает планировку и архитектуру его окраин. Зафиксированное значение слова точно так не предопределяет его последующего использования. Развитие "языковой игры" не может быть обусловлено и ограничено ее исходной устной формой. Как город, оно строится и меняется в ходе движения нашего мышления вперед. Акт употребления определяет значение и не наоборот.
- Zlatostruj 1990: *Златоустрий*. Древняя Русь X–XIII веков. Состав.: А. Г. Кузьмина – А. Ю. Карпова. Москва.

Sophia and Logos (Abstract)

In medieval Russian culture church building and preaching played equally important roles. Traditions were transmitted at two different levels: *visually* and *verbally*. Divine Wisdom (Sophia) represented in stone and on wooden panels for the eye what the Word (Logos) did for the ear. Since the Word of God was incarnated and is a vessel of divine essence, the word is a "verbal icon". This is in accordance with the traditions of Russian iconography, which include the representation of the Divine Word, that is, Logos, in the form of a new-born baby or a child in icons.

Thus Sophia and Logos are key words in the understanding of Russian culture. The author follows the modifications of these two paradigms through the Middle Ages, the Enlightenment and the Avant-garde period. Logos, which was regarded as the act of Divine Creation (*verbum creans*) in the Middle Ages, in the Age of Enlightenment became the archetype of lying, which resulted in the invigoration of iconoclastic tendencies, directed against the word as well: "The horrible domain of words, instead of

actions" (Gogol), "Only silence speaks intelligibly" (Z'ukovsky) "The word uttered is a lie...Don't speak!" (T'utchev, *Silencium*). Poetry and philosophy was penetrated by the apotheosis of silence, the pathos of the unspeakable. In the Avant-garde period non-figurative *iconoclasm* in fine arts parallels *onomatoclasm* in verbal art. The latter was aimed at the destruction of the old language and in its stead the creation of the universal language of the artist of the future which would create a new cosmic order. Avant-garde artists believed in the magic power of the new Sophia and Logos which would be able to create an organic unity in the chaos of life.

Z. Hajnády

Pisanie świata Postmodernistyczne podróże inicjacyjne Olgi Tokarczuk

M. WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

Przedmiotem szkicu są dwie powieści Olgi Tokarczuk, stanowiące dopełniającą się i kontrapunktującą wzajemnie dylogię: wydana w roku 1993 *Podróż ludzi Księgi* oraz *Prawiek i inne czasy* z roku 1996. Łączy je podobna, mityczna struktura rzeczywistości fabularnej oraz temat podróży inicjacyjnej, realizowany wszakże w całkowicie odmiennych konwencjach narracyjnych, choć obie powieści sytuują się w kręgu gatunków określanych jako spirytualne¹, których przedmiotem jest sfera duchowości jednostki poszukującej formuły bytu-Uniwersum.

Podróż ludzi Księgi wpisuje się w tradycję powieści drogi zachowując jej przyczynowo-skutkowy porządek zdarzeń i charakterystyczny układ ról postaci: adept – Mistrz – Dziewica wspomagająca ucznia w jego wysiłkach osiągnięcia poznania absolutnego. Powieść opowiada o siedemnastowiecznej wyprawie

¹ Rozróżnienie dwu typów powieści: temporalnej-"świeckiej", przedstawiającej społeczne aspekty życia bohatera, oraz spirytualnej-mistycznej, ukazującej duchowe doświadczenie jednostki prowadzące ku wtajemniczeniu w boski porządek świata-Kosmosu, wprowadzony został w artykule: D. 'Hodrová, *Le roman initiatique* [powieść wtajemniczenia]. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1-2, 1998.

Podstawowe motywy powieści inicjacyjnej i charakterystyczną dla niej strukturę przestrzeni i czasu ustaliło średniowiecze w opowieściach związanych ze Świętym Graalem, a rozwinął romantyzm i – w zmienionej postaci – wiek XX. Jej główny wyróżnik stanowią odniesienia do systemów ezoterycznych, stąd jako nazwa gatunkowa pojawia się często termin powieść okultystyczna lub masońska (W. Ostrowski, *Powieść okultystyczna*. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1, 1982).

Formuła powieści okultystycznej w ujęciu Ostrowskiego wydaje się zbyt szeroka, obejmuje bowiem wszystkie utwory, w których występują elementy fantastyki, a nie uwzględnia specyficzności inicjacji bohatera jako rezultatu jego wysiłku wewnętrznego odrzucenia świata materialnego i duchowej przemiany – warunku zbliżenia do tajemnicy.

zorganizowanej przez okultystyczne stowarzyszenie badaczy praw natury do Hiszpanii, gdzie w niedostępnym miejscu – *Urerus Mundi*, macicy świata – ukryta została boska księga poznania. *Prawiek* odchodzi od linearnego toku narracji, budując spiralną opowieść o dwudziestowiecznych dziejach podkieleckiej wsi-makrokosmosie z sekwencji organizowanych wokół poszczególnych postaci-mikrokosmosów i ich "czasów", fragmentów ich losów oraz doświadczeń egzystencjalnych i historycznych, przeplatających się ze sobą i powracających w przydzielonych im przez autorkę segmentach tekstu – całości rozczłonkowanej.

Mimo oczywistych różnic, wynikających ze struktury powieściowej i przede wszystkim z realiów świata przedstawionego, oba utwory odwołują się w swoich fabułach do toposu Księgi, *Liber Mundi*², zawierającej jedyną prawdę o istocie bytu i boski model świata, do toposu kształtowanego w związku ze znaczeniami, jakie humanistyczna tradycja chrześcijaństwa wiązała z Pismem świętym Starego i Nowego Testamentu; odmienności wynikają ze sposobu wykorzystywania kulturowych sensów wzorca.

K s i ę g a i a n t y k s i ę g a

Odczytywany na posiedzeniach Bractwa Ludzi Księgi apokryficzny tekst, wyodrębniony kursywą jako *quasi*-cytat, przypomina początek księgi Genesis – z bardzo znaczącą wszakże różnicą:

Na początku Bóg stworzył świat z przełamanej Litery. Z pękniętego słowa ciało wyciekło jak krew. Ciało więc jest niedoskonałym słowem³.

W apokryfie podkreślony został związek świata z literą, czyli pismem, oraz prawdy z jej zapisem. To połączenie nawiązuje do najstarszej, archetypowej warstwy toposu księgi, realizującej się w tradycji chrześcijańskiej w koncepcji podwójnego objawienia: w księdze Pisma świętego i w księdze natury. W obu zawarta jest boska prawda, obie wskazują na istotę bytu, ale pierwsza przeznaczona jest tylko dla uczonych, w drugiej natomiast każdemu Bóg ujawnia się w dziele stworzenia. Dobitnie wyraża tę ideę św. Augustyn:

Księga niech będzie dla ciebie stronicą Bożą, abyś usłyszał. Księga niech będzie dla ciebie kręgiem ziemi, abyś to zobaczył. Zwoje te czytają jedynie ci, którzy znają

² Topos Księgi świata (*Liber Mundi*) omawia Ernst R. Curtius w studium *Książka jako symbol*. In: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [Literatura europejska i łacińskie średniowiecze]. Bern, 1948.

O modyfikacjach archetypu księgi, dotyczących zarówno jej materialnej postaci, jak też wpisanych w nią znaczeń symbolicznych pisze Dariusz Meleszyński, zwracając uwagę na związek tego toposu z kulturą pisemności i wręcz kultem pisma jako świadectwa wartości duchowych. *Jedyna Księga*. Pamiętnik Literacki 3, 1982.

³ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi Księgi*. Warszawa, 1996, 18. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania i lokalizuję je w nawiasie bezpośrednio po przytoczonym fragmencie.

alfabet; cały świat czyta nawet i prostak [...]. Cały ten świat jest poznawalny niczym jakaś księga napisana panem Bożym⁴.

Wskazane przez św. Augustyna alternatywne, ale nie wykluczające się drogi poznania: studiowanie pism i badanie zjawisk natury – w *Podróży* łączy alchemia wtajemniczająca w boski porządek świata-Kosmosu, w którym "wszystko jest jedno i jedno jest wszystko", jak głosi Tablica Szmaragdowa Hermesa Trismegistos⁵.

W powieści Olgi Tokarczuk *Markiz*, organizator wyprawy, nie osiąga celu, nie znajduje świętej księgi Enocha, ale umierając u wrót rajskiej doliny postrzega rozpościerający się przed nim krajobraz jako otwartą księgę:

Zdał sobie sprawę, że znajduje się na ogromnej, rozległej przestrzeni, która lekko wygina się, tworząc pośrodku długie i regularne zagłębienie, niby otwarta książka. I wszystko co do tej pory znał, było teraz pojedynczymi literami, i on sam był jedną maleńką literą, która buduje wyraz, a potem całe zdanie i cały akapit [...] (207).

W *Prawieku* swoistym odpowiednikiem *Libris Mundi*, jej formułą zaprzeczoną, antyksięgą jest *Ignis fatuus*, czyli Pouczająca gra na jednego gracza, ofiarowana przez rabina bohaterowi przeżywającemu ból i nudę istnienia. *Ignis fatuus* to błędny ogień, ale *ignis* tłumaczy się też jako zniszczenie, a *fatuus* znaczy również niedorzeczny – i wszystkie znaczenia współtworzą pole interpretacyjne zarówno samej gry, jak i całej powieści. Gra polega na przejściu na planszy labiryntem przez osiem światów według skomplikowanych reguł podanych w instrukcji. Poza poleceniami dla gracza zawiera także opis światów w kolejności powoływanych do istnienia. Osiem światów odpowiada więc siedmiu biblijnym dniom Boskiego dzieła, a sama instrukcja staje się księgą Genezis, kosmogonią, dokonującą wszakże

⁴ W. Sienko, *Filozofia wczesnego średniowiecza*. In: *Katolicyzm wczesnośredniowieczny*. Warszawa 1973, 335.

⁵ Tablica Szmaragdowa (*Tabula Smaragdina*) to tekst zawierający ezoteryczne formuły alchemiczne, którego autorstwo przypisywano mistycznemu twórcy nauk tajemnych, Hermesowi Trismegistosowi (Trzykroć Wielkiemu), utożsamianemu z greckim bogiem Hermesem, który w mitologii był łącznikiem między światem żywych i zmarłych, a także władcą minerałów i mistrzem białej magii. Tekst Tablicy Szmaragdowej oraz zbiór traktatów filozoficzno-teozoficznych (*Corpus Hermeticum*), napisanych — podobnie jak Tablica Szmaragdowa — w języku greckim, pojawiły się w Europie w wieku XVI, a ich powstanie uczeni datowali ostatecznie na przełom I i II wieku naszej ery. Informacje na ten temat w książkach: R. Bugaj, *Hermetyzm*. Wrocław, 1991, (rozd. IV). M. C. Ghyka, *Le Nombre d' or [Złota liczba]. Rites et Rhythmes pytho-goriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. Paris, 1931, (rozd. II części II – Rites).

Ghyka utożsamia Hermesa Trismegistos z egipskim bogiem Tothem, który również sławiony był jako trzykroć wielki i z którym wiąże się tradycja mistrzów podobnych eluzyjskim. Dla autora *Złotej liczby* Hermes Trismegistos był jednak przede wszystkim "stworcą Słowa, Liczby i Muzyki" oraz patronem ezoterycznej wiedzy pitagorejczyków, związanej z magią Liczby.

znaczących przemieszczeń i przekształceń w obrębie wzorca, w dodatkowym bowiem, pierwszym świecie-dniu stwarza się Bóg:

Na początku nie było żadnego Boga. Nie było czasu ani przestrzeni. Było tylko światło i ciemność. I było doskonałe. [...] Światło poruszyło się w sobie i rozblęskło. Słup światła wdarł się w ciemność i znalazł tam nieruchomą od zawsze materię. Uderzył w nią z całą siłą, aż obudził w niej Boga. [...] Kiedy po raz pierwszy przyjrzał się sobie, padło Słowo – Bogu wydało się, że poznanie jest nazwaniem⁶.

Świat ósmy, gdy Bóg "jest już stary i zmęczony", jest końcem procesu kreacji i kresem czasu. W takim ujęciu Bóg, istniejący i objawiający się wyłącznie poprzez czas, jest Bogiem dziejów, a jego księgą zapis dzieła stwarzania, czyli zmienności jako zasady bytu, w jakimś sensie jest także historią błędów i niedorzeczności – *fatui!* – bowiem każdy kolejny świat pogłębia dysharmonię i rozpad pierwotnej, przedboskiej doskonałości. Idea harmonii istnieje poza światami – w beczasie bezruchu i nieistnienia. W ósmym dniu:

niebo pęka jak wyschnięte drzewo, ziemia miejscami zetlała i rozpada się teraz pod nogami zwierząt i ludzi, krawędzie świata strzępią się i zamieniają w kurz. Bóg chciał być doskonały i zatrzymał się [...]. Wie bowiem, że poza nim istnieje niezmienny porządek łączący to, co zmienne, w jeden wzór (260).

W *Prawieku* umierającym Izydorowi "zaczęły zwiijać się przestrzenie", "zaczął zwiijać się czas"; można by dopowiedzieć – jak zwój papirusu, którym w swej pierwotnej materialnej postaci była księga. Także i w tej powieści w zwoju księgi zawierają się odpowiedzi na fundamentalne pytania o sens świata i miejsce w nim człowieka, ale zawarta w tych odpowiedziach wizja rzeczywistości wskazuje na regres i degenerację jako finalny cel istnienia. Antyksięga *Ignis fatuus* jest bowiem formułą błędu wpisanego w temporalny aspekt bytu, także w jego wymiarze etycznym i estetycznym; w ostatnim kręgu świata-czasu materia "rozłazi się" jak sparciała i jej kres nie będzie już nawet apokalipsą. Łatwo w tej wizji odczytać dwudziestowieczne koncepcje ponowoczesności jako ery chaosu i dewiacji wynikających z rozpadu hierarchii wartości, opartej na przekonaniu o istnieniu porządku przedustawnego⁷.

W tej sytuacji zmienia się tradycyjna literacka artykulacja toposu księgi: formuła bytu wpisuje się w instrukcję obsługi stochastycznej gry opartej na przypadkowości efektów rzutów ośmiościenną kostką. "Ślepy" traf zastępuje więc ład gwarantowany uprzednio boską doskonałością.

⁶ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*. Warszawa, 1998, 88-95. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania i lokalizuję je w nawiasie bezpośrednio po przytoczonym fragmencie.

⁷ R. Rorty, *Pragmatism and Post-Nietzschean Philosophy*. In: *Esseys on Heidegger and others*. Cambridge, 1991. G. Vatimo, *Postmodernitá e fine della storia*. In: *Etica del' interpretatione*. Torino, 1989. Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna nowoczesność wieloznaczna* [Modernity and Ambivalence]. (B. m.), 1991.

Labirynty poznania

W *Podróży* to Bóg "ukazuje ludziom cel i rozpościera przed nimi ścieżki", czasem je płacząc, ale stawia też przy nich znaki, których odczytanie wymaga oczyszczenia duszy i uwolnienia się z krępujących więzów przyziemnego życia, wymaga "wyjścia poza siebie". Bohaterowie wchodzą do "labiryntu" z zewnątrz, z chaosu wielkomięjskiego życia, udając się do klasztoru ukrytego w niedostępnych górach, do miejsca, które jest centrum świata, kosmiczną macią. Kolejne etapy inicjacyjnej wędrówki realizują charakterystyczne dla rytuałów okultystycznych fazy wtajemniczenia: próby, które decydują o stopniowym poznawaniu tajemnicy natury, katabaza – zejście do podziemi, czyli przejście przez symboliczną śmierć, wreszcie katharsis – oczyszczenie i odrodzenie się w nowej postaci⁸. Odbывают się one w szczególnie ukształtowanej i symbolicznie nacechowanej przestrzeni. Jak w romansie rycerskim las jest ciemny i groźny, jest domeną niebezpieczeństw, przebywają w nim niesamowite koty z trzecim okiem i latające smoki; rozświetlony zamek zamieszkuje Mędrzec panujący nad prawami natury i posiadający tajemnicę transmutacji⁹. W górach panuje zima i śmierć – umierają w nich Weronika i Markiz, dolina jawi się jako rajski ogród wiecznego życia, w którego środku, w studni, znajduje się cudowna Księga.

Pokonywana przestrzeń staje się drogą losu i drogą duchowej przemiany bohaterów. Nie docierają oni ostatecznie do celu, ale zyskują nową tożsamość. I wbrew przewrotnemu komentarzowi narratorki stwierdzającej, że w sytuacji niezrealizowania celu "prowadząca do niego droga traci swe znaczenie", wędrówka inicjacyjna zyskuje autonomiczną wartość, gdyż – jak czytamy w innym miejscu – "podróżowanie jest najgłębszym doświadczeniem przemijalności i zmiany [...] przez to, że [podróżujący] sami dla siebie stają się mijanym pejzażem, na który można popatrzeć z kojącego dystansu" (47). Wędrówka pozwala im poznać samych siebie jako punkt styczny między Bogiem a materią. Taki właśnie sens wpisany jest w labirynty umieszczone w gotyckich katedrach, w których pielgrzym, docierając do centrum, w kamieniu wypolerowanym jak lustro oglądał własną twarz i zwornik strzelistych łuków budowli.

⁸ Na podobieństwo osłoniętych tajemnicą rytuałów występujących w różnych stowarzyszeniach opartych na wspólnocie wiedzy niedostępnej profanom – od łóż pitagorejczyków i neoplatonczyków poprzez średniowieczne bractwa budowniczych katedr po masonerię i jej późniejsze mutacje – zwraca uwagę M. Ghyka w części II (*Rites*) *Złotej liczby*. Rytuały wolnomularskie i pochodne omówione zostały w książce: P. Mariel, *Rituels des sociétés secrètes*. Paris, 1964.

⁹ Transmutacja metali nieszlachetnych w złoto, czyli Wielkie dzieło, określana także jako Gody alchemiczne, w ikonografii przedstawiana jako fizyczne połączenie Króla i Królowej (Merkuriusza z Miedzią), w koncepcjach alchemicznych miała także sens duchowej przemiany człowieka ziemskiego w byt duchowy, włączony w harmonię kosmosu.

W *Prawieku* labirynt gry *Ignis fatuus* prowadzi w kierunku odwrotnym: od centrum pierwszego świata, którym jest wieś i z którego prowadzi tylko jedno możliwe przejście do następnych siedmiu światów-kręgów planszy o podwajającej się liczbie łączników, aż do któregoś ze 128 w y j ś ć na zewnątrz – w bezsens, czyli śmierć. W instrukcji czytamy:

Gra jest rodzajem drogi, na której raz po raz pojawiają się jakieś wybory [...]. Wybory dokonują się same, ale czasem gracz odnosi wrażenie, że podejmuje je świadomie. Może go to przerazić, wtedy bowiem poczuje się o d p o w i e d z i a l n y za to, gdzie się znajduje i co go spotka [...]. Gra jest mapą ucieczki. Jej celem jest przejście wszystkich sfer i uwolnienie się z pęt ośmiu światów (88).

Antyksięga jest więc formułą świata jako pogłębiającego się "bełkotu rzeczywistości" i życia jako ucieczki: od czasu, od historii – od życia właśnie w śmierć absolutną, po której nie ma odrodzenia w nowej postaci. Czuwająca przy zmarłym Izydorze Kłoska, czarownica, istota z pogranicza ludzkiej i pozaludzkiej rzeczywistości, nakazuje zmarłemu, aby "nie zatrzymywał się w żadnym ze światów i nie dał się skusić na powrót" (259).

Co zyskuje się zatem wędrując świadomie po tym antylanybirynicie? Można odpowiedzieć, że – podobnie jak w labiryncie tradycyjnym – poznanie siebie i wtajemniczenie w mechanizm czasu-historii, którego figurą jest w powieści rozpedzona sieczkarnia rozbijająca pierwotną jedność drugiego świata na fragmenty i strzępy, podobnie jak w wymiarze indywidualnym metaforą czasu ludzkiego jest młynek.

Polecenia instrukcji "Błędnego ognika" zmuszają gracza do "przekraczania siebie", do przemiany – nie zawsze symbolicznej – w inną formę istnienia: na przykład musi przyśnić się sobie w postaci psa. (Przypomnijmy, że m e t a m o r f o z a – od Apulejusza po Kafkę – jest podstawową sytuacją wędrówki inicjacyjnej). W *Prawieku* kolejne przejścia zmieniają sposób widzenia rzeczy przez adepta. Sen przynosi mu inną wersję historii Kaina i Abla, w której zabija A b e l w imię swojej miłości do Boga; równie ironiczny sens ma zmienione w stosunku do pierwowzoru zakończenie przypowieści o Hiobie, który po odzyskaniu z naddatkiem dóbr traci blask związany z heroiczną postawą wobec cierpienia i filistrzeje zajęty interesami.

Gra na jednego gracza uzyskuje w powieści walor uniwersalności za sprawą uznawanego przez otoczenie za umysłowo upośledzonego Izydora, którego wtajemniczenie przebiega w sposób tradycyjny, w kontakcie z Mistrzami: Kłoską i Rutą – odkrywającymi przed chłopcem księgę natury, skośnookim Iwanem – nihilistą ukazującym mu dzieje jako "sieczkarnię historii". Poddany sprzecznym naukom Izydor poszukuje punktu oparcia dla idei Uniwersum i znajduje ją początkowo w zasadzie poczwórności zjawisk (cztery strony świata, cztery

wymiary, cztery żywioły, czterej jeźdźcy Apokalipsy itp.)¹⁰. Arytmetyczne prawidłowości nie wyjaśniają jednak sensu postrzeganego wokół dramatu cierpienia i przemijania. Umiera więc z rozpościerającą się przed nim wizją rozpadu w nicość. Trudno przesądzić, czy jest to ostateczna formuła bytu, czy tylko jednorazowe zwycięstwo fałszywego "Mistrza" Iwana.

Bo przecież powieść zaczyna się od opisu porządku: "Prawiek jest miejscem, które leży w środku wszechświata", jego granic z czterech stron strzegą archaniołowie, opiekę nad mieszkańcami sprawuje Matka Boska Jaszkotłowska, życie toczy się swoim trybem, czasem rodzenie, czasem umieranie, dopóki Bóg historii nie pomiesza odwiecznych, sakramentalnych i świeckich, funkcji przestrzeni i czasu, pozostawiając jednak pamięć ładu i dążenie do jego przywrócenia.

P i s m o - ś w i a t

W cytowanym już, świętym tekście Bractwa Księgi – "Na początku Bóg stworzył świat z przełamanej litery" – znaczące przekształcenie boskiego stworzenia w gest rozdzielania (brutalnego) pierwotnej całości uzasadnia koncepcję rzeczywistości rozbitej, w której – postawmy pytanie narratorki:

Nie wiadomo, jak dzieją się rzeczy. Czy wynikają jedna z drugiej według jakichś trudnych do ogarnięcia prawideł?... A może nie ma między nimi związku, może dzieją się, jak chcą, przypadkowo i chaotycznie, przecząc same sobie i łudząc ludzi swą logiką? (51)

Dla poszukującego sensu umysłu kluczem ma być "znaczenie każdej rzeczy powiązane z podobnym znaczeniem innej. Przypomina to grę w domino..." (51). Stochastyczna zasada gry *Ignis fatuus* w *Prawieku* ma swój odpowiednik w również losowo kształtowanej układance domina, którą przywołuje narracja *Podróży*. W obu przemieszczanie się gracza realizuje wzór meandryczny ze ślepych odnogami – labirynt. Gra staje się więc modelem wędrówki poznawczej, odbywanej w wielowymiarowej rzeczywistości doświadczeń adepta, ale zarazem w rzeczywistości językowej: w *Prawieku* "poznanie jest nazywaniem", a w *Podróży* dobieraniu kostek domina odpowiada układanka złożona ze słów, które są "duszami rzeczy", ich "czarodziejskim odbiciem"; "kiedy układa się i wiąże słowa ze słowami, tworzy się nowe układy rzeczy, tworzy się świat" (9).

Konkluzję można by ująć w postmodernistyczną formułę: gra jest modelem świata, model świata jest książką (księgą lub instrukcją obsługi), książka jest zatem grą, przede wszystkim grą literacką z konwencjami gatunkowymi i ze znaczeniami kształtowanymi w ciągach przesunięć semantycznych, wynikających z metafory lub

¹⁰ Formuły porządku świata opartego na liczbie, wpisane m. in. w podstawy architektury w traktacie Witruwiusza oraz w gmerki – sygnatury czeladników łóż średniowiecznych muratorów – omawia M. Ghyka w części I (*Rithmes*) *Złotej liczby*.

sylepsy, pozwalających na zacieranie granicy między rzeczywistością realną i książkową, literacką. Unieważniając referencjalny aspekt języka eksponują w jego ramach wewnętrzny system odniesień opartych na homonimii i paronomazji. Rozpleniacie się sensów dotyczy zwłaszcza *Prawieku*, który to tytuł, będący w swojej pierwszej części nazwą własną wsi, w części drugiej – *i inne czasy* – narzuca skojarzenia dotyczące wieków, historii i pradziejów, ale odsyła też do prawa (porządku i normy), ale sugeruje też coś nieukończonego (prawie[k] zrobione) i podobnego do czegoś innego (prawie identyczne z...). Konsekwencją tych wielokierunkowych sugestii konotacyjnych, tej gry językowej, jest migotliwy, niestabilizowany status świata przedstawionego, jego wirtualność i hiperrealność. Obie powieściowe "księgi początku" – apokryficzny tekst księgi Enocha w *Podróży* i objaśnienia planszy *Ignis fatuus* w *Prawieku* – przywołują pamięć o podobnych fragmentach Pisma świętego ze znaczącymi wszakże zmianami. W zderzeniu podobieństw i odmienności tekstu i pre-tekstu tworzy się derridowska "różnicowość"¹¹, źródło znaczeń niestabilizowanych i poszerzających swój zakres niemal w nieskończoność.

Także uznanie litery-pisma za pra-formę bytu – "z pękniętego słowa ciało wyciekło jak krew. Ciało jest więc niedoskonałym słowem" – wskazuje na postmodernistyczny kontekst "genezyjskiego" konceptu autorki, na derridiańską ideę "écriture" – pisania czy raczej pisaniny, ideę absolutyzującą samą czynność inskrybowania jako elementu znaczeniowtwórczego i jedynej dostępnej poznaniu rzeczywistości.

Dokonane przez Derridę paradoksalne przemieszczenie pojęć "mowa" i "pismo", rozumiane w tradycji jako obraz mowy, zmienia przede wszystkim relacje między piszącym a wykonywaną przez niego czynnością. Piszący przestaje być pisarzem – twórcą, staje się co najwyżej skrybą – wykonawcą – producentem pisma – jego narzędziem.

Podejmując ten wątek rozważań autora książki o "gramatologii", której tezy najdobitniej wyraża tytuł jednego z esejów: *koniec książki – początek pisma*¹², powieściopisarka dokonuje własnego "przemieszczenia" jego idei:

Człowiek, który pisze książkę, przekracza siebie, bo czyni odważną próbę określenia siebie i nazwania. Sam jest tylko działaniem i chaotycznym ruchem, książka zaś określa to działanie i ten ruch, nazywa, nadaje mu sens i znajduje jego znaczenie. Jest ukoronowaniem działania (*Podróż*, 102).

"Przekraczając siebie" w pisaniu autorka odbywa więc podróż poznawczą, wyjaśniającą świat. Według własnej bowiem formuły pisarki: "każda książka jest odbiciem Księgi".

¹¹ J. Derrida, *L'écriture et la différence*. Paris, 1967.

¹² J. Derrida, *De la grammatologie*. Paris, 1967.

**To Create the World with Words - Olga Tokarczuk's
Postmodern Journeys of Revelation
(Abstract)**

This essay analyses two novels which are in a both complementary and contrapunctual relationship with each other. Their titles are *Podróż ludzi Księgi* and *Prawiek i inne czasy*. Both novels follow the plot of a rather involved journey of revelation and both of them are connected with the motif of "the book as the model of the world". The consecutive phases of revelation that the heroes undergo are aimed at discovering the world. In the first of the two novels this motif is embodied in a way corresponding to the well-known formula of *Liber Mundi* (the written testimony of the divine order of a sacred cosmos), while in the latter one it acquires the form of a counter-book or *Ignis Fatuus* (will-o'-the-wisp). This counter-book contains the model of imperfect existence which is not seen any more as a cosmos and which lacks divine sanctification and thus is replaced by the chaos of history.

The leitmotif of the book has another role, as well: it is the archetype of the order of literature, which comes into being through graphic signs while the text is being inscribed, that is, reality is being described. In the case of the person organising the text or the writer following her text as if it was a path of revelation this activity may lead to "self-transformation", that is, (according to Tokarczuk) to ascribing meaning to our own chaotic movement.

M. Woźniakiewicz-Dziadosz

Гений и художник-варвар

Опыт еще одного прочтения элегии Пушкина *Возрождение*

В. ЛЕПАХИН

В 1772 году в собрание Эрмитажа из частной коллекции барона Л. А. Кроза де Тьера (Париж) поступила новая картина (Эрмитаж 1976:126; РАФАЭЛЬ 1983:98).¹ Оказалось, – это произведение Рафаэля, датируемое 1506 или 1507 годом, *Святое семейство* или иначе *Мадонна с безбородым Иосифом*. В самом начале XIX века картина была отреставрирована и выставлена в знаменитом музее. Каталог собрания Эрмитажа 1805 года открывался гравюрой с этой картины. Там же сообщалось о раскрытии и восстановлении подлинного рафаэлевского письма, скрытого поздней записью, сделанной "неискусным живописцем" (ПУШКИН 1978:1,656).² Возможно, в руки Пушкина попал каталог. Может быть, поэт видел само это полотно в Эрмитаже.³ Но со временем, как теперь известно, рождается элегия, навеянная этим событием и названная поэтом *Возрождение*.

¹ Здесь и далее первая цифра после двоеточия означает страницу. Если ссылка дается на многотомное издание, то первая цифра означает номер тома, а последующие – страницу.

² Тогда же картину "перевели" с доски на холст, причем сделано это было профессионально и очень удачно (РАФАЭЛЬ 1983:96).

³ В марте 1832 года Жуковский подарил Пушкину абонемент на вход в Эрмитаж. С этим билетом Пушкин получил постоянный и беспрепятственный доступ в любой отдел Эрмитажа (Переписка 1982:1,114). Поэта, работавшего тогда над *Историей Петра*, интересовала хранившаяся в Эрмитаже библиотека Вольтера, поскольку в ней были рукописи петровского времени, отправленные в свое время Вольтеру из России. Но, конечно, Пушкин посещал Эрмитаж и раньше.

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит.
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

Это стихотворение не раз привлекало внимание исследователей. Однако, как нам кажется, внутренний смысл произведения во всей его глубине не выявлен и не исчерпан ни в одной из интерпретаций. Мы предлагаем еще одно прочтение маленького шедевра, не исключающее другие, но дополняющее их.

По своей сути элегия представляет собой глубокую развернутую метафору. Вначале просмотрим то, что лежит на поверхности. Речь идет о Возрождении, как историко-культурной эпохе и о возрождении души человека. Конечно, Пушкин имеет в виду итальянское Возрождение, которое дало мировому искусству целое созвездие гениев в области живописи. В этом случае идея пушкинского стихотворения кажется очевидной: заблуждения спадают с души, как поздние красочные наслоения неумелых реставраторов или поновителей с картин великих мастеров Ренессанса. Но при такой, бесспорно, упрощенной, интерпретации возникают вопросы, на которые трудно или почти невозможно ответить. Например, кто этот художник-варвар? Плохой реставратор или просто художник, который по неведению использовал картину Рафаэля как холст? И почему он "варвар"? Почему он "чернит" гениальную картину? Почему "над" ней, а не "на" или "по" ней? Почему он пользуется такими плохими, недолговечными красками, которые легко спадают? Случайно ли поэт употребляет такие слова, как "беззаконный", "ветхий", "виденье"? Эти вопросы могут показаться наивными или второстепенными лишь на первый взгляд. Попробуем дать ответ на них.

Вначале обратимся к христианской антропологии, к церковному учению о человеке. В основе этого учения лежит 26-й стих первой главы книги Бытия, согласно которому Бог сотворил человека по своему образу и

подобию (Быт.1:26). Апостол Павел называет Иисуса Христа образом (εἰκών) Бога невидимого (Кол.1:15). Каждый человек носит в себе образ Божий, является живой иконой Христа, а через Него – иконой Бога невидимого. В святоотеческой литературе Бог как Творец мира часто называется *Художником*. Корни понимания акта творения, как акта *художественного*, уходят в Библию. В Ветхом Завете олицетворенная Премудрость Божия так говорит о своем присутствии при сотворении мира: "Тогда я была при Нем (при Творце) *Художницею*" (Пр. 8:30). В Новом Завете апостол Павел называет Бога Творца "*Строителем и Художником*" (Евр. 11:10). Видимый мир в святоотеческой литературе воспринимается как *художественное* произведение совершенного *Художника*. Свт. Афанасий Великий называет Бога Творцом и *Художником*, а человека "*Божием художеством*", "*Божием произведением*" (АФАНАСИЙ 1994:1,194,199). Для свт. Григория Богослова Христос есть "*художническое творческое Слово*" (ГРИГОРИЙ 1994:328). Свт. Василий Великий утверждает, что "*мир есть художественное произведение*", и призывает: "*Прославим наилучшего Художника, премудро и искусно сотворившего мир, и из красоты видимого уразумеем Превосходящего всех красотой...*" (ВАСИЛИЙ 1846:1,12, ср. 20). Свт. Кирилл Иерусалимский многократно прославляет Творца как *Художника* (КИРИЛЛ 1900:113, ср. 117,119,120). Прп. Симеон Новый Богослов именует Отца *Художником*, а Сына – *Художником-Словом* (СИМЕОН 1993:3,82, ср. 254). Свт. Григорий Палама пишет, что душа человека – "*произведение превосходного величия Художника*" (ГРИГОРИЙ 1984:324), Прп. Никодим Святогорец говорит, что в природе "*под видимостью невидимо пребывает присущим Сам Устроитель и Художник всего, действуя и видимо проявляя художество свое...*" (НИКОДИМ 1892:89)⁴

В свете этого христианского учения об образе Божием в человеке – учения, известного поэту, – мы склонны видеть в художнике-гении, авторе картины – самого Творца. Картина же – душа человека, сотворенная Богом по Своему образу и подобию. Образ Божий в человеке – гениальная картина-икона гениального Художника – предвечный духовный метафизический дар Творца, божественная основа личности человека. Поэтому борьба сатаны против Бога, против человека – это всегда борьба против образа Божия в человеке.⁵ Зло, по учению Святых Отцов, не имеет бытия в себе (зло – это οὐκ ὄν не-сущее), оно может лишь паразитировать на теле добра. В восточнохристианской патристике сатана называется иногда также

⁴ И само слово "космос" в греческом языке восходит к глаголу κοσμέω – упорядочивать, украшать; итак, мир сотворен Богом по законам красоты.

⁵ И вместе с тем – борьба против самого Христа, поскольку Христос есть образ Бога невидимого, т.е. Первообраз.

"обезьяной Бога". Видя гениальное произведение гениального Художника, он вступает в соперничество с Богом как художник, но оказывается лжехудожником и художником лжи, поскольку не способен *сотворить* ничего нового и своего. Он использует своеобразные "художественные" средства лишь для того, чтобы исказить Божие творение, затемнить, переделать, разделить, внести дисгармонию. Прп. Феодор Студит называет сатану "злохудожным", потому что действия лукавого направлены, в частности, и на то, чтобы превратить красоту в безобразие – в без-образ-ие. В своих наставлениях он призывал насельников монахов: "Не преложим света нашего в тьму; не превратим красоты нашей в безобразие; не отвратим лица нашего от Бога, чтоб обратить его на срамную образину греха..." (ДОБРОТОЛЮБИЕ 1992:4,328-329). Итак, сатана стремится *образ* Божий преложить, по меткому выражению прп. Феодора, в постыдную *образину*.

Зададимся естественным вопросом: кто этот "художник-варвар", о котором говорит Пушкин в своем стихотворении? – Логика ответов на предыдущие вопросы приводит к такому предположению: это тот, кто всеми силами стремится обезобразить (о-без-образ-ить – лишит образа) душу, пытается или исказить, или максимально затемнить неуничтожимое сияние образа Божия; это сам злохудожный и лжехудожный богоборец сатана, враг красоты, гармонии, гениальности (как дара свыше) и образа Божия. Художник, изображенный Пушкиным – "варвар", т.е. в буквальном смысле – грубый, полудикий, некультурный человек. Но первоначально греческое *βάρβαρος* означало иноземца, не грека, человека говорящего на непонятном языке,⁶ а в византийскую эпоху, поскольку империя стала христианской, варварами называли всех *не христиан*. Поэтому пушкинский "художник" может быть "варваром" также и в этом последнем смысле – религиозном, христианском.

В роли такого "варвара" выступает и любой художник, который сознательно или бессознательно ставит свои способности на службу демоническим силам, отдается демоническому вдохновению, питающемуся ненавистью к творению Божию. Его кисть поэт не случайно называет "сонной". Душа, забывшая Бога, не заботящаяся о собственном спасении, в Священном Писании не раз уподобляется душе спящей. Поэтому апостол Павел призывает римлян: "Наступил уже час пробудиться нам от сна. Ибо ближе к нам спасение, нежели когда мы уверовали. Ночь прошла а день приблизился: итак отвергнем дела тьмы и облечемся в оружие света" (Рим. 13:11-12). Кисть художника "сонная" и потому, что душа его не бодрствует, не хранит память Божию, не возвращает свой талант, полученный от Бога, – Ему же; и потому, что, будучи медиумом злой силы, находится в постоянном как

⁶ Так в Древней Руси "немцами" (от слова "немой") называли всех иностранцев.

бы сомнабулическом состоянии, которое не дает увидеть и принять небесную, горную Красоту.

Божественное призвание человека состоит в том, чтобы стать живой иконой Божией, раскрыть, выявить в себе образ, данный от сотворения. Подвижничество же многие Отцы называли "художеством художеств", "искусством из искусств". *Подвижник – высший тип художника*, ибо он имеет дело не с красками и деревом, но с живым триединым телесно-душевно-духовным составом человека. Речь идет о вечной жизни, о спасении души, о пребывании в раю или в аду; тут страшно велика цена ошибки, а потому необходимо величайшее и тончайшее мастерство. Кисть монаха – пост, краски его – добродетели, вдохновение его – молитвы, холст же – собственная душа.

Многие Святые Отцы описывают "воиконовление" личности человека в художественных терминах. Прп. Ефрем Сирин наставляет: "Всегда имей в сердце своем образ Божий. Под образом же Божиим разумею не изображение красками, но тот образ, который живописуется в душе добрыми делами, и краски для сего Небесного Владычного Образа суть чистые помыслы, совлечение всего земного и чистая всегда жизнь" (ДОБРОТОЛЮБИЕ 1992:2,328-329). Прп. Иоанн Лествичник называет опытного монаха "духовным художником" (Иоанн 1894:49), прп. Феодор Студит призывает братию своего монастыря "*расписать души свои красками благоговейства*". Отцы наши, – говорит он же, – "*живописцы Богоподобного образа, художники добродетелей, мы же хотя тень их отобразим*" (ДОБРОТОЛЮБИЕ 1992:4,64, ср. 266). Авва Дорофей призывает сподвижников: "Сделаем образ (е"кип) наш чистым, каким мы и приняли его, омоем его от скверны греха, чтобы обнаружилась красота его, происходящая от добродетелей... Мы, созданные по образу Божию, не будем бесчестить своего Первообраза, но сделаем образ свой чистым и славным, достойным Первообраза" (ДОРОФЕЙ 1900:194-195). Вместе с тем, Сам Господь поспешает на помощь ревностному и смиренному подвижнику и "ищет", как выражается прп. Исаак Сирин, "исцелить образ Свой" (ДОБРОТОЛЮБИЕ 1992:2,527). И тогда, по выражению прп. Филофея Синайского, в человеке начинается "печатлеться и светописаться Христос" (ДОБРОТОЛЮБИЕ 1992:3,297).

Всякий человек, хочет он того или нет, – иконописец собственной души, как напоминает об этом о. Иустин (Попович): "Каждый человек – иконописец, ибо он живописует свою душу, пишет в ней бога (по благодати) или беса. Да, человек есть или богописец, или бесписец: в боголюбии – богописец, в грехолюбии – бесписец. Ибо всякий грех несет на себе бесовскую печать и неизбежно отпечатлевает в душе человеческой свое изображение, и так душа превращается в дьявольский иконостас" (Иустин 1978:684). Таким образом, художником-варваром может стать и является

любой человек, который пусть даже бессознательно ("сонно") покрывает в себе образ Божий "варварской" черной краской – грехом.

Злохудожник у Пушкина "чернит" картину. Это слово можно понять в прямом смысле: он покрывает произведение божественного вдохновения (образ Божий в человеке) темными красками, желая скрыть его, и тем самым предать забвению. Но слово "чернить" можно понять и в переносном смысле – порочить, клеветать на кого-либо. Напомним, что "сатана" в переводе с древнееврейского значит "клеветник".⁷ Переделывая, переписывая, искажая "картину гения" и выдавая ее за творение Божие, злохудожник клеветает на Бога. Тут сокрыты и слабость и сила такого "очернительства". Слабость в том, что оно не онтологично, не самостоятельно; сила же в том, что оно может обмануть неопытный, духовно не просветленный взгляд и совершить ту подмену небесного земным, божественного демоническим, к которому собственно и стремится любое зло.

Художник у Пушкина чертит рисунок "беззаконный". У этого слова есть ярко выраженный христианский смысл и эсхатологическая перспектива. Беззаконие – это поступок, нарушающий закон Божий (в широком смысле – закон Моисеев, в узком – одну из десяти заповедей). Беззаконие в Священном Писании является более тяжким преступлением перед Богом, чем грех.⁸ Беззаконник – это тяжкий грешник, а беззаконный – это человек, отвергшийся Бога (Лев. 18:25; Псл. 5:5; 50:3,4,5,7 и др.). Апостол Павел, говоря о пришествии Антихриста, называет его "беззаконником", и предупреждает Фессалоникийцев, что "тайна беззакония уже в действии" (2 Фесс. 2:7). Поэтому рисунок "беззаконный" у Пушкина, конечно, употреблено не в юридическом или чисто эстетическом смысле, но в религиозном. Искажение образа Божия в человеке есть беззаконие – преступление против Бога.

Злохудожный варвар чертит свой рисунок "над" картиной гения "бессмысленно". И здесь мы должны обратиться к православной онтологии. Бог сотворил мир Словом. Второе Лицо Пресвятой Троицы – творческое Слово, Логос. Согласно Святым Отцам под "небом" в первом стихе Священного Писания следует понимать мир невидимый, который был сотворен прежде видимого мира – "земли". Двухединный мир, сотворенный Богом, имеет внутреннюю логосную структуру; логос каждой сотворенной Богом вещи определяет ее сущность, ее особенность, ее тайный смысл и призвание в бытии. По-настоящему человек может познать вещь, лишь обретя духовное зрение, которое помогает прозреть во внутренний логос

⁷ Напомним также, что в Евангелии от Иоанна дьявол называется лжецом и отцом лжи (Ин. 8:44).

⁸ Иногда между двумя словами можно уловить следующую разницу: грешник нарушает заповедь по слабости, беззаконник – по богоборческим мотивам.

вещи. Слово же λόγος исключительно многозначно, оно может означать также "разум", "смысл".⁹ И здесь мы опять приходим к возможности понять слово "бессмысленный" и на имманентном уровне, как лишенный смысла или не выражающий его, и на более глубоком, трансцендентном, онтологическом уровне. Только божественному творчеству свойственно видеть внутренние *логосы-смыслы* бытия и выявлять их в слове (звучащем и писанном), в линии или краске. Злохудожник же не способен видеть их, и потому его деятельность всегда бессмысленна (ἄλόγος). Она может иметь *цель*, но не может иметь *смысла*.

Нельзя считать оговоркой и предлог "над", а не "на". Расстояние между художником-варваром и гением настолько велико, что непосредственное прикосновение между ними невозможно; варвар может лишь "увиваться" вокруг гения. Так и сатана при наличии полноты добра может лишь кружиться по-над ним и вокруг него, ожидая ослабления добра, открывающего лазейку для зла, дающего возможность прямого непосредственного воздействия на человека. Но все, что способен сделать сатана против добра, это лишь загнать на время добро внутрь, вглубь, стать над ним, но не укорениться в нем. Предлог "над" указывает, кажется, и на такие глаголы, как издеваться, насмехаться. Замазывая, зачерняя гениальную картину гениального Творца, злохудожник не только прячет ее от взоров людей, но в некотором смысле кощунствует и издевается над ней.

Семантически важен и, конечно, не случаен в стихотворении и глагол "чертить". Во-первых, он, из-за своих корневых особенностей, вольно или невольно сближается и ассоциируется со словом "черт"; во-вторых, "чертить" может означать "безобразничать, куролесить"; наконец, в качестве рифмы он отсылает нас к слову "чернить", а "черный" является эвфемизмом слова "черт". "Помянуть, назвать черным словом" – значит обругать кого-либо с упоминанием черта. Но говорят также "черты лица" и "черты характера", имея в виду то, что создает главные очертания лица, лика или внутренний облик человека, его личность. Злохудожник же пытается исказить, "перечертить" черты образа Божия в человеке.

Напомним еще раз, что человек сотворен не только по образу, но и по *подобию* Божию. Если образ Божий в человеке – это неуничтожимая метафизическая структура личности, которую можно сравнить с рисунком; то подобие – это те божественные качества, которые человек получает при сотворении, которые как бы расцвечивают его образ благодатными краскам. Характерно, что злохудожный варвар пользуется и линией, и краской. *Рисунок* (образ) он пытается исказить, деформировать, разрушить его

⁹ В этом значении он употребляется, например, Платоном, а позже прп. Максимом Исповедником.

гармонию, а *красочную гамму* (подобие) скрыть от глаз, замалевав непроницаемым демоническим черным цветом.

Краски, которыми орудует "варвар", не могут удержаться на полотне, ибо они совершенно инородны материалу, на который наносятся. Пушкин специально подчеркивает это: краски "чуждые"; они покрывают создание гения, как короста, как чешуя; нужно лишь время, чтобы они отвалились, спали. Поэт находит и такой важный в данном контексте эпитет как "ветхий". Апостол Павел призывает Ефесян "отложить прежний образ жизни *ветхого* человека, истлевающего в обольстительных похотях... и облечься в нового человека, созданного по Богу" (Еф. 4:22-24).¹⁰ Ветхая чешуя – это все привнесенное в человека грехом в результате падения прародителей и умноженное личными грехами. Все это может стать человеку в определенной мере даже привычным, но оно недолговечно. Согласно поэту, нужно лишь время, чтобы наносное, неорганичное отпало и открыло взору человека его изначальную чистоту.¹¹ Творение гения является "с прежней красотой", потому что в этом творении заложена красота вечная, которую можно на время исказить, завуалировать, скрыть, но нельзя уничтожить, это Красота, которая, по слову Достоевского, спасет падший мир.

Третья строфа стихотворения ставит проблему возрождения в личностном плане. В ней поэт проводит очевидные параллели. Черные краски наносимые сонной кистью – это *заблуждения, блуждания* души. И здесь поэт употребляет слово "заблуждение" опять не в обыденном смысле. Очевидно, что пушкинское "заблуждение" это не ошибочное, неправильное мнение, а библейское отступление от Бога. Заблудшим может быть человек или целый народ (Псл. 94:10), причем заблуждается человек (или народ) душой, сердцем (Евр. 3:10). Блудный сын, расточивший имение отца, был заблудшим, находился в заблуждении, – в отступлении от Отца небесного. Поэтому вернувшись в дом свой, он сказал родителю: "Отче! Я согрешил против *неба* и пред тобою" (Лк. 15:19), т.е. сначала перед Богом, а потом перед родным отцом.

¹⁰В другом Послании апостол Павел пишет: "А теперь вы отложите все: гнев, ярость, злобу, злоречие, сквернословие уст ваших; не говорите лжи друг другу, совлекшись *ветхого* человека с делами его и облечься в нового, который обновляется в познании по образу Создавшего его" (Кол. 3:8-10).

¹¹Поэт показывает здесь *безоговорочную* веру в творение Божие, в неуничтожимую силу и самодостаточность образа Божия в человеке. Но *оговорка* необходима. Возрождение падшего человека возможно в синергии Божественной и человеческой воли. Бог сотворил человека свободным и уважает его свободную волю, *Бог не спасает "насильно"*. Человек должен явить веру в Бога, волю ко спасению, желание очистить в себе образ Божий.

Заблуждения эти у Пушкина не простые, безобидные, а *мучительные* для души. Есть грехи прощительные, они как бы тонкими штрихами покрывают образ Божий в человеке, душу его, но искренним покаянием они могут быть стерты бесследно. Но есть смертные грехи, "грех к смерти", как его называет Иоанн Богослов (1 Ин. 5:16). Эти грехи направлены против образа Божьего в человеке, они как бы отрицают его, стремятся *уничтожить неуничтожимое*, и потому душа изнывает от мук. Следует обратить внимание и на то, что поэт говорит об измученной душе, а не о страдающей, например. Дело не только в том, что мучения сильнее страданий по семантике этого слова. Страдание человек может испытывать от сильной физической или нравственной боли. Но муки могут продолжаться и после смерти человека: смертный грех ведет к вечным мукам в аду. Измученная душа – это душа, находящаяся как бы в преддверии вечных мук.

Слово "видение" также имеет прежде всего религиозный смысл. В Священном Писании видения были у праведников, пророков, апостолов; в видении открывается человеку сам Бог, видение часто является откровением будущего, но иногда в видении может открыться и прошлое (см. Быт. 15:1; Чис. 12:6; Иез. 12:24; Дан. 10:14 и др.). У лирического героя Пушкина видения возникают в душе как напоминание о полузабытом или утерянном; более конкретно – об утерянной чистоте. Здесь опять нельзя не обратить внимания, что в данном случае у поэта идет речь не о нравственной чистоте, не о чистоте имманентного уровня, а о *чистоте от греха*. В библейском словаре чистота имеет несколько значений (чистота пищи, чистота тела, чистота жизни, чистота совести, чистота веры, чистота слова Божия, чистота мудрости и учения, но главное – это чистота сердца: "Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят" (Мф. 5:8). Видения чистых дней – это видения той поры, когда человек был чист сердцем, когда образ Божий в нем еще не был скрыт грехом, это чистота, которая позволяет узреть Творца – в мире и в себе.

Такое понимание последних двух строк подтверждает и слово "первоначальный". В прямом смысле речь идет о начальных днях детства, но здесь следует вспомнить, какое значение придается в Евангелии детской чистоте: "Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное"; там же Господь Иисус Христос говорит: "Ангелы их (детей) на небесах всегда видят лице Отца Моего Небесного" (Мф. 18:3,10). Итак, темы детства и "метафизической" чистоты, источником которой является Бог, у Пушкина суть одна тема. Но "первоначальный" в более глубоком смысле – это "предшествующий всему остальному". Предшествует же всему в человеке образ Божий, по которому он сотворен. Видения измученной души – это в некотором смысле видение в себе чистоты неуничтожимого образа Божия. Идя еще дальше, следует сказать, что Первоначало есть Бог.

Жизнь лирического героя этой элегии Пушкина распадается на три периода: а) чистое догреховное состояние, б) период, вольного и невольного отступления от первоначальной чистоты, время заблуждений и мучений, в) период осознания своего падшего, заблудшего состояния, период покаяния и желания вернуться к чистоте.¹² Эти ступени мы находим и в жизни прародителя Адама, и в истории человечества. В других более поздних произведениях Пушкин опять обращается к теме падения и возрождения.

В стихотворении *Демон* поэт прямо связывает второй период жизни ("В те дни, когда мне были новы все впечатленья бытия...") с воздействием на душу злобного гения, демона-клеветника. В автобиографическом стихотворении "В начале жизни школу помню я" Пушкин опять говорит о кумирах, идолах, демонах, бесах, которые в юности бросали тень на душу поэта во второй период его жизни.

В стихотворении же 1828 года *Воспоминание* Пушкин определил главное настроение третьего периода жизни своего лирического героя:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю

(Пушкин 1979:3,57).

Многие исследователи обращали внимание на ярко выраженный христианский характер этой маленькой стихотворной исповеди.¹³ Лирический герой поэта приносит покаяние в грехах, он *отвращается* от них, он *трепещет* в ожидании Страшного Суда, он *проклинает* грех и его виновника демона, он *жалуется* перед Богом на свое окаянство, он *льет слезы* раскаяния, но не хочет, предать забвению свои грехи. Святые Отцы многократно напоминают, что человек не должен забывать свои даже раскаянные и прощенные Богом грехи. Память о них должна предохранять человека от новых падений. Поэтому герой Пушкина, а точнее было бы сказать сам поэт, и не хочет смывать *печальных строк*. В творчестве поэта *Возрождение* – со свойственной всякой элегии исповедальностью – стоит в одном ряду с названными произведениями.

В связи с этим общепринятая датировка стихотворения не может не вызвать сомнений. Элегия впервые напечатана в *Невском альманахе* за

¹²Кстати, слово "возрождение" может означать возобновление, восстановление чего-либо *после периода упадка*.

¹³Не христианский смысл придавали стихотворению, пожалуй, только В. В. Вересаев и Н. А. Степанов.

1828 год. В 1829 году вышло собрание стихотворений поэта, и там под *Возрождением* значится дата написания – 1819 год. Получается, что Пушкин девять лет не печатал и держал в столе интереснейшее и совершенное по форме стихотворение. Но с какой целью? – Ведь в нем нет ничего крамольного с точки зрения цензуры.

Несколько лет назад Б. А. Васильев выдвинул гипотезу, что элегия написана осенью 1827 года: "Нельзя без грубейшего нарушения основных хронологических дат духовного и творческого пути Пушкина признать, что стихотворение *Возрождение* было создано в 1819 г. С этих позиций логичнее и убедительнее утверждать, что оно написано в период его опубликования". И чуть ниже автор еще раз подчеркивает: "Совершенно невозможно отнести стихотворение *Возрождение* к 1819 г. И формой, и содержанием оно тяготеет к творчеству осени 1827 г. и первой половины 1828 г. Поэтому датой его написания следует считать осень 1827 г. – не позднее 9 декабря, то есть визы цензора на выход *Невского альманаха* за 1828 г." (ВАСИЛЬЕВ 1994:130-140). Мы не будем подробно излагать доводы Б. А.Васильева, с ними можно познакомиться в процитированной книге;¹⁴ нам они кажутся убедительными. Главная мысль автора состоит в том, что это стихотворение по своему содержанию, по своему главному мотиву выпадает из творчества поэта 1819 года и предшествующего периода, но органично вписывается в поэзию и духовный путь поэта второй половины 20-х годов и последующих лет.

Факт, подтолкнувший Пушкина к написанию элегии, еще раз упоминается им в маленькой трагедии *Моцарт и Сальери* в следующем контексте. Когда слепой старик по просьбе Моцарта играет арию из Дон-Жуана, Моцарт хохочет, а Сальери возмущается:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля...

(Пушкин 1979:5,308)

Старик, играющий Моцарта, есть тот же художник-варвар из *Возрождения*: своим исполнением гениальной музыки он разрушает гармонию, "чернит" и "скрывает" произведение. У Моцарта игра старика вызывает только смех. Он, как гений, уверен, что "краски чуждые, с годами, спадают ветхой чешуей..." Гениальные произведения бессмертны;

¹⁴Там же можно познакомиться и с предположениями автора относительно причин, по которым Пушкин совершил невинную литературную мистификацию и поставил под стихотворением псевдодату.

их можно очернить, исказить, но нельзя убить.¹⁵ Сальери же эта игра возмущает, вероятно, потому, что его собственную музыку нетрудно исказить до неузнаваемости. И он это чувствует.

Как известно, замысел маленькой трагедии появился у Пушкина в 1826 году, а работа над ней была завершена в 1830 году (Пушкин 1979:5,511), что косвенно также свидетельствует в пользу более позднего времени написания элегии. Возможно даже, что процитированные строки из *Моцарта и Сальери* были написаны до *Возрождения*.

Вернемся к названию стихотворения. Слово "возрождение" у Пушкина в художественных произведениях встречается всего три раза.¹⁶ Кроме этой элегии оно употреблено в *Ответе анониму* и в *Евгении Онегине*. В 1830 году среди читающей публики прошел слух о предстоящей женитьбе Пушкина. Многие друзья и знакомые поэта откликнулись на это событие. В частности, Пушкин получил и неподписанное послание ученого-египтолога И. А. Гулянова, в котором тот выражал надежду, что женитьба станет "источником новых откровений" и вдохновений, что "снова гений (Пушкина) воспарит" (Пушкин 1979:3,454). На фоне реакции на это известие других людей из окружения поэта, послание выглядело очень доброжелательно; оно не только тронуло Пушкина, но и подвигло его на поэтический ответ. В нем свою женитьбу Пушкин называет *возрождением* (Пушкин 1979:3,170). В седьмой главе *Евгения Онегина* (1828 г.) в третьей строфе Пушкин пишет, что приход весны навеивает грустные мысли об утраченных годах.

... Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет

(Пушкин 1979:5,122).

В этих строках поэт жалеет о невозможности возродить свои прожитые годы, чтобы иметь возможность исправить ошибки. Таким образом, слово "возрождение" поэт употребляет в 1827, 1828 и 1830 годах,

¹⁵Однако в порыве бессилия перед гением, в приступе зависти можно убить автора гениальной музыки. И вот на смену старику из трактира появляется "черный человек": он заказывает композитору "Реквием", он символически предвещает смерть Моцарту, он сидит третьим в компании двух композиторов, когда Сальери бросает яд в стакан Моцарта.

¹⁶Но кроме того Возрождение как культурно-историческая эпоха упоминается Пушкиным в статье 1834 года *О ничтожестве литературы русской* (Пушкин 1979:7,210).

что еще раз косвенно подтверждает необходимость предложенного Васильевым пересмотра даты написания стихотворения.

Слово "возрождение", как многие другие в этом стихотворении, можно истолковать на обыденном уровне, в морально-психологическом плане как "возобновление", "новое рождение", "восстановление" каких-то утраченных нравственных качеств.¹⁷ Но Пушкину был, конечно, известен и тот смысл, который вкладывало в него Христианство. Апостол Петр говорит о том, что Бог Отец *возродил* человека воскресением Иисуса Христа (1 Петр. 1:3), он называет уверовавших *возрожденными* нетленным словом Божиим, живым и пребывающим вовек (1 Петр. 1:23). Апостол Павел пишет, что Господь Иисус Христос спас человека "банею *возрождения* (παλιγγενεσίας) и обновления Святым Духом" (Тит. 3:5). Возрождение подлинное — в новозаветном смысле слова — это не внешнее нравственное обновление, а полное и принципиальное перерождение, новое духовное рождение (которому посвящена третья глава Евангелия от Иоанна), очищение и восстановление в себе бессмертного образа Божия.

Итак, толчком к написанию стихотворения послужил эрмитажный каталог, варварство "маляра", но из этого реального события Пушкин создал глубокое многомерное произведение. Иконность, иконописность и иконичность присущи этой элегии. Возрождение, о котором пишет поэт, по контексту стихотворения и в контексте пушкинского мировоззрения конца 20-х годов может быть *христианским возрождением* в себе образа Божия — этой чистейшей иконы, этой прекрасной картины, этого неуничтожимого произведения гениального Художника и Творца.¹⁸

¹⁷Эпоха Возрождения была эпохой расцвета искусства и наук. В своем же глубинном смысле и в своей основе она была возрождением языческой философии, языческого мировоззрения, важные элементы которых, несмотря на свой нехристианский характер, были восстановлены в правах, включены в религиозную западную культуру, но, главное, вольно или невольно внесены в христианское учение и в Церковь. Именно они впоследствии через ряд промежуточных этапов в качестве своих естественных плодов принесли философию Просвещения и атеизм, а это свидетельствует о том, что Церковь и христианское богословие не смогли до конца переработать и нейтрализовать в своем теле эту огромную и чуждую дозу язычества.

¹⁸Если же считать, что поэт говорит о культурно-историческом Возрождении, то содержание стихотворения придет в противоречие с его названием именно потому, что Ренессанс уравнивал духовные, душевные и телесные запросы человека, сделал его — грешного и греховного — мерою всех вещей.

Литература

- АФАНАСИЙ 1994: Афанасий Великий, свт., *Творения в четырех томах*. М.
- ВАРШАВСКАЯ 1949: Варшавская М. Я., *Пушкин и картина Рафаэля*. Эрмитаж, Под ред. Акад. И. А. Орбели, М.
- ВАСИЛИЙ 1846: Василий Великий, архиепископ Кесарии, *Каптадокийския*. Творения, часть 1-4, М.
- ВАСИЛЬЕВ 1994: Васильев Б. А., *Духовный путь Пушкина*. М.
- ГРИГОРИЙ 1984: Григорий Палама, свт., *Беседы* (Омилии). т. 1-3. Монреаль
- ГРИГОРИЙ 1994: Григорий Богослов, архиепископ Константинопольский, *Собрание творений*. т. 1-2. Свято-Троицкая Сергиева Лавра
- ДОБРОТОЛЮБИЕ 1992: Добролюбие. т. 1-5. Свято-Троицкая Сергиева Лавра
- ДОРОФЕЙ 1905: *Дорофей, авва. Душеполезные поучения и послания*. Сергиев Посад
- ИОАНН 1894: Иоанн Лествичник, *Лествица*. Сергиев Посад
- ЈУСТИН 1978: Јустин (Поповић), архимандрит, *Догматика Православне Цркве*. Књига трећа. Београд
- КИПРИАН 1950: Киприан (Керн), архимандрит, *Антропология св. Григория Паламы*. Париж
- КИРИЛЛ 1900: Кирилл, архиепископ Иерусалимский, *Огласительные и тайноводственные поучения*. М.
- КОКА 1967: Кока Г. М., *Пушкин перед картиной Рафаэля*. In: "Временник Пушкинской комиссии. 1964". Л.
- НИКОДИМ 1892: Никодим Святогорец, прп., *Невидимая брань*. М.
- ПЕРЕПИСКА 1982: *Переписка А. С. Пушкина в двух томах*. М.
- ПУШКИН 1978: Пушкин А. С., *Собрание сочинений в 10-ти томах*. М. 1974-1978.
- ПУШКИН 1979: Пушкин А. С., *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Л., 1977-1979.
- ПУШКИН 1996: Пушкин А. С., *Пушкин: путь к Православию*. М.
- РАФАЭЛЬ 1983: Michele Prisco, Pierluigi de Vecchi, Jean-Pierre Cousin, *Rafaello festői életműve*. Вр.
- СИМЕОН 1993: Симеон Новый Богослов, прп., *Творения*. т. 1-3. Свято-Троицкая Сергиева Лавра
- Словарь 1977: *Частотный словарь русского языка*. Под ред. Л. Н. Засориной, М.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1993: Флоренский Павел, священник, *Имена*. М.
- ХЛЕБНИКОВ 1986: Хлебников Велимир, *Творения*. М.
- Эрмитаж 1976: Государственный Эрмитаж, *Западноевропейская живопись*. Каталог 1. Л.

Эрмитаж 1805: Эрмитажная галерея, гравированная штрихами съ лучших картинъ, оную составляющихъ и сопровождаемая историческимъ описаниемъ, сочиненнымъ Камилемъ... Т. 1. Перевель С. Глинка. С-Пб.

Приложение

Словник стихотворения Пушкина *Возрождение*

(Цифра в скобках указывает, сколько раз употребляется данное слово; цифра после тире — количество слов, начинающихся на данную букву)

беззаконный	измученной	прежней – 3
бессмысленно – 2	исчезают – 4	рисунок – 1
в	картину	с (3)
варвар	кистью	свой
ветхой	краски	созданье
виденья	красотой – 4	сонной
возникают	летами – 1	спадают – 7
Возрождение	моей – 1	так – 1
выходит – 7	над	художник – 1
гения (2) – 2	нами	чернит
дней	ней (2)	чертит
души – 2	но – 5	чешуей
заблужденья – 1	первоначальных	чистых
и (2)	пред	чуждые – 5

К этому мини-словнику мы хотели бы сделать несколько примечаний. Всего в стихотворении поэта вместе с названием употреблено 47 слов, из них три слова повторяются дважды, а одно три раза, т.е. в стихотворении 42 не повторяющихся слова, что составляет 89% слов – для такого маленького произведения это очень высокий процент. Если же учесть, что среди четырех повторяющихся слов три служебных (союз "и", местоимение "ней", предлог "с", то окажется, повторяется дважды лишь одно слово – "гений", а процент неповторяющихся слов станет еще выше.

Если уточнить, с какой буквы начинаются слова, которые наиболее часто употребляет поэт, и расположить их по принципу частотности, то получится следующая картина: слова, начинающиеся на букву **В** встречаются 7 раз, **С** – 7, **Н** – 5, **Ч** – 5, **И** – 4, **К** – 4, **П** – 3, **Б** – 2, **Г** – 2, **Д** – 2, **З**, **Л**, **М**, **Р**, **Т**, **Х** – по одному разу.

Итак, больше всего слов в этом стихотворении Пушкина начинается на букву "**в**" – 7 (причем лишь одно слово из них служебное). На второе место

мы ставим букву "ч" (а не "с") – 5 слов, все они относятся к самостоятельным частям речи и все исключительно важны для понимания идейного замысла стихотворения. На третье место выходит буква "к" – 4 слова и также очень важных. Далее, на четвертое место, можно поставить слова на букву "с", они встречаются в стихотворении 7 раз (как и слова на букву "в"), но из них трижды употребляется один и тот же предлог, а еще одно слово является местоимением; самостоятельных же частей речи – 3. В произведении видим 5 слов на букву "н", но из них 4 местоимения и один союз, поэтому мы ставим их в конец нашего частотного списка. На букву "и" начинаются 4 слова, но самостоятельными частями речи являются только два, а два другие представляют собой союзы. Отметим, что это единственный гласный звук, который встречается в начале слова в анализируемом стихотворении, а на все произведение из 47 слов лишь 2 начинаются на гласную (если не считать двух союзов "и"). Итак, популярность слов по первой их букве при таком не формальном, а дифференцированном подходе (различающем самостоятельные части речи и служебные слова) приобретает другой вид. Мы берем только первые 10 букв:

все слова: В – С – Н – Ч – И – К – П – Б – Г – Д и т.д.

знаменательные: В – Ч – К – С – Н – И – П – Б – Г – Д и т.д.

Для сравнения можно обратиться к Частотному словарю русского языка (см. Словарь 1977:932). Согласно статистике (выборка составила более миллиона слов) самыми популярными буквами в начале слова в русском языке являются следующие:

П – С – Н – В – О – К – Р – З – Б – М и т.д.

Итак, согласно Частотному словарю, самой популярной буквой является в русском языке "п". И это понятно, если учесть, что очень много слов начинается с приставок по, под, при, пере.¹⁹ Причем, число слов на букву "п" в русских словарях почти в два раза больше, чем на букву "с", которая идет второй. У Пушкина же буква "п" стоит на 7-ом месте (мы берем первую схему, в которой учитываются все случаи словоупотребления), но буква "с" осталась на своем втором месте (благодаря предлогу "с"); на своем третьем месте стоит и буква "н". Место буквы "п" у поэта заняла буква "в", которая, согласно частотному словарю, должна занимать лишь четвертое место. На эту "любовь" поэта к букве "в" нельзя не обратить внимания. Четвертое место у Пушкина занимает буква "ч"; при учете только знаменательных слов она выходит даже на 2-е место, однако, в Частотном словаре она стоит лишь на 18-ом. И здесь проявилось особое

¹⁹Например в словаре Даля издания 1882 года буква "п" занимает весь третий том.

внимание поэта к определенной букве.²⁰ Отметим также то, что в десятку любимых букв поэта вошли "и", "г", "д", которых нет в десятке среднестатистического текста. Этот формальный, статистический анализ не может быть самоцелью. Нельзя ли попытаться объяснить любовь (или пренебрежение) поэта к той или иной букве и тем самым перейти от формального анализа к содержательному?

Как известно, Велимир Хлебников придавал каждому звуку определенное значение: "Каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя" (ХЛЕБНИКОВ 1986:629). Когда согласная стоит вначале, она влияет по мнению поэта, на семантику всего слова. Букве "В" ("главной" букве в стихотворении Пушкина) он придавал значение вращения одной точки вокруг другой неподвижной. Буква "Ч" у Хлебникова означает восполнение пустоты одного тела другим, равным по объему, "Ч" – оболочка, она говорит, что одно тело находится в оболочке другого. Буква "К" указывает на конец или отсутствие движения, покой сети N точек. "С" указывает на неподвижную точку, из которой, как лучи, начинают свое движение другие точки. "Н" значит отсутствие точек – чистое поле (ХЛЕБНИКОВ 1986:481, ср. 621,622,628).

Можно ли из "заумных" гипотез Хлебникова, вдохновленных идеей создать общемировой "заумный язык", сделать какие-либо выводы? Противопоставим варвара и гения, зло и добро, сатану и Бога. И тогда, как нам кажется, не будет большой натяжкой относительно данного стихотворения Пушкина предположить, что

вращение одной точки вокруг другой ("В") можно интерпретировать как вращение варвара вокруг гения, зла вокруг добра, сатаны вокруг Бога, любого паразита вокруг паразитируемого;

вхождение одного тела в другое ("Ч"), – это внедрение зла в тело добра, когда добро ослабевает, когда зло видит, чувствует, находит реальную "ущербность" в добре; варвар примазывается к гению, "вмазывается" в него;

конец и отсутствие движения ("К") в данном стихотворении говорит о бессилии зла, "варварства", которые могут бороться, одерживать временные победы, но не могут победить окончательно: так Христос онтологически *победил* своим видимым имманентным *поражением* на кресте, так чуждые краски неизбежно опадают со временем;

сияние, которое исходит из буквы "С", есть сияние образа Божия, есть свет Божественный, нетварный, фаворский; он живет в душе каждого

²⁰Конечно, речь идет не о звукописи и звукоподражании в духе известной строчки "чуждый чарам черный челн", а о особом ненавязчивом внимании, которое выявляется лишь при статистических подсчетах.

человека с детства, и как только человек одолевает в себе грех, зло и тьму, из его души начинают исходить лучи этого Божественного света, и они сбрасывают с себя все привнесенное грехом, "варварством";

отсутствие точек, чистое поле "Н" означает победу гения над варваром, победу Бога в душе человека, победу добра, любви, красоты, Света – того Света, в котором нет никакой тьмы (1 Ин. 1:5).

В нашей схеме осталась последняя буква – "и". Хлебников не занимался гласными, однако, отец Павел Флоренский в книге "Имена" приводит значение гласной "и" по А. Фабр д'Оливе. Эта буква – "образ обнаружения мощи: *знак духовной длительности, вечности, времени и всех идей, сюда относящихся*: буква замечательная по своей природе гласной; но которая теряет все свои свойства, переходя в состояние согласной, в каком она живописует одну лишь материальную длительность, род связи или движения" (ФЛОРЕНСКИЙ 1993:18-19; курсив наш – В. Л.). Как нам кажется, эта характеристика гласной "и" вполне укладывается в вышеприведенную схему и удачно завершает нашу интерпретацию элегии Пушкина.

Конечно, все эти предположения не менее "заумны" методологически, чем "заумь" Хлебникова, но мы не могли не обратить на них внимания, а подсказала нам их простая статистика, частотный словарь.

Genius and Artist-Barbarian

Another Attempt at Analysing Puskin's Elegy *The Renaissance*

(Abstract)

This paper provides an analysis of Pushkin's elegy *The Renaissance*. The author discovers a new interpretation of this poem, a theological one. He offers to see the soul of man in the beautiful picture, the God Creator in the artist-genius and satan in the artist-barbarian. Such an interpretation of this work the comparison, made by Pushkin, becomes more logical of the Renaissance as a cultural era and "renaissance" as renovation of the soul of man. The author considers the usually accepted date of the poem, 1819, mentioned by Pushkin, a literary hoax of the poet. Instead, the author provides reasoning for accepting a later date, 1827, as the real one.

V. Lepahin

Тема искушения в *Скупом рыцаре* А. С. Пушкина и в *Игроке* Ф. М. Достоевского¹

Т. САБО

Влияние Пушкина на творчество Достоевского – общеизвестный факт и в общем не требует особых доказательств. Уже А. Бем в свое время посвящал несколько работ этому вопросу и при этом выделил одну из маленьких трагедий Пушкина, *Скупого рыцаря*, как определяющую в тематическом плане все творчество Достоевского². Что касается романа *Игрок*, большая часть критической литературы шла по другому направлению – кстати, тоже восходящему к А. Бему, - и связывала этот роман с другим произведением Пушкина, с повестью *Пиковая дама*³. Однако, прямое влияние *Скупого рыцаря* на *Игрока* подтверждается и самим Достоевским. В своем письме к Страхову от 1863-го года он изложил планы нового романа и сравнил его будущего героя с образом пушкинского скупого. "Я беру натуру непосредственную, человека однако же многоразвитого, но во всем недоконченного, изверившегося и не смеющего не верить, восстающего на авторитеты и боящегося их. [...] Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку. Он – игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не

¹ Настоящая статья, несколько переработанная, прозвучала в форме доклада на XI-ом симпозиуме Международного Общества Достоевского в Баден-Бадене.

² См.: А. Бем, *"Скупой рыцарь" в творчестве Достоевского*. Prága, 1936.

³ А. Бем, *Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского*. In: Slavia VIII. 1929; P. Л. Джексон, *Полина и госпожа удача в "Игроке"*. In: Искусство Достоевского – бреды и ноктюрны, М., 1998; К. Кроо, *"Пиковая дама" Пушкина и "Игрок" Достоевского – некоторые вопросы интертекстуализма*. In: Studia Russica Budapestiensia II-III. Bp., 1995.

простой скупец."⁴ На основе этого отрывка естественно возникает вопрос, что именно видел в образе скупого Достоевский, что именно он взял из этого образа и встроил в свой роман – то есть, какая интертекстуальная связь наблюдается между двумя произведениями: *Скупым рыцарем* Пушкина и *Игроком* Достоевского. В дальнейшем дается поэтический анализ обоих произведений с целью показать, как, кроме общих тематических совпадений, указанных еще А. Бемом, разворачивается в романе Достоевского мотивная и семантическая структура маленькой трагедии Пушкина, каким образом использован библейский претекст, стоящий за текстом *Скупого рыцаря*.

В интерпретации А. Бема тематическое сходство двух произведений определяется изображением тех унижений и страданий, причиной которых является бедность; а также изображением бунта против этой бедности и подтверждения своего "я" путем приобретения богатства. Исходя из такой интерпретации, образ Алексея, героя-повествователя *Игрока*, становится эквивалентным образу Альбера, сына барона. Ведь Алексей, также как и Альбер, пытается выбраться из своего безвыходного положения с помощью денег. Однако Достоевский в вышеприведенном письме однозначно сравнил своего героя с образом барона, а не его сына. Из этого следует, что связь между двумя произведениями и их главными героями устанавливается не только, и не в первую очередь на тематическом уровне, а на других уровнях произведений.

Самое простое, поэтически значимое совпадение – это исходная сюжетная ситуация двух произведений: оба, Альбер и генерал Загорянский (а не Алексей!), нуждаются в деньгах и в надежде исправить свое затруднительное положение с помощью богатого наследства рассчитывают на смерть родного отца или родной матери. Альбера держит в руках процентщик Соломон, а генерала – француз, который в свою очередь также называется "мелким процентщиком". Соломон угрожает Альберу тем, что ему не удастся получить наследство, так как "Барон здоров. Бог даст – лет десять, двадцать и двадцать пять и тридцать проживет"⁵. В таком же состоянии находится генерал, мать которого приезжает в Рулетенбург в полном здоровье, и кажется, "она сто лет проживет"⁶. В маленькой трагедии Пушкина безвыходное положение Альбера определяется мотивом удара. Его восклицание "Какой удар!", с одной стороны, обозначает удар, нанесенный ему на турнире и повредивший его шлем. С другой

⁴ Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах*. т.5, Л., 1973.

⁵ Все цитаты из маленькой трагедии Пушкина даются по изданию: А. С. Пушкин, *Драматические произведения. Проза*, М., 1982.

⁶ Все цитаты из романа Достоевского даются по изданию: Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений в 7 томах*. т.2, М., 1996.

стороны, это – удар от судьбы, который поставил его в безысходное положение. В романе *Игрок* мотив удара находит широкое развертывание и обозначает также безысходные или предельные ситуации. Например, приезд бабушки определяется как "удар по голове" для генерала, также как приказ Полины идти на рулетку для Алексея, или момент, когда рядом с бабушкой у игорного стола Алексей осознает, что он сам игрок. "Я сам был игрок; я почувствовал это в ту самую минуту. У меня руки-ноги дрожали, в голову ударило." Ударом обозначается каждый поворот рулетки, за которым страстно следят игроки, и от которого зависит их судьба, а в центральной сцене произведения пачка денег, брошенная Полиной и решившая судьбу Алексея, "больно ударила ему в лицо".

Самая очевидная параллельная черта двух произведений – это центральная роль темы денег и богатства. Кроме исходной сюжетной ситуации, все отношения между персонажами в романе определяют деньги, а сами эти персонажи характеризуются в первую очередь своим отношением к деньгам. За деньги выходит замуж за генерала Blanche, и с расчетом на наследство ухаживает за Полиной Де Грие. Алексей надеется выйти из своего рабского положения в глазах Полины с помощью денег, а она также считает "единственным исходом" из отношений с Де Грие приобретение денег. Но пока все поступки Де Грие и Blanche мотивированы единственной целью приобрести деньги, у Алексея и Полины за желанием достать денег стоит "что-то, какая-то особая цель". Это их связывает с бароном пушкинской трагедии, для которого накопление богатства не самоцель, а служит для обоснования идеи – идеи власти над миром.

Мотивная структура, определяющая отношение барона к деньгам, к своему богатству, и детализирующая идею власти над миром, восходит к Евангелию, к третьему искушению Христа в пустыне. В евангелии от Матфея стоит: "Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если пав, поклонись мне." (Матфей 4:8-9) Все главные элементы библейского текста – высокая гора, вид всего мира, слава и власть над этим миром, и также поклон сатане – фигурируют и создают семантическое целое в монологе барона. В своем монологе он сравнивает себя с "неким демоном". Это можно было бы считать просто банальным романтическим сравнением, но перед этим в тексте монолога выстраивается место искушения – высокая гора. Всыпанная бароном в сундук "горсть золота" сравнивается с "землей по горсти", из которой по приказу книжного царя строится "гордый холм". В дальнейшем в такой же гордый холм трансформируется "дань" барона, которую он приносит в подвал также "по горсти", а с вершины этого холма он уже смотрит на мир как "некий демон":

"Вознес мой холм – и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.
Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу."

Значит, в первой части монолога, в сознании барона выстраивается идея власти, и в этой идее связываются в одно целое элементы библейского искушения: высокая гора, рассмотрение мира с вершины горы и власть сатанинская. Это последнее подтверждается и неоднократным фигурированием числа шесть: барон всыпает золото в шестой сундук, и распространяет свою власть на шесть территорий человеческого бытия. Из них именно шестая, злодейство человеческое, связана непосредственно с деньгами и местом хранения этих денег – подвалом:

"Да! Если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп – я захлебнулся б
В моих подвалах верных."

Тут надо подчеркнуть еще один момент, а именно, раздвоение места монолога на реальное и фиктивное. Пока реальное место действия – это подвал, высокий холм монолога, локус власти – фиктивное, существующее только в сознании героя место. Процесс выстраивания этого холма сопровождается нарастанием фиктивности: в ряду сравнений "горсть накопленного золота" фигурирует еще материально, на что указывает авторская ремарка "всыпает золото". Вознесенный из земли холм уже фикция, хотя, наверно, связанная с конкретным историческим лицом. А последний холм, созданный из золота-дани существует только в сознании героя. Значит, власть, приобретенная путем накопления богатства, раскрывается как идея героя, поставившего свое "я" выше всего:

"Мне все послушно, я же – ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья..."

На сатанинскую природу этой власти указывает и то, что ответ Христа на искушение встроен в трагедию Пушкина в негативной форме. В Евангелии Христос отвергает искушение следующим: "Отойди от меня сатана, ибо написано: Господу Богу твоему поклоняйся, и Ему одному служи" (Матфей 4:10). В мотивной структуре маленькой трагедии, в определении отношения барона к деньгам мотив *служения* играет центральную роль. Наряду с выстраиванием места искушения, высокого холма, наблюдается и другая трансформация, в процессе которой связанные с человеческим злодейством деньги занимают место богов, а барон выступает как

слуги этих божеств. Эту трансформацию можно проследить через ряд сравнений, в которых отношение барона к деньгам определяется с помощью мотивной пары *раб – господин* и прикрепляющихся к ним атрибутов движения и неподвижности.

В первом из сравнений, в речи Соломона, деньги определяются как слуги, которых юноша "шлет туда-сюда", а старик – то есть барон – их бережет как друзей. В ответе Альбера наоборот, деньги орпеделяются как господа, лежащие спокойно в сундуках, и которым барон служит как "алжирский раб", бегая туда-сюда. В монологе барона деньги выступают как рыскающие по свету слуги человеческих страстей, а он сам как царь. Но при этом, когда он всыпает золото в сундук, деньги сравниваются с богами и получают атрибуты царствования – силы и покоя. А сам барон, зажигая свечи перед сундуками, представляет собой служащего богам жреца.

Описанная трансформация образует следующую схему:

1. (молодой) деньги : слуга → движение (*шлет туда-сюда*)
(старик) деньги : друг → нет движения (*бережет*)
2. отец : раб → движение (*все бегаёт*)
деньги : господа → нет движения (*лежит себе*)
3. деньги : слуга → движение (*воздвигнется*)
я : царь → нет движения (*я спокоен*)
4. деньги : слуга → движение (*по свету рыскать*)
↓ *всыпает деньги*
деньги : боги → нет движения (*спят*)
⇓
"Я царствую"

По ходу трансформации опять наблюдается раздвоение планов реального и фиктивного: пока в сознании барона деньги как спящие боги обосновывают его власть над миром, в своем реальном поступке он проявляется как служащий этим деньгам-божествам – а не единому Богу, как это указано в ответе Христа на искушение. Значит, в маленькой трагедии Пушкина отношение скупого рыцаря к деньгам определяется, с одной стороны, выстраиванием в сознании героя идеи, а именно идеи власти, основанной на накоплении денег, а с другой стороны, на уровне реального места действия и поступка – служением этим деньгам; а за этим двойным процессом стоит один библейский претекст: искушение Христа властью.

Общеизвестно, насколько важную роль играет в художественном мире Достоевского идея, "идея неподвижная", подчиняющая себе "живую жизнь". Как и при реализации некоторых других художественных замыслов, планируя свой новый роман *Игрок*,

Достоевский мог обратиться к творчеству Пушкина как к источнику для решения своей художественной задачи. В *Скупом рыцаре* Достоевский мог заинтересоваться именно поэтической реализацией идеи героя, связывающей тему власти с темой накопления денег, и ссылающей при этом на библейский эпизод искушения Христа властью. Значительность этой тематики для Достоевского подтверждается как минимум с двух сторон: вспомним центральную роль темы искушения и ее связь с вопросами свободной воли и свободы веры в романе *Братья Карамазовы*, а с другой стороны, роман *Подросток*, где герой-повествователь сознательно использует монолог пушкинского барона для выстраивания своей идеи. Оказывается, идея скупого рыцаря и поэтическая реализация этой идеи во многом определили уже и написанный раньше *Подростка* и *Братьев Карамазовых* роман *Игрок*. Результаты поэтического анализа *Игрока* указывают на то, что Достоевский, не теряя из виду вышеописанную мотивную и семантическую структуру маленькой трагедии *Скупой рыцарь*, восходил к ее библейскому претексту, к эпизоду искушения Христа, и встроил в свой роман, связывая его с другими темами и создавая новый мотивный и семантический строй. Тут можно еще сослаться и на вышепротитированное письмо, в котором Достоевский, наряду с сравнением с образом скупого, выделил безверие как особую черту своего будущего героя. Хотя вопрос веры и безверия в связи с искушением не получает прямое тематическое развертывание в романе *Игрок*, при интерпретации романа одним из важнейших контекстов служит опять-таки эпизод искушения Христа⁷.

Место искушения, высокая гора – один из центральных мотивов романа. Уже само название этой горы (Schlangenberg – "змеиная гора") может быть воспринят как сатанинский атрибут этого места. С вершины горы, с огороженного модного пуанта открывается "бесподобный вид", что, в свою очередь, напоминает гордый холм скупого рыцаря, откуда он может "взирать на все". Гордость и презрение, связанные с высокой горой, находят широкое развертывание в сюжетном плане романа: в мотивировке поведения Алексея играет важную роль презрение к нему француза и "надменная гордость" Полины. Гордостью определяется и поведение бабушки, которая на "огороженном месте" у игорного стола отдается игре как будто "со снеговой горы катилась". Кроме гордости, также как и в *Скупом рыцаре*, к мотиву высокой горы примыкает и тема накопления денег. Связанное с немецким менталитетом накопление, приводящее к рождению барона Ротшилда, определяется атрибутами Шлангенберга, как "высшая точка", "величественное зрелище", рабство отдельного

⁷ На это указал еще Р. Л. Джексон. См.: Р. Л. Джексон, *цит. произв.*

человека ради накопления капитала через несколько поколений – и отождествляется с поклонением идолу.

Тема рабства и денег определяет и отсутствующую в *Скупом рыцаре* любовную тематику романа, в центре которой также стоит мотив Шлангенберга. В так называемой "рабской теории" героя-повествователя его отношения с Полиной представляются как отношения госпожи и ее раба, между которыми проводит параллель мотив *наслаждения*. По теории Алексея беспредельная власть над живым существом – такое-же наслаждение, как самовольное превращение этого существа в нуль, в ничто. Поэтому наслаждением определяется прыжок с Шлангенберга также, как и фантазия героя об убийстве Полины: "Клянусь, если бы возможно было погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него с наслаждением...". Этот момент переключается опять с монологом скупого рыцаря, который открытие сундука сравнивает с наслаждением убийства:

"... есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе."⁸

С другой стороны, с теорией Алексея происходит то же самое, что и с идеей скупого, рождение которой сопровождается расхождением планов реального и фиктивного. Сравнение Полины с древней императрицей⁹ – такой же прием наращивания фиктивности, как в *Скупом рыцаре* сравнение барона с царем из книги. В то же время, по ходу событий дается несколько намеков на то, что Полине их отношения представляются совсем другими: вместо отношений императрицы и раба она сначала предлагает Алексею свою дружбу, а потом даже любовь, но он это осознает только позже, записывая события с временной дистанции. И еще один момент, подчеркивающий «идейность» теории Алексея – это, как правило у Достоевского,

⁸ Эротическая коннотация ключа, влагаемого в замок, и тот факт, что пушкинский барон готовится в подвал к своим сундукам как будто на свидание, в скрытой форме содержит возможность развертывания любовной тематики, связанной с темой искушения.

⁹ Сравнение Полины с древней императрицей – возможная ссылка на другое произведение Пушкина: *Египетские ночи*. Образ Клеопатры, по всей видимости, играл не малую роль в оформлении "инфернальных" женских образов Достоевского. Интерпретацию образа Полины как одной из инфернальных героинь Достоевского см.: D. S. Savage, *Dostoevsky: The Idea of "The Gambler"*. In: *Sewanee Review* LVIII. 1950.

сопровождающие идею атрибуты героя: "бред", "сон", "фантастичность" и "сумасшествие"¹⁰.

Значит, в романе Достоевского также как и в *Скупом рыцаре* Пушкина, расхождением пластов реального и фиктивного создается идея героя, в которую встроены элементы библейского эпизода искушения властью. С центральным мотивом романа, с высокой горой, местом искушения связана тема накопления денег, что восходит к маленькой трагедии Пушкина. Тема рабства и служения, которая в маленькой трагедии определяет отношение барона к деньгам, в романе Достоевского перенесена на любовную тематику и реализуется в отношениях героя с Полиной. Центральным символом этих отношений является также мотив *Шлангенберга*, точнее прыжок с вершины горы. Этот прыжок, которым Алексей провоцирует Полину, чтобы доказать свою любовь и признать ее власть над ним, не входит в набор элементов эпизода искушения властью. Однако, другой из трех эпизодов искушения Христа содержит именно этот элемент. Ведь в Евангелии от Матфея перед тем как искушать Христа властью на вершине высокой горы, сатана ставит его на крыло храма и предлагает ему броситься вниз, чтобы доказать, что он Сын Божий. Оказывается, что в мотиве Шлангенберг сдвигается библейский претекст и переплетается семантика двух эпизодов искушения Христа: искушение властью и искушение самого Бога. Учитывая, насколько глубоко знал Достоевский евангельские тексты, это переплетение нельзя считать случайным. Наоборот, сознательное использование пушкинской мотивной и семантической структуры указывает на сознательный поэтический прием, которым Достоевский раздвоил не только тематику, восходящую к пушкинской маленькой трагедии, но и связанный с ней библейский претекст¹¹. С другой стороны, в самой Библии дается повод для переплетения этих двух эпизодов искушения, поскольку в двух евангелиях, в которых излагается искушение Христа - в евангелии от Матфея и от Луки - последовательность именно этих двух эпизодов не совпадает. У Матфея эпизод искушения Бога предшествует искушению властью, а у Луки наоборот. Кроме этого, процитированный выше отрывок из письма Достоевского тоже

¹⁰О связи атрибутов "фантастичности" героя с игрой см.: К. Кроо, *цит. произв.*

¹¹Такая же интертекстуальная связь наблюдается в романе *Униженные и оскорбленные*. В этом романе Достоевский восходил к библейским претекстам повести *Станционный смотритель*, к притчам о блудном сыне и о добром пастыре, и встроил их в свой роман, переосмысляя при этом сюжет пушкинской повести. Подробный анализ этого вопроса см.: Szabó Tünde, *A pásztor, a farkas és a tékozló lány (Bibliai parabola a Megalázottak és megszorítottak című regényben)*. In: A szótól a szövegig és tovább... Diszkurzívák, Bp., 1999, 427-439.

указывает на сознательность писателя насчет введения тематики веры и безверия в свой роман.

Во втором по Матфею эпизоде искушения, сатана возводит Христа на крыло храма в святом городе, и говорит ему: "Если Ты Сын Божий, бросься вниз" (Матфей 4:6). Предложение броситься вниз с Шлангенберга повторяется несколько раз в разговорах Алексея с Полиной, и также в воспроизводящих эти разговоры записках героя: "Если бы на Шлангенберге, на модном пуанте, она действительно сказала мне: «бросьтесь вниз», то я бы тотчас же бросился." Сам прыжок в мотивной структуре романа становится эквивалентом потере свободной воли и фатализму, как в связи с любовной тематикой, так и в связи с игрой. "Я вас с каждым днем люблю больше, а ведь это почти невозможно. И после этого мне не быть фаталистом?" – говорит Алексей Полине, и сразу предлагает броситься вниз с Шлангенберга. Фатализмом определяется и его "дикая мысль" идти на рулетку в ответ на любовь Полины: "Если идея соединяется с сильным, страстным желанием, то, пожалуй, иной раз примешь ее, наконец за нечто фатальное, необходимое, предназначенное". Однако, прыжок с Шлангенберга, также как и все остальные элементы "фантазии" Алексея, входящие в круг идеи героя, принадлежит фиктивному пласту романа. Если посмотреть на реальный хронотоп произведения, оказывается, что хотя хронотоп города играет очень важную роль – вспомним, что Достоевский только по требованию издателя, нехотя изменил изначальное заглавие романа *Рулетенбург*, которое ставил в центр внимания именно хронотоп города, – в этом городе нет ни церкви, ни храма, с которого можно было бы броситься вниз (церковь только упоминается именно как альтернатива игре, в планах бабушки, после ее сильного проигрыша). И, что еще интереснее, сам Шлангенберг фигурирует только в разговорах персонажей, но ни один из эпизодов сюжета не происходит на нем. Сам прыжок с горы, который мотивно эквивалентен фаталистической страсти в любви и в игре, а символически обозначает искушение Бога, в сюжете романа ни один раз не реализуется. Единственный эпизод, который определяется как прыжок с горы, это столкновение Алексея с прусским бароном.

Этот эпизод, с одной стороны, – через титул "барон" и несостоявшуюся дуэль молодого человека с бароном – еще одна ссылка на маленькую трагедию Пушкина. С другой стороны, противопоставление Алексея барону реализует противопоставление русского и немецкого менталитета в связи с накоплением капитала¹².

¹²По поводу менталитета разных национальностей уместно вернуться к повести *Пиковая дама* Пушкина. В ряде работ, описывающих связь этой повести с *Игроком* Достоевского, Алексей, герой-повествователь романа полностью отождествляется с пушкинским Германом. При этом не придается

Как это было уже сказано, немецкий способ накопления капитала определяется атрибутами Шлангенберга. Этому противопоставляется русский менталитет, который предпочитает игру, которая, в свою очередь, мотивно определяется как прыжок с горы. Таким образом, семантическое поле мотива Шлангенберга раздваивается: прыжок с горы обозначает что-то противоположное семантике самой горы – накоплению, гордости и рабству человека. Это выражается и в самой форме движения: прыжок вниз противопоставляется движению по кругу, определяющему весь сюжетный план романа, начиная с оборота рулетки до хождения кругом всех персонажей. Прыжок с вершины горы как выход из бесконечного хождения кругом, входит и в другой мотивный ряд, которой состоит из элементов: "с дороги соскочить", "выскочить из порядка", "терять всякую форму" и "школьничать". Через этот мотивный ряд в романе активизируется еще один интертекст, с помощью которого связанная с искушением семантика перекодируется и – как это часто бывает у Достоевского – привязывается к проблеме художественного творчества.

Эта тема выходит за пределы настоящей работы, целью которой было раскрытие интертекстуальной связи между *Скупым рыцарем* Пушкина и *Игроком* Достоевского. Сопоставление двух произведений с точки зрения их поэтики показывает, что кроме тематической близости между ними существует глубокая, в основном определяющая поэтику Достоевского связь. Восходя к библейскому претексту идеи героя пушкинской трагедии, к эпизоду искушения Христа властью, Достоевский, прибавив к нему еще один эпизод искушения, и привязав их к другим темам, к теме игры и любви, встроил в свой роман, сохраняя и развертывая при этом мотивную и семантическую структуру маленькой трагедии Пушкина.

значение тому факту, что Герман "русский немец", в его фигуре и также во всем сюжете повести разыгрывается именно эта оппозиция. Изначальная сдержанность Германа и его три добродетеля, связанные с его немецким менталитетом, превращаются в страсть к игре, в сумасшествие и фатальную власть трех карт над его жизнью. В образе Алексея воплощается только вторая, "русская сторона" Германа, которой противопоставляется немецкий, накапливающий богатство менталитет также, как и с расчетом "играющий в любовь" французский (с этой точки зрения французские связи старой графини в повести Пушкина тоже приобретают значение). Значит, в *Игроке* Достоевского исходный пушкинский образ распадается на три разных персонажа (Алексей, прусский барон и Де Грие), представляющих собой глубоко отличающиеся друг от друга менталитеты, в частности, в отношении к деньгам.

**The Theme of Temptation in Pushkin's Tragedy *The Covetous Knight*
and Dostoevsky's Novel *The Gambler*
(Abstract)**

This article examines the intertextual link between Pushkin's *The covetous Knight* and Dostoevsky's *The Gambler*. Apart from the thematic parallels identified by A. Bem, a common Biblical pretext is found through the narrative and motivival parallels between the two works.

In the covetous knight's monologue one can follow the process of construction of the the main character's idea, the idea of power over the world which is given by collecting wealth. The identifying elements of the baron's idea reach back to the second episode of the temptation of Jesus (Matthew 4.8-10). Keeping the motivival and semantic system of Pushkin's drama, Dostoevsky also goes back to the story of the temptation in the Bible, and amalgamates two of its episodes in the novel's central Schlangenberg-motive while bringing in two more themes, those of gambling and love.

T. Szabó

**Компаративное сопоставление произведений Чехова
*Невеста и Вишневый сад***

М. КОВАЧ

В творческом мире Чехова разделяются две жанровые группы: драматические произведения, отмеченные в большинстве случаев жанровым определением трагикомедии, и повествовательные, эпические сочинения: повести и рассказы. Сопоставляющее различие этих двух аспектов чеховского творчества, повествовательного и драматического мира является важным потому, что сама конвенциональная рецепция Чехова рассматривает два вида сообщения отдельно, или в некоторой степени объединяя их, устанавливая сходства и совпадения выраженных в них проблем и идейных движущих сил. Чехов писал одновременно повествовательные и драматические произведения, и как автор, он считал все свое творчество единым. Но всем известно, что Толстой, например, любил его рассказы и повести, некоторыми даже восхищался, а пьесы считал плохими, по всей вероятности с некой моральной точки зрения. Именно это становится важным вопросом, имманентная основа этого сильного различия, кроющаяся в творчестве писателя: отличаются ли друг от друга эти две области в эстетическом, поэтическом и аксиологическом смысле, и если да, в чем и в какой мере. Наше исследование целесообразно сосредоточить на сравнении двух произведений, которые во всех категориях, общих в нарративно-повествовательных и драматических произведениях, в мотивах, в истории, в системе фигур представляют много сходства.

Чехов написал *Невесту* в 1903, а *Вишневый сад* в 1904, и оба произведения черпывают художественный материал из одного источника переживаний. В обоих произведениях являются общими, или представляют совпадения по значению мотив сада, фигура Саши и Трофимова, элемент отъезда, ожидание будущего, как положительная

ценность, не поставленная под вопрос. Нет в двух произведениях сильной противоположности между прошлым и настоящим, конфликт осуществляется на экзистенциональном уровне, как дискорданция между желанным и настоящим, между возможной и актуальной формами быта. (В произведениях наблюдается так же социальная противоположность ценностей, например в *Вишневом саду* между дворянским и новым "буржуазным" в паре Любви Андреевны и Лопухина или в *Невесте* между традиционным и новым в фигурной паре бабушки и Саши, но противоположность такого типа в произведениях не находится в соответствии с миром желаний, с другой стороны новый порядок ценностей не определен, не имеет конкретной идейности, единственное содержание—отрицание присутствующего, кроме идеи справедливости и чистоты с эсхатологическим оттенком.) Последний отъезд, полная смена образа жизни, смерть, возможность начать новую жизнь, сильное метафизическое настроение указывают одновременно на то, что автор оживленно интересовался толстовской проблематикой: принципами Толстого, вопросом бессмертия, иллюзорности искусства и т. д.

Перечисленные параллелизмы, ряд которых мы могли бы продолжать, наблюдаются и между фигурами, и между нарративными секвенциями (отъезд, начало новой жизни и т. д.), и между сообщениями фигур, объясняющими окружающий мир. Вместо установления бесконечного оппозиционного ряда отличий, различие мирозерцания двух произведений раскрывается на оси ценностей. Порядок ценностей образуется в зависимости от формы сообщения, таким образом формальная разность поэтических сообщений вопреки введенной в произведение идентичности символических семантических единиц¹ ведет к семантическому и аксиологическому различию, то есть к разному мирозерцанию. Подробнее обсуждаем три вопроса. Во-первых: сообщения, точнее типы сообщений, появляющиеся в собственно повествовательном тексте, во-вторых: параметры сообщений в драматических диалогах, сравнивая их с параметрами диалогов повествовательных текстов, в-третьих: различие между повествовательным представлением и драматическим представлением.

*

Сопоставляя нарративную и драматическую форму, мы исходим из определенных предположений. Мы утверждаем, что эпическая

¹ О символических семантических сегментах см. подробнее у Тодорова: Т. Тодоров, *Poétika (Поэтика)* с. 584. In: *A modern irodalomtudomány kialakulása (Возникновение современного литературоведения)*, Budapest, 1998, 579-600 (Bóka Antak és Vilcsek Béla szerk.)

конструкция использует поэтическое средство повторения², и повторение является интерпретирующей деятельностью, значит наррация наряду с рассказыванием сказки (этому принадлежит вызов и растворение напряженности, основные конфигурации сказок) одновременно интерпретирующая и разъясняющая деятельность в строго поэтическом-эстетическом смысле. Здесь речь идет не только о той своеобразной, в частности философской проблеме, что представленные события, мысли и т. д. вне представления не существуют (что касается литературных произведений), таким образом они создаются через представление. В то же время в сознании читателя (что комплементарно сознанию нарратора в эпическом произведении) представленный мир вступает в связь с эмпирической-имагинативной дименсией возможного мира. Своеобразный плюс повествовательной деятельности в этой области наряду с удвоением, характерным для всех литературных произведений, оценивающая и разъясняющая работа, которую повествователь совершает непосредственно и через управление порядка представления и описания. В таком сообщении эпического произведения, как например: "–Но лучше не думать, лучше не думать... – шептала она." (10,209)³ присутствуют два сознания (две личности): X (в данном случае Надя) и Y (нарратор, который говорит о том, что думал или делал) X. Это сообщение значит принятие к сведению Y-а, что касается X-а и его деятельности. В том повествовательном сообщении: "–Нет, родная моя, нет, – заговорила Нина Ивановна быстро, страшно испугавшись." (10,212) кроме принятия к сведению находится и оценивающий жест. В драматическом произведении сознание воспринимателя может что-то принять из этой интерпретационной деятельности, но жест непосредственной оценки (и принятия к сведению) не принимает, читатель повествовательного произведения даже оказывает предварительное ожидание этого в направлении к нарратору.

Другая теоретическая исходная точка, драматические сообщения обладают сильным характером самолишения действительности: они с одной точки зрения референциальны – что касается их коммуникативной ценности, значит они непосредственно связаны с

² Ср. Вольф Шмид, *Эквивалентность в повествовательной прозе*. По примерам из рассказов А. П. Чехова. В кн.: Вольф Шмид, *Проза как поэзия*. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Санкт-Петербург, 1998, 213-242. Шмид пишет о том, что эквивалентность, два типа которой сходство и оппозиция, имеет смыслообразующую роль. Эквивалентность – это не повторение, а часть повторения. Эквивалентность, как принцип связывает мотивы (которые до сих пор оказались случайными) и делает их, и их связь необходимыми.

³ Ссылки даются в тексте с указанием соответствующего тома и страницы, А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*, Москва, 1974-1983.

ситуативной определенностью – с другой точки зрения сообщения – из-зи множества иллокутивных и перлокутивных жестов – не являются в большинстве случаев референциальными, имея в виду и систему фигур (что я хочу сообщить другому, реакция другого как усиливает эпистемологическую ценность сообщения) и авторскую точку зрения (повторы мотивов, ритм, повторения, система противоположностей). Это значит, эмпирическая и эпистемологическая ценность сообщений постоянно приостанавливается, ставится под вопрос и т. д. Единственная точка зрения постоянно выходит наружу, у одного персонажа под влиянием другого или именно через появление авторского мотива. Это своеобразие осуществляется особенно сильно в пьесах Чехова. Восторженную декламацию Трофимова о работе лишает действительности в *Вишневом саду*, например, его неспособность к действию, его бессилие, его беспомощность, весь его образ жизни, восхищение Любви Андреевны садом и её любовь к стоящим близко к ней ставится под вопрос из-за отсутствия практической заботы как во время отъезда так и во всей её жизни⁴. Но это "опустошение" героев, вернее высказываний героев, характерно не только для пьес Чехова, но и для драмы в онтологическом смысле. Многозначимость сообщений осуществляется с одной стороны в результате необходимой языковой, коммуникативной определенности диалогической ситуации, с другой стороны из-за литературно-антропологического факта (это наше третье предположение), что в непосредственной диалогической ситуации постоянно ощущается вызов присутствия, призывающий жест наличия.

Наше существование имеет в основном драматический характер, как этот факт излагает, например, Бентли⁵ и в след за Левинасом Тишнер в своем драматическом произведении⁶. По концепции Тишнера драматичность создает наше существование, ибо мы существуем друг для друга, наше присутствие включает в себя призыв и вызов к другому и наоборот, принуждение к ответу введет нас в диалог, который ограничивает, ставит под вопрос, нападает и основывает нашу экзистенцию. Но драматичность, таким образом обозначающая высокую степень противоположности и напряженности в *par excellence* диалогичном отношении, появляется в первую очередь в

⁴ Многозначимость фигур подобно рассматривает в своей книге М. Алмаши. Almási Miklós, *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics (Что будет с нами, Антон Павлович?)*. Budapest, 1985, 229-232.

⁵ Eric Bentley, *A dráma élete (Жизнь драмы)*. Pécs 1998, 7-12.

⁶ Ср. József Tischner, *A dráma filozófiája (Философия драмы)*. Budapest, 2000.

драматических произведениях⁷. Там герои связаны друг с другом в непосредственно интерактивном отношении, и этот принуждающий общественный характер, который рождает ожидание и напряженность в воспринимателе, в меньшей мере ощущается в других литературных жанрах. Существование драматического персонажа нуждается в утверждении и в оправдании через его присутствие и через присутствие другого персонажа, таким образом в драматическом произведении мы становимся свидетелями судебного процесса⁸. Горизонт этого судебного процесса образует космический миф большой драмы человечества, то есть борьбы Добра и Зла⁹. Поэтому в драматическом тексте объявляющий характер поэтической функции, описанной Рикёром, наблюдается в меньшей степени, так как по словам Рикёра "поэтическая функция воплощает такое понятие об истине, которое не находится в плену соответствующих, подтверждающих и опровергающих определенностей истины. Здесь истина обозначает не подтверждение (верификация), а проявление (манифестация), то есть свободный быт того, что показывает себя. Что себя показывает, в каждом случае прицеленный мир, такой мир, в котором я бы нашел свой дом, и в котором я мог бы раскрыть все мои возможности."¹⁰ Порядок вещей раскрывается и в драматическом произведении, но более сильными средствами, из-за нужды подтверждения-самоподтверждения, характерной для драмы, истина постоянно ставится под вопрос. В то же время нарратор в основном говорит правду. Это так по крайней мере у Чехова, тон повествователя у него нежный, и нет в тексте кодированных структур отрицательного характера. В драме слово делает поступок действительным, с одной стороны действие это правда слова, а с другой стороны слово и действие находятся друг с другом в непримиримом противоречии: действие опровергает слово, слово опровергает действие. Совпадение действия и слова: основа образования мифа, основа формы мифа.

⁷ См. об этом: Maár Judit, *A drámai és elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata (Семантическое исследование драматического и повествовательного текстов)*. Budapest, 1995.

⁸ О свойствах этого судебного процесса см. у Рикёра, *Paul Ricoeur: Az Ádám-történet és a történelem "eszkatologikus" felfogása (Миф Адама и эсхатологическое восприятие истории)*. и Paul Ricoeur: *A tanúság hermeneutikája (Герменевтика свидетельства)*. In: *A hermeneutika elmélete / Ikonológia és műértelmezés 3*, Szeged, 1998, 124-126; 185-209.

⁹ Ср. József Tischner, Указ. соч., 350-351.

¹⁰ Paul Ricoeur-á *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása (Герменевтическое обоснование идеи завлечения)*. In: Paul Ricoeur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok (Избранные литературоведческие исследования)*, Budapest, 1999, 144.

Перечисленные различия обладают жанровой определенностью, их исследование становится продуктивным кроме самого перечисления и функционального истолкования в том случае, если они поставлены в процесс произведения, образующий ценности, как составные элементы этого процесса. При исследовании мира ценностей надо заявить, что разные сообщения сами по себе абсолютные носители ценностей, если они не противостоят другим сообщениям и в первую очередь в том случае, если они повторяются. По логике мифических сообщений их делает эстетически действительными жест и определенность высказывания. Наряду с этим такие сообщения образуют из эмпирической структуры мира обыкновенной жизни и через их мифическую многозначимость другие, эпистемологические-метафизические соприкосновения между ценностями (например картина сада и полнолуния, всенощная в *Невесте*.) В то же время повествовательные сообщения и персонажные сообщения сами по себе оказываются на толкующем-самотолкующем, то есть на познающем, кроме этого на этическом, метафизическом и эстетическом уровнях. Они приобретают действительность с одной стороны из согласия с событиями, с другой стороны из отсутствия оппозиционного отношения. Таким образом раскрывается такая сеть утверждений ценностей, которая вместе с данными доминантными ценностями текста представляют единственное мирозерцание – как в рационально-дискурсивном, так и в иррациональном, то есть в данном случае в чисто эстетическом смысле. Важная, итоговая задача нашего анализа очертить границы порядка утверждений ценностей.

*

История рассказа *Невеста* начинается в 10 часов вечера, в пьесе *Вишневый сад* – в 2 часа ночи, близко к рассвету. Над начальной картиной рассказа господствует мотив сада, а сад виден в первую очередь с точки зрения Нади: "В саду было тихо, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле. Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть, за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать." (10,202)

Картина может драматизироваться через декорацию и через диалоги. Семантические слои сада похожие, как в *Вишневом саду*, только там появляется картина сада как бы в обратном движении: заря – ночь – утро, а в рассказе по следующему временному порядку: ночь – рассвет – день – утро. Открывающая картина в рассказе и картина во

втором действии в пьесе сильно близки друг к другу по настроению. Обе картины пронизывает библейская-религиозная реминисценция в рассказе: мысли Нади о противоположности чистой жизни и грешного человека, ссылка отца Андрея на блудного сына, в *Вишневом саду* аллюзия картины библейского эдема. Пара Трофимова и Ани параллельна с библейской парой Адама и Евы. Эту параллель усиливает и одновременно иронизирует голос Вари: "Трофимов. ...И все же душа моя всегда, во всякую минуту, и днем и ночью, была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Аня (*задумчиво*). Восходит луна. Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. Восходит луна. Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет: «Аня! Где ты?» Трофимов. Да, восходит луна. *Пауза*. Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги." (13,228)

В *Невесте* в первой диалогической ситуации, где отец Андрей впервые говорит, фигуры характеризует наряду со случайностью и с первоначальной естественностью сосуществования совершенная замкнутость в себе¹¹. Присутствие сада по ходу рассказа элиминируется как с точки зрения взгляда нарратора, так и с точки зрения значительности – параллельно с *Вишневым садом*. В пьесе сад постоянно удаляется, чтобы в последнем действии вернуться ограбленным, уничтоженным, но и обновленной действительностью через семантическое расщепление. В рассказе картина сада снова появляется на рассвете, но уже как бы издалека, Надя смотрит извне, из дома на него: "В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть её. На дальних деревьях кричат сонные грачи. – Боже мой, отчего мне так тяжело!" (10,206)

Здесь схватываем начало процесса метафоризации, что в части, как и в *Вишневом саду* показывает сад как проекцию душевного состояния, как метонимический соответствователь души, с другой стороны ведет к разделению значений, к расщеплению референций: внешний вид, определенный весной, параллелен со значением начала нового, а вид сада, ставший внутренним (картина туманного, пасмурного сада соответствует грустной душе, тяжелому сердцу) параллелен с лишением действительности старого, домашнего очага. Фигура сторожа связана с этим значением. Он с трещоткой напоминает нам фигуру керуба, поставленного в рай, чтобы обеспечить исключение из рая, и напоминающего об этом. Это метафизическое-библейское значение усиливает и последнее слово произведения: "«Прощай, милый Саша!» –

¹¹О принципе случайности у Чехова, и о поэтической необходимости случайности см. А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*. Москва, 1971; и *Мир Чехова. Возникновение и утверждение*. Москва, 192-193.

думала она, и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее. Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда." (10,220)

Произведение начинается со всеобщей и заканчивается панихидой. Наряду с этими элементами бесконечности роднит эти два произведения и тоска по совершенно другому, надежда о новой жизни или вера в нее.

Во втором абзаце рассказа повествовательное сообщение высказывает мысли Нади. Мысли Нади посредством нарратора становятся абсолютными, то есть не включаются в интерперсональный коммуникативный процесс, таким образом сказанное не может лишаться действительности и релятивизироваться через другие поступки Нади или через других членов круга персонажей. Подобные сообщения произносятся в *Вишневом саду* в разговоре Ани и Трофимова, но эти сообщения кроме референциальной ценности имеют и конативную функцию: Трофимов призывает Аню к изменению. Мысли Нади в своей замкнутости не появляются. Речь, их артикуляция приближается к жанровой форме исповеди – через защищенности и интимности, обеспеченные голосом нарратора и из-за возвышенного содержания мыслей. Сообщение "И хотелось почему-то плакать." высказывание, изложение такого желания, которое – по ежедневному опыту – не приобретает языковое выражение. Так повествовательное сообщение создает удвоение. В мыслях Нади появляется противоположность святого и грешного, за этим следует цитированное предложение, потом следующий абзац растворяет возможный абсолютный характер упомянутой противоположности:

"Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреевича, того самого, который стоял за окном; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало..." (10,202)

"И хотелось почему-то плакать" – это двухценное сообщение: потрясение и огорчение дословно окружают это предложение. Огорчение вызывает как будто приближающийся брак, на самом деле огорчение, несчастье немотированы: это просто так. Жесты безмотивированности пронизывают весь текст, господствуют над ним. Так выступает семантический мир произведения из закрытых логических и психологических цепей и образует другой семантический слой, связываясь с ранее и позже упомянутыми мотивами.

В качестве примера упоминаем два таких сообщения, которые имеют чисто повествовательный характер. Оба сообщения излагают и комментируют мысли Нади. В первом сообщении речь идет о

размышлениях Нади на рассвете: "Она сидела, положив голову на колени, и думала о женихе, о свадьбе... Вспомнила она почему-то, что ее мать не любила своего покойного мужа и теперь ничего не имела, жила в полной зависимости от своей свекрови, бабули. И Надя, как ни думала, не могла сообразить, почему до сих пор она видела в своей матери что-то особенное, необыкновенное, почему не замечала простой, обыкновенной, несчастной женщины." (10,209) Вторая цитата рефлексия Нади о суматохе, доносящей наверх из подвального этажа, напоминая о приближающейся свадьбе: "И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца." (10,202) Повествовательные сообщения уменьшают с одной стороны число эксплицитных напряженностей. Неприязнь Нади к своему жениху, её раздраженность к Саше не проявляются в словах и поступках, лишь внутри, в сообщениях нарратора. А это заводит непрерывный само- и мирообъясняющий монологичный процесс, элементы которого определяют мотивацию, что касается результата, то есть двухкратного отъезда Нади. С другой стороны упомянутые сообщения содержат такие семантические элементы, которые вставляются в семантический процесс произведения и образуют новые аргументационные ряды:

<u>Сообщение</u>	<u>Семантическая интенция</u>
Вспоминала она почему-то	опознание
Не любила ... мужа	бессодержательное сожигание
Как ни думала, не могла сообразить	жест истолкования положения и самоистолкования
Что-то особенное, необыкновенное... не замечала простой, обыкновенной, несчастной женщины	противоположность ценностей и перемена системы ценностей
Хотелось почему-то плакать	необъяснимое, случайное, немотивированное душевное событие
всю жизнь, без перемены, без конца	бесконечность, вечность(негативное толкование)

Перечисленные семантические области пронизывает также сильная субъективность и временная противоположность прошлого-настоящего.

Число конфликтных сообщений незначительно в диалогах рассказа. Другое, более значительное влияние повествовательных сообщений заключается в том, что они делают душевное состояние мотивированным, необходимым и фактическим. В случае Нади, например, её освобождение, радость в отношении к новому не собственно высказаны ею, только нарратором. Высказанное слово в

этом смысле принадлежит Саше, а образец Саши с некоторой точки зрения параллелен с образом Трофимова – их неудача, ошибичность жизни, паразитичество, несчастье лишают их действительности. По сравнению с этим, мысли, радость Нади настоящие, и нет ничего, что сделало бы их не правдоподобными. Надю наполняют жизнью не сашины мысли, а источник сашиных мыслей. Повествовательное сообщение как бы закрывает, запечатывает, делает мысль (персонажа) действительной, так мысль приобретает реальность, действительность: "А когда сели в вагон и поезд тронулся, то всё это прошлое, такое большое и серьезное, сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно." (10,215)

Такое нарративное сообщение, что Х сердито обращался к Y-у, или действует как обозначающее, пока в драматическом процессе это пустое место, которое читатель представляет себе на некотором уровне, заполняя пустоту, с другой стороны представление пьесы как реализация стирает это пустое место. Его обозначающая функция всё-таки отмечается от словесного сообщения, потому что сообщение "сердито обращался" или "проговорил со смеющимися глазами" указывают одновременно на внешнее проявление и на внутреннюю связь, пока жесты драматического представления обозначают эту внутреннюю связь только случайно. Значит эпические сообщения в таком случае назначают и определяют узловые точки самостоятельной сети, а в драматическом представлении обозначающая функция внешнего проявления случайна, сердитость и смеющийся взгляд оживают непосредственно, обозначающее и обозначаемое в некотором смысле совпадают, сердитость и смеющийся взгляд подвергаются многочисленным коммуникативным функциям непосредственной интеракции, как бы из этого приобретая смысл.

Выше упомянутые сообщения встраиваются как смыслообразующие компоненты в повествовательное сплетение и смеющийся взгляд (смеющиеся глаза) как мотив становится чисто повествовательным элементом. Соединяясь например с внезапным Сашиными смехом, они образуют и семантический слой безмотивированности, но вместе и комплексную семантическую область смеха. Так образуется своеобразная семантическая сеть между полюсами смеха-плача, что связывается с семантическим слоем освобождения, облегчения. Наряду с семантическими единицами сада, виновности, плача (горе)-смеха (радость) пронизывает целый рассказ еще один мотив: мотив блудного сына. Его упоминание в коммуникативном процессе кажется непосредственно безфункциональным, многократным повторением, но фигура Саши как блудного сына, вернувшегося, связывается с повторной библейской семантической областью: Надя, как и блудный сын, покинула родной дом, с другой стороны ее отъезд (параллельно со

смертью Саши) связывается с прибытием, а значение бывшего дома отождествляется со значением иноземности, чуждости.

Вопреки этому в драматической пьесе, как это мы уже упомянули, момент смеющегося взгляда в результате авторской инструкции появляется как картина, и посредством этого конкретизируется. Но знак теряет свою поэтическую функцию и становится частью ряда акций и дикций в коммуникативном процессе, как коммуникативный жест, метаязыковой проводник или заместитель толкующей, призывающей и выражающей функций. В драме место повествовательного сообщения занимает автономная дименсия, личное присутствие, имплицитное просто через фактическое наличие множество последствий: призыв, подтверждение, оправдание. Здесь речь идет о такой игре, последняя ставка которой человеческая жизнь. Вопрос: Кто ты? одновременно заводит эпистемологическую структуру вопросов, оглядывающихся назад (самоискание, самоанализ на уровне субъективности и вопрос истины на уровне интерсубъективности) и смотрящих вперед на уровне эпической семантической области (Что делать? Что хорошо?). Тот факт, что вопрос постоянно присутствует, возбуждает напряженность к ответу. Быт персонажа в повествовательном произведении оправдан голосом нарратора, но из-за чуждых, враждебных обстоятельств появляется задача самоосуществления в связи с экзистенциальной самоинтерпретацией, которая строится на мотив искания. Этот мотив анализировал Н. Фрай и считал основным литературным топосом.¹² Мотив искания в тексте сказки, мифа тесно связан с вопросом "Кто ты? Что ты хочешь?", но процесс самоосуществления и самообразования, что большей частью саморефлективная интерпретационная деятельность, не имеет риска в выборе ценностей в эпическом произведении. Под интерпретацией понимается первоначально эстетическо-поэтическая деятельность. Между двумя типами текстов только акцентное различие. Но этим объясняется постоянная напряженность драматического текста. Напряженность в произведениях Чехова появляется отчасти непосредственно на уровне диалогов, в традиционной форме – в этом случае большая часть текстов иронизируется из-за незначимости темы, таким образом этот способ подвергается другому, более важному приему Чехова с целью возбудить напряженность. Этот другой прием или принцип представления напряженности как подтекст на уровне диалогов (намекы на противоречия, на противоположности или не высказанные противоречия) или авторском уровне (смене семантических слоев).

*

¹²Northrop Frye, *Az irodalom archetipusai (Архетипы литературы)*. In: *Ikonológia és Műértelmezés* 3, 367.

Исследуя драматические диалоги как способы возбуждения напряженности мы находим сходства между диалогами драм, в данном случае *Вишневого сада* и между диалогами рассказа *Невеста*. Характерный пример употребления смены семантических слоев диалог в рассказе, в котором отец Андрей выступает первый раз: "Ты у меня в неделю понравишься, – сказала бабуля, обращаясь к Саше, – только вот кушай побольше. И на что ты похож! – вздохнула она. – Страшный ты стал! Вот уж подлинно, как есть, блудный сын. – Отческого дара расточив богатство, – проговорил отец Андрей медленно, со смеющимися глазами, – с бессмысленными скоты пасохся окаянный... – Люблю я своего батьку, – сказал Андрей Андреич и потрогал отца за плечо. – Славный старик. Добрый старик. Все помолчали. Саша вдруг засмеялся и прижал ко рту салфетку. – Стало быть, вы верите в гипнотизм? – спросил отец Андрей у Нины Ивановны. (...) – Хотя я и не смею спорить с вами, – сказала она, – но согласитесь, в жизни так много неразрешимых загадок! – Ни одной, смею вас уверить." (10,204-205)

В разговоре Нади и Саши находятся похожие характеристики, как и в *Вишневом саду*, например разные клише, скучные повторения, ирония, дивергенция между словом и действием и т. д. Противоречия не появляются в остальных разговорах, диалоги не содержат ни противоположности, ни конфликтов – они образуются через повествовательное сообщение. Упомянутое сообщение из *Невесты* указывает на то, что несмотря на резкие смены семантических слоев (которые приобретают свою роль, образующую противоположность и напряженность, в целом произведении) диалог не содержит конфликтных элементов и даже сильных противоположностей. Если мы примем во внимание диалоги *Вишневого сада*, увидим, что сообщения наполнены противоположностями или семантическим элементом отсутствия, образующим сильную напряженность. Например в первом акте напряженность ожидания, противоположность прошлого и настоящего у Лопахина, противоречие между дворянским и крестьянским бытом, чувство чуждости у Епиходова, противоположное отношение между Епиходовым и Дуняшей – в основном на уровне комеди. Второе действие играет вербально центральную роль, здесь проявляются экзистенциально-метафизические противоположности, противоречия, но здесь сильнее всего и утверждение ценностей. Цена этому сильная эпизация и лиризация текста. Ибо драматические сообщения всегда двухценные, открытые. С самого начала третьего действия разговоры полны вибрирующей напряженностью, причина которой аукцион, примеры этого ссора между Трофимовым и Любовью Андреевной, противоположность между Яшей и Фирсом, Трофимовым и Варей, но

еще в четвертом действии и разговоры, происходящие друг около друга, становятся по предшествующим событиям элементами сети противоположностей. Даже разговоры Нади и Саши, и кроме этого Ани и Трофимова значительно отличаются друг от друга. Решение Ани происходит непосредственно под влиянием слов Трофимова, как реакция на это. Выбор Нади происходит как бы эпически, оно происходит не из речи Саши как зеркальное отражение этого, или как наделение этим, а параллельно с ней, идет извне. Таким образом создается параллель между двумя связывающимися друг с другом семантическими единицами, которые все-таки автономны и самостоятельны. Саша в определенном смысле подготавливает решение Нади, но само решение, выбор новой жизни не управляется им.

Основные ценности в *Невесте* свобода, невинность, жизнь, вернее новая жизнь, в последней части произведения "впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее." (10,220) Наряду с этим становятся элементами ценностей по уже упомянутому способу следующие мотивы, вернее семантические единицы: познание, весеннее обновление, понятие и принятие. Выраженные ценности в *Вишневом саду* юность, счастье, невинность, вечность, красота, справедливость, истина, естественность. Эти семантические единицы образуют одновременно семантическую область сада метафоры. Как ценности, так и живущие в зависимости от них фигуры ставятся под вопрос, их действительность приостанавливается и иронизируется по драматической логике. Единственным противовесом потери ценностей становится сам сад, картина которого своим метафорическим значением раскрывает возможность оправдания (познание этого произносится в четвертом акте в словах героев), но уничтожение сада всё-таки потеря, что указывает одновременно на неуверенность надежды и делает окончание произведения противоречивым. Через повествовательное сообщение в *Невесте* данные ценности стабилизируются, таким образом быт даже вопреки случайности оказывается необходимым и оправданным. Отъезд Нади осуществление, вернее возможное осуществление той ценности, которая в *Вишневом саду* остается на уровне надежды.

Тот факт, что некоторые положительные ценности в повествовательных произведениях не ставятся под вопрос или ставятся в меньшей мере, чем в драматических произведениях, наблюдается и в других произведениях. Примеры этому пьеса *Три сестры* и рассказ *В овраге*.¹³ Наше исследование осталось неполным, потому что не могло подробнее анализировать структурно-формальные характеристики и тесную связь между упомянутыми мотивами и мотивами других

¹³Robert Brustein, *A lázadás színháza (Театр бунта)*. Budapest, 1982, 184.

произведений чеховского творчества. В заключение мы хотим указать на то, что различия между драматической и повествовательной формами, образующие семантические различия, могут играть роль в выборе представляемого жизненного материала, вследствие этого в герменевтический круг интерпретации могут встраиваться и проблемы творческого процесса.

**The Comparative Analysis of
Betrothed and *The Cherry Orchard* by Chekhov
(Abstract)**

This essay compares two literary works, *Betrothed* and *The Cherry Orchard* by Chekhov, which are very similar from a lot of points of view: in their story, in their system, in their motifs, etc., so in those categories which are the same in narrative and dramatic texts. The aim of the comparison is to outline the world concept and poetical differences which are determined by the epic and dramatic form. Besides pointing out the parallels (the motif of the orchard, the characters of Sasha and Trofimov; the gesture of departure; waiting for the future as an unquestioned positive value; the conflict which is realised on the existential level as the discord of the possible and actual modes of being) the differences of the world concepts of the two works can be highlighted taking into consideration their value systems. The basic assumption of this analysis is that this system exists as the function of communicative modes and thus though the symbolical units of meaning are identical in the two works, the formal difference of poetical communications leads to a semantic and axiological difference, that is, to different concepts of the world.

The narrator's statements function as if they enveloped and stamped (the character's) thought, by which it becomes valid and real. For example Nadia's happiness at her departure becomes reality in this way, making her leaving authentic. On the other hand narrative communications can form a system of motifs – in the example mentioned above these are the acts of crying and laughing – which, by repetition and fitting in the semantic process of the work and partly directing it, can function as forces of motivation. Thus seemingly arbitrary moments are made motivated and inevitable by narrative statements (for example Nadia's departure).

In plays an autonomous dimension of personal presence takes over the place of narrative statements. This fact in itself implies a lot of consequences: notice, justification, self-enforcement and so on. Characters are in a direct interactive relationship with each other and this forcing and enforced social nature, which also raises expectations, tension and suspense in the receiver, is less palpable in other literary genres.

The existence of a character in a play must be justified by his mere presence and by other characters, and for this reason the audience witnesses a trial. It is the basic drama of all mankind, the cosmic battle of Good and Evil that is at stake at the trial (Ricoeur, Tischner).

The values involved in *The Cherry Orchard* are those of youth, happiness, innocence, eternity, beauty, justice and naturalness, which, at the same time, also form the semantic range of the orchard/garden as a metaphor. In the play Trofimov's heated recital is

invalidated by his own inability to act, impotence and his whole lifestyle, while Ljubov Andreevna's passionate love for the orchard and her family is called into question by her not taking care of them. Both the validity of values and that of characters living by these values is undermined, suspended and treated ironically according to the logics of drama. The only possible counterbalance against this loss of values is the orchard itself, whose image in its metaphorical quality projects the possibility of acquittal (this realisation is voiced by characters in Act IV), nevertheless the annihilation of the orchard is still a loss, which at the same time refers to the uncertainty of hope and makes the resolution of the play ambivalent. In *Betrothed* the values implied by the narrator's statements reach stability, and thus the existence of characters appears to be a necessity in spite of its arbitrariness and gratuitous quality: Nadia's departure shows that the values remaining on the level of hopes included in *The Cherry Orchard* are reached and thus are possible to reach.

M. Kovács

**Лестница живых существ
в стихотворении Осипа Манделъштама *Ламарк***

Ж. БЕНЧИЧ

В стихотворении *Ламарк*, написанном в 1932 году, Манделъштам отважился совершить странное путешествие – с высот человеческого бытия спуститься вниз по лестнице живых существ к низшим формам органической жизни:

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

(I:177)

В *Путешествии в Армению* Манделъштам сравнивает этот тягостный спуск по ступеням биологической эволюции с нисхождением Данте в Ад: "В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека" (II:164). У Манделъштама духу Данте по меньшей мере отвечает идея ценностной иерархии пространства, ибо любое движение вниз отождествляется ею с потерей ценности. Дело в том, что в топографии *Божественной комедии* рай как место абсолютного добра находится наверху, в то время как ад, будучи местом абсолютного зла, – внизу. Понятия верх – низ сохраняют те же самые ценностные квалификации и в манделъштамовской

интерпретации эволюционной схемы Ламарка, на вершине которой стоит человек, как совершеннейшая форма органической жизни, а внизу располагаются одноклеточные организмы. Поэтому не удивляет, что спуск в низшие слои животного существования поэт воспринимает как отрицательный процесс, в продолжение которого возможны лишь отрицательные метаморфозы (потеря зрения, слуха и, в конечном счете – культуры). В духе Данте задумана в стихотворении Мандельштама и фигура самого Ламарка, который подобно Вергилию ведет поэта по отдельным ступеням развития к первобытным началам, давая попутно все необходимые разъяснения:

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья, –
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

(I:177-178)

Судя по всему, учение французского натуралиста послужило Мандельштаму достаточным поводом для проведения аналогии между лестницей живых существ и иерархизированным пространством *Божественной комедии*. Правда, Ламарк является первым современным теоретиком "десценденции" (наследственности), который представление об органическом развитии, как о непрерывной восходящей линии, стал постепенно заменять генеалогическим деревом (например, в своем последнем сочинении – *Histoire Naturelle des Animaux sans Vertebres*, написанном в 1815-1822 гг.). При этом он с большим беспокойством отмечал прерывистость и скачкообразное развитие в природе. Но если отталкиваться от концепции его самого известного сочинения – *Philosophie Zoologique*, написанного в 1809 году, то можно утверждать, что Ламарк одновременно явился и последним в ряду мыслителей, которые, не испытывая сомнений в иерархическом порядке вселенной, классифицировали виды по вертикальной ценностной шкале. Что касается человека, то для его главенствующего положения на вершине этой шкалы они находили метафизическое оправдание.

Творцом первой ценностной лестницы форм был еще Аристотель. Все живые существа в зависимости от степени их совершенства он разделил на три группы: на растения, способные лишь к росту и размножению, животных, обладающих дополнительно органами

чувств и способностью к передвижению, и, наконец, человека, который, объединяя в себе все низшие ступени, то есть всю жизнь природы, имеет еще и способность к рациональному мышлению. Эта лестница ведет вглубь, к безжизненным формам, таким как камни и минералы, и уходит вверх, достигая через солнце, луну, планеты и звезды как явления сверхчеловеческого разума, первого двигателя всех вещей, то есть Бога. Таким образом, природа для Аристотеля – это "единая жизненная связь, в которой материя через обилие своих видов, на пути развития все более высших форм, приближается к покоящемуся бытию божества, перенося и принимая его в себя по мере возможностей" (WINDELBAND, HEIMSOETH 1978, 189).

Здесь необходимо подчеркнуть, что философия природы Аристотеля содержит четкое мерило по оценке ценностей, которое в науке, философии, а затем и в искусстве вплоть до конца XIX и начала XX века не будет серьезно подвергаться сомнениям. Согласно греческому философу, чем сильнее выражен признак разумности (*νοῦς*) в той или иной форме органической жизни, тем выше ее положение.

В период Средневековья лестницу форм Аристотеля применил в своем учении Фома Аквинский (XIII век). Он, разумеется, приспособил ее к требованиям христианской веры, и в этом смысле не придерживался учения Аристотеля по вопросам небесной иерархии, а опирался на авторитет Дионисия Ареопагита (VI век). (В сочинении *De coelesti hierarchia* Дионисий все высшие существа разделил на девять видов, сгруппированных в три ряда – иерархии: I. ряд 1. Серафимы, 2. Керубины, 3. Престолы; II. ряд 4. Господства, 5. Силы, 6. Власти; III. ряд 7. Главы, 8. Архангелы, 9. Ангелы). И тем не менее картина мира, разработанная Фомой Аквинским, строится по тому же иерархическому принципу, что и картина мира Аристотеля. Здесь также ступенчатый ряд форм ведет от низших явлений материальной действительности через растительные и животные виды к человеку, а от человека – к ангелам и высшему существу – Богу. Во всяком случае, человек, согласно Фоме Аквинскому, является венцом творения. Благодаря своей одухотворенности он обеспечивает непрерывный переход от низшего, земного, к высшему, сверхчувственному миру.

Человеку, как разумному существу, столетиями будет отводиться главенствующее место на лестнице живых существ. Это почетное место стремится сохранить для него в конце концов и стихотворение Мандельштама.

Наряду с убеждением в человеческом превосходстве над остальными формами органической жизни в истории европейской естественно-научной мысли необыкновенно живучей оказалась и идея о неизменяемости видов. От Платона и Аристотеля вплоть до непосредственных предшественников Ламарка – Ж. Б. Робине (J. V. Robinet), Ж. Бюффона (G. Buffon) и Ш. Бонне (Ch. Bonnet) во

Франции или Эразма Дарвина в Англии, на сотворение мира чаще всего взирали как на единственный творческий акт, который, однажды совершившись, остается неизменным на веки вечные. В этом, лучшем из всех возможных миров, как утверждал в XVII веке Лейбниц, изменение или исчезновение отдельных видов не казались возможными или же метафизически оправданными. Еще в середине XVIII века шведский естествоиспытатель К. Линней строил свое сочинение *Systema naturae* (1735) на следующем утверждении: "Видов имеется столько, сколько их было создано с самого начала!" (*Оржа enciklopedija*. 1977-1988, V:135). Любая эволюция, вырождение или истребление видов, согласно мнению большинства естествоиспытателей XVII и XVIII вв., оставили бы необъяснимые пустоты на непрерывной лестнице живых существ и поставили бы под сомнение совершенство мира как творения Божьего.

Так, Робине с целью объяснения очевидных изменений в растительном и животном мире выдвигает тезис о том, что Бог, сотворивший всевозможные формы жизни на земле, снабдил к тому же каждый организм особым внутренним стремлением к совершенствованию. Вследствие этой имманентной биологической энергии, как основы всех органических изменений, лестница живых существ Робине из статичной иерархии видов превратилась в динамичную вертикальную шкалу, по которой непрерывной цепью поднимаются существа в своем стремлении к достижению все более совершенных форм жизни (MASON 1962, 339).

В начале XIX века Ламарк, опираясь на рассуждения Робине, окончательно стал рассматривать лестницу живых существ как временной процесс. Цепь, которая от беспозвоночных, через рыб, пресмыкающихся и птиц ведет к млекопитающим, он понял как эволюционный порядок, как механизм, приводимый в движение именно внутренней тягой любого существа к совершенствованию своего вида. Если бы эта внутренняя движущая сила развития не наталкивалась на серьезные внешние препятствия, то все формы органической жизни можно было бы, согласно Ламарку, распределить по совершенно линейной вертикальной шкале, которая начинается одноклеточными организмами, а заканчивается человеком.

И все же Ламарк не мог закрыть глаза на действительное положение вещей в природе. Его мучили такие факты, как, например, исчезновение мамонтов или слепота крота. Следовательно, что касается лестницы, он мог настаивать на принципе иерархии, но не мог – на принципе непрерывности и линейности, так как для этого недоставало множество звеньев эволюционной цепи. Только тогда французский ученый выдвинул предположение о том, что виды меняются и под влиянием внешних факторов, то есть развил теорию о наследовании свойств, приобретенных под влиянием окружающей

среды. Эта теория, по которой он в настоящее время главным образом и известен, является тем не менее второстепенной по отношению к его основной концепции лестницы живых существ. Ее действительно можно интерпретировать так, как это было сделано и Мандельштамом в его стихотворении, – а именно как попытку защитить честь природы и ее совершенство:

Был старик, застенчивый как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк.
(I:177)

По свидетельству Надежды Мандельштам, "стихов не поняли именно биологи, считая, что О.М. вторгся в их область" (1987, 170). С другой стороны, именно Мандельштам намного лучше советских неоламаркистов, таких, как, например, Б. С.Кузин, понял глубокие внутренние мотивы, побудившие французского натуралиста выдвинуть вышеуказанную теорию. Идея о вмешательстве внешних факторов и их влиянии на первоначальный план природы родилась, по-видимому, из насущной потребности оправдать пустоты и провалы на лестнице живых существ. Ибо на природу Ламарк все-таки хотел смотреть как на единую связь всего живого, в которой идет непрерывный прогресс и движение к более совершенным формам – вплоть до человека и его разума.

Мандельштам спустился вниз по лестнице живых существ, будучи вооружен восприимчивостью поэта, а не педантностью ученого. При этом он все же оставался верным аксиологии Ламарка. Поэтому в стихотворении любое отступление от человеческого несет отрицательные коннотации. Отрицательные коннотации у Мандельштама, причем снова в духе учения Ламарка, имеет и понятие прерывности, провала, пустот. Если это стихотворение, как утверждает Надежда Мандельштам, о "страшном падении живых существ, которые забыли Моцарта и отказались от всего (мозг, зрение, слух) в этом царстве паучьей глухоты" (1987, 171), тогда провал на лестнице живых существ означает невозможность возврата. И тогда падение человека становится неумолимо окончательным, как в библейском мифе:

И от нас природа отступила –
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,

Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...
(I: 178)

О том, что падение человека, так, как оно описано в *Ламарке*, все же не следует рассматривать сквозь призму библейского мифа, красноречивее всего свидетельствуют отзывы официальной критики того времени. С. С. Аверинцев, например, указывает, что по поводу *Ламарка* "казенный советский рецензент (О. Бескин), самоотождествившись с паучьей глухотой (-это мы!), заключал: «Нужна ли особая бдительность, чтобы распознать обычное враждебное нашей действительности утверждение о гуннах, разрушителях тонкости человеческих переживаний?» (ЛГ, 1933, № 18-19, 23 апреля, с. 8)" (АВЕРИНЦЕВ 1990, I:520). Критик очень хорошо почувствовал, что Мандельштам в своем стихотворении не сетует на падение человеческого рода как такового, а предупреждает только о грозящем всем его современникам погружении в слепоту и глухоту, то есть в состояние редуцированного сознания и полной безучастности. Другими словами, в стихотворении он не отказывается от идеи человека как наивысшей точки эволюционного процесса. Стихотворение предстает прежде всего как реакция на историческую ситуацию, в которой человек обречен влачить жалкое животное существование. Впрочем, все лексические единицы, которыми представлено родовое понятие человечества (*зеленая могила, красное дыханье, гибкий смех*) несут в себе ярко выраженный положительный семантический заряд. Кроме слова *могила*, указывающего на смертность человека и его сознание о собственной брэнности, во всех остальных членах указанного ряда перечислений на первый план выступает семантический компонент роста, жизни и радости.

Применительно к модернистским и авангардистским мировоззренческим моделям мандельштамовская интерпретация лестницы живых существ стоит как бы особняком. В лирике первых десятилетий XX века ценностная иерархизация различных форм органической жизни – даже в тех редких случаях, в которых она является поэтической темой, – не имеет такого исхода, как у русского поэта. Дело в том, что в атмосфере антирационалистической критики культуры, характерной для всего периода, категория сознания или духа, которая столетиями помещала человека на вершину иерархии, перестает быть основным мериллом ценности. Поэтому в модернистской или авангардистской картине мира она не может более обеспечить человеку какое бы то ни было значимое превосходство над животным бытием. Повышенный интерес литературы и искусства в начале XX века к мотивам животных можно было бы объяснить многочисленными причинами, которых я не

буду касаться в своей работе (HOLTHUSEN 1987, FLAKER 1993). Но одна из них бесспорно заключается в том, что анимальный тип существования, опираясь на инстинкты, а не на функции сознания, кажется гораздо ближе к тотальности жизни, нежели человеческий, сознательный тип существования. Подобную позицию отстаивает, например, *Восьмая дунинезская элегия* Р.М.Рильке (1922), которая содержит осколки того, что отдаленно напоминает лестницу живых существ, но только в обратном ценностном порядке. Дело в том, что согласно Рильке, чем ближе к человеку в эволюционном смысле живое существо, тем дальше отстоит оно от пространства самобытного и свободного существования, которое обозначается в элегии адъективным существительным "das Offene" ("Открытость") (KRAVAR 1983). Таким образом, традиционная *scala naturae* предстает перед нами в опрокинутом виде: на дне оказывается человек, а по соседству с ним "животное, теплое от бдительности", в середине – летучая мышь, затем птица, а на вершине – блаженное "малое создание" (мушка), которое только одно существует на самой высшей жизненной потенции – в Открытости (RILKE 1955, 32-33).

Крайний пример переосмысливания лестницы живых существ, или, точнее говоря, переоценки положения, предназначающегося человеку, мы находим в стихотворении Готфрида Бенна *Der Artz* (1917). Вторая часть стихотворения начинается строками "Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch – /Geht doch mit anderen Tieren um!" (Венец творения, свинья, человек – /Все же умеет обращаться с другими животными!) (1982, 88). К этому утверждению добавляется уничижающий показ человека во всей его плотской и духовной отвратительности: в 17 лет – вши, в 40 лет – кишечные заболевания, женщины и алименты, в старости – постель, запачканная фекалиями. "Meint ihr, um solch Geknolle wuchs die Erde/ von Sonne bis zum Mond-?" ("Неужели вы думаете, что ради этой горсти праха росла Земля/ От Солнца до Луны -?") – саркастически вопрошает поэт, иронизируя по поводу библейского мифа о сотворении. Применительно к стихотворению Мандельштама еще интереснее выглядит попытка Бенна спуститься по ступеням эволюционного процесса к своим самым далеким предкам, к жизненному правеществу, к "горсточке слизи в теплом болоте" (47), – как это указывается в первой части его стихотворения *Gesänge* (1913). И в то время, как по Мандельштаму, низшие ступени органического бытия являются "адам для человека", то для Бенна наоборот, именно они представляют собой возделенную цель. Даже "голова стрекозы" или "крыло чайки" кажутся Бенну слишком удаленными от блаженного и немного состояния исконного праначала.

И Рильке, и Бенн, несмотря на большую разницу своих поэтик, одинаково воспринимают удаление от вершины традиционной

эволюционной шкалы, считая его в отличие от Мандельштама положительным процессом. Вообще говоря, в начале 20 века в той части европейской литературы, которая развивалась под сильным влиянием философии жизни, или же вслед за Ницше отводила свой взгляд от небес, обращая его на землю, стремление к возврату в жизненное правещество (или, как сказали бы виталисты – "протоплазму") становится общим местом. Это одновременно и стремление к возврату в состояние единения со всем миром, то есть в состояние, в котором стираются границы собственной индивидуальности, а вместе с ними исчезает и рациональное познание. Впрочем, и сам Мандельштам в знаменитом стихотворении *Silentium*, написанном в 1910 году, выразил подобную ностальгию по "ненарушимой связи всего живого», когда все было «с первоосновой жизни слито", когда Афродита еще не отделилась от морской пены, а слово – от музыки (I:9).

Если вообще позволительно делать выводы на основании приведенных примеров, тогда я могла бы, пожалуй, высказать следующее предположение: хотя после Чарльза Дарвина лестницу живых существ окончательно сменило генеалогическое дерево, некая гипотетическая *scala naturae*, которую воспели бы модернистский или авангардистский поэт, походила бы на традиционную конструкцию в такой мере, в какой отражение ствола в воде похоже на сам ствол. Она бы производила впечатление перевернутой вертикали, которая основное мерило ценностей находит уже не в духовном, индивидуализированном и комплексном, а в неосознанном, недифференцированном и элементарном. На такой лестнице форм, которая, по всей вероятности, не имела бы выхода в небесную иерархию, обратное течение времени, ведущее к допотопному, осмысливалось бы во всяком случае как движение в желаемом направлении.

С Мандельштамом в этом смысле дело обстоит все же иначе. Для него тяга к возврату в первобытный хаос, о котором говорится в *Silentium*-е, далеко не типична. Эта тяга разительно отличается от тенденции, глубоко пронизывающей опус Мандельштама в целом, начиная с его первого поэтического сборника *Камень* (1913 и 1916): речь идет о постоянном интересе поэта к духовным ценностям культуры как единственному оружию человека в борьбе с хаосом и пустотой (ср. стихотворения *Notre Dame* и *Адмиралтейство* из вышеупомянутого сборника, а также эссе *Утро акмеизма*, 1913). Идею об обратном течении времени в указанном стихотворении лучше всего воспринимать так, как это было сделано В. Террасом в статье *The Time Philosophy of Osip Madel'shtam*, то есть исключительно как "элегантное кончетто и не более того" (TERRAS 1969, 351). "Позднее, после того, как поэт увидел, что целая эпоха, образ жизни и система ценностей могут быть попросту стертными, идея об обратном течении истории – более

того, о биологической эволюции в обратном направлении перестает быть – как предполагает Террас – интригующей модной остротой, становясь реальностью наподобие ночного кошмара" (TERRAS 1969, 351). Во всяком случае у Мандельштама указанная идея полностью освобождается от ницшеанско-виталистического призыва, принимая в контексте общественных брожений в России ярко выраженный катастрофический оттенок. Опасения по поводу обратного течения исторического времени выражены Мандельштамом по сути еще в его юношеском эссе *Пушкин и Скрябин* (1915), законченном, правда, лишь в 1920 году. В нем он с тоской замечает: "...Время может идти обратно: весь ход новейшей истории, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии, свидетельствует об этом... (...) Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток – и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет..." (II:314).

В 1932 году, во время сталинских репрессий, создавая стихотворение *Ламарк*, Мандельштам мог идею отрицательной эволюции легко перенести из области органической в область исторической жизни. Во всяком случае в самом тексте имеется достаточно лексических сигналов, которые, метафорически описывая биологический процесс, недвусмысленно направляют ассоциации читателей и на исторический план: *фехтовальщик, мантия, Моцарт, шпага, темные ножны, подъемный мост*. В стихотворении, таким образом, низшие ступени животного бытия легко могут ассоциироваться и с актуальной исторической ситуацией, со все более глубоким погружением советских людей в состояние редуцированного сознания. В подобной исторической обстановке, когда русскому обществу и культуре реально угрожали варварство, прерывистость и разрывы в развитии, а в конечном счете и иррациональная жестокость восточного типа (ср. *Девятнадцатый век*, 1922), для Мандельштама категория разума или же сознания остается основным мерилем ценности. "Теперь не время бояться рационализма, - пишет он в эссе *Девятнадцатый век*, прогнозируя мрачное, тоталитаристское будущее. – Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский, неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас новую тень. В такие дни разум энциклопедистов – священный огонь Прометея" (II:283).

В противоположность ориентации виталистов и ницшеанцев в первые десятилетия XX века Мандельштам видит в "разуме" или же "сознании" не что-то противное и враждебное жизни, а нечто, что выступает основной предпосылкой жизни и развития, когда речь идет о человеческом роде. Поэтому мандельштамовская лестница форм, как, впрочем, и лестница Ламарка, базируется на традиционной иерархии

ценностей, намеченной, как мы это уже видели, еще Аристотелем. На этой прочной ценностной вертикали человеку может быть отведено место только на вершине, ибо специфически человеческое Мандельштам ищет и находит именно в духовности человека, в его культуре.

Под конец было бы интересно хотя бы мимоходом коснуться некоторых произведений Н. А. Заболоцкого, относящихся к тому же периоду, ибо в них, – правда лишь местами – также появляется лестница живых существ. По сравнению с Мандельштамом Заболоцкий более последователен в своих эволюционистских размышлениях. На его *scala naturae* все природные формы – и растения, и животные, и человек – показаны в непрерывном ступенчатом развитии из одного и того же корня, из одного и того же зародыша. Приведем несколько строк из стихотворения *Осень* (1932):

Вращая круглым глазом из-под век,
Летит вниз большая птица.
В ее движенье чувствуется человек.
По крайней мере, он таится
В своем зародыше меж двух широких крыл.
(I:162)

Намного позднее в эссе *Почему я не пессимист* (1957) Заболоцкий раскроет мировоззренческую основу своего восприятия природы и ее яркого образа в поэзии 30-х годов: "Растения во всем их многообразии – эта трава, эти цветы, эти деревья – могущественное царство первобытной жизни, основа всего живущего, мои братья, питающие меня и плотью своей, и воздухом, – все они живут рядом со мной. Разве я могу отказаться от родства с ними? Изменчивость растительного пейзажа, сочетание листвы и ветвей, игра солнца на плодах земли – это улыбка на лице моего друга, связанного со мной узами кровного родства. Кровноязычный мир животных, человеческие глаза лошадей и собак, младенческие разговоры птиц, героический рев зверья напоминает мне мой вчерашний день. Разве я могу забыть о нем?" (I:592).

Таким образом, в отличие от Мандельштама, Заболоцкий не боится непреодолимого категориального различия между человеком и остальными формами органического бытия, лишенных сознания. С одной стороны, всю жизнь на земле он видит в интимной связи кровного родства, с другой же – страстно ищет следы сознания и в растительном, и в животном мире. Более того, в поэмах *Торжество земледелия* (1929-1930), *Безумный волк* (1931), *Школа жуков* (1931), *Деревья* (1933) проступает почти утопический проект всеобщего одухотворения природы (например, открытие школ и институтов для

животных), который Заболоцкий развивает частично и под влиянием К.Э.Циолковского и его оригинальных идей о зачатках сознательной жизни у низших видов (ср. *Растение будущего, Животное космоса, Самозарождение, Будущее земли*). Именно из письма, которое Заболоцкий написал Циолковскому, можно распознать конечную цель упомянутого проекта: "Таким образом, переселяя людей в эфир, я оставлял землю для животных и растений, развивающихся до степени высокоорганизуемых существ". О превращении растений в животных говорит следующий отрывок из стихотворения *Школа жуков*:

Художники

Мы нарисует
Историю новых растений.
Дети простых садоводов –
Стали они словно бомбы.
Первое их пробуждение мы не забудем
Час, когда в ножке листа обозначился мускул,
В теле картошки зачаток мозгов появился
И кукурузы глазок
Открылся на кончике стебля. (...)

(III:311-312)

И все же во многих стихотворениях Заболоцкого, которые покидают область утопического, так же, как и в *Ламарке* Мандельштама, обновляется древняя ценностная вертикаль Аристотеля. Эта вертикаль, несмотря на ярко выраженное ощущение поэтом равноценности всего живого, заканчивается, разумеется, человеком, как самым разумным и потому высшим среди всех земных существ. Следы подобной *scala naturae* имеются, например, в стихотворении *Искусство* (1930), в котором в строгом иерархическом порядке описываются дерево, корова и человек. Подкрепляя свою мысль доводами, весьма сходными с мандельштамовскими, Заболоцкий отводит высшее положение на этой лестнице существ даже не просто человеку, а художнику, ибо именно у художника в наивысшей степени проявляется творческий потенциал и признаки разумности:

Человек, владыка планеты,
Государь деревянного леса,
Император коровьего мяса,
Саваоф двухэтажного дома, -
Он и планетою правит,
Он и леса вырубает,

Он и корову зарежет,
А вымолить слова не может.

Но я, однообразный человек,
Взял в рот длинную сияющую дудку,
Дул, и, подчиненные дыханью,
Слова вылетали в мир, становясь предметами.

Корова мне кашу варила,
Дерево сказку читало,
А мертвые домики мира
Прыгали словно живые.

(I:88)

И, наконец, мне еще остается попытаться объяснить сходство в системе ценностной иерархизации живых существ у двух столь различных поэтов, как Манделъштам и Заболоцкий. Появление одинаковой, по сути динамичной, но аксиологически весьма прочно структурированной лестницы форм в стихах бывшего акмеиста и бывшего обериутовца становится, может быть, яснее в контексте ужасающих политических условий в России 30-х годов. В тени растущего тоталитаризма своей лестницей живых существ и Манделъштам, и Заболоцкий предупреждали о том сверхисторическом измерении реальности, в котором на человека все еще можно смотреть как на венец творения. Обходя мучительную область актуальной исторической жизни, они, по сути дела, создавали альтернативную аксиологическую систему, естественную и потому постоянную иерархию ценностей, на которых уже несколько тысячелетий покоится и наивысшее благо человека - его культура.

Литература

- GOTTFRIED 1982: Benn, Gottfried, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*. Mit einer Einführung herausgegeben von Bruno Hillerbrand, Frankfurt am Main
- МАНДЕЛЬШТАМ 1967-1971: Манделъштам, Осип, *Собрание сочинений в трех томах*. Под редакцией Г.П.Струве и Б.А.Филиппова, New York – Washington
- RILKE 1955: Rilke, Rainer Maria, *Duineser Elegien*. Gesamtherstellung Johannes Weisbecker, Frankfurt a.M.
- ЗАБОЛОЦКИЙ 1983-1984: Заболоцкий, Николай, *Собрание сочинений в трех томах*. Составление Е.Заболоцкой, Н.Заболоцкого, Москва

- АВЕРИНЦЕВ 1990: Аверинцев, С., *Судьба и весть Осипа Мандельштама*. In: Осип Мандельштам, Сочинения в двух томах, Составление П. М. Нерлера, Москва
- FLAKER 1993: Flaker, A., *Eine Tiergestalt an der Jahrhundertwende (Gumilevs Žiraf)*. In: Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, Oldenburger Symposium, Herausgegeben von Rainer Grübel, Amsterdam/Atlanta
- HOLTHUSEN 1987: Holthusen, J., *Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923)*. In: Holthusen, J., *Ausgewählte Slavistische Abhandlungen*, München, "Rudolf Trofenik".
- KRAVAR 1983: Kravar, Z., *Zapažanja o Osmoj elegiji R.M.Rilkea*. Književna smotra, god. XV. broj 51-52, str. 88-116.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1987: Мандельштам, Надежда, *Книга третья*. Paris
- MASON 1962: Mason, Stephen F., *A History of the Sciences*. New York
- Оржа enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*. 1977-1982, Треже izdanje, u 8 svezaka, Glavni urednik Josip Љbentija, Zagreb
- TERRAS 1969: Terras, V., *The Time Philosophy of Osip Mandel'shtam*. The Slavonic and East European Review XLIII. str. 344-354.
- WINDELBAND, HEIMSOETH 1978: Windelband, W., Heimsoeth, H., *Povijest filozofije (sa dodatkom Filozofija u 20 stoljeću od Heinza Heimsoetha)*. Zagreb

**The Hierarchy of Living Beings
in Mandel'shtam's Poem *Lamarck*
(Abstract)**

Analyzed is Mandel'shtam's poetic interpretation of the evolutionary scheme by Lamarck with man as the perfect form of organic life on its top, and primitive, one-celled organisms at its bottom. As opposed to many other modernist and avant-garde poets in the early 20th century such as R. M. Rilke or G. Benn, Mandel'shtam perceives the descent from the top of the scale onto lower layers as a negative process resulting in only negative metamorphoses (the loss of sight and hearing, and even the very end of culture). The fact that Mandel'shtam in his text *Lamarck* – like Zabolockij in many of his poems written in the same period – renewed Aristotelian evaluative hierarchy of living beings is explained by political situation in the 1930's in Russia. Shadowed by an increasing totalitarianism both Mandel'shtam and Zabolockij – by means of the *scalala naturae* – paid attention to the non-historical dimension of reality with man as the "crown of creation".

Ž. Benčić

Анализ стихотворения Б. Пастернака *Я вишу на пере у творца...*

А. ТРОЯН

В статье *Gradus ad Parnassum* (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) Б. М. Гаспаров обращается к проблеме формирования образа творчества или творческого мироощущения Бориса Пастернака, эксплицируя эту проблему на примерах отрицательного отношения поэта к своим ранним работам. Рассматривая вопрос влияния музыки и философии на поэзию Пастернака, исследователь пишет о "палимпсестных наслоениях как принципе пастернаковского творчества": "И музыка и философия станут очень важными субстратами литературного творчества Пастернака; но они будут ощущаться во всем написанном им скорее именно в виде субстрата, то есть скрытого влияния, почти не видного на поверхности. Музыкальный и философский слой образуют некие «ранние редакции» творческой личности Пастернака, которые перекрываются последующим развитием." (ГАСПАРОВ 1990, 120)

Размышления поэта о природе поэтического творчества, о взаимодействии поэтического сознания и мира действительности, изложенные в художественной, критической и теоретической прозе, по словам Б. М. Гаспарова, решительно определяют позицию Пастернака как поэта "страдальческой позиции" по отношению к действительности. Свои эстетические взгляды на природу творчества поэт излагает в своих ранних статьях и автобиографических повестях: *Символизм и бессмертие* (1913), *Вассерманова реакция* (1914), *Несколько положений* (1918, 1922), *Охранная грамота* (1930), *Люди и положения* (1957), и др.; в статьях, посвященных поэтам и писателям, в введениях к переводам: *Заметки о Шекспире* (1940-1942), *К характеристике Блока* (1946), *Замечания к переводам Шекспира* (1946-1956).

Б. М. Гаспаров в статье *Gradus ad Parnassum* пишет следующее о творческом мироощущении поэта: "Художник по Пастернаку – не активный творец, создающий «новое» по своей собственной воле; именно такая произвольная свобода субъекта в распоряжении с действительностью составляет для Пастернака антипод его понимания искусства. У Пастернака художник занимает «страдальческую» позицию: не он «сдвигает» картину мира, но действительность сама разрывает и «сдвигает» создаваемую им картину. Антипозитивистская позиция, которую Пастернак разделяет со многими современниками, ведет у него не к идее завоевания художником своего «материала», но напротив, к идее невозможности такого завоевания. Для Пастернака искусство – это принципиально попытка выразить то, что ему неположено и потому не может быть выражено до конца." (ГАСПАРОВ 1990, 130)

Поэзия поэта, определенная Б. М. Гаспаровым как "страдальческая", описана Л. Флейшманом в свете феноменологической философии как философская установка поэта. В статье *К характеристике раннего Пастернака* (ФЛЕЙШМАН 1975, 82) исследователь пишет о том, что философичность стихотворений Пастернака в литературоведческих исследованиях очень часто связывается с его философскими занятиями в московском университете и, в частности, с летним семестром (1912), проведенным им в Марбурге в философской школе Когена, известного представителя неокантианства. Такой подход Л. Флейшман считает ошибочным и предлагает другое объяснение. Согласно точке зрения Флейшмана, Пастернак в своих стихотворениях отказывается от традиционного позитивистского разделения действительности на активность познающего субъекта и пассивность познаваемого объекта. Флейшман сближает философскую установку Пастернака-поэта с философской системой Э. Гуссерля, "которая в противовес «критической» философии переключила внимание с проблемы познания на проблему познаваемого бытия, а проблему бытия – в отличие от прежней «позитивной» философии – понимала как проблему бытия познающего субъекта. Это означало отказ от разделения процесса познания на субъект и объект, отказ от истолкования предмета познания как противостоящего субъекту." (ФЛЕЙШМАН 1975, 82) В более поздней своей работе исследователь пишет: "В русской поэзии XX века Пастернак – наиболее «философский» поэт. Философия возникает в его творчестве не всегда и не обязательно как тема, но неизменно как метод работы над словом, как способ, логика развертывания словесного материала, каковым бы ни было заявленное содержание того или иного прозаического текста." (ФЛЕЙШМАН 1993, 73)

Об активном характере действительности Пастернак пишет в своем докладе *Символизм и бессмертие*: "Действительность, доступная

личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью и письмом с натуры." (ПАСТЕРНАК т. 4, 683)

Задача данной работы состоит в том, чтобы показать с помощью каких поэтических приемов эта имеющая, по терминологии Л. Флейшмана феноменологические корни философская установка, или по терминологии Б. М. Гаспарова "страдальческая" позиция или эстетическая установка находит свое языковое воплощение в тексте стихотворения *Я вишу на перу у творца...* (стихотворение входит в цикл *Сон в летнюю ночь*, в книге Пастернак Б. Темы и вариации, Геликон, Берлин, 1922). Перед тем как обратиться к стихотворению, следует упомянуть, что в данной работе мы отвлечемся от того факта, что это стихотворение часть цикла, т. е. не будем рассматривать те смыслы, которые неизбежно присутствуют благодаря тому, что данное стихотворение есть часть целого. В ходе анализа мы последовательно будем обращаться к двум аспектам стихотворения: к его философскому и филологическому аспекту. Под философским аспектом стихотворения мы понимаем момент отношения между лирическим субъектом стихотворения и действительностью, который создан автором по принципу пассивности лирического субъекта и активности внешнего мира, в результате чего действительность в процессе развертывания текста приобретает черты познавательной активности лирического субъекта. Под филологическим аспектом, в широком смысле этого термина, мы понимаем использование разнообразных потенциальных возможностей одного какого-либо языкового явления в стихотворении симультанно, с целью поддержать многозначность стихотворения не только на уровне языкового явления, но и на уровне темы стихотворения. На уровне слова филологическая установка на текст – это усиленное внимание к семантической соотнесенности слова: с одной стороны, использование его полисемии, с другой стороны – синонимических рядов, в которое оно включается. Данное понимание филологичности Пастернаковского идиостиля описано в работах Е. А. Некрасовой. (НЕКРАСОВА Е. А. 1982, 84-148)

Первое слово стихотворения местоимение "Я". Это свидетельство безусловного присутствия лирического субъекта в грамматической форме первого лица единственного числа, и поскольку это первое слово стихотворения, присутствие лирического субъекта акцентировано. Еще один раз местоимение "Я" появляется в пятой, последней строфе в той же позиции первого слова стиха, в данном случае, первого слова последней строфы. Первая и пятая строфы

обладают одинаковой синтаксической конструкцией с одинаковым количеством слов (10-10), из которых 5 слов совпадают : "Я...на пере у творца...каплей...". Несовпадающие слова в первой строфе, "...вишу...крупной...лилового лоска", несовпадающие слова в последней строфе: "...креплюсь...терпкой ...густого свинца".

- 1.1 Я вишу на пере у творца
- 1.2 Крупной каплей лилового лоска.

- 2.1 Под домами – загадки канав.
- 2.2 Шибко воздух ли соткой и коксом
- 2.3 По вокзалам дышал и зажегся,
- 2.4 Но едва лишь зарю доконав,
- 2.5 Снова розова ночь, как она,
- 2.6 И забор поражен парадоксом.

- 3.1 И бормочет: прерви до утра
- 3.2 Этих сохлых белил колебанье.
- 3.3 Грунт убит и червив до нутра,
- 3.4 Эхо чутко, как шар в кегельбане.

- 4.1 Вешний ветер, шевьот и грязца,
- 4.2 И гвоздильных застав отголоски,
- 4.3 И на утренней терке творца
- 4.4 От зари, как от хренной полоски,
- 4.5 Проступают отчетливо слезки.

- 5.1 Я креплюсь на пере у творца
- 5.2 Терпкой каплей густого свинца.

Лирический субъект в этой явной грамматической форме местоимения первого лица единственного числа во внутренних строфах стихотворения отсутствует.

Обратимся к формам проявления лирического субъекта во 2-3-4 строфах стихотворения. Лирическое «Я» внутренних строф составляет поток состояний лирического субъекта. Эти состояния переданы с помощью потока свободно входящих в сознание лирического субъекта природных явлений и вещей, которые поэт наделяет элементами субъектности. Явления внешнего мира обладают способностями мышления, наблюдения, чувства. Граница между лирическим субъектом и окружающими его реалиями объективного мира размывается, и два исходных начала – субъект и объект – превращаются в неразделимое, качественно однородное единство. Лирический субъект во внутренних строфах рассыпается на ряды

деталей и подробностей, замещается вещами или объективированными абстракциями. В свою очередь вещи приобретают свойства лирического субъекта.

Пассивность лирического субъекта проявляется в отсутствии действия, в предельной открытости сознания внешнему миру, в результате чего создается поэтический мир, в котором явления внешнего мира свободно и активно входят в сознание героя без какой-либо активности с его стороны. Рассмотрим те поэтические приемы, с помощью которых в данном стихотворении создается такой тип лирического сознания.

В первой и последней строках лирический субъект проявлен в первом лице единственного числа. Первая строфа может восприниматься как описание исходного состояния лирического субъекта, последняя – как его конечное состояние. Переход из одного состояния в другое передается через описание рассвета как неустойчивого, колебательного процесса освобождения из-под власти ночи. Количество строк во внутренних строфах стихотворения 6-4-5 создает числовую имитацию колебательного процесса, которая проявляется не только количественно, но и графически.

В стихотворении пять строф. В первой строфе 2 строки, во второй – 6, в третьей – 4, в четвертой – 5, в последней – 2. Первая и последняя строфы опоясывают стихотворение. Одинаковая синтаксическая конструкция и одинаковое количество строк (2) в первой и последней строфах моделируют стабильное и определенное состояние лирического субъекта в качестве исходного (первая строфа) и конечного (последняя строфа) состояния. Во внутренних же строфах происходит сам процесс перехода лирического субъекта из исходного стабильного состояния в его конечное также стабильное состояние. Рассмотрим последнюю строфу в сопоставлении с первой, поскольку на фоне их значительного синтаксического и семантического совпадения, различия их будут обладать смыслообразующей функцией.

С точки зрения синтаксической структуры первая и последняя строфы являются синтаксической тавтологией. Однородная синтаксическая конструкция первой и последней строфы играет роль фона, на котором замещение слов в этих строфах и соответствующие им семантические изменения могут быть отчетливо выделены:

Я вишу на пере у творца Я креплюсь на пере у творца
Крупной каплей лилового лоска Терпкой каплей густого свинца

Рассмотрим семантический сдвиг в первой и последней строфах, который происходит на фоне одной и той же синтаксической конструкции в результате замещения слов.

В последней строфе глагол *вишу* заменяется глаголом *креплюсь*. Эта замена указывает на усиление связи между лирическим субъектом и реальией действительности – пером, символизирующим творчество.

Замена слов происходит также в конструкции образа действия (1.2-5.2), которая приводит к следующим изменениям. В первой строфе слова *крупной* отсылает нас к физическому параметру объема, а словосочетание *лилового лоска* отсылает нас к семантике поверхности. Состояние лирического субъекта представлено в первой строфе стихотворения как поверхность, обладающая формой, размером, качеством поверхности (лоск – глянец, блеск гладкой поверхности), цветом. Слово *лоска* в первой строфе заменяется в последней строфе на слово *свинца*. Описанная замена может обладать смыслообразующей функцией перехода из одного состояния в другое. Лирический субъект, уподобленный в первой строфе капле на уровне предельной нематериальности (поверхность), переходит в последней строфе на уровень материи, поскольку слова первой и последней строф *лоска* и *свинца* находятся в одинаковой позиции.

В 5.2 мы находим слово *терпкой*. В Толковом Словаре Вл. Даля слово *терпкий* определяется следующими контекстами употребления:

- на вкус: сырой и суровый, кислый, вяжущий, дубильный, делающий оскомину;
- терпеливый, сносливый (Пск.)
- терпнуть – замлеть, дубеть, обмирать, деревянеть, затекать, становиться бесчувственным и недвижимым.

Одно из значений слова *терпкий*, как вкусового качества, в Словаре Русского Языка С. И. Ожегова определяется как вяжущий на вкус. Вязкость, помимо вкусового качества, является также одним из физических свойств свинца в значении плотности материала. "Вяжущий на вкус" как определение терпкости в контексте вкусового качества и вязкость как физическое свойство свинца сближаются, или точнее, сосуществуют в контексте слова *свинец*. Слово *терпкий* в первую очередь отсылает к значению вкусового качества, а слово *свинец* отсылает нас в первую очередь к физическим параметрам (в данном случае к плотности свинца). Таким образом может быть мотивировано присутствие эпитета *терпкой*. В данном случае вязкость свинца определяется терпкостью. В мире реалий свинец обладает физическим свойством вязкости. Слово вязкость в русском языке полисемично, т.е. обслуживает несколько контекстов: вязкость как вкусовое качество, и в данном значении оно определяет значение слова *терпкий*, и вязкость как физическое свойство материи, в частности, свинца. Использование полисемии слов в целях сближения реалий на уровне языка в работах Е. А. Некрасовой характеризуется как филологический интерес поэта к слову. В работе *Сравнения в стихотворных текстах* в кн. *Языковые процессы в современной русской*

поэзии Е. А. Некрасова определяет это явление как использование семантической многоплановости слова или реализацию полисемии (НЕКРАСОВА 1982, 94).

В данном случае связующее звено между терпкостью и свинцом находится за пределами текста, оно существует за пределами текста как реально "неуместившееся" слово. В развернутом виде подтекст можно представить следующей цепочкой: свинец обладает вязкостью; терпкий – это значит вяжущий на вкус; присутствие слова вязкость в обоих контекстах (как вкусового качества и как физического свойства свинца) в пастернаковском идиостиле приводит к сближению слов и явлений, примыкающих к различным контекстам одной и той же словесной формы "вязкий", в данном случае сближаются терпкость и свинец.

Рассмотрим использование поэтом явления полисемии слова в том случае, когда обыгрывается полисемия "уместившегося" в тексте слова в шестом стихе второй строфы: "и забор *поражен* парадоксом". Слово *поражен* симультанно многозначно и поэтому создает два контекста для своих разнозначных словоупотреблений: *поразить* – 1. повредить, причинив ущерб здоровью (конкретное значение); 2. сильно удивить, произвести впечатление (абстрактное значение). Сосуществование двух значений в одном слове создает неустойчивый контекст, лишенный четкой определенности выбора и предпочтения одного из них. Направленность контекста меняется в зависимости от того, какое из значений слова мы фиксируем (использована терминология Е. А. Некрасовой). Причастие *поражен* в своем конкретном значении активизируется благодаря существительному *забор*, а в своем абстрактном значении – благодаря существительному *парадокс*. Оба контекста в равной степени мотивированы, поэтому ни одно из значений не вытесняет другое. В данном стихотворении интерес поэта к семантике слова проявляется в двух направлениях. С одной стороны, это интерес к семантической емкости слова. Разные оттенки или омонимичные значения одного и того же слова Пастернак использует для создания различных равнодействующих контекстов. Пример этому – оживление обоих значений слова *поражен*. С другой стороны, поэт один и тот же денотат называет различными словами. Например, в строке 2.4 употреблено слово *заря* (яркое освещение горизонта перед восходом или после захода солнца; в четвертой строфе выясняется, что речь идет об утренней заре). В строке 2.5 словосочетание *розова ночь* употреблено как обозначение того же денотата, но поскольку между зарей и розовой ночью в стихотворении происходит взаимодействие (...Но едва лишь зарю доконав,/Снова розова ночь...), два обозначения одного и того же денотата фиксируются как два различных явления природы. В данном примере филологическое мастерство в обращении со словом проявляется в использовании синонимии слова.

Употребления слова *поражен* в значении быть удивленно-го приводит также к олицетворению существительного *забор*. Употребление слов *доконав*, *бормочет* создает эффект антропоморфизации явлений природы. Поэт, описывая внешний мир, употребляет глаголы и глагольные формы, которые в бытовом русском языке употребляются в контексте с живым лицом: дышал, поражен, бормочет, убит, доконав. Контуры лирического субъекта в результате этого размываются, поскольку он метонимически замещается антропоморфизированными явлениями природы.

На лексическом уровне в стихотворении наблюдаются такие сочетания слов, впоследствии которых абстракции объективируются, создавая впечатление их физического существования в качестве предметов и явлений природы: упоминание конкретных предметов или откровенная прозаизация присутствуют здесь наряду с абстракциями (*загадки канав, забор...парадоксом, белил колебанье, зари...хренной полоски*).

Поэт стремится к использованию точных рифм, рифмуя при этом такие слова, которые четко противопоставлены друг другу по грамматическому или семантическому критерию. В строках 2.1 и 2.4 *канав – доконав* дают точную рифму. В определении рифм основные понятия, восходящие к Жирмунскому, таковы: *точной* называется рифма, в которой гласные и согласные звуки, начиная с последнего ударного гласного и далее вправо, полностью совпадают; *условно точной* – один из членов которой оканчивается на йот, а другой на ноль звука; *приблизительной* – в которой безударные гласные в заударной части рифмы не совпадают; *неточной* – в которой согласные звуки в заударной части не совпадают (ГАСПАРОВ 1995).

На фоне почти полного повторения слов отчетливо выступает их главное различие: то, что они относятся к разным частям речи (существительное — деепричастие). В строках 2.2 и 2.6 *коксом – парадоксом* также употреблена точная рифма. В данном случае противопоставлением этому служит принадлежность слов *коксопарадокс* к разным сферам лексики (мир предметов – мир абстракций). В строках 3.1 и 3.3 в рифме *до нутра – до утра* наблюдается почти полное повторение слов в качестве рифмы, вплоть до предлога и падежа, с которым этот предлог согласуется. Противопоставление в этом случае происходит по оси время – пространство. В строках 4.2 и 4.4 в рифме *отголоски* и *полоски* (зарифмованы три слога) явления морфологически соответствуют друг другу как дискретные явления, и в этом проявляется их сходство. Различие находим в том, что слово *отголоски* отсылают нас к звуковым явлениям, а слово *полоски* – к зрительным. В строках 4.3 и 5.1 рифма *торца – творца* точная, захватывающая почти целое слово, но в строфической структуре стихотворения это довольно далекая рифма. Противопоставление здесь

состоит в отнесенности слов к различным, удаленным друг от друга сферам лексики (предмет – абстракция). В данном случае также происходит противопоставление по оси высокая — бытовая лексика.

Поэт употребляет слова из разных сфер лексики и в рамках одной строфы, например, в строках 2.2-2.3: Воздух ли *соткой* и *коксом* / ...дышал и зажегся. Сотка [Сотка – 1. единица земельной площади, равна одной сотой части гектара; 2. сотая часть какой-нибудь меры, а также предмет, вмещающий такую часть (устар.) (С. И. Ожегов, *Словарь русского языка*)] и кокс вещи по природе своей разнородные. Если слово *сотка* обладает и конкретным и абстрактным значением, то слово *кокс* может выступать только в значении конкретного предмета. Но поскольку в контексте строки 2.2 слово *сотка* не обладает прямым и переносным значением, а как будто осциллирует между своим предметным и абстрактным значениями, создается опять-таки неустойчивый контекст, лишенный определенного первичного или единственного значения. Наряду с этим, во второй строфе выражение *воздух...коксом...зажегся* описывает вполне реальный процесс.

Возвращаясь к началу данной статьи, в которой обсуждалась проблема феноменологической установки или, по терминологии Б. М. Гаспарова, "страдальческой" позиции поэта, вспомним, что задача данной работы состояла в том, чтобы рассмотреть эту позицию на фоне анализа поэтического текста. В этом стихотворении лирический субъект как языковое воплощение феноменологической установки поэта создается определенным обращением поэта с возможностями языка. Поэт использует семантическую соотнесенность слов (их полисемичность и включенность в синонимические ряды), удерживая при этом соответствующие им контексты употребления в поле зрения читателя. Такое соприкосновение контекстов влечет за собой размывание границы между объектом и лирическим субъектом, поскольку субъект и объект в различных контекстах могут фиксироваться по-разному, а в семантике текста накладываться друг на друга.

Литература

- ПАСТЕРНАК 1989-1991: Борис Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах*. Москва
т. 1 *Стихотворения и поэмы 1912-1931 гг.* 1989.
т. 2 *Стихотворения 1931-1959 гг. Переводы.* 1989.
т. 4 *Повести. Статьи. Очерки.* 1991.
- БАКИНА, НЕКРАСОВА 1982: Бакина М. А., Некрасова Е. А., *Идиостиль Пастернака*. In: *Эволюция поэтической речи XIX–XX вв. Перифраза. Сравнение.*, Москва, 123-129

- БЕЛЫЙ 1990: Белый А., *Между двух революций*. Москва
- ГАСПАРОВ 1990: Гаспаров Б. М., *Gradus ad Parnassum* (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) In: Подгаецкая, 110-135.
- ГРИГОРЬЕВ, ИВАНОВА, НЕКРАСОВА, СЕВЕРСКАЯ 1994: Григорьев В. П., Иванова Н. Н., Некрасова Е. А., Северская О. И., *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке*. Москва
- КОЖЕВНИКОВА, ПЕТРОВА, БАКИНА, ВИНОГРАДОВА, ФАТЕЕВА 1995: Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю., Бакина М. А., Виноградова В. Н., Фатеева Н. А., *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация*. Москва
- НЕКРАСОВА, БАКИНА 1982: Некрасова Е. А., Бакина М. А., *Сравнения в контексте творчества Б. Пастернака*. In: Языковые процессы в современной русской поэзии, Москва, 84-148
- ОВЧИННИКОВ, ПАСТЕРНАК 1990: Овчинников Н. Ф., Б. Л. Пастернак, *Поиски призвания (от философии к поэзии)*. Вопросы литературы 4.
- ПАСТЕРНАК 1988: Пастернак Б., *О предмете и методе психологии*. (публикация Е. Б. Пастернака, предисловие С. Г. Геллерштейна), Вопросы философии 1988/8, 95-105.
- ПОДГАЕЦКАЯ, ВАРЛАМОВА, ГАСПАРОВ, ПОЛИВАНОВ 1990: Подгаецкая И. Ю., Варламова Е. Ф., Гаспаров М. Л., Поливанов К. М., *Быть знаменитым некрасиво...* Пастернаковские чтения. Выпуск 1. Москва
- ФЛЕЙШМАН 1975: Флейшман Л., *К характеристике раннего Пастернака*. Russian Literature 12, The Hague-Paris, 79-113.
- ФЛЕЙШМАН 1979: Флейшман Л., *Фрагменты футуристической биографии Пастернака*. Slavica Hierosolymitana 1979 (IV), 1-36.
- ФЛЕЙШМАН 1993: Флейшман Л. *Накануне поэзии: Марбург в жизни и в «Охранной грамоте» Пастернака*. In: Pasternak Studien I. Marburg, 59-74.
- ЯКОБСОН 1987: Якобсон Р. О., *Заметки о прозе поэта Пастернака*. In: Работы по поэтике, Москва, 324-339.

An Analysis of Boris Pasternak's Poem
Я вижу на перу у творца...
 (Abstract)

This paper analyses a Boris Pasternak poem which was written in 1922. The author discusses some philosophical and philological features of this text. The analysis is based on works by L. Fleishman and N. Nekrasova. The philosophical features of Pasternak's text are investigated by L. Fleishman as relations between subject and object in the text. The philological features of the poet's verses are investigated by E. Nekrasova as a basically linguistic and semantic problem. The

present work is an attempt to show a connection between the poet's use of language tools in this poem and his phenomenological model of the relation between subject and object. The emphasis in this paper is on the linguistic and semantic features of the text, and the philosophical dimension of the poem is considered only with regard to the subject-object relation.

A. Troján

Художественная функция картин в романе Андрея Платонова *Счастливая Москва*

ДИМЕШИ Ж.

Роман *Счастливая Москва* был написан в 1933-36 годах и хранился в рукописи до 1991-го года, когда он был впервые опубликован в журнале *Новый мир* (№9). Эта публикация явилась сенсацией среди филологов, а также среди широкой публики. Неслучайно состоявшаяся в 1996-ом году третья международная конференция по вопросам творчества Андрея Платонова была полностью посвящена этому произведению¹. Многие платоноведы согласны считают, что, с одной стороны, *Счастливая Москва* является уникальным произведением², и с другой стороны, этот роман занимает особое место в творчестве писателя³.

Материалы упомянутой конференции касаются важнейших аспектов романа, основными из которых, с точки зрения поставленного в данной статье вопроса, являются следующие: концепция культуры Платонова⁴, тема фрагментарности и незаконченности⁵, фигуры

¹ Материалы конференции, состоявшейся в Москве в ноябре 1996 года, были опубликованы в сборнике "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 3, Москва, 1999.

² Об этом смотри, например, С. Семенова: *Философские мотивы романа "Счастливая Москва"* In: "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 2, Москва, 1995; В. Вьюгин, *Поэтика А. Платонова и символизм*. In: "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 3, Москва, 1999; Н. Божидарова, *Абсурд ситуации в романе*. (там же)

³ Об этом смотри Т. Никонова, *Из одного вдохновенного источника жизни: общие истины и человеческая жизнь в романе "Счастливая Москва"* (там же)

⁴ А. Лысов, *"Счастливая Москва" и "Град всечеловечества": о концепции культуры в творчестве Платонова* (там же)

Комягина и Сарториуса⁶. Картины не играют центральной роли в романе, но все же стоит подробнее рассмотреть их функции, ибо это может привести к более глубокому пониманию двух центральных персонажей произведения, а именно Комягина и Сарториуса, а также взглядов Платонова на роль культуры в общественной и частной жизни.

В романе *Счастливая Москва* особая функция картин отмечается в трех местах. Во-первых, мы узнаем, что Комягин когда-то в молодости много рисовал. Его незаконченные картины хранятся в его комнате, среди них и любимое полотно Комягина, которое подробно описывается. Во-вторых, Сарториус идет на Крестовский рынок, где в отдельном ряду находятся художественные портреты и репродукции, что особенно привлекает внимание Сарториуса. Он долго смотрит на них, прежде чем купить себе новую идентичность (новый паспорт). А в-третьих, "бывший Сарториус", превратившийся в Груняхина, украшает огромными картинами рабочую столовую, где он работает, чем и вызывает всеобщее удовольствие.⁷

1. Комягин и его картины

Комягин живет один, он не работает, его бумаги не в порядке, он вневойсковик, его ничего не волнует и не интересует, он ничем не занимается. Его образ жизни есть прямое воплощение обломовщины.⁸ Однако в молодости он жил иначе, он писал картины, стихи и дневник, хотя ничего не доделал до конца.

"До сих пор на стенах его комнаты висели незаконченные картины масляной краской, изображающие Рим, пейзажи, различные избушки и рожь над оврагами. Это начинал когда-то рисовать Комягин, но ни одной картины не успел дорисовать ... поэтому избушки остались разоренными – без крыш, рожь не доросла до колоса. Рим походил на губернию." (Стр 60)⁹

⁵ Т. Никонова, *"Из одного вдохновенного источника жизни": общие истины и человеческая жизнь в романе "Счастливая Москва"*. (там же)

⁶ Н. Божидарова, *Абсурд ситуации в романе (Сарториус и Комягин)*. (там же); И. Спиридонова, *«Узник»: образ Сарториуса*. (там же)

⁷ В данной статье подробно рассматриваются только первые две ситуации. Анализ третьей ситуации получился бы слишком поверхностным без трактовки широких культурно-философских вопросов, что выходит за рамки данной работы.

⁸ Об этом см. прим. 6, Н. Божидарова, с. 299.

⁹ Все цитаты из романа *Счастливая Москва* даются по изданию *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*. Выпуск 3, Москва, 1999

Это все, что мы узнаем о картинах. Не говорится ни о красках, ни о композиции или размере, ни о стилевых признаках, и т.д., названы только сюжеты картин и отмечена их незаконченность. Можно сказать, что картины не описываются, а только упоминаются. И это, наверное, потому, что они не носят эстетического характера, они не являются иллюстрациями текста, они присутствуют не для того, чтобы читатель любовался ими, а для того, чтобы обратить внимание на незаконченный характер самого Комягина.

Фигура "недоделанного" человека появляется в разных произведениях Платонова, в том числе в романе *Чевенгур*. Саша Дванов встречается в Ханских Двориках одного крестьянина, который не имеет никаких официальных бумаг: ни официального дня рождения, ни имени; он не служил в армии, даже его пол определяется как "сомнительный", ибо без бумаг он официально не существует для советской власти. Поэтому его называют "Недоделанным". Ситуация Комягина подобная. Он долго называется просто вневойсковиком, а его фамилия названа в романе только намного позже. С точки зрения официальной власти он тоже "недоделанный", что акцентируется и незаконченностью всех его действий. Н. Божидарова обращает внимание на то, что в романе *Счастливая Москва* Комягин "резко отличается от остальных персонажей. ... Он однозначно выпадает из системы всеобщего энтузиазма. ... он несет с собой глубокую трагедию своего существования. ... эта трагедия не имеет конкретной причины, она подразумевается по логике образа, пассивного и тоскующего. ... Он единственный не стремится «поменять свою жизнь на чужую и стать другим». ... вневойсковик кажется мудрым стариком, когда-то давно преодолевшим все стремления, все попытки переделать жизнь, все мечты. Наверное поэтому он стремится умереть" (с. 299-300)¹⁰. Фигура Комягина многоаспектна. С одной стороны, он есть прямой антипод нового типа советского пролетарского героя. Этот тип художественной фигуры, также как и другие основные критерии нового художественного направления, были формально определены в 1933 году Московским товариществом писателей, когда общество призвало артистов к созданию нового московского искусства под названием *Пролетарская Москва ждет своего художника*.¹¹ Большинство персонажей *Счастливой Москвы* соответствует такому идеалу, поэтому Комягин мог бы быть "антигероем", но дело не в этом. Хотя Комягин и не воплощает нового идеального советского пролетаря-интеллигента, все таки Москва Честнова, красивая и талантливая героиня романа

¹⁰См. прим. 8.

¹¹Корниенко, *Пролетарская Москва ждет своего художника*. (К творческой истории романа) In: "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества, Выпуск 3, Москва, 1999.

выбирает из всех своих ухажеров именно его. Комягин не отрицательная фигура. Причины того, почему его судьба сложилась так, а не иначе, надо искать в общественных процессах эпохи, где принимается во внимание не индивид, а лишь его роль, исполняемая им в обществе. Незаконченность всех его произведений можно считать последствием современной ему идеологии культуры, согласно которой искусство становится "функционером" новой жизни. Для такой жизни Комягин не годится, он это сам осознает и примиряется с ситуацией. По выражению Н. Корниенко, "Разлад между культурой и человеком обнажает не абсурдность мира, а ситуацию абсурдности самого искусства, поставившего себя в центр мира"¹². Любопытно, что сам роман *Счастливая Москва* незакончен.

Через фигуру Комягина можно поближе лучше платоновские взгляды на культуру, ощущаемые в *Счастливой Москве*. Эти взгляды характеризуются тем «двойственным сознанием», которое свойственно многим платоновским героям. В *Счастливой Москве* врач-изобретатель Самбикин формулирует это следующим образом:

"тайна жизни состоит в двойственном сознании человека. Мы думаем всегда сразу две мысли, и одну не можем! ... Они оба думают навстречу друг другу, хотя и на одну тему..."

"Надо было привыкнуть координировать, сочетать в один импульс две мысли – одна из них встает из-под самой земли, из недр костей, другая спускается с высоты черепа"(стр.55).

В *Чевенгуре* двойственность процесса мышления определяется диалектикой сердца и сознания, чувств и мыслей, а сам процесс сравнивается с функционированием плотины:

"И то, что Дванов ощущал сейчас как свое сердце, было постоянно содрогающейся плотиной от напора вздымающегося озера чувств. Чувства высоко поднимались сердцем и падали на другую сторону его, уже превращенные в поток облегчающей мысли" (стр. 134)¹³.

Двойственность характерна и для платоновской концепции культуры. Она коренится в том, что Платонов глубоко переживает конфликт двух несовместимых культурных идеологий, не предпочитая одну другой, не отвергая ни одну, ни другую. Одна из этих идеологий утверждает, что культура есть привилегия редких гениев, а согласно второй идеологии личность подавляется обязательными идеалами официальной культуры. По словам Л. Лысова "Платонов очень остро воспринимает главный культурнический контрапункт эпохи, поляризовавший проблемы дальнейшего духовного движения мира между «крушением» прежнего гуманизма и «разрушением личности», между

¹²Там же.

¹³Андрей Платонов, *Избранное*, Минск, 1989.

невозможностью вручить грядущие судьбы культуры лишь Эверестам великих индивидуальностей и такой же неосуществимостью идеалов культуры в сообществе людей, где представление о неповторимости каждого бытия будет утрачено" (стр. 132).¹⁴ Лысов видит в фигурах Комягина и Сарториуса представителей вышеупомянутых двух тенденций культуры. В Комягине воплощается крушение гуманизма, из чего закономерно вытекает невозможность закончить художественные произведения. А в Сарториусе суммируются искания самых разных идеальных путей решения задач новой культуры.

Возвращаясь к картинам Комягина, следует сказать, что одна из них выделена как его любимая. Он показывает ее Москве Честновой. Картина незаконченная, но подчеркивается, что ее мысль и так понятна, а это самое главное.

"На картине был представлен мужик или купец, не бедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял большой дом безродного вида, в котором хранились, наверно, банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна. Пожилая баба сидела в застекленной надворной пристройке – видна была только одна голова ее – и с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе. Мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить – не случилось ли чего особенного, – но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправится на покой – спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти".

О данном описании картины можно сказать все то, что было сказано выше по поводу упомянутых полотен Комягина. И здесь не важен эстетический аспект. Картина не описывается в буквальном смысле, о ней скорее рассказывается, ибо мы узнаем и такие детали, которые не изображены, но о которых можно догадаться. Комягин сам хотел бы жить так, как мужик на его картине, но государство не разрешает. Комягин также стремится к своей смерти, как и его мужик на картине. Для него жизнь не имеет особого смысла, как и он не имеет особой функции с точки зрения официальной жизни. Нравы новой эпохи не допускают, чтобы кто-то был обычным, тихим частным лицом. Картины Комягина есть предметы памяти о старых временах, когда еще не было обязательно быть определенным типом человека. Но для Москвы Честновой эти картины не могут восстановить память, потому

¹⁴См. прим. 4.

что она вообще не знала те времена. В этом смысле Комягин зря показывает ей полотно. Она, как это уже было сказано, воплощает "нового человека", не имеющего корней в прошлом и не имеющего ничего общего с Комягиным, единственным лицом, который не из ряда новых героев, окружающих Москву. И все же он сильно привлекает Москву. Почему? В том числе потому, что люди нуждаются не только в единомышленниках. В выборе девушки отражается убеждение Платонова, согласно которому "перед жизнью равны все ее участники, и это обстоятельство объясняет, почему нельзя принять чью-либо точку зрения как исчерпывающую"(стр. 202).¹⁵ Здесь подразумевается и то, что человек сам не должен останавливаться на одной своей собственной точке зрения. Это же убеждение писателя выражается и в концепции "двойственного сознания".

Тема картин как способа сохранения памяти относит нас к следующей части романа, где картины опять играют особую функцию.

2. Сарториус на Крестовском рынке

В начале романа Сарториус всемирно известный механик-изобретатель, но он бросил профессиональную славу из любви к Москве Честновой. И Спиридонова так говорит о его судьбе: "Став «узником» любви, Сарториус медленно, трудно, но освобождается от другого плена – плена утопической идеологии. Герой начинает мучительно переориентироваться с планетарных мечтаний о будущем технического человечества на конкретного живого человека настоящего. Теперь его водителем будет не ум, а сердце" (стр. 307).¹⁶ Он бросил свою профессию и стал по просьбе Москвы работать на фабрике весов и гирь. Однако от этого он не становится ближе любимой женщине. Все, что он делает – это или для того, чтобы постараться забыть Москву, или чтобы найти ее. Сарториус проходит через несколько этапов метаморфозы и в конце концов, после того как он узнает о том, что Москва Честнова вышла замуж за Комягина, он идет на Крестовский рынок чтобы купить себе в буквальном смысле новую идентичность. Он покупает себе паспорт и вместе с этим новую официальную жизнь. Рынок описывается весьма подробно Сарториус остается там долго и тщательно рассматривает все, что там находится. Рынок есть особое "хранилище" прошлого, где продается абсолютно все, что осталось со старых времен, в том числе и картины.

¹⁵См. прим.3.

¹⁶И. Спиридонова, *"Узник": образ Сарториуса*. In: "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества, Выпуск 3, Москва, 1999.

"В специальном ряду продавались оригинальные портреты в красках, художественные репродукции. На портретах изображались давно погибшие мещане и женихи с невестами уездных городов, каждый из них наслаждался собою, судя по лицу, и выражал удовлетворение происходящей с ним жизнью. Позади фигур иногда виднелась церковь в природе и росли дубы счастливого лета, всегда минувшего" (стр. 96).

Основная функция портретов опять не эстетическая, а скорее идеологическая. Сарториус долго рассматривает портреты и думает о жизни и смерти изображенных на них людей. Он размышляет о том, что стало с ними и их могилами после смерти. Такой ход мышления приводит его к мыслям о всех умерших вообще. Здесь могут возникнуть ассоциации с идеями философа Н. Федорова о воскрешении (и нравственной обязанности этого) ушедших поколений, хотя сам Сарториус не доходит до осознания этического долга живых перед мертвыми. Зато чувствуется ностальгия по гармонии прошлой жизни, отраженной на портретах. Роль портретов - сохранить память об умерших и напомнить живым о том, что их смерть несправедлива, ведь они любили и хотели жить. Присутствие церкви на картинах вызывает религиозную атмосферу прошлого, что сразу противопоставляется нерелигиозности настоящего: Сарториус забыл бога, зато вспомнил всех умерших. По словам Спиридоновой: "Сарториус, как и другие персонажи, эмансипирован от духовного опыта прошлого. «Отечская» традиция забыта-отвергнута героем на земле (отказ от отцовской фамилии) и на Небе (имя Бога стерто из его памяти). Самозаконный человек, не имеющий вне себя и над собой авторитета, он, однако, ощущает не радость освобождения, но плен одиночества" (стр. 306).¹⁷ И так, Сарториус характеризуется как глубоко одинокий человек. Его одиночество коренится в том, что порваны все его связи с личным прошлым (он два раза меняет свою фамилию), с общечеловеческим прошлым (забыта религиозная этика, забыты мертвые), а также с настоящим (Сарториус едва общается с людьми). Меняя свой паспорт, он хочет поменять всю свою жизнь, чтобы таким образом освободиться от мучительной любви к Москве Честновой и от чувства одиночества, путем забвения самого себя. Он прошел тот этап жизни, когда он подчинял себя уму,¹⁸ он был тогда озабочен общественными целями жизни и обращал свое внимание на будущее. На следующем этапе он подчинялся императивам своего сердца, его захватывали проблемы его личной эмоциональной жизни, он был занят своим настоящим. А на Крестовском рынке, рассматривая портреты умерших, Сарториус прикасается к прошлому

¹⁷Там же

¹⁸Там же

и – через это – к общечеловеческим аспектам существования. Но на этом этапе он долго не остается, он делает выбор: перестать быть Сарториусом.

В итоге можно сказать, что в романе *Счастливая Москва* картины как произведения искусства не несут эстетической функции. Они не являются иллюстрациями к тексту, а служат тому, чтобы лучше понять Комягина и Сарториуса, и через это – некоторые основные идеи всего романа в целом.

**Fine Art Objects in Andrei Platonov's novel
entitled *Happy Moscow*
(Abstract)**

In Platonov's novel, entitled *Happy Moscow* (1933-36), there are three places where fine art objects (paintings and drawings) play an articulated role, although they couldn't be considered as key elements of the motivic structure of the novel. Present study examines two of these three episodes and comes to the conclusion that there is no aesthetic message coming through the paintings but their essential function is to open a view to the mental processes of two of the main heroes.

On a more abstract level, having analyzed the three episodes in question, one can get a better understanding of Platonov's time concept: what is the relation between past, present and future, how should people deal with and what's their responsibilities towards their own personal past and present.

Zs. Gyimesi

Катахрезисный мир, мировоззрение и повествование в *Повести Петербургской* Бориса Пильняка

Е. КАСА

Борис Пильняк в эпоху русского авангарда был представителем экспериментального романа, орнаментальной прозы, орнаментального 'сказа', рубленой прозы. Современники оценивали его с точки зрения романной формы, повествования. А в наши дни при анализе его произведений в первую очередь изучают связь между авторским мировоззрением и нарративом.

Цель нашего исследования в произведении *Повесть Петербургская* (в дальнейшем: *Повесть*) за нарративом показать авторское мировоззрение во время русской революции.

Революция и политика в начале XX. века ограничили возможности авторской речи: советская власть допускала исключительно такие произведения, которые были написаны на 'госзаказ', то есть тематически и нарративно были полностью подчинены социалистической идеологии. Но многие писатели (члены обществ *Спутник* и *Серапиновы братья*) не приняли эту цензуру мышления и авторской речи. К этому литературному направлению относился и Пильняк. Он родился в 1894, а казнили его в 1939 в советском лагере. Пильняк вошёл в историю литературы своими своеобразными экспериментами создания текста: он искал новые методы для создания новых значений.

Пильняка можно назвать энциклопедистом революции, но он изображал революцию как процесс, то есть не идеологию революции, а её реальность, экзистенцию. Рубленая проза Пильняка – явление в повествовании; это значит, что элементы истории стоят друг за другом не в хронологической последовательности: таким образом он нарушает принцип однокаузальности.

Пильняк написал *Повесть* в 1921 году. Мелкие детали истории происходят и во времена богдыханов, и в начале XX. века в Китае, и во время Петра I. и в начале XX. века в России. Самим выбором мест действия автор намечает обновившуюся на рубеже двух эпох русскую дилемму: дилемму восток-запад, которая полна конфликтов.

В своих произведениях Пильняк изображает мир, построенный на противоречиях, поэтому постоянным элементом его романа является катахреза. "В широком смысле под катахрезой может пониматься всякое структурное образование, основанное на противоречии." (СМИРНОВ 1991) Такой построенный на катахрезах мир будет противоречивым в своем единстве и таким образом 'целое' будет не гомогенное, а гетерогенное. Но всё-таки, по мнению Смирнова, катахрезисный прием с помощью противоречий, конфликтов симфонизирует, систематизирует разные куски текста. "Катахреза, будучи глубинным структурным принципом, который действует на любой фазе развития авангарда, получает разные поверхностные реализации по мере диахронического движения искусства. Одним из путей осмысления этих поверхностных реализаций могло бы быть представление о перемножении катахрезы на каждом рубеже художественной эволюции." (СМИРНОВ 1986) Это значит, что с помощью этого приема беспорядочность текста будет упорядоченной на верхнем, сверткестовом уровне.

Этот прием важен на рубеже двух эпох, потому что в изломе общественной жизни, как например, во время русской революции возникает конфликт между мышлением (мировоззрением) и речью (повествованием): ведь суть, эссенцию, закономерность невозможно высказать, а изреченное слово будет ложью; оно же не соответствует мышлению. Но для человека и для литературы важно также с помощью правильно подобранных понятий достоверно изобразить мир: это делает возможным катахреза.

На основе вышесказанного при анализе текста попробуем реконструировать авторское мировоззрение, то, как автор видит, воспринимает мир.

Жанр повести – рубленая проза. Это значит, что Пильняк порывает с традиционной формой повествования. В то же время изменение романной формы не самовольное, а зависит от культуры и эпохи, ведь автор выбором формы текста выражает свое отношение к миру: "Понятие творческого отношения к миру предполагает, с одной стороны, создание индивидуального и автономного дискурсивного подхода к миру." (KOVÁCS 1994)

Часто употребляемые понятия, указывающие на связь текста с миром в литературе рубежа двух эпох следующие: 'проникновение', 'надрыв', 'взрыв', 'заумь' – характерны и для текста Пильняка. А на вопрос, почему сюжет рубленый, получаем ответ из следующей цитаты:

"Пильняку оказалась близкой мысль А. Белого о невозможности схватить революцию в ее течении сюжетом." (НЕДЗВЕЦКИЙ 1989)

Эта 'рубленость' появляется уже в начале текста, ведь произведение отстывает от традиции. По исследованию Золтана Каньё *Szemiotika és irodalomtudomány* для классического начала текста характерно, что существует субъект-аргумент, с которым во время 'т' и на месте 'л' происходит 'ф' предикат, или имеет какое-то свойство 'ф'. Если эту нарративную формулу отнесем к изучаемому произведению, можно констатировать следующие:

Первое предложение ("Столетия ложатся степенно колодами") является началом текста. Тогда есть один субъект-аргумент ("столетия") и один предикат-аргумент ("ложатся"), а темпоральный и топос-аргументы отсутствуют. Но если отделяемый текст в конце повести считаем частью корпуса,

"Р о с с и я, Коломна

Николь-на Посадях 20. сент. 1921.г.",

тогда можно сказать, что топохронические аргументы начала текста стоят в конце, таким образом эта рамка-аргументация становится целой. Если определение места и времени читаем внимательно, тогда можно думать о семантике "России", так как само название уже не актуальное. (Тогда Есенин пишет "Советская Русь" или "Русь Советская" – что выражает конфликтный переход эпохи.) Можно сказать, что подтверждает наше определение графический образ слова "Р о с с и я".

Заглавие дает нам информацию о том, что корпус – это повествование мира, таким образом мир появляется перед нами как текст. Но существует напряжение и внутри значения 'повести': напряжение письменности и устности; ведь особенности 'разговорности', 'повествовательности', 'устности' включает в себя только имплицитно, ведь автор трансформирует их по правилам 'письменности'.

Для текста, как семантической структуры мира характерно наличие в основном повествовательных предложений, но в то же время и множество тире ("–") и многоточий ("..."). Тире может обозначать обособленную часть: "Китаец качался у стола справа налево и говорил – по английски, – все сразу что знал" (39.стр.); или объяснение: "Принесите черного кофе, покрепче" – горничной: она горничная – женщина" (40. стр.) "У Ивана Ивановича не было женщины, – опять лихорадка" (40. стр.) "Музыку слушал, музыку знает, – гость на земле." (33. стр.).

Всего 500 тире в 275 предложениях, больше всего во второй главе – свыше 260. Очевидно, что рубленость, несвязность корпуса прерывает семантическую когерентность текста. Усиливает эту монтажную технику то, что 80%-ов тире появляется вместе с другими знаками препинания: "–:", "–...", "–!", "–?", "–.", "– ()–", и в других вариациях. А

если знак препинания указывает на интенцию предложения, очевидно, что после его закрытия следует смена семантического мира.

Многоточие обозначает прерывность: "Какой ты большой, Андрей... В Брюгге такая же тишина..." (32. стр.), или молчание: "Помнишь, Андрей, мы играли в бабки. Но я своего брата..." (38. стр.).

Повествователь разделяет текст на три части, но этот мета-порядок на уровне истории не существует, то есть нарратор рассказывает историю беспрерывно так, что с помощью многоточия прерывает мысль, и потом сразу начинает совсем другую. Этот поток сознания продолжается до конца произведения. Если внимательно читаем повесть, замечаем обращение к читателям, которое является замечаниями самого повествователя в связи с фактами истории: "И он был прав, император Пётр, "(13. стр.) "Кто знает, что было бы?" (19. стр.) "Кто знает все пути – всех, и то – почему ссудила судьба жить этому человеку вот теперь?" (19. стр.) "Кто знал там" (21. стр.) "Кто поймет?" (37. стр.) "Почему у китайца нет косы?" (42. стр.) "Что думал китаец, кто знает?" (54. стр.) – но как будто с этими вопросами нарратор обращался бы не к читателю, а это риторические вопросы поэта, на которые не ожидается ответов, но которые все-таки нарушают каузальность истории. Ибоя Баги, венгерский исследователь творчества Пильняка, пишет следующее: "Это внутреннее нарушение равновесия выражает и трансформация организующих принципов 'традиционной' повествовательной формы: структурные элементы повествования становятся первичным по сравнению с логическим построением действия." (BAGI 1984)

Эти знаки – знаки перерыва, молчания, обращения к читателям – являются знаками внутренней или мысленной речи. Это значит, что для текста характерна я – я коммуникация; как будто повествователь рассказывает свои мысли самому себе, поэтому использование знака не надо объяснять. Таким образом он рассказывает мир со своей точки зрения, мир существует в нем. Так как каузальность зависит от повествователя, текст подчиняется не внешней, а внутренней логике. Это показывает и обратный порядок слов заглавия, в котором отражается интенция повествователя. Доказательством вышесказанного является и жанр *Повести*. орнаментальная проза – рассказанный в нем мир каузален субъективно. На десятой странице например повествователь предсказывает, пророчит события: "Столетий колоды годы инкрустируют, чтобы тасовать годы векам – китайскими картами [...] – какая гадалка с Коломны в Санкт-Петербург кидает картами так, что история повторяется, – что столетий колоды – годы повторяют раз и два?!" (9-10. стр.)

Нарратор нарушает традицию и в избрании главного героя. В традиционных повестях главный герой появляется уже в начале, в экзистенциальном предложении. В *Повести* в начале текста

появляются "столетия", как субъект-аргумент. Но читая повесть выясняем, что главный герой произведения будет не "столетие", а "Петербург". Это установление подтверждается и цифрами: слово "столетия" встречается в повести 12 раз, имя Петра Ивановича – 4 раза, имя Ивана Ивановича Иванова – 17 раз, инженера Андрея Людоговского – 6 раз. Имя Ли-Ян - 5 раз, имя Петра I-го – 14 раз, а имя Петербурга – 23 раза. Не удивительно, что Петербург является главным героем, ведь в русской литературе уже имеется большая традиция 'Петриад' и 'Петербургиад'. Пильяк написал произведение *Повесть Петербургская* в 1921 году, но ранее появился роман Ахру Ремизова, подзаголовком которого тоже была *Повесть Петербургская*. Кроме этого в русской литературе множество произведений имеет подобные этому заглавия: уже подзаголовком *Медного всадника* Пушкина была *Петербургская повесть*, но встречаются ещё следующие заглавия в литературе: *Петебургская поэма*, *Петербургские сновидения*, *Физиология Петербурга*, *Петербургский сборник*, *Петербургские углы* и т.д. Показанный выше диахронический повтор указывает на своеобразный разговор петербургских текстов, то есть на то, каким образом изменялась, преобразовывалась семантика 'Петербурга' в русской культурной памяти, и в русском культурном сознании.

На 38. странице текста можно прочитать следующее предложение, повторяющееся еще несколько раз в течение романа: "Я утверждаю, что Россия должна была – и изживает – лихорадку петровщины, петербурговщины". В русском языке суффикс "-щина" в значительной мере изменяет основное значение слова, придавая значение 'похож на это', 'эпигон', 'подражает этому', то есть не 'равноценен этому', снижает ценность оригинального. На 40. странице читатель ещё раз встречается со следующими формами: "Петровщина", "Санкт-питербурговщина", таким образом Петербург получает отрицательную оценку.

Можно размышлять и о том, откуда получил город свое название, ведь оно не однозначно. Можно сказать, что он получил название от Святого Петра. Но обычно в произведениях, и в этой повести также название Санкт-Петербург относится к его основателю, Петру I-му, ведь город построен по его "подобию", представлению.

Но однозначно и то, что город – европейский, то есть чуждый для русских: "Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он – европейский проспект..." (9. стр.) (БЕЛЫЙ 1931)

В *Повести* мы читаем дальше тот петербургский текст, который в XIX веке и в начале XX века в классической русской литературе был одним из главных направлений русского культурного мышления: в произведениях Гоголя, Достоевского, Андрея Белого появляется такой

же петербургский текст. На Пильняка главным образом влиял Достоевский и Белый: из их произведений цитирует Пильняк 'Петербург, как камень'; 'Петербург, как фикция'; 'Петербург, как туман' - семантическое троиемирие. Примерами этого служат следующие тексты в романе *Петербург* Белого: "[...] металлический Всадник [...] бросил коня на финляндский серый гранит" (99. стр.) "Карета стремительно пролетела в туман, [...] в грязноватый туман" (19. стр.) "Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга. Это только кажется, что он существует. Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается - на картах: "(10. стр.) (БЕЛЫЙ 1931)

Эта последняя цитата указывает на одновременность бытия и небытия города, что является важным моментом в значении Петербурга.

Эта многокачественность города отражается и в анализируемой повести, ведь в связи с городом много предикатов, или равноценных с ними высказываний. Они следующие:

- "туман", "туманный" -21 раз (на 11., 13., 18., 18., 33., 33., 33., 33., 34., 40., 42., 42., 43., 46., 47., 47., 47., 48., 48., 50. страницах)
- "заштатный город" -8 раз (на 25., 25., 25., 26., 26., 26., 36., 49. страницах)
- "гранитный", "каменный", "камень" -6 раз (на 25., 25., 25., 27., 33., 49. страницах)
- "фикция" -3 раза (на 25., 33., 49. страницах)
- "не русский" -1 раз (на 25. странице)
- "таинственно определяемое" -1 раз (на 33. странице)

Если посмотрим эти знаки, имеющие значение, тогда по частоте их выясняется, какими значениями владеет Петербург. Если он:

- "туман", тогда неясный, непроглядный;
- "заштатный город", тогда неважный, и поскольку "все заштаты умирали навозной смертью", и перестает существовать;
- "гранит" или "камень", тогда крепкий, прочный, твердый и это противостоит вышесказанному;
- "фикция", это значит, что его существование не доказано;
- "нерусский", тогда семантически находится вне России;
- "таинственно определяемое", тогда его существование опять недоказанное. ["Санкт-Питер-Бург – есть таинственно – определяемое, то есть фикция."(33. стр.)]

Кроме вышесказанного характерно еще для Санкт-Петербурга, что "перспективы проспектов Санкт-Петербурга были к тому, чтоб там, в концах, срывать с проспектов в метафизику".(26. стр.) То есть они ведут в другое, органами чувств не воспринимаемое пространство: таким образом город одновременно существует и физически и метафизически. Поэтому его трудно, даже невозможно понять, ведь город одновременно 'оказывается' и 'кажется'.

Подзаголовок третьей главы является частью семантической игры: "ГЛАВА ТРЕТЬЯ, ПОСЛЕДНЯЯ, – ибо Санкт-Питер-Бурх – есть три"(51.стр.). Если эта повесть состоит из трех глав потому, что "Санкт-Питер-Бурх есть три", тогда эта повесть – сам город. Но поскольку "Санкт-Питер-Бурх есть три", то есть "нет одного определения", и "посему есть фикция", таким образом сама повесть – фикция. ("Но – определение, должно быть только в одном слове: Санкт-Питер-Бурх определяют три слова – Святой-камень-город, - нет одного определения, – и: Санкт-Питер-бурх посему есть фикция.") (25. стр.). Здесь речь идет не только о двукачественности Петербурга, но и *Повести Петербургской* тоже: ведь повесть одновременно существует и не существует.

Два героя *Повести* – Иван Иванович Иванов и Андрей Людоговский – являются двойниками, они представляют две правды: "двум человекам стоять против друг друга с двумя правдами, с тем, чтобы одному человеку и одной правде вернуться в равелин." (29. стр.). Они давно знают друг друга: ("Они (...) знали друг друга с детства, уже с бабок." (30.стр.)). Какую роль они исполняют на земле, выясняется из следующего разговора: ("–Я себя - чувствую хозяином на земле, - сказал инженер. – А ты? – Все по-прежнему, – гость? – Да, да, гость!") (32. стр.) Таким образом инженер является хозяином на земле, но Иван только гость, житель не земли, а другой, 'высшей' сферы. В конце жизни Пильняк написал роман *Двойники*, в котором излагает эту же проблему: в нем сталкиваются мнения и мировоззрения "интеллигентного гостя" и "революционного хозяина".

'Каменный гость' является специфичным героем произведения, поскольку он появляется в видении Ивана. Видение похоже на сон. По мнению Лотмана сон не что иное, как "семиотическое окно" (ЛОТМАН 1992), творящее значение, таким образом это видение играет важную роль в *Повести*.

"Каменный гость, влезший – с громом – с конем – на доску: - на шахматной доске. Простыни – сухие, в комнате мрак, и тут, в сухих простынях, в подушках – мысль: я! – я-а а а !" (34.стр.) Этим начинается видение, и кончается почти же такими словами: "В сухих простынях, в жарких подушках в углу – мысль: я-а а а ! .. я-а – есть мир!" "Ты еси – Пётр." Эта жизненная ситуация кончается эпическим рефреном, и указывает на тройственность трансформации: я лежу на подушках, как существующий, и одновременно как мысль: "мысль: я-а а а !" В выражении я, как мысль есть весь мир: "я-а – есть мир". Эта расширенная я-идентичность показывает на внутреннюю логику построения мира: мир во мне, и я управляю им.

'Каменный гость' возвращается на 41. странице, и значение рефрена расширяется. Разговор начинается так: "Нет большевика, нет никакой России, - дикари!" и кончается следующим образом: "Есть мир! Все есть

– я!...все есть – я-ааа!" Это относится к потоку сознания: переходит между двумя пространствами бытия: 'я в мире' и 'мир во мне'. Другими словами это не что иное, как взаимопроникновение между миром и мировоззрением, между реальным и виртуальным (семантическим) человеком, непрерывно поддерживающее напряжение в течение романа.

В конце хочется добавить два уточнения, найденных при анализе текста: если 'сказ' не что иное, как ориентация на устность с целью понять и оценить мировоззрение говорящего через высказывания и понятия, употребленные говорящим, тогда повесть Пильняка 'авто-сказ' – авторальная, авторская, самоописывающая речь.

Цель этой самоанализации языка точно передать с помощью языка авторскую мысль. Если понятие орнаментальности определяем, как редунданцию знаков с целью убедить воспринимающего, осуществить полноту восприятия, тогда повествование Пильняка не орнаментальное, ведь нарратор не хочет убедить самого себя, а ищет подходящие слова для выражения мысли полностью.

Но повесть все-таки можем назвать орнаментальной на том основании, что она выражает разницу между состояниями 'я в мире' и 'мир во мне'. В этой игре состояния бытия для семантического человека, занимающегося 'мозговой игрой', Петербург одновременно 'оказывается' и 'кажется'. Переход между двумя состояниями иногда остр, иногда незаметен.

Литература

- БЕЛЫЙ 1931: Андрей Белый, *Петербург*. Москва, 1931.
- ЛОТМАН 1992: Ю. М. Лотман, *Культура и взрыв*. Москва, 219.
- НЕДЗВЕЦКИЙ 1989: В. А. Недзвецкий, *Русская советская литература (1917-1941)*. Вр., 21.
- СМИРНОВ 1986: И. П. Смирнов, *Очерки по исторической типологии культуры*. Russian Literature XIX.. North Holland, 64.
- СМИРНОВ 1991: И. П. Смирнов, *Катахреза*. In: E. Igló – L. Jagusztin, *Поэтика утверждения*, Tankönyvkiadó, Budapest, 87.
- BAGI 1984: I. Bagi, *Художественное пространство как выражение оценочной системы в прозе Н. В. Гоголя и Б. А. Пильняка*. Dissertationes Slavicae XVI. Szeged, 185.
- KOVÁCS 1994: Á. Kovács, *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Wien, 27.

Summary to the study of *Catachretic world, world-concept and the narration in the
Boris Pilnyak's Sankt-Piter-Burkh*
(Abstract)

Boris Pilnyak (1884-1941) is often referred to in literature as the encyclopedist of revolution. However, in his works he described revolution as a process, therefore he did not try to depict its ideology but its realities and worlds. In 1921 he wrote his work, *Sankt-Piter-Burkh*, which has not yet been translated into Hungarian. Although this story is not widely known, as a text on Petersburg, it contains many of the characteristic features of the Pilnyakian way of thinking. This study aims at disclosing the working of the author's concept of the self and the world which is behind the narrative methods of the surface, through the analysis of the text in such an epoch-making period of conflicts as the time of the Russian revolutions.

In his dominant style Pilnyak uses text-worlds full of tension and collision, thus a catachretic order of methods prevails in his works. The concept of catachresis denote any structural formation based on contradiction in a broader sense, thus it can become the structural organizing principle of any avant-garde art. Smirnov thinks that the catachretic order of methods is uniform because it symphonizes, thus organises certain parts of the text-world with the help of particular contradictions and contrasts, therefore what is unorganised on the level of the text, becomes organised on a higher (semantic, essential) level. In the present study I will try to interpret this complicated text based on catachreses.

É. Kasza

Основные тенденции искусства театральной декорации в России начала XX века

М. БУЗАШ

Если мы захотим исследовать и понять театральную жизнь России начала XX века, нам следует обратить особое внимание на театральные декорации эпохи драматургических исканий, ведь – как это не раз было отмечено современниками – попытки обновления театра совпадали "с необычайным расцветом сценической живописи". (ЭФРОС 1914, 24)

"Так нераздельно было подчас главенствование художников на сцене, что чуть ли не вся летопись театральных исканий за эти годы может быть по праву включена, как вполне уместная глава, в общую историю отечественной живописи", – писал Андрей Левинсон в своей статье, полностью посвященной участию русских художников в сценическом оформлении знаменитых постановок первого десятилетия XX века (ЛЕВИНСОН 1916, 4). А. Кугель то же самое явление характеризует следующим образом: "Живопись и сцена – один из самых острых, важных и значительных вопросов современного театра" (КУГЕЛЬ, 65).

Чем объясняется вторжение живописи в театр, явление, которое расценивалось как "господство" живописи над театром, явление, которое в русской культуре не имело никаких традиций? С одной стороны, в конце XIX века – начале XX века возникла и пришла на сцену новая драматическая литература (пьесы Ибсена, Метерлинка, Блока), которая потребовала нового, небывалого сценического воплощения. С другой стороны, сама живопись (в первую очередь художники кружка *Мир искусства*) тяготела к театру: "Сила, влекущая художников к театру – это тяготение целого поколения к декоративности в широком смысле этого слова" (ЛЕВИНСОН 1916, 12). В картинах "мирискусников" часто встречаются театральные или театрализованные сюжеты. (Можно привести в качестве примера "версальские" картины А. Бенуа, изображение персонажей итальянской

комедии дель арте на картинах К. Сомова или ритуалы русской провинциальной жизни на картинах Б. Кустодиева.)

В деятельности художников *Мира искусства* отражалось влияние эстетических теорий и художественных задач стиля модерн. Для этого направления, для сецессиона синтез искусств (где разные виды искусства соединяются друг с другом и преобразуют друг друга), идея "Gesamtkunstwerk" (идея слияния, единения искусств), идущая от Р. Вагнера, с одной стороны, являлась идеальным образцом художественной деятельности, а с другой стороны, дала возможность художникам реализовать их талант в разных сферах художественного творчества. (САРАБЬЯНОВ 1978) Членов объединения *Мир искусства* характеризовала именно широта культурных интересов: они стремились к универсализму, к восстановлению связи живописи с культурой в целом. Надо отметить и то, что театральное начало оказалось одной из главных особенностей культурной жизни России начала XX века: не только театр, как поле художественных исканий, занимал центральное место в мышлении теоретиков культуры, но и сама жизнь оказалась театрализованной. (ДАВЫДОВА 1999)

Возможными реализациями идеального синтеза являлись "малые синтезы": книжный синтез (который стал чрезвычайно распространенной формой деятельности русских художников начала XX века), уличный (плакат, архитектуры малых форм), декоративно-интерьерный и, конечно, театральный синтез, в котором соединялись поэзия, музыка, танец и живопись, ставшая таким образом единоправным составляющим элементом сценического зрелища.

Существовал еще один элемент, который сблизил и (как это можно проследить на примерах) соединил театр и живопись данной эпохи: это любование старыми и дальними культурами как источником обновления искусства. Это явление тонко отмечено Д. Сарабьяновым: "Как и в области иллюстрации, успех мирискусников в сценографии был основан на способности вживаться в стиль прошедших эпох, глубоко проникать в своеобразие старых культур и мыслить их категориями" (САРАБЬЯНОВ 1993, 105). Театральные теоретики-реформаторы обращались к античной трагедии или к народному театру (итальянская комедия дель арте и русское народное искусство). Интересным экспериментом являлись архаично стилизованные спектакли Старинного театра, в которых реконструировался мир различных эпох расцвета театрального искусства. Члены группировки *Мир искусства* определили для себя русское искусство XVIII – начала XIX (русское барокко и классицизм) как источник обновления искусства. Кроме этой "программой" установки, необходимо отметить также склонность А. Бенуа к эпохе Людовика XIV, увлечение Л. Бакста античностью, исторические картины Н. Рериха, воссоздающие древнюю, дохристианскую, старославянскую Русь или сказочные

иллюстрации И. Билибина, написанные по мотивам средневекового народного искусства. (САРАБЬЯНОВ 1993)

"Сценическая живопись, без роду и племени, возникшая вчерашний день, лишенная эстетической традиции и технического опыта, неожиданно выросла в явление исключительной важности и силы. Она пошла наперекор всему укладу нашего современного искусства" – этими словами описывает А. Эфрос неожиданный расцвет отечественного сценического искусства (ЭФРОС 1914, 23). Русская театральная декорация не имела значительных традиций до того момента, пока идея Вагнера создать органическое слияние разных творческих стихий не вовлекла русских художников в сотрудничество с деятелями театра: драматургами и режиссерами. А. Левинсон, рассматривая европейскую историю соприкосновения живописи и сцены, упоминает лишь некоторые примеры из зарубежной истории театра: декорации итальянского театра эпохи Возрождения, деятельность английского мастера Inigo Jones в начале XVII века или театральные костюмы французской оперы XVIII века. Во всех упомянутых моментах основную роль играла архитектурная мысль: за исключением заднего занавеса, единственной собственно живописной части сценического построения, декорация служила лишь архитектурной рамкой для сценического движения.

Что касается истории русского театра, в статье Левинсона упоминается творчество "архитектурно-декорационного гения" Петра Гонзаго, определяющее для театральной сцены конца XVIII – начала XIX века. Как начало вступления живописцев на подмостки Левинсон выделяет эскизы декораций к опере Н. Римского-Корсакова *Снегурочка*, написанные Виктором Васнецовым для театра Абрамцевского кружка С. Мамонтова. Характерными чертами этих эскизов было следующее: сказочность, влияние народного искусства и лубка, лирические пейзажи. (ЛЕВИНСОН 1916)

Необычайным явлением в истории русской живописи оказалась деятельность художников группировки *Мир искусства*. (Само название *Мир искусства* обозначало одновременно журнал, выставочный комитет и кружок художников.) Всех деятелей этой группировки (за исключением К. Сомова) объединяло исключительное влечение к театру. Необходимо назвать некоторые постановки, в зрительном облике которых проявляется талант "мирискусников". Сценическое оформление *Мнимого больного* Мольера (Московский Художественный театр) было выполнено А. Бенуа: архаично стилизованная постановка воссоздавала эпоху Людовика XIV. "В мизансценах стало теперь нередкостью встретить интерьеры, целиком или частями перенесенные со старых холстов. Актеры представляли перед зрителем в одежде и гриме, заимствованных у какого либо

старинного портрета. Все действие, весь уклад пьесы пропитывался ретроспективизмом насквозь" (ЭФРОС 1914, 35).

А. Бенуа был также автором балаганных декораций к балету *Петрушка* И. Стравинского: художник воссоздал в них быт старого Петербурга (Николаевских дней) и лубочную красочность народного театра. (Балет был показан в Париже на русских сезонах, организованных С. Дягилевым.)

Излюбленными темами Л. Бакста являлись экзотика Востока и античность. Яркая красочность и чувственность Востока отразились в декорациях и костюмах балетов *Клеопатра* (1909) и *Шехерезада* (1910). А. Левинсон следующим образом охарактеризовал зрелищность декораций Бакста: "В его *Клеопатре* и *Шехерезаде* кропотливая детализация былых исторических постановок заменена пыланием ярких плоскостей, пятнами чистого цвета. (...) То, что он творит в этих балетах не есть, конечно, интимный и subtilный мир арабской сказки. Но пылкое и жестокое до жути великолепие Востока воплощено в подобных замыслах Бакста с такой полнотой, с такой патетической вибрацией, – что самое сценическое действие кажется излишним и праздным дополнением к видению декораций" (ЛЕВИНСОН 1916, 11). Дух античности (соединение аполлонического и дионисийского начал) пронизывает декорации и костюмы, созданные Бакстом для балетов *Нарцисс* (1911) и *Послеполуденный отдых фавна* (1912). В сценографии эдиповской трилогии Софокла (в Александринском театре) Бакст обращался к эллинской античности, например, к геометрическим орнаментам и пляшущим фигурам, изображенным на античных вазах.

Любимыми темами Н. Рериха были домосковская Русь и мифическая Скандинавия. "Рерих принадлежит к числу тех художников театра, чья концепция преодолевает дух и строй самого сценического действия. В декорациях своих он тяготеет не к прямой гармонии Бакста или детализации Бенуа, а к внушающему единству гаммы" (ЛЕВИНСОН 1916, 13). Рерих создал сценографии *Овечьего источника* (Лопе де Вега), который был поставлен в Старинном театре (режиссер Н. Евреинов) в духе испанского золотого века. В декорациях к балету И. Стравинского *Священная весна* Рерих изобразил картину языческой Руси, своей любимой исторической эпохи.

А. Головин явился автором сценографий к опере Н. Римского-Корсакова *Борис Годунов* (1908), декорации и костюмы которой отражали национальный колорит. Расцветом его деятельности как театрального художника является середина 1910–х годов (декорации к *Орфею и Эвридике* Глюка, *Грозе* Островского и *Маскараду* Лермонтова). Головин не раз работал вместе с Мейерхольдом (например при постановке *Дон Жуана* Мольера в 1910 г., стилизованной в духе театральных празднеств Короля-солнца),

особенно важным этапом их сотворчества была постановка *Маскарада* Лермонтова. Замечательное оформление этого спектакля представляло собой стилизацию русского бального-карнавального обихода 1830-х годов. Головин при создании зрелищного эффекта использовал не только исторические реалии – его волновало и психологическое начало в создании системы декораций: "Этот «психологический декоративизм» ярче всего проявился в *Маскараде*, где каждая сцена, близкая по мотивам соседней, вместе с тем красочными соотношениями и линейными ритмами соответствовала состоянию персонажей и характеру действия" (САРАБЬЯНОВ 1993: 109).

М. Добужинского в драматических произведениях волновало психологическое начало, в следствие чего он с удовольствием сотрудничал со Станиславским. Добужинский осуществил декорационное оформление *Николая Ставрогина* (инсценировка романа Достоевского *Бесы*), по достоинству оцененного А. Эфросом: "Вместо твердо намеченных – былых – форм инсценировки, вместо ясного членения красочных плоскостей и контуров, здесь перед нами неопределенные, вялые очертания, нерешительные, робкие намеки" (ЭФРОС 1914, 42).

Увлечение Б. Кустодиева русским провинциальным бытом проявилось, помимо его полотен, и в его театральных декорациях. (Эфрос поэтому причислял его к "реалистам", а не к "фантазерам" театра.) Это было отмечено Левинсоном: "Неудивительно, что он был привлечен к живописному обновлению бытового театра с его полнокровной материальностью, крепким запахом земли и лубочной пестротой" (ЛЕВИНСОН 1916, 14). Господство жизнерадостной красочности и богатство деталей отразились и в декорациях Кустодиева к спектаклю *Горячее сердце* Островского.

Вышеприведенные примеры, разумеется, не отражают весь спектр деятельности "мирискусников" в области театральных декораций, однако, на наш взгляд, свидетельствуют об исключительной и всеобщей для членов этой группировки привязанности к театру.

В дальнейшем деятельность обществ русских живописцев не была таким естественным и очевидным образом связана со сценой, но некоторые художники продолжали эту зародившуюся традицию. В первую очередь необходимо упомянуть связанную с театром деятельность Н. Сапунова и С. Судейкина, которые по своему духу являлись "мирискусниками" в рамках группировки *Голубая роза*. С. Сапунов был автором декораций к *Балаганчику* Блока, поставленного в 1906 г. в театре Комиссаржевской. Режиссером спектакля был Вс. Мейерхольд, чье увлечение итальянской комедией масок, традицией балагана идет именно от этого спектакля. В сценическом оформлении отразилось влияние народного площадного театра, с его чертами примитивизма. Марионеточность действующих лиц напоминала театр

кукол и отражала новую, экспериментальную театральную концепцию режиссера. Согласно идее балаганной условности, на сцене были откровенно продемонстрированы "чудеса и секреты" театральной техники.

А. Левинсон на основе постановки *Турандот* в театре Незлобина назвал Сапунова "фантастом среди стилистов и археологов". "Эти образы и маски не реконструкции прошлого, не паноптикум забытых культур, а «вести ниоткуда», цветущий и изящный мир сценических обманов" (ЛЕВИНСОН 1916, 14).

С. Судейкин неоднократно работал вместе с Мейерхольдом. Он нарисовал (совместно с Сапуновым) эскизы для постановки *Смерти Тентажиля* Метерлинка в Студии на Поварской в стиле декоративного панно (согласно теории неподвижного театра): актеры были распределены на фоне панно, как фигуры барельефа на плоскости. (Постановка не осуществилась, сохранились только эскизы мизансцен.) Сотрудничая с Мейерхольдом, Судейкин создал декорации к *Сестре Беатрисе* Метерлинка, поставленной в театре Комиссаржевской в 1906 г. *Фресковые* декорации были осуществлены в духе прерафаэлитов в соответствии с приемами "неподвижного театра". Строгая, угловатая пластика поз и движений актеров гармонично вырисовывалась на фоне построенных структурно, в духе раннего Возрождения, мизансцен. Судейкин был одним из главных оформителей интерьера музыкальных кабаре *Бродячая собака* и *Привал комедиантов*, что свидетельствует о его склонности к гротеску.

Даже во время расцвета авангардистских художественных группировок связь живописи с театром не полностью прервалась. Н. Гончарова (член группировки *Ослиный хвост*) осуществила сценическое оформление *Золотого петушка* Н. Римского-Корсакова, прибегнув к лубочному стилю. *Золотой петушок* был показан на дягилевских сезонах в Париже. Можно упомянуть также эскизы декораций к *Жизни за царя*, созданные Татлиным в стиле схематизированного народного искусства, или абстрактные декорации П. Филонова к трагедии *Владимир Маяковский* В. Маяковского. В. Шкловский в своих воспоминаниях так описывает постановку трагедии *Владимир Маяковский*: "На декорациях были плотно изображены изогнутые люди, сделанные из превосходной краски, и большой, очень красивый петух, которого несколько раз перерисовал Филонов. (...) Тысячелетний старик был нарисован и обклеен пухом. Женщина была на самом деле двух саженей" (ШКЛОВСКИЙ 1974, 42).

Маски действующих лиц и декорация своей неожиданностью и новизной произвели глубокое впечатление на зрителей, как об этом свидетельствуют воспоминания А. Мгеброва (актера и режиссера того времени): "Погас свет и вот поднялся занавес. Началось представление. Полумистический свет слабо освещает затянутую сукном или

коленкором сцену и высокий задник из черного картона, который, в сущности, один и составляет всю декорацию. Весь картон причудливо разрисован. Понять, что на чем написано, я не могу, да и не пытаюсь: какие-то трубы, перевернутые снизу вверх, дома, надписи – прямые и косые, яркие листья и краски. Что этот картон должен изображать? – я так же, как и другие, не понимаю, но странное дело – он производит впечатление; в нем много крови, движения. Он хаотичен... он отталкивает и притягивает, он непонятен и все же близок. Там, кажется, есть какие-то кренделя, бутылки, и все словно падает, и весь он точно крутится в своей пестроте" (МГЕБРОВ 1963, 110).

[Интересно отметить, что В. Альфонсов, анализируя отношение Маяковского к живописи и зрелищности вообще, подчеркивает общность В. Маяковского и П. Филонова, устанавливая ее на основе чувственности и физиологизма их художественного миропонимания. (АЛЬФОНСОВ 1966)]

После этого далеко не полного перечисления театральных работ русских художников-живописцев начала XX века следует подвести некоторые итоги. Созданные декорации, в зависимости от намерения художника и типологии оформления можно разделить на следующие группы.

1) Архаично стилизованные декорации, реконструирующие различные исторические эпохи.

Любовь к ушедшим, старым культурам была связующим звеном между исканиями теоретиков театра начала столетия (это в первую очередь обозначало обращение к эпохам расцвета драматургического искусства) и творчеством кружка *Мир искусства*. (Не случайно искусствовед С. Маковский назвал мирискусников "ретроспективными мечтателями".) Образцом этой "реставрации" явились спектакли Старинного театра, инициатором и основателем которого был Н. Евреинов. (Театр существовал в 1906-1907 гг.) Труппа театра собралась с целью осуществления на сцене метода художественной реконструкции знаменитых некогда спектаклей. Первый сезон был посвящен французскому средневековому моралите: Евреинов обращался к подлинным текстам средневековых драматических жанров, так например, *Действо о Теофиле А.* Блок перевел специально для Старинного театра. Второй сезон был посвящен испанскому театру XVII века. (ЕВРЕИНОВ 1955; ТАМАРЧЕНКО 1987)

О замечательной работе художников-стилизаторов свидетельствует следующее описание сценического оформления *Мнимого больного* Мольера, выполненного А. Бенуа: "Эскизы костюмов, абрисы действующих лиц – это целые фолианты историко-бытовых сведений, тома костюмной археологии. Каждая складка и каждый бант оправданы, так сказать, «архивной ссылкой»" (ЭФРОС 1914, 36).

2) Ко второму типу декораций принадлежат различные варианты намеренной стилизации. В эту группу в первую очередь входят экзотически стилизованные декорации и костюмы "мирискусников" – художники этой группировки увлекались культурами и стилями, отдаленными не только во времени, но и в пространстве. Описывая декорации к балету *Египетские ночи*, осуществленные Б. Анисфельдом, А. Эфрос подчеркивает экзотическую красочность сценического зрелища: "Этими методами Анисфельд достигает желанного: декоративная сторона движений по сцене получает такую подчеркнутость, что за ее рельефом гаснет, ступшевывается все остальное. Каждая группа актеров, развертывая танец, ведет ту же цветовую игру, которая развертывается основными декоративными массами – колоннами, входом и пальмами. (...) Сложность красочных комбинаций, их разнообразие, их сила, их чередование достигают полной завершенности, раскрывая до последних глубин живописные замыслы художника, правящего этим буйствующим царством красок" (ЭФРОС 1914, 30-31). Исходя из вышеприведенных суждений современников, можно утверждать, что в этих стилизованных экзотических сценах ярко проявилась склонность художников–«мирискусников» к декоративности вообще.

3) Следующую значительную группу сценических стилизаций составляют декорации, выполненные в фольклорном духе, с использованием элементов и мотивов народного искусства. Примитивистские тенденции были характерны для некоторых направлений западноевропейской живописи начала XX века: для французского кубизма и немецкого экспрессионизма. Народное искусство, и прежде всего народный театр, оказало влияние на творчество некоторых "мирискусников", но своего расцвета русский примитивизм (или скорее неопримитивизм) достиг в деятельности авангардистских группировок *Бубновый валет* и *Ослиный хвост*. В отличие от французских и немецких художников, которые обращались к примитивному искусству народов Африки, Полинезии или Южной Америки, русские неопримитивисты опирались на отечественные художественные традиционные образцы: лубок, вывески, народную игрушку, иконы. А. Шевченко следующим образом определял художественную программу неопримитивистов: "Мы стремимся к исканию новых путей нашему Искусству, но не отвергаем вполне и старого и из прежних форм его признаем превыше всех – примитив, волшебную сказку старого Востока. (...)" Примитивы, иконы, лубки, подносы, вывески, ткани востока и т. д., вот образцы подлинного достоинства и живописной красоты" (ШЕВЧЕНКО 1989, 55-56).

До сих пор мы стремились рассмотреть и типологизировать русские театральные декорации преимущественно с точки зрения живописи. Но необходимо коснуться проблемы оценки вторжения живописи на сцену и с точки зрения деятелей театра. Если исходить из того, что спектакль должен представлять собой синтез, органическое слияние разных видов искусства, то декорация должна способствовать художественной целостности спектакля. На взгляд Н. Евреинова, спектакль, зрелище должны выражать идею пьесы, так, как она представлялась режиссеру и художнику-декоратору. (ЕВРЕИНОВ 1955)

А. Кугель выдвигает важный элемент оценки театрального зрелища: он подчеркивает, что декорация, костюмы, бутафория в театре имеют двойное значение: с одной стороны, они создают пространственное, реальное или вымышленное представление у публики, а с другой стороны – вызывают иллюзии у перевоплощающихся актеров. Таким образом, цель сценического оформления не только помогать смотреть, но и помогать играть. (Кугель) Но именно в этом кроется и главная опасность, которой сценическое оформление угрожало постановке: блестящие живописные декорации не оставляли простора для актерской игры. А. Эфрос не раз подчеркивал подавление актерской игры живописным оформлением спектакля, например в связи с постановкой *Египетских ночей* (художник-оформитель Ю. Анисфельд): "У Анисфельда они (т. е. актеры – М. Б.) лишь движущиеся красочные пятна, и только в этом их назначение и ценность. Художник заставляет их играть подчиненную роль по отношению к основной гамме цветовых плоскостей" (ЭФРОС 1914, 30). О том же самом явлении Эфрос говорит и в связи с постановкой *Изнанки жизни* (художник С. Судейкин): "Он растворил актера в декорациях, вместо того, чтобы облегчить ему завоевание зрителя, выделить его, как то подлежало бы логике театра. Красное пятно на красном фоне незаметно: так же незаметен актер на фоне судейкинских декораций" (ЭФРОС 1914, 33-34).

Отношение К. Станиславского к проблеме связи живописи и театральных декораций представляет интерес как мнение новатора театра с чрезвычайно сильным пластическим видением сцены. Он, как режиссер, уделял основное внимание внешним постановочным приемам, оформлению спектаклей: помимо эскизов для него необходимы были и макеты декораций, которые он и сам изготовлял, чтобы лучше представить пространственное расположение актеров на сцене. Однако, согласно его теории, внешнее оформление спектакля должно быть подчиненным "внутренней стороне", должно помогать актерской игре. В своих воспоминаниях Станиславский так оценивает вторжение живописи на сцену: "Между тем в других театрах Москвы и Петербурга, в описываемое время, все больше и больше увлекались внешностью, даже в ущерб внутренней стороне спектаклей" (СТАНИСЛАВСКИЙ 1926, 433-434).

Станиславский в своих экспериментах, в непрестанном стремлении к новому театру уделял особое внимание исполнительской технике актеров (хотя не оставлял без внимания и зрелищную сторону постановки): "Еще раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссера и выполнением их – большое расстояние и что театр прежде всего для актера, и без него существовать не может; что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой" (СТАНИСЛАВСКИЙ 1926, 377).

Постановка пьесы Леонида Андреева *Жизнь Человека* (преьера состоялась 22 февраля 1907 г. в театре Комиссаржевской, режиссером был Вс. Мейерхольд, а затем в декабре этого же года пьеса была показана в Московском Художественном театре, где постановщиком спектакля был К. Станиславский) оказывается особо интересной с точки зрения оформления, хотя новизна внешних эффектов достигалась в первую очередь не живописными средствами. У Мейерхольда вся сцена была завешена холстами, а у Станиславского сцена была обита черным бархатом. Благодаря серому или черному фону сцена как бы становилась плоской. Оба постановщика стремились к предельной схематичности и контурности: Мейерхольд расположил на сцене очень мало мебели, а Станиславский сделал декорацию из веревок. (БЕЗЗУБОВ 1969) В своих воспоминаниях Станиславский выделяет роль черного бархата как основного элемента зрительного воплощения центральной мысли пьесы: "Для пьесы же Андреева черный фон подходил исключительно удачно. На нем можно говорить о вечном. Мрачное творчество Леонида Андреева, его пессимизм отвечали настроению, которое давал бархат на сцене. (...). В пьесе Андреева жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности, этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок. Они, как прямые линии в упрощенном рисунке, намечали лишь очертания комнаты, окон, дверей, столов, стульев" (СТАНИСЛАВСКИЙ 1926, 422).

Разные настроения отдельных картин передавались изменением цвета линий: во второй картине линии были розового тона, а в картине бала зал был очерчен веревочными контурами золотого цвета. Гости на балу у Человека казались страшными звероподобными существами. По верному замечанию М. Давыдовой, в манере гротескного изображения персонажей сказывалось влияние графики О. Бердслея и современного немецкого экспрессионистского рисунка. (ДАВЫДОВА 1999)

Постановка *Жизни Человека* в Московском Художественном театре оказалась значительной не только как эксперимент в области сценической условности, но и именно как экспрессионистская постановка. Экспрессионистские черты драмы получили выражение и в зрительном воплощении спектакля: черный бархат и линейная

контурность, а также гротескные костюмы и маски действующих лиц полностью соответствовали условно-философской проблематике драмы, а также гротескно-гиперболическому изображению мира.

Хотя Станиславский оценил оформление спектакля (художник В. Егоров) как особенно удачное, постановка в целом не удовлетворила его намерений и ожиданий в области театрального новаторства. По мнению режиссера, постановка *Жизни Человека* оказалась таким спектаклем, в котором основная мысль произведения нашла полное выражение в декорациях, а в области актерской игры постановка не принесла ничего нового – а в театральных же исканиях Станиславского роль актера занимала всегда центральное, основное место.

В настоящей статье мы намеревались обозначить и подчеркнуть некоторые основные тенденции, характерные для искусства русской театральной декорации начала XX века, в их соотношении с новаторскими устремлениями драматургии этого же периода. По приведенным примерам можно установить, что сотрудничество художников-декораторов и режиссеров оказалось плодотворным и соответствовало желаниям обеих сторон. Причиной этого исключительного сотворчества, с одной стороны, явилось увлечение живописцев театром, а с другой стороны – поиски новых путей в обновлении драматургии. И режиссеры для осуществления своих экспериментов нашли в живописцах подлинных соавторов. Творческие искания режиссеров были тесно связаны со зрительным решением спектакля, с оформительской идеей декоратора. Декорации служили не только созданию на сцене пейзажей или архитектурных сооружений, они стали самостоятельными художественными произведениями, сценического искусства. Однако необходимо отметить и то, что хотя живопись – согласно представлениям теоретиков – должна была стать равноправным составляющим элементом постановки, в некоторых случаях она оказывалась в спектакле подавляющим элементом, и не оставляла места для актерской игры, что вызывало недовольство некоторых теоретиков и деятелей театра того времени.

Литература

- АЛЬФОНСОВ 1966: В. Альфонсов, *Слова и краски*. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников, Москва–Ленинград
- БЕЗЗУБОВ 1969: В. И. Беззубов, *Леонид Андреев и Московский Художественный театр. Труды по русской и славянской филологии*. XI. Ученые записки Тартуского Университета, Тарту, 122–243.
- ДАВЫДОВА 1999: М. В. Давыдова, *Художники в театре начала XX века*. Москва

- ЕВРЕИНОВ 1955: Н. Н. Евреинов, *История русского театра с древнейших времен до 1917 г.* New-York
- КУГЕЛЬ А. Кугель, *Утверждение театра.* Москва
- ЛЕВИНСОН 1916: А. Левинсон, *Русские художники-декораторы.* Столица и усадьба, 15 апреля 1916, 4-18.
- МГЕБРОВ 1963: А. А. Мгебров, *Трагедия "Владимир Маяковский"*. In: В. Маяковский в воспоминаниях современников. Москва, 108-114.
- САРАБЬЯНОВ 1978: Д. В. Сарабьянов, *К определению стиля модерн.* Советское искусствознание, 1978/2, 206-226.
- САРАБЬЯНОВ 1993: Д. В. Сарабьянов, *История русского искусства конца 19 – начала 20 века.* Изд. Московского Университета
- СТАНИСЛАВСКИЙ 1926: К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве.* Москва
- ТАМАРЧЕНКО 1987: А. Тамарченко, *Театр и драматургия начала века.* In: История русской литературы. Серебряный век, Москва, 333-378.
- ШЕВЧЕНКО 1989: А. Шевченко, *Неопримитивизм. Его теория, его возможности, его достижения.* Ленинград (Впервые опубликовано отдельным изданием в Москве, в 1913 г.)
- ШКЛОВСКИЙ 1974: В. Б. Шкловский, *О Маяковском.* In: В. Б. Шкловский. Собрание сочинений в трех томах, т.3. Москва, 7-145.
- ЭФРОС 1914: А. Эфрос, *Живопись театра.* Аполлон, № 10, 22-46.

**Some Tendencies in Russian Scenery Art
at the Beginning of the 20th century
(Abstract)**

This study attempts to examine the reasons of the Russian "inflow" into theatres and to discuss basic tendencies of Russian scenery art at the beginning of the 20th century. Stage-designs are examined on the one hand as some pieces of art of Russian contemporary painting, and on the other hand as possible means of theatre renewal attempts of that age. In the center of interest is the scenery art of the members of group *Mir iskusstva* as realizations of contemporary theory about unifying various branches of art (*Gesamkunstwerk*). Based on their typological characteristics, the stage-designs are divided into three groups: archaic-, exotic- and folklore-type settings. Besides accounts of successful cooperation between decorators and directors, negative views on the dominance of painting in theatres are mentioned as well.

M. Buzás

Сергій Єфремов (1876-1939)
Біографія. Світогляд. Методологія.
(До проблеми інтерпретацій)

Т. ІВАШКЕВИЧ

Мало хто з дослідників українського літературного життя стане заперечувати той факт, що рубіж XIX – XX століть був епохальною віхою в розвитку українського наукового літературознавства. М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський – це не просто персоналії вітчизняної літературної історії, за іменами цих вчених стоїть утвердження і розвиток широкоаспектних наукових студій, оригінальне осмислення явищ світового та національного письменства.

Немалу роль у розбудові української філологічної науки відіграв також С. Єфремов. З - під його пера вийшло понад 3000 праць, значна частина яких стала класикою українського літературознавства, невичерпним джерелом ідей, гіпотез, теорій та характеристик. У радянську епоху на спадщину вченого було певний час накладено ідеологічне вето, вона була проголошена поза законом, нищилась, вилучалась із бібліотек, посилання на неї категорично заборонялись. Сьогодні працями С. Єфремова повниться увесь творчий та науковий світ, вони є об'єктом постійного наукового інтересу українських та зарубіжних учених: Г. Грабовича, Ю. Бойка, Б. Рубчака, М. Наєнка, стимулом появи нових альтернативних студій (див. *Історію української літератури* Д. Чижевського).

Однак довгі роки замовчувань та перекручувань не пройшли безслідно. Біографія, світогляд, методологія вченого не витримують численних, почасти абсолютно протилежних інтерпретацій. Так, наприклад, життєпис С. Єфремова має щонайменше три прочитання: "комуністичне" (судова справа *Спілки визволення України*), "націоналістичне" (*СВУ. Збірник* І. Мюнхен, 1953) та "пострадянське"

(студії А. Болаболеченка, Л. Єфімова, Ю. Шаповала та ін.). Певна річ, з них лиш останнє заслуговує на належну довіру, бо ґрунтується на документально підтверджених фактах, а не свідченнях заляканих терором радянських громадян чи ж націоналістично настроєних родичів ученого. Жодних доказів існування *СВУ* досі не виявлено, а отже, судовий процес, проведений 1930 року в Харківській опері, та "історичні" екскурси української еміґрації є не чим іншим, як фальсифікацією, основою на безпідставних домислах. Причина трагедії С.Єфремова лежить деінде: в категоричному небажанні авторитетного вченого співпрацювати з владою, "принесеною на вістрях штиків"¹, системою, збудованою на "брехні й провокації"². Будь – який консенсус заздалегідь відкидався. "Коли треба буде, то занімію, піду чоботи латати, – писав С. Єфремов, – а себе не зречуся"³. Така позиція в умовах тоталітарного суспільства вела до цілком прогнозованих результатів: знищення.

Ще більше виникає проблем при вивченні світоглядних основ ученого. Радянське літературознавство оцінювало С. Єфремова як "буржуазного націоналіста" (див. студії О. Дорошкевича, О. Білецького тощо), сучасники (С. Павличко, Т. Гундорова) трактують його як "народника", а сам учений, головним чином, ідентифікував себе як "соціаліста – федераліста".

Отже, по черзі.

Буржуазність і С. Єфремов – речі несумісні в принципі. Народився в сім'ї сільського священика. Навчався в духовних закладах, закінчив юридичний факультет Київського університету. Типовий інтелігент, занурений у публіцистику, літературу й науку. Більше того, пропагував теорію "безбуржуазності" української нації, аргументуючи свої думки тим, що всередині молодих, тільки – но відроджених національних організмів класовий поділ відсутній як такий. "Пригноблені нації, – писав С. Єфремов, – це майже суцільне селянство, на чолі якого стоїть також трудова інтелігенція"⁴. У цьому контексті буржуазність С.Єфремова виглядає як недолугий парадокс, ще один міф, залишений нам у спадок радянськими лженауковцями.

Націоналізм у доробкові вченого отримав окреме освітлення. С.Єфремов був свідомий того, що "народи – раби так само противні природі людських відносин, як і раби люди"⁵, а отже, визнавав, що

¹ Єфремов С., *Більшовики в Києві*. Київ, Вік, 1918, 20.

² Єфремов С., *Щоденники (1923 - 1929)*. Київ, Рада, 1997, 20.

³ Там же, 726.

⁴ Єфремов С., *З громадського життя на Україні*. Київ, Вік, 1909, 64.

⁵ Єфремов С., *Національне питання в Норвегії*. Львів, 1902, 16.

"націоналізм – річ нормальна, справедлива й поступова"⁶. З другого боку, перебуваючи під сильним пресінгом драгомановських ідей, не мислив іншого шляху для України, як автономія, а тому виступав з послідовною критикою Д. Донцова. Донцов, за Єфремовим, це "нестерпучий брехун", "хвастун", "блягер", "фашист", "український Струве", "людина примітивно несовісна", словом той, хто спалює прогресивну ідею, перекутив її, довів до абсурду, а "кожна добра прикмета, – на думку вченого,- проведена далі (...), за крайню межу свою, обертається в хибу"⁷. Тому так боляче сприймав звинувачення в націоналізмі. "Сьогодні Демченко ганьбить мене за шовінізм і фашизм, – звиряв Єфремов свої думки щоденнику, – (...) за шовінізм і фашизм поруч Донцова! Боги безсмертні, де ж край дурості і нахабству?"⁸ А втім, як ще могла бути оцінена робота С. Єфремова, націлена на відродження і розвиток національної культури, апологетами теорії "злиття націй"?!

Останнім часом багато пишуть про народництво С.Єфремова, проте сутність цього феномену досі залишається не з'ясованою.

Якщо вірити *Великій радянській енциклопедії*, то під народництвом розуміють революційний рух різночинної інтелігенції Росії 60–70-х років XIX століття за звільнення селян з – під соціального гніту⁹. У цьому сенсі С.Єфремова навряд чи можна назвати народником: не визнаючи класового розшарування українства, учений не бачив також потреби у розв'язанні соціальної боротьби.

Інша річ – українське народництво. Це явище специфічне і з С.Єфремовим, безперечно, пов'язане. З легкої руки ученого, його ототожнюють з національно – визвольним рухом. ("Національна справа, – писав Єфремов, – у нас усе одно, що справа народна"¹⁰.) Але, оскільки цей рух мав здебільшого культурницький, помірковано автономічний характер, за межі патріотичної ідеї, на наш погляд, він не виходив.

Симпатії С. Єфремова до теорії "автономізму – федералізму" обумовлювались глибокою повагою вченого до національних традицій (історія української демократичної думки уявлялась йому не інакше, як історію "автономізму-федералізму" – див. працю "Біля початків українства. Генезис ідей Кирило – Мефодіївського братства") та російської демократії загалом. Зрісши під впливом М. Добролюбова та М. Михайловського, учений не уявляв України, як і себе самого, поза

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Єфремов С., *Щоденники. Цитоване джерело*. 707.

⁹ *Большая советская энциклопедия* (Второе издание). Москва, 1954, Т. 29, 137.

¹⁰ Єфремов С., *З громадського життя на Україні. Цитоване джерело*. 69.

ієрархією російської культури, а отже – й політики. Щоправда згодом, втомившись від шовіністичних безчинств більшовиків, він прийде до невтішного висновку: "Видно, й спавді нема у нас приятелів серед великоросів, ображених у своєму почутті розвінчаних «хазяїнів землі русской» от Карпат і до Камчатки"¹¹. Ще один аргумент на користь ідейного опонента Д. Донцова.

Соціалізм, як одна з найпотужніших ідеологій ХХ століття, теж не пройшов повз увагу С. Єфремова. "Соціалізм, – писав учений, – така наука, яку вихохали розумні й до робітників прихильні люди"¹². Останньою партією, в якій С. Єфремов працював, була партія соціалістів – федералістів. Факт сам по собі промовистий. Але несправедливо думати, що соціалізм ученого мав хоч щось спільне з ідеологією радянської влади. На бажання В. Винниченка приєднатися до будівників соціалістичного "раю" С. Єфремов відгукнувся іронією: "Соціалізм! Наївний чоловік! Той «соціалізм» він уже бачив 1920 р. і ледве втік од його, а тепер знов повірив"¹³. Під фірмою комунізму, вважав учений, більшовики збудували найгіршу, безладну, анархічно - деспотичну, буржуазну державу. Оглядаючись на історію, у це важко не повірити.

Творчий метод С. Єфремова в українській критиці здобувся на кілька номінувань: "народницький" (С. Павличко, А. Товкачевський), "публіцистичний" (М. Євшан) "суб'єктивно – соціологічний" (В. Дорошенко), "соціологічний" (К. Копержинський), "ідеологічний" (Л. Білецький). І хоч позначають вони, по суті, одне і те ж поняття, синонімами навряд чи їх назвеш. Ще менше впевненості в літературознавчій адекватності термінів "народницький" та "публіцистичний".

Сам С. Єфремов називав свій метод "психологічно – реальним" і трактував його як такий, що розглядає "факти й події літератури в зв'язку з фактами й подіями реального життя та впливом їх на людину (і на письменника)"¹⁴.

За цих умов сформувати об'єктивне уявлення про науковий підхід ученого практично неможливо. Ще важче знайти йому аналог у світовій традиції. Допустимо, М. Добролюбов, М. Михайловський. А далі? Невже явище наскільки оригінальне, неповторне? Звичайно – ні. Принципи наукового аналізу вченого ("громадського слугування письменства", "реальності", "психологічної достовірності",

¹¹Єфремов С., *Щоденники. Цитоване джерело.* 377.

¹²Єфремов С., *Як визволитись робочим людям із бідності.* Київ, Криниця, 1917, 56.

¹³Єфремов С., *Щоденники. Цитоване джерело.* 450.

¹⁴Єфремов С., *Історія українського письменства.* Київ, Феміна, 1995, 64.

"народності", "загальнозрозумілості", "соціальної заангажованості" тощо) ведуть до культурно – історичної школи та її основних напрямів: позитивізму, біографізму, соціологізму, психологізму. Відтак, С. Єфремов постає спадкоємцем ідей не тільки М. Михайловського, М. Драгоманова, але й – О.Конта, І. Тена, М. Нордау, Ш. Сент – Бева тощо. Окрім того, не варто забувати, що з часом методологія вченого поповнювалась, розвивалась, збагачувалась новим досвідом. "В міру збагачення свого методу досліджу, – зазначає Ю. Бойко, – С. Єфремов доповнює свої біографічні, соціологічні, психологічні підходи ще й філологічним"¹⁵. А це вже – крок до комплексного літературознавства.

Єфремов поза кон'юнктурою й шаблоном втрачає всі набуті ярлики і приписи. Що залишається? Талановитий вчений, гуманіст, патріот, систематик... Невід'ємні атрибути великої душі і світлого розуму.

Як бачимо, сучасне єфремовознавство ввійшло в епогей гносеологічної кризи. На шляху об'єктивного пізнання життя та творчості С. Єфремова стоїть ряд актуальних проблем: фальсифікаторський багаж минулого, надмірна довіра критики до самоідентифікацій вченого, термінологічна невизначеність тощо. Але, на наш погляд, ці проблеми абсолютно реально вирішити, оскільки дослідникам повернуто основне: доробок С. Єфремова. Справа лише за його ретельним вивченням.

S. Efremov (1876-1939)
Biography. Worldview. Methodology.
(The Problem of Interpretation)
(Abstract)

The article is devoted to the well-known Ukrainian scholar, S. Efremov and deals with the problems of interpreting his biography, worldview and methodology.

S. Efremov started to deal with literary studies at the beginning of the 20th century. In the 30s he was killed on the basis of a false charge: he was accused of taking part in a conspiracy against the Soviet Rule.

For a long time both his biography and his works were subject to various falsifications from an ideological point of view.

This paper proposes to examine his achievements in the context of his works, diary and historical fact.

T. Ivaškevič

¹⁵Бойко Ю., *Літературознавча та літературно – критична методологія Сергія Єфремова*. В його кн.: *Вибрані праці*. Київ, Медкол, 1992, 202.

Polacy i Węgrzy w Europie. Język, literatura, kultura – paralele i kontakty. Studia ofiarowane profesorowi Istvánowi D. Molnárowi.
Wydawnictwo Uniwersyteckie im. Kossutha, Debreczyn, 2001, 310 str.

István D. Molnár, założyciel i kierownik Katedry Języka i Literatury Polskiej na Uniwersytecie w Debreczynie, jest depozytariuszem o krajowym i międzynarodowym uznaniu. Za tę pracę założycielską, za prowadzenie katedry wyrażali swoje uznanie i hołd uczestnicy międzynarodowej konferencji oraz osoby i instytucje udzielające poparcia: Instytut Kultury Polskiej w Budapeszcie, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Debreczyńskiego, Ministerstwo Spraw Zagranicznych Rzeczypospolitej Polskiej, Ministerstwo Oświaty Republiki Węgierskiej oraz wykładowcy katedry.

Tytuł i podtytuł tomu studiów dokładnie przekazuje pracę dziesiątków lat, dzięki której powstała debreczyńska szkoła polonistyczna, budząca i utrzymująca zainteresowania bezpośrednimi kontaktami polsko-węgierskimi.

Tę wszechstronną właściwość reprezentuje, uporządkowane w rozdziały tematyczne, 30 referatów tomu, 5 rozdziałów następuje po sobie według swoistej "piramidy energetycznej" ułożonej zgodnie z logiką piramidy semantycznej. Od strony historii kultury, wiedzy historycznej, nauki o literaturze, językoznawstwa dochodzimy do rozdziału inauguracyjnego przedstawiającego sześćdziesięcioletniego Istvána D. Molnára. Ponad dziesięć książek oraz około dwustu studiów świadczy o aktywnym trybie życia, o wszechstronnych zainteresowaniach, o zapale twórczym jubilata.

Otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski oraz pamiątkowy medal Komisji Edukacji Naukowej Ministerstwa Edukacji Narodowej wyrażają i uznanie i ocenę Polaków za opiekę kontaktów obu kultur.

László Kálmán Nagy, były jego wychowanek, w swoim powitaniu tak go scharakteryzował: "Prof. Dr hab. István D. Molnár jest historykiem literatury i kultury. [...] Naukowy dorobek Profesora obejmuje badania słowiańskiego językoznawstwa porównawczego, węgiersko-polskich, polsko-rosyjskich i węgiersko-rosyjskich kontaktów literackich oraz historii literatury polskiej i węgierskiej XIX i XX wieku".

Większość dzieł Istvána D. Molnára naprawdę przenika pozytywna "dwoistość" wzbogacająca osobowość, oscylująca wokół jedności akceptowań i ocen wraz z systemami bytu i poglądu węgiersko-polskimi i polsko-węgierskimi świadomościami świata, samoobrazami oraz odzwierciedleniami narodowościowymi.

Życie w tej podwójnej semantycznej, wirtualnej, narodowej przestrzeni życiowej jest dzisiaj bytem doświadczeń, co naprawdę może i powinno być aktualizowane, przecież jesteśmy uczestnikami o ogromnym znaczeniu kulturalnych zmian ustrojowych.

Prawdopodobnie na to wskazuje trzecie, dokładnie, trafnie włączone określenie tytułu: Polacy i Węgrzy w Europie. Prawdopodobnie to przegrupowanie uzasadnia też fakt, że w obrębie filologii słowiańskich wczesna dominancja rosyjska wyrównuje się z pielęgnowaniem innych słowiańskich kontaktów kulturalnych, a w tym procesie kultura polska, w wyniku wielu powodów, miała, ma i coraz bardziej będzie miała czołowe znaczenie.

Studia temu można by było podporządkować różnym paradygmatom - oprócz już wspomnianego semantycznemu systemowi piramidy. Możemy czytać dzieła zajmujące się interferencją, kontrastywnością, silnym i słabym wzajemnym stosunkiem języków, o pewnych narodowych recepcjach. Możemy czytać studia analizujące zagadnienia akceptacji i pojmowania obcej kultury, rozprawy dające ocenę historycznych wydarzeń i zjawisk, a także o kolizji historii oraz historii przekazanej w dziełach literackich, o badaniach teoretyczno-literackich licznych pojęć (sorealizm, groteska, kanon, dramat, postmodernizm).

Lista zagranicznych i krajowych autorów artykułów mówi sama za siebie, reprezentuje pod każdym względem wysoki poziom myślowy, i szereg wszechstronnych przybliżeń oraz współczesność analiz: Janusz Bańczerowski, Gábor Bihari, Aleksander Kiklewicz, Józef Kość, Marta Pančiková, Péter Pátrovics, Zsuzsanna Ráduly, Wiesław Tomasz Stefańczyk, András Zoltán, Magdolna Balogh, István Bitskey, Márta Dósa, Peter Káša, Waclaw Lewandowski, István Lőkös, László Kálmán Nagy, Lajos Pálfalvi, Mirosław Ryszkiewicz, Imre Szijártó, Dorota Várnai, Éva Porcsalmy Ádámné, Tadeusz Kopyś, György Székely, Katalin Szokolay, János Tischler, Enikő Juha, István Nyomárkai, István Udvari i István D. Molnár.

Publikacje tego typu, jak również ten tom, posiadają swoisty gatunek. Spotyka i stapia się w nich byt właściwy i wirtualny, mają one antropologię, bowiem spotkanie nauki i naukowca z jednej strony czyni osobistą obiektywną bezosobowość badań, a z drugiej strony nadaje wartość i sens pracy badawczej, bo dokumentuje ponadto akceptowanie i pojmowanie społeczeństwa.

L. Jagusztin

Міжнародне свято слов'янської писемності у Києві

У травні 2001 р. у Києві проходили Дні слов'янської писемності та культури, присвячені Кирилу та Мефодію. Відбулося кілька святкових презентацій. Це, зокрема, книжкова виставка *Болгарія – колыска слов'янської писемності*, концерт хорової духовної і класичної музики *Душі слов'янської відлуння*, свято слов'янської писемності і культури, літературно-музичне свято *Слов'янський вінок*, виставка сучасного слов'янського мистецтва та міжнародна наукова конференція, присвячена підготовці до XIII Міжнародного з'їзду славистів *Україна – слов'янський світ – європейський культурний простір*.

Щодо конференцій слід відзначити, що в рамках свята вони відбуваються вже багато років поспіль, їх тематикою стають найактуальніші проблеми славистичних вивчень. До прикладу, минулого року відбулася конференція *Слов'янські культури: погляд у XXI ст.* У підготовці та проведенні конференцій бере участь шерег наукових та культурно-просвітницьких закладів, таких як Національна академія наук, Міністерство культури і мистецтв України, Український комітет славистів (велику організаційну роботу проводить секретар Комітету – В. Захаржевська), Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Національна бібліотека ім. В. Вернадського НАН України, Київський інститут *Слов'янський університет*, Український культурно-просвітницький центр *Дружба*, Київське товариство болгарської культури *Родолубіє*.

Цьогорічна конференція включила три тематичні кола: перше – Міжнародні відносини; друге – Україна і світ. Міжслов'янські культурні взаємини (загальноєвропейський контекст), третє – Славістика. Славистичні культурні традиції.

Конференція відкрилася виступами відомих митців, це виступ Голови Українського комітету славистів академіка В. Русанівського *Питання про літературну мову Київської Русі*, у якому доповідач підсумував найсучасніші висновки в цьому питанні, ректора Київського інституту *Слов'янський університет* професора Ю. Алексєєва, який розповів про визначні досягнення цього ще зовсім молодого навчального закладу, його тісні зв'язки із слов'янськими навчальними та науковими центрами. Привітальне слово виголосили також директор Національної бібліотеки України О. Онищенко *Бібліотеки як науково-інформаційні центри: історія і перспективи* та директор Інституту мистецтвознавства Г. Скрипник. Засідання вела В. Захаржевська.

На початку конференції прозвучали теми з української історії (К. Волинка, Б. Маритненко, М. Ткаченко), взаємозв'язків України з іншими слов'янськими етносами (О. Брайчевська, І. Кавецький),

зокрема польськими (С. Антонюк) та ін.

Друге тематичне коло було присвячене розвитку загальних та окремих питань культури слов'ян. Це, зокрема, дослідження О. Орлова про духовну побутову культуру сучасних слов'ян в Україні, слов'янські культури в межах загальноєвропейського діалогу В. Попик, інтеграцію української культури в європейський культурний контекст В. Даниленка та інші загальні проблеми.

Значна увага була присвячена музикознавству, це богородичні пісні в українській, російській та польській традиціях (О. Зосім), українська музика в європейському культурному просторі (Н. Герасимова-Персидська), М. Лисенко у слов'янському світі (Р. Скорульська), українська народна пісня у взаємодіях зі слов'янськими (О. Мурзина), українська тема в слов'янській музичній творчості (А. Муха), українська музична сецесія і європейський модерн (М. Каралюс).

Розглядалися також й окремі персоналії, жанри слов'янської літератури та мистецтва: інтерпретація віршів Яна Твардовського українською мовою (Н. Седяченко), назва релігійних споруд у писемності Київської Русі (О. Прискока), Україна в текстах польських письменників (Л. Рожек), поезія Десанки Максимович (В. Ярмак), митець між утопіями і традицією в російській та українській культури початку ХХ ст. (А. Кретов), Петко Годоров та Ольга Кобилянська (українсько-болгарський творчий діалог) (В. Захаржевська), театральна рецепція Блока у болгарській культурі (Е. Даскалова), фестивална діяльність (В. Лижечко), язичницьке коріння слов'янської філософії (В. Алексєєв) та ін.

Значне висвітлення отримали фольклорно-міфологічні аспекти слов'янської культури, адже недарма існує термін "слов'янський фольклор", що означає велику спорідненість народної творчості слов'ян. Це розгляд образів Мари й Морени (Ф. Євсєєв), південних та східнослов'янських локальних та темпоральних демонів (О. Чебанюк), колористичної палітри поховального оплакування у балканослов'янській традиції (О. Микитенко), зимових обрядів чеського прикордоння (В. Любченко), болгарської народної балади у фольклористичних дослідженнях Болгарії др. пол. ХХ ст. (О. Висоцька), проблеми "пограниччя" в сучасній польській фольклористиці (Л. Вахніна) та ін. Прозвучали доповіді й щодо окремих діячів: листування Ф. К. Вовка з ученими слов'янського світу (В. Наулко), фольклористична діяльність М. Лисенка (Т. Каліна), Державін – збирач та дослідник пісень болгар України (І. Стоянов), Лідія Горячко як перекладач болгарської літератури (О. Бабій), славістична діяльність П. Лавровського (В. Франчук).

Проблемам сучасної компаративістики присвятили свої доповіді Р. Шагінян та Т. Руда.

З мовознавчої проблематики слід назвати працю Чишко В. про

імена в слов'янському світі, інтернаціональну рекламну лексику у споріднених слов'янських мовах О. Стоянової, передачу реалій у слов'яно-угорському перекладі Л. Мушкетик, питання українсько-французьких перекладів Л. Венгренивської та деякі інші.

У ході конференції відбувалася жвава дискусія з окремих проблем культури слов'ян, зокрема слов'янської міфології, компаративістики тощо.

Міжнародне свято слов'янської писемності у Києві отримало широке висвітлення у пресі та на телебаченні, широкий відгук серед публічного загалу.

Л. Мушкетик

М. В. Всеволодова, *Теория функционально – коммуникативного синтаксиса Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка.* Издательство Московского Университета, Москва, 2000, ISBN 5–211–03892–4. 502 сс.

В последние десятилетия в области синтаксических исследований идея функциональности и коммуникативности получает всё большее внимание и в русской лингвистике согласно западно-европейским и американским традициям, см. *Очерк функционального синтаксиса* Г. А. Золотовой 1973; *Коммуникативные аспекты русского синтаксиса* Г. А. Золотовой 1982; *Коммуникативный синтаксис в преподавании русского языка как иностранного* В. И. Бухарина 1986.; *Коммуникативный синтаксис русского языка* О. А. Крыловой 1992.; *Коммуникативная грамматика русского языка* Г. А. Золотовой, Н. К. Онипенка и М. Ю. Сидоровой 1998.

Данная монография является учебным пособием, которое предназначено в первую очередь для студентов, проходящих курс *Русский язык как иностранный*. Цель учебника – представить фрагмент прикладной модели языка. Данная модель сформировалась на основе переосмысления традиционной и функциональной моделей языка в зеркале практики преподавания русского языка инофонам. Опора на практику потребовала обращения к таким языковым фактам, которые при чисто теоретическом подходе оцениваются как периферийные.

Представленная в книге М. В. Всеволодовой грамматика называется коммуникативной, поскольку она ориентирована на овладение языком, на решение коммуникативных потребностей. Данная модель функциональная в том смысле, что она старается представить, как функционирует язык. На русской почве сформировались два крыла функциональной грамматики: академическое, собственно

теоретическое, основоположниками которого являются А. В. Бондарко и Г. А. Золотова, и университетское, которое в своей основе прикладное, педагогическое, выросшее из практики преподавания русского языка инофонам. Два направления взаимно дополняют друг друга. Представленная в учебнике модель объединяет две сферы в единую систему, но базируется на потребностях практики преподавания.

Книга содержит в себе четыре части: *Общетеоретические основы функционально – коммуникативной грамматики* (с. 7–74); *Содержательные объекты и единицы языка* (с. 75–154); *Формальные единицы и объекты функционально – коммуникативного синтаксиса* (с. 155–357); *Языковые механизмы* (с. 358–490). Первые три части описывают языковую базу, на которой строится действие языковых механизмов, в то время как последняя часть посвящена самим механизмам. Части учебника подразделены на разделы (в случае третьей и четвертой частей), на главы и на параграфы.

Первая часть служит для представления общетеоретической основы функционально – коммуникативной грамматики. Первая глава занимается методологической основой коммуникативно – функциональной грамматики. Определение методологической основы, формирование лингвистической концепции проводится с учетом фундаментальных характеристик языка (таких, как например объективный характер языка, его материальная, субстанциальная основа, системный характер, коммуникативность и информативность... и т. д.). Также здесь трактуются единицы плана выражения и содержания. Что касается первой, то объектами изучения, кроме предложения-высказывания, являются и словосочетание и текст. При изучении плана содержания внимание обращается на изучение функционально – семантических категорий. Поскольку лексика является интегральной частью синтаксиса, вторая глава занимается синтаксической классификацией лексики. Автор представляет ряд типов классификаций: по формальным признакам, или на основе смысловой, ортогональной характеристик. На основе формальной классификации выделяются части речи, в то время как по смысловым признакам разграничиваются изосемические и неизосемические слова. Также по смысловым характеристикам выделяются слова, показатели отношений – реляторы, экспликаторы и классификаторы. В этой же главе изучаются семантические разряды существительных, глаголов, прилагательных и наречий.

Вторая часть учебника занимается содержательными объектами и единицами языка. При трактовке темы М. В. Всеволодова выходит из определения понятийных категорий как самых абстрактных и универсальных понятий. Потом внимание обращается на конкретные языковые реализации понятийных категорий, на функционально –

семантические поля. Автор подробно представляет три функционально – семантические поля: темпоральности, квантитативности и каузальности. Функционально – семантические поля являются средствами структурализации смыслового пространства языка. Они строятся при помощи систем значений. Подробно описываются система значений глагольных времён, система обстоятельственных значений, значение именной локативности, именной и наречной темпоральности. Содержание предложения является отражением некоторой типовой ситуации. В пятой главе части дается определение самого понятия, которое сопоставляется с пропозицией, ведь два понятия находятся на разных уровнях интерпретации: типовая ситуация на денотативном, тогда как пропозиция на сигнификантном. Также дается классификация типовых ситуаций и пропозиций, представляются их средства речевой реализации. В шестой главе излагаются денотативные роли. Их можно разделить на предикаты (действия, отношения, зависимости, связывающие партиципианты друг с другом) и на партиципиантов, которые представлены разрядами (актанты и сирконстанты). В главе подробно изучаются типы предикатных, актантных и сирконстантных ролей.

Третья часть в силу сложности описываемого в ней материала подразделена на три раздела. Отдельные разделы посвящены изучению разных уровней коммуникативно – функционального синтаксиса: первый – слову, второй – предложению/высказыванию, третий – тексту.

В первом разделе дается характеристика формы слова, определяется понятие "синтаксема", представляются позиции синтаксем, их синтаксические потенциалы, и дается описание синтаксем несубстантивных частей речи (прилагательного, глагола, деепричастия, причастия, наречий.).

Второй раздел занимается центральным понятием учебника – предложением-высказыванием. Как самая веская часть книги, он содержит в себе шесть глав. Согласно определению автора предложение представляет собой "замкнутую конфигурацию образов, все компоненты которой так или иначе связаны между собой пословной смысловой связью" (с. 195). Предложение характеризуется рядом категорий, важнейшими из которых автором считаются категории предикативности (актуализационная категория, которая соотносит пропозициональное содержание предложения с действительностью по трем координатам: модальности, времени и лица), предикирования/предикации (формально совпадает с актуальным членением и выражается интонационными средствами) и членов предложения/обтативности (функция которой заключается в выявлении коммуникативного ранга словоформ в предложении). В рамках главы изучаются уровни и структуры предложения. Согласно функционально – коммуникативного синтаксиса выявляются четыре

уровня предложения: денотативный, коммуникативный, семантический и синтаксический. Кратко излагается линейно – интонационная структура предложения, которая включает в себе порядок слов и интонацию. Описывается синтаксическая парадигма предложения, исходя из ядерного предложения и перечисляя возможные его типы модификаций. Автор подробно анализирует типы грамматической модификации: фазисные, модальные, авторизованные, отрицательные и вопросительные модификации. Оформление предложения имеет непосредственное отношение к его смысловой устроенности. Смысловая устроенность помимо пропозиционного содержания определяется и логическим типом и формальной моделью, в которую предложение упаковано. Согласно этому изучаются логические типы предложений (экзистенциальные, предложения номинации, идентификации, и предикации) и модели предложения. В одиннадцатой главе проводится классификация отдельных моделей предложения. Внутри каждого класса выделяются семантические типы предикатов, модификации и синонимические перефразировки. В двенадцатой главе рассматриваются поля типового значения и система значений модели. Обращается внимание на связь между формальной и содержательной сторонами предложения. Соотносятся понятия "типовое значение" и модели предложения с понятиями "типовая ситуация", "логический тип предложения", "актуальное членение", соотношение внутри класса предикатов и содержательный инвариант предложения. Тринадцатая глава посвящена формированию содержательного аспекта предложения. В главе подвергаются анализу механизмы на денотативном уровне. Поскольку типовое значение ограничивает выбор формальной структуры предложения, внимание обращается на механизмы авторизации и категории модуса. Последняя глава раздела изучает чисто формальную структуру предложения. Представляются современные концепции членов предложения в свете коммуникативно – функциональной грамматики. Изучается предикативная основа предложения при помощи концептов "предикативность" и "предикация". Определяются позиции словоформ. При этом рассматриваются позиции в предикативной основе, присловная позиция (определяется по частям речи) и обусловленная позиция (возникает при изменении словопорядка). Дается подробная характеристика членов предложения: подлежащего, сказуемого, дополнения, и обстоятельств (характеризующих и логических), определений, модификаторов и реляторов. Демонстрируется соотнесенность компонентов денотативной, семантической и формальной структур.

Третий раздел посвящен проблемам текста, поскольку коммуникация осуществляется через него. Уточняются понятия "текст" и "дискурс". Текст воспринимается как речевое коммуникативное

образование, функционально направленное на реализацию внеязыковых задач. Дискурс определяется как единство и взаимодействие текста и внелингвистических условий и средств его реализаций. М. В. Всеволодова подвергает изучению и типологии текстов. Изучается соотношение текста с актуальным членением. В шестнадцатой главе подробно представляется текст в научном стиле, учитываются основные разновидности научных текстов, их типология структур, функциональные характеристики, характеристика собственного текста, а также метатекстовых средств.

Последняя часть посвящена изучению языковых механизмов. По определению автора языковые механизмы – "присущие языку законы и закономерности, регулирующие наиболее эффективное функционирование речевых построений". (с. 358) Они делятся на коррекционные и на коммуникативные механизмы. Коррекционные механизмы регулируют смысловую и грамматическую правильность речи. Коммуникативные же обеспечивают оптимальное решение наших коммуникативных задач. Автор сначала анализирует коррекционные механизмы. Они контролируют две сферы: смысловую корректность высказывания и грамматическую правильность речи. Смысловые механизмы базируются на законе семантического согласования, которые реализуются или как механизмы валентности, или как механизмы грамматического присоединения. В число смысловых механизмов входят и формальные механизмы (т. е. механизмы открытой и скрытой грамматики). Среди синтаксических механизмов открытой грамматики особое внимание уделяется управлению. Что касается явлений скрытой грамматики, то подробно анализируется дополнительная дистрибуция. Второй раздел этой части посвящен коммуникативным механизмам. Коммуникативные механизмы подразделяются на актуализационные (средством интонации и словопорядка изменяются интонационные структуры предложения) и на интерпретационные (при помощи синтаксических трансформаций изменяется формальная структура предложения). В девятнадцатой и двадцатой главах трактуются актуализационные механизмы (тема – рематическая мена, перенос ремы, топикализация, наведение фокуса актуализации). В последней главе речь идёт об интерпретационных механизмах (свёртывание, развёртывание информации, синонимические перефразовки, конвертирование).

Поскольку книга адресована в первую очередь будущим преподавателям, в конце каждой главы автор связывает изложенный материал с практикой преподавания.

М. В. Всеволодова определяет жанр своего труда как учебное пособие. Однако, из вышесказанного следует, что книгу по своему объёму, методу аргументации и изложению материала более справедливо считать одновременно и научной монографией. Такое

утверждение подтверждается при сопоставлении книги М. В. Всеволодовой с другим современным учебным пособием, книгой под редакцией Л. А. Новиковой *Современный русский язык: Учебник: Фонетика. Лексикология. Словообразование. Морфология. Синтаксис.*, последняя глава которой посвящена современной трактовке синтаксиса. Учебник Л. А. Новиковой тематически и по организации материала следует русским синтаксическим традициям. Л. А. Новиков выходит из анализа словосочетаний, обращая внимание на подчинительную и сочинительную связи и на проблемы согласования, сильного и слабого управления и примыкания. При изучении предложения Новиков формально разграничивает простые и сложные предложения. Анализируя простые предложения, он дает три типа описания простого предложения: "традиционный", конструктивно – синтаксический, в рамках которого подвергаются анализу синтаксические схемы предложения, и коммуникативно – синтаксическая. Новиков также занимается семантикой простого предложения. Такой метод представления материала соответствует учебным традициям, поскольку автор представляет своим читателям готовые модели, в труде отсутствуют дискуссионные проблемы. (см. ШОВАРИ 2000)

В то же время учебное пособие М. В. Всеволодовой удачно использует и синтетизирует последние достижения как отечественных, так и зарубежных лингвистов в области синтаксиса. Постоянные ссылки на авторов по отдельным темам, представление дискуссионных проблем одновременно привлекает студентов к чтению научной литературы.

Труд М. В. Всеволодовой хорошо соответствует и целям учебного пособия: организация в ней материала логична, таблицы, множество приведенных из живой речи примеров, курсивные написания, и предметный указатель облегчают пользование книгой. В конце каждой главы дается библиографический указатель, содержащий в себе основную и дополнительную литературу по данной теме.

Теория функционально – коммуникативного синтаксиса М. В. Всеволодовой удачно сближает русские лингвистические достижения с западно – европейскими и американскими.

Литература

- БУХАРИН 1986: В. И. Бухарин, *Коммуникативный синтаксис в преподавании русского языка как иностранного*. Москва
ЗОЛотова 1973: Г. А. Золотова, *Очерк функционального синтаксиса*. Москва
ЗОЛотова 1998: Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова,

- Коммуникативная грамматика русского языка.* Москва
ЗОЛОТОВА 2001: Г. А. Золотова, *Коммуникативные аспекты русского синтаксиса.* Москва
КРЫЛОВА 1992: О. А. Крылова, *Коммуникативный синтаксис русского языка.* Москва
Новиков 2001: Л. А. Новиков, (ред.) *Современный русский язык. Учебник: Фонетика. Лексикология. Словообразование. Морфология. Синтаксис.* Санкт-Петербург
ШОВАРИ 2000: Шовари Ю. (2000) "*Новые учебники по грамматике современного русского языка*". In: *Slavica* 30, 253-260.

Б. Дёрфи

MESEMBRIA. Болгаро-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев.

Издание е подготвено от Емил Димитров, СЛАВИКА,
София, 1999, 447 сс.

Представлять героя книги нет необходимости: академика РАН, лауреата Государственной премии, профессора (в разное время) Московского, Женевского, Римского и Венского университетов по многочисленным трудам исключительной эрудиции и глубины знают не только русисты.

В частности, хотя в III. библиографической части книги формально он фигурирует лишь двумя переводами на венгерский, известность его у нас как среди русистов, так и классических филологов, философов и т. д. бесспорна, не говоря о широкой доступности его многочисленных статей в венгерском издании *Мифов народов мира*.

"В своем отзыве на диссертацию С. С. Аверинцева я не могу охватить все ее содержание и оценить все ее значение. Емкость ее текста такова, что потребовалось бы рассказывать и обсуждать каждую фразу этой работы. [...] Мне неловко говорить о том, что работа С. С. Аверинцева *Поэтика ранневизантийской литературы* достойна присуждения ее автору ученой степени доктора филологических наук, ибо в сознании моем, да и большинства филологов нашей страны, С. С. Аверинцев давно не просто доктор, а один из самых крупных и талантливых литературоведов нашей страны. [...] Я призываю членов ученого совета оформить то, что по существу уже давно совершилось в нашем сознании: официально приобщить С. С. Аверинцева к сонму докторов филологических наук."

Эти слова – начальные (с. 117) и заключительные (с. 125)

предложения из оппонентского мнения Д. С. Лихачева – передают убежденность ученого мира как в универсальности созданного Аверинцевым (а "во дворе" 1980 год, и уже создана почти половина указанных в библиографии ученого трудов), так и в нестандартности изложения им материала.

Рецензируемая книга построена симметричным образом. (О полисемичности этой симметрии убедительно пишет составитель на стр. 464 и далее.) Две "крайние" части (а это ок. 60% объема) преподносят тексты самого Аверинцева, а две "срединные" обогащают наши представления о нем самом.

В первой части (*Болгарский архив А.*) мы находим 8 духовных стихотворений, публикуемых отчасти в автобиографах и три статьи (в разделе *Публицистика*): *По правде говоря, Временное и вечное* и *Наши иерархи: вчера и сегодня*, публиковавшиеся в свое время в сравнительно малодоступных изданиях. Здесь же еще три (в разделе *Статьи*), увидевшие свет впервые на болгарском, немецком и русском, они вводят в мир конкретных уследований ученого.

Вторая часть (*Об А.*) содержит работы русских и болгарских авторов, в различных жанрах (стихотворение, оппонентское мнение, словарная статья, "воспоминания" и т. д.) интерпретирующих его творчество.

Третья часть – это полная библиография его трудов и литературы о нем за 1961-1998 гг – описание 5 монографий и сборников, 788 статей, 4 пластинок и др., итого свыше 800 названий. В ней достигнута главная добродетель жанра – полнота и совершенство, проявляемое в мере и единообразии.

Четвертая часть озаглавлена *Путеводитель по темам А.* Это умело отобранные по типу брeвиария отрывки из словарных статей, написанных А. в основном для *Философского словаря* 70-80 гг. (Чрезвычайно увлекательно читать на стр. 40-46. его собственные "воспоминания" о том, в какой атмосфере все это писалось.)

Разумеется, этот сухой перечень не может дать представления о разнообразии идей книги, стремящейся к "объятию необъятного" – передаче исключительного богатства концепции (и личности, от которой она неотрывна) С. С. Аверинцева. Поэтому заранее откажусь от безуспешных попыток в этом направлении и ограничусь несколькими субъективными рефлексиями.

Специально написанная для этого сборника работа Емила Димитрова на полсотню страниц, скромно озаглавленная как "опит за портрет" – практически уже готовая мини-монография об Аверинцеве. Вообще нужно воздать подвижничеству Димитрова, многообразной работе которого (как организатора, составителя, переводчика, библиографа, не гнушавшегося даже черной работой – корректурой и набором) мы обязаны появлением книги. Все разнообразное

содержание книги подтверждает его последние слова на стр. 477: она "задумана, выношена и рождена силою, которая «движет Солнце и светила» (Данте), но "своего не ищет" (1 Кор. 13:5). Имя этой силы – *любовь*." Димитровым здесь прочерчивается мощная дуга развития творческого мира ученого, который "подобно Афине Палладе, выскочившей из головы Зевсовой во всеоружии" (с. 189.), с одной стороны, с первых же шагов "пошел своим путем" (А. Лосев) для восстановления связи времен, с другой, постоянно меняется: как сам пишет, "мне сейчас несколько трудно перечитывать мои ранние работы (ранние – это значит все, кроме написанных за последние 5 лет – 3 года, вот так), потому что они слишком риторичны для моего теперешнего умонастроения." (45)

Творческий портрет ученого, обрисованный в этом же разделе А. Михайловым, на небольшом бумажном пространстве наглядно характеризует не только личность ("из тех немногих, которых невозможно отнять у них самих", 146, "занят внутренней организацией своей личности, как личности ученого", 153), но и основные направления его мысли: "Обращение после классических литератур к Византии и затем к древнему Востоку с языками древнеевропейским и сирийским, и обращение к богословию, и обращение к стихотворению, и даже участие в создании истории немецкой литературы XX столетия, и переводы из Шпенглера и Гессе, поэтические и прозаические, и собственно поэтическое творчество..." (152-153)

Выделим важное наблюдение М. Гаспарова, подтверждаемое, к счастью, и нашим личным свидетельством: письменные тексты Аверинцева "выдают живую интонацию его речи – речи всегда неторопливой, не страшщейся и того, чтобы сбиваться и поправляться, речи не рисующей, но обдумывающей себя же, себя же критикующей и затем, в этом движении, никогда не теряющей себя из виду, рождающей некоторую окончательность мысли, ее оформленность в известную красоту." (156)

И укажем еще одного автора, пишущего в сборнике об Аверинцеве – Ренату Гальцеву. Она определяет место ученого в духовном мире человечества и образно – в стихотворении 1987 г. (сочинено в метро в день рождения С. С.): "Ему нельзя не удивиться, / Но и нельзя не знать, кто он, – / Явившийся один в трех лицах: / Орфей, Персей, Пигмалион!" (114), и языком эссе: "Уникальная по масштабам и дарованиям, и не менее по складу, личность Аверинцева, сочетающая редкую для сегодняшней России европейскую образованность с такой же редкой для литературной элиты Запада душевной и рыцарственной участливостью к миру, «сердцем болезнующим»; с нравственной непреклонностью и с интеллектуальной честностью; с интуицией «всеединства», расставляющей вещи по местам – она как бы наследует культуру-историческое место Вл. Соловьева." (167)

Из текстов самого Аверинцева выделим уникальные признания автобиографического характера, с новых сторон освещающих как выбор пути ученым, так и многие внутренние тайны его поведения, общие для независимых умов в условиях тоталитаризма.

Отец, профессор биологии, пишет Аверинцев, "вообще пришел из XIX века, он родился в 1875 году – это сразу же дарило мне в детстве [...] чувство истории – XIX век был совсем недавно." Выросший с овдовевшей матерью в одной комнате коммуналки, где жило 13 семейств, он с первых лет привык: чуть что, понижать голос у себя дома. Оглядываясь на эти годы, он отмечает: "Стандартное выражение «сокровища мировой культуры» было для нас полным этимологического смысла: действительно «сокровища», потому что они были скрыты, упрятаны, утаены, зарыты в землю и мы должны эту раскапывать своими пальцами, все оглядываясь, не смотрят ли злые люди, что мы делаем." (40-41) Столько говорят о той эпохе слова сотрудницы "Ленинки", обращение к молодому кандидату наук: "Собственно надо было бы еще расследовать, зачем Вам эта книжка нужна" (41).

О чувстве полной внешней изоляции от мира вспоминает так: "Европа, которой я в молодости не только не видел, а был уверен, что дальше Риги не увижу." И тем не менее прожил свои молодые годы в непрерывном ощущении, что "всех официальных вещей, которые возле меня находятся, просто нет; нет в той жизни, которая меня действительно интересует." (42) Отсюда уже лишь один шаг был до озарения: "у идеологии *нет лица, нет даже злого лица*, что разговаривать *не с кем*." (43) Созданная из этого дистанция, "робкая удаленность от идеологии, как ни странно, была моим единственным шансом в каких-то случаях печатать то, что я писал и говорить вслух то, что я говорил: я напряжением воли брал интонацию неведения о том, что определенных вещей в моей стране говорить нельзя." (43) Система, конечно, по-своему реагировала: статьи не проходили, или лишь через годы, его устранили от чтения лекций, рассыпали книги в наборе после второй корректуры и т. д. Силу, или по крайней мере утешение ему давали известные слова Мандельштама о двух типах написанного – с или без предварительного разрешения... "Мы не были героями, – пишет Аверинцев но не были и послушными. Это было отыскание дыры в стене, поскольку в стене всегда есть два дыра." (45)

Поиск специфики национального пути – естественная особенность русских мыслителей. Аверинцев указывает на важнейший исторический момент через момент две оппозиции: "Эра тоталитаризма длилась для нас на три десятилетия дольше, чем для западных сателлитов СССР. [...] Вся эпопея национал-социализма продолжалась двенадцать лет. А для нашего национального несчастья было отмерено – в шесть раз больше." (61) Отсюда глубина последствий, потому что "когда

тоталитаризм так долговечен, его действие сказывается уже на уровне мировоззрения, а на уровне простейших жизненных инстинктов, на уровне всего, что «само собой разумеется», о чем не говорят и не думают." (там же).

Чрезвычайно интересно и глубокомысленно послесловие от составителя, в котором дается оригинальное толкование символики названия – самого слова, факта заглавия со своими культурным, научным и метафизическим смыслом, и той символики, которая строится на пифагорийской мистике чисел. (Подробно об этом см. на с. 461-471).

Нельзя не сказать еще о своеобразном приложении к книге – однодневной газете *Среща и книга*. В ней изложен curriculum vitae Аверинцева, полностью приводится *Слово о слове* – речь на церемонии посвящения в почетные доктора Софийского университета 9 ноября 1998 г., тексты лекций в СУ *Икона и проблемы религиозного изображения* и *SOPHIA: символ и смысл*, беседы Е. Димитрова с Аверинцевым. *География культуры* и анкеты с М. Гаспаровым и А. Филология и поэзия, записи разговоров различных лет Е. Димитрова с Аверинцевым.

В заключение отметим вовсе не pro forma: книга издана Ассоциацией "Болгария – Россия" (значит, ТАМ есть такая!), в серии *Славянские ученые* тиражом в 1000 экземпляров (сколько из них попало в Венгрию?).

И. Фенвеш

SUMMA CUM PIETATE STUDIA LITTERARUM

ОТГОВОРНОСТТА ПРЕДЯЗЫКА

Series linguistica anno iubilaeo 2001

Под ред. на К. Вачкова, Шуменски университет, Факултет за хуманитарни науки, Катедра по български език. - СПб.;
Университетско издателство "Епископ Константин Преславски", 2001,
304 сс.; ISBN 954-577-116-X

Запознаването с най-новото издание на Шуменския университет *Отговорността пред езика* показва, че интерес буди не само заглавието, но и богатото му съдържание, което носи на читателя полезни и интересни знания за българския език. Макар че в областта на изследване на съвременния български език отдавна има респектиращи по обем и задълбоченост постижения, интересът и усилията на мнозина езиковеди българисти трайно са насочени към най-различни области от тази обширна проблематика и водят до нови интересни и важни

познания, понякога дори и за такива категории и явления, които са смятани за пределно познати и ясни. В рецензирания труд този факт намира поредното си потвърждение.

Въведение към книгата са двата анонса за живота и делото на видните български езиковеди - заслужили строители на Шуменския университет, основатели и ръководители на Катедрата по български език към Факултета за хуманитарни науки – проф. Петър Пашов (5-9) и проф. д-р Тодор Бояджиев, чл.-кор. на БАН (10-12). Изданието е посветено на техните 70-годишнини и на 30-годишнината на Университета, а с него се поставя началото на академична поредица, която ще отбелязва юбилейни годишнини на утвърдени български учени, работили в шуменската Алма Матер.

В сборника са включени със своите най-нови изследвания по проблемите на българския език 26 езиковеди от учебни и научни звена в България (Шумен, София, Пловдив, Велико Търново) и 9 от чужбина (Москва, Минск, Прага, Краков, Катовице, Хамбург, Лайпциг, Осло, Ирландия), които се представят с 33 статии от областта на:

1. старобългарски език: Мария Т и х о в а (Шумен) – *Някои особености на лексикалния анализ на Римския патерик (по данни от ранния старобългарски превод)* (13-24); Николай Н и к о л о в (Шумен) – *Огласителните слова на св. Кирил Йерусалимски в контекста на старобългарската книжнина* (25-37); Величка Й о р д а н о в а, Елена И в а н о в а (Шумен) – *Двуетичните надписи в България от IX-XIV в. (по епиграфски данни)* (38-49);

2. история на езика: Нина Б. М е ч к о в с к а я (Минск) – *О социальных приоритетах в истории реформ болгарского письма* (50-58); Г. К. В е н е д и к т о в (Москва) – *Некодифицированный тип производных имперфектов в болгарском языке* (59-64); Гана Г л а д к о в а (Прага) – *Роль культурной традиции в болгарском национальном возрождении (Социолингвистические заметки)* (65-82); Надка Н и к о л о в а (Шумен) – *Романтика и романтизм в изграждането на новобългарския книжовен език* (83-91);

3. език и общество: Елка Д о б р е в а (Шумен) – *За българския език и някои световни тенденции* (93-102); Петер Х и л (Hamburg) *The Language Situation in Makedonia* (103-114); Александър А л е к с а н д р о в (Шумен) – *Значение и употреба на показателното местоимения в капанския говор* (115-121); Стефан Б р е з и н с к и (Шумен) – *Палатализация в определени (членувани) форми на имена от мъжки род* (122-128);

4. лексикология на езика: Кина В а ч к о в а – *Тенденции в съвременната българска личностна система* (129-147); Красимира К о л е в а – *Личното име Тодор и дериватите му в българската антропонимия* (148-156);

5. морфология на езика: Йордан П е н ч е в (София) – *Проблеми на*

категорията вид и време (157–164); Хилмар В ал т е р (Лайпциг) – *Още веднъж за интерпретацията на преизказните форми в съвременния български книжовен език* (165–171); Иван К у ц а р о в (Пловдив) – *За някои особености на словоформите, образувани с н я м а, н я м а л и е, н я м а л о* (172–176); Клаус Щ а й н к е (Erlangen) – *Anglizismen und Turzismen in der heutigen bulgarischen Standardsprache* (177–182); Хетил Р о Х а у г е (Осло) – *За глаголи с лексикализирано си* (183–187); Добринa Д а с к а л о в а (Шумен) – *За семантиката и особеностите в реализацията на глаголите за достоверност* (188–196);

6. българския език и другите езици: Йежи Р у с е к (Краков) – *Изразяване на каузалността в български и полски* (197–208); Людвиг С е л и м с к и (Велико Търново-Катовице) – *О некоторых румынских личных именах в болгарской антропонимии* (209–213);

7. речева дейност – речев акт и речев продукт: Върбан В ъ т о в (Велико Търново) – *За един фразеологизиран образ в българския език* (214–224); Радка В л а х о в а, Йовка Т и ш е в а (София) – *За някои модални особености на конструкциите с чужда реч* (225–232); Марияна С т е ф а н о в а (Шумен) – *Метаинформационни структури в диалогичното общуване* (233–240); Ивелина С а в о в а (Шумен) – *Имало едно време...* (241–253); Снежана В е л и к о в а (Шумен) – *Организиращи средства в междуличностната и масова комуникация* (253–262);

8. стилистика на езика: Василка Р а д е в а (София) – *Някои въпроси около езиковата ни култура* (263–270); Димитър П о п о в (Шумен) – *Симетрия и асиметрия в стилистиката на поетическия текст* (271–278); Анета М а р и н о в а (Шумен) – *Някои наблюдения върху поетическия синтаксис в цикъла “Планински вечери” от едноименната стихосбирка на Асен Разцветников* (279–285); Юлияна С т о я н о в а (София) – *Индивидуални вариации във вербалното развитие* (286–296); Велка П о п о в а (Шумен) – *Познавателните процеси в огледалото на метафората* (297–303).

В предцитата от статии се разглеждат актуални проблеми на подсистемите на българския език – от исторически аспекти и развитие на някои категории и значения, до съвременното им състояние, а също и някои общотеоретични проблеми на системата на езика: в план на съдържание и във функционален план. Сборникът предоставя изключително тематично разнообразие и на практика са обхванати всички страни на езиковата действителност, така например:

Изследванията на М. Тихова, Н. Николов и, В. Йорданова и Е. Иванова са несъмнено ценна стъпка към проучването на ранните старобългарски преводи, на старобългарската книжнина, на двуезичните надписи от IX–XIV век. И статиите се дават много данни за развоя на езика през споменатото време.

Проучванията, разглеждащи въпроси от историята на българския език, представени от Н. Мечковская, Г. К. Венедиктов, Г. Гладкова и

Н. Николова, са ярък пример за това, че до истински научни открития в областта на който и да език може да се стигне само ако го разгледаме, от една страна, като едно саморегулиращо се структурно организирано цяло, а от друга страна – в тясна връзка с общественосторическата съдба на неговите носители.

Статиите на Е. Добрева, П. Хил, А. Александров и Ст. Брезински са ориентирани към езика и към езикова ситуация на територията на България, на Македония, както и към съпричастността на българския език с някои световни езикови тенденции днес. В представените анализи се правят редица конкретни изводи във връзка с взаимоотношенията между социална структура и езика, социалното взаимодействие, социалната стратификация и речевото отношение на езиковото общество. Вниманието на читателя умело се насочва към необходимостта от социолингвистична интерпретация на книжовната формация.

С антропонимична тематика са статиите на К. Вачкова и Кр. Колева, които засягат проблематиката на личните имена. Тези изследвания са сериозно продължение на онази с огромно национално значение задача на българските езиковеди ономасти – имената на българите. Известно е, че напоследък се актуализираха в национален обхват въпросите за чистотата на българския език, в чието разрешение немаловажен дял се пада на положителните или отрицателните тенденции в областта на българската антропонимия. В нея особено ярко се отразяват някои характерни прояви на съвременната ни езикова практика и на осъществяваната днес държавна езикова политика.

Състоянието на антропонимичната система, в която се кръстосват най-силно традиционните и субективните предпочитания на обществото и на отделната личност, често дава най-пълна представа: за позитивните или негативните проявления в духовната сфера; за силата и устойчивостта на националната традиция; за здравината на националните устои и за основанията като последица от многовековното културно развитие на народа си за проява на по-голямо народностно самочувствие именно чрез отношението ни към българските лични имена.

Статиите, посветени на морфологичната проблематика на български език са синтетичен израз на творческите търсения на техните автори: Й. Пенчев, Х. Валтер, И. Куцаров, К. Щайнке, Х. Ро Хауге, Д. Даскалова, на тяхната висока лингвистична ерудиция и богат езиков опит. Статиите привличат внимание преди всичко с теоретичните си обобщения и богатството на приложените актуални постановки и принципи, формулирани от съвременната лингвистика.

Богатство от идеи и мисли, се съдържат в статии на Й. Русик и Л. Селимски, за родствените и други връзки, за развоя, устройството и

езиковия развой и на езиковедското изследване, убедително свидетелствува за това, че сериозно научно знание не само за езика изобщо, но и за всеки отделно взет език може да се добие само при условие, че го разглеждаме не изолирано от другите езици и не като неизменна даденост.

На важни проблемите на речевата дейност като комплексно явление и на нейните многообразни страни са посветени пет изследвания, които са тематично по-малко еднородни: от фразеологичното покритие на едно семантично поле в езика (В. Въргов) и някои модални особености на конструкции с чужда реч (Р. Влахова и Й. Тишева), през метаинформационни структури в общуването (М. Стефанова) и елементи от композиционните структури на речевия продукт (И. Савова) до организиращи средства в комуникацията (Сн. Великова). Богатият и добре подбран илюстративен материал, широките наблюдения, задълбочените анализи, теоретичната осведоменост на авторите са им помогнали да достигнат до много сполучливи решения на разглежданите общи и частни проблеми.

Знанията по култура на речта и стилистичният подход при възприемане на езиковите факти и вербалното развитие се разглеждат от В. Радева, Д. Попов, А. Маринова, Ю. Стоянова и В. Попова. В техните статии научно задълбочено се разкриват закономерните отношения между функциите на стилистичните знания за езика, за неговите единици и формите за тяхното реализиране (в частност за симетрията, асиметрията, метафората и др.) в поетическия текст, във индивидуалното вербално изразяване. Отличната библиографска осведоменост на авторите им помага да подкрепят мотивирано своята теза, да придадат на изложенията си логическа и фактологическа мотивираност и достоверност.

Чрез нашите бегли бележки не е възможно, пък и не е нужно да се прави обстоен анализ и критичен преглед на публикациите в сборника. Дори само от този кратък отзив, в който се спряхме най-общо на съдържанието на статиите, можем да направим обобщението, че всяка една от тях има приносен характер, което проличава от представените изследвания – нови по факти, по методология или по интерпретация изследвания, богати с разнообразието и актуалността на темите си.

Оформен като сборник от статии, научният труд "Отговорността пред езика" е с иновационен характер и отваря нови пътища в областта на българистиката с интересната си и като цяло непълно изследвана проблематика. Той ще съдейства за разчупване на лингвистичната формула на знанията за езика, ще повдигне градус на лингвистичните търсения на специалиста, ще спомогне за изживяването му като "съавтор" на основата на езиковото му мислене.

М. Стефанова

Иштван Ланштяк, Венгерский язык в Словакии.

Будапешт – Пожонь, 2000, 368 сс.

Lanstyák István, A magyar nyelv Szlovákiában.

Budapest – Pozsony 2000.

Книга по употреблению венгерского языка среди венгерского меньшинства в Словакии вышла третьим томом серии Венгерский язык в Карпатском бассейне в конце XX века. Редактором серии является Миклош Контра, который координирует работу над темой, а данную книгу написал профессор Братиславского университета им. Коменского Иштван Ланштяк, прекрасный знаток этой проблемы в Словакии.

Редактор в своем предисловии подчеркивает, что в наши дни многих беспокоит ассимиляция венгерской народности, живущей в меньшинстве в послетрианонских государствах. Остро стоит вопрос особенно в тех случаях, когда речь идет не о добровольной, а подневольной ассимиляции. Это влечет за собой пренебрежение прав человека, закрытие школ, стремление лишить венгерскую народность родного языка, вследствие чего она не может жить на своей земле как дома. Чтобы измерить и анализировать проблемы, потом сформулировать программу для изменения положения, нужна основательная, тщательная и осторожная работа, иначе старания могут оказаться в тупике. Конечно, все исследователи хотят доброжелательствовать в этом отношении, но каждый по своему. О том, что в связи с данной проблемой возникли серьезные несогласия явно свидетельствует тот факт, что открытие языкового мира венгров, живущих в меньшинстве в разных послетрианонских государственных образованиях, не произошло до наших дней. В то же время без этого нельзя проводить такую политику по отношению языка, которая могла бы замедлить или задержать ассимиляцию. Сотрудники данной серии хотят преодолеть трудности, возникшие в последние десятилетия в исследовательской работе, и хотят переменить этот процесс. В 1993 г. была организована исследовательская группа, члены которой поставили себе целью провести эмпирическую работу по открытию сегодняшнего состояния языка, дополняя ее историческим и социолингвистическим анализами.

Работа, проведенная лингвистами этой группы в методологическом аспекте опирается на энциклопедию, описывающую европейские языковые контакты. (Hans Goebel et al., eds. Contact Linguistics. Volume 2, Berlin and New York, 1997, Mouton de Grayter). Из этого выходит, что их

анализы прилегают к новейшей международной специальной лингвистической методике. В книге *Венгерский язык в Словакии* речь идет о том, какие экономические, культурные, исторические, политические и другие факторы определяют положение нашего языка в Словакии, где и как употребляют члены венгерского языкового общества разновидности языка, и какие отличительные черты выходят из этих факторов по отношению венгерского языка в Словакии. В истекшие годы И. Ланштяк вел исследовательскую работу по живому языку и двуязычию, результаты которой были опубликованы в разных изданиях, а данная книга дает как бы их синтез.

Собрание данных произошло в трех типах поселений, в каждом из них по 36 лиц – всего с помощью 108 опрошенных. Типизация выбранных поселений осуществлялась на основании преобладания в поселениях венгерской или словацкой национальностей. В этот круг вошли Дунасердаhey (83,3% венгров), Перед (85,3% венгров) и Лошонц (16,7% венгров). Опрошенные соразмерно разделились и по образованию, возрасту, полу, специальности, вероисповеданию и даже по официально признанной национальности.

Работа начинается с краткого обзора этнической специфики Словакии, которая отличается ярким многоцветием, ведь населяют ее словаки, венгры, чехи, цыганы, русины (украинцы), немцы, поляки, хорваты и евреи. Все эти народности играют или в предыдущих столетиях сыграли важную роль в жизни этого региона. В силу того, что венгры до трианонского соглашения представляли собой доминирующую силу на этой территории, и в наши дни они по численности все еще преобладают над другими этническими группами в Словакии, национальное сознание у них такое же крепкое, как у словаков. По организованности они тоже превышают остальных народностей – поэтому можно сказать, что у них специальное положение среди других меньшинств в Словакии.

Дальше речь идет об этнографических свойствах венгерского меньшинства, его географическом расположении, структуре поселений, экономическом, социальном и культурном положениях, идентичности и языковом расчленении. Из восьми традиционных диалектов венгерского языка три перегибаются через границу в Словакию: задунайский, северо-восточный и палочкий. К стандартному варианту ближе всего стоит северо-восточный, но каждый из них совершенно понятен и всем остальным.

Книга обращает внимание читателей на то, что политические мероприятия в Словакии сильно влияют на экономическую, школьную, культурную и религиозную жизнь венгров. Венгерское меньшинство в Словакии считает себя частью венгерской нации, но вместе с тем живет совершенно отделенно от венгерской юридической, административной и экономической среды. Территория, заселенная венграми, отличается

спецификой и в области экономики. Это с одной стороны объясняется маргинальным положением этой части Словакии, с другой – экономической политикой Словакии, которая никогда не принимала во внимание интересы национальных меньшинств (см. напр. аграрную и кооперативную реформы, проблемы ассимиляции и т.д.). Даже после отмены режима она не взяла другого курса.

В дальнейшем следует анализ сегодняшнего статуса языков национальных меньшинств в Словакии. Автор дает обзор тех юридических постановлений, которые непосредственно касаются употребления языка. Кроме правовых норм читатель может познакомиться и судебной практикой разных областей общественной жизни (обучения, "высокой культуры", религиозной жизни и т.д.).

Важное место занимает в исследовании вопрос о языковых контактах, среди которых на переднем плане стоят венгеро-словацкие соприкосновения. В связи с этим автор анализирует явления т.н. двуязычия среди венгров в Словакии. Его интересуют следующие вопросы: венгерское языковое общество в какой степени владеет обоими языками, каков престиж этих языков, и какие типы двуязычия наблюдаются у венгров в Словакии. Вместе с тем автор выявляет главнейшие разновидности вербального репертуара венгерского языка. На основании собранного материала он утверждает, что данное языковое общество считается двуязычным только в том случае, если оно в повседневной жизни наравне с одним употребляет и другой язык. В таком понимании венгерское меньшинство в Словакии полным правом можно считать двуязычным – хотя часть его говорит только на родном языке – по той причине, что лица, не говорящие по-словацки, тоже обладают двуязычной компетентностью. (Они знают, в какой языковой ситуации и где надо говорить по-словацки.) С другой стороны они осваивают и употребляют в качестве родного языка такой языковой инвариант, который соприкасается со словацким языком.

При двуязычных обстоятельствах между языками существует специальное разделение труда: на определенном уровне употребления преобладает то первый, то второй язык, поэтому сравнительно высокий уровень употребления обоих языков довольно редкий случай.

Отдельная глава посвящена в книге важнейшим проявлениям двуязычия: выбору и смену кода, недостатку языковых средств, неясности выражений. Автор сюда причисляет ложную аналогию, излишнее упрощение, явления интерференции и заимствования, потерю и чередование языков, и, конечно, отношение людей к двум языкам. По его пониманию сменой кода можно назвать то явление, когда в разговоре одновременно появляются больше одного языка. Для определения "недостатка языковых средств" он выходит из того, что это свойство наблюдается не только у лиц, говорящих на недоминантном языке, но и в узкой области употребления языка и в

доминантном языковом окружении. (Впрочем, оно появляется и в одноязычных языковых группах.) Неясность выражений выходит из нарушений языковых норм, а ложная аналогия похожа на последнее, поскольку она возникает вследствие того, что грамматические правила употребляются вне своей действительности. Дефектом языка считается пропуск сложных грамматических явлений, вследствие чего упрощается язык – иногда до неясности.

Если кто-нибудь сознательно хочет избежать этих ошибок, он может попасть в такое положение, что "перевыполняет норму", и хотя этим не нарушает никаких правил, все-таки речь становится изысканным, "стерильным", но вместе с тем не живым.

В книге с помощью диаграмм и иллюстраций всесторонне показывается заимствование слов и выражений из одного языка другим, и вопрос о языковой интерференции.

Мы не можем обойти вопрос о том, что есть случаи, когда данное языковое общество из-за разных причин поменяет свой язык на другой. Сам процесс – если уж начался – происходит довольно быстро: после ослабления родного языка происходит полное овладение конкурентным языком. Впрочем, только с трудом можно изучать этот феномен, ведь люди, которые уже перешли эту черту, не считают себя членами бывшего языкового общества, их родной язык совершенно растранивается, и уже незачем изучать его. В Словакии этот феномен с научной точностью до сих пор не исследован.

Каковы причины того, что у некоторых общественных группировок родной язык сохраняется, а у других поменяется? Какие факторы влияют на этот процесс? Автор дает нам знать, что сам по себе словацкий язык не оказал бы такое влияние на венгерский. Спецификой можно назвать то, что оттенки разных диалектов венгерского языка в Словакии совсем незначительны, так что стандарт является доступным для всех. Надо еще заметить, что не смотря на двуязычие, венгерское меньшинство в Словакии все-равно говорит по-венгерски, то есть доминантным языком является родной, поэтому можно надеяться на сохранение родного языка у них и в дальнейшем.

Отдельная глава книги ознакомит читателя с использованной литературой по разным вопросам. В приложении к книге мы можем изучать анкету, использованную при сборании данных. Кроме того, показана и сводная таблица с ответами венгров в Словакии и контрольной группы в Венгрии. В конце книги дается библиография с перечнем новейших лингвистических исследований по изучаемой проблеме.

Работа И. Ланштыка написана не только для лингвистов-профессионалов – хотя, конечно, рассчитана в первую очередь на их интерес – но и для публики, поскольку автор анализирует не исключительно языковые явления, но дает и обширную картину о

положении венгерского меньшинства в Словакии. Она обращает внимание на неблагоприятные условия, причиняющие отклонения в языке венгров в соседней стране от "стандарта".

Книга написана с особым тактом к теме, что особенно примечательно, ведь очень легко было бы перейти границы данной темы и выйти за пределы социо-лингвистики. Но И. Ланштяк в своей работе помимо конкретного ответа на поставленный вопрос дал и методику изучения проблем подобного типа. Книга является примером современного научного подхода к теме, которая долгое время из-за разных причин была вне интереса исследователей, но которая интересует не только узкий круг специалистов, но и читателей более широкого круга.

Fonalka M.

† In memoriam prof. Ferenc Papp
1930–2001
Памяти академика Ференца Паппа

5-го апреля 2001-го года навсегда оставил нас, его учеников, последователей, русистов Венгрии, академик Ференц Папп. Кончина 71-летнего ученого является большой потерей для венгерской научной жизни второй половины XX века. Преподавательская и научно-организаторская деятельность связывала его прежде всего с Дебреценским университетом им. Лайоша Кошшута, где он проработал 30 лет, находясь во главе Института славянской филологии. Одновременно он активно участвовал в научной и организаторской деятельности других университетов Венгрии, обучая и воспитывая молодые научные и преподавательские кадры в области славянской филологии. Оказывал он большую помощь в научно-организационной работе и Кафедре русского языка и литературы Ньиредьхазского педагогического института им. Дьердя Бешшенеи, особенно в 1975–1977 годах. Последнее десятилетие его жизни связывается с Будапештом, где он работал в Экономическом университете, а также на Кафедре общей и прикладной лингвистики Будапештского университета им. Лоранда Этвеша, одновременно – в Институте языкознания Венгерской Академии наук.

Способности к научной работе в области филологии проявились у него уже в юношеские годы. Он изучал греческий, латинский, английский, французский, немецкий, японский и несколько славянских языков. Как родным языком, он владел русским языком, научному изучению которого он посвятил большую часть своей, богатой исследовательской работой, жизни.

В 1956 году он защитил кандидатскую диссертацию, а в 1973-ом году стал доктором лингвистических наук. С 1976 года является членом-корреспондентом, а с 1985-го года – действительным членом Венгерской Академии наук.

Описывая русский язык, Ференц Папп всегда сравнивал, сопоставлял его с родным венгерским языком. Эти его сравнения-сопоставления позволяли ему открывать в русском языке новые стороны, новые аспекты, иногда очень неожиданные, заставляя нередко российских специалистов удивляться тому, как они раньше не замечали в своем родном языке такие лингвистические явления. Подобные открытия можно найти у Ференца Паппа применительно ко всем разделам русского языка (орфография, фонетика, морфология, словообразование, синтаксис и др.) – почти во всех его статьях,

посвященных русскому языку, в том числе и в его известной *Книге о русском языке* (1979).

Работы Ференца Паппа по русскому языку известны не только в Венгрии и России, но и в других странах. Некоторые из его работ явились пионерскими по своему характеру – открывали в русистике новые направления. К таким работам можно отнести в частности, его публикации по теме паралингвистических средств русского языка. Его работы по русскому речевому этикету, к которому он подходил "со стороны" венгерского речевого этикета и видел иногда в нем больше, чем мог увидеть представитель русского языка, появились уже в 60-ые годы. Новизна известного в Венгрии и России университетского *Курса современного русского языка* (1968) состояла также и в том, что этот *Курс* содержал написанный Ференцем Паппом совершенно новый для подобных курсов раздел *Паралингвистические факты. Этикет и язык*, который затем перепечатывался в России.

Ференц Папп всегда был сторонником использования "объективных" методов в языкознании. Если судить на основании библиографии его работ, то почти половина его научных публикаций посвящена исследованию языков (русского, венгерского, английского) с применением компьютеров. Ференц Папп в течение многих лет руководил в Дебреценском университете лабораторией по исследованию с помощью компьютеров статистических, грамматических, лексических свойств русского и венгерского языков. Под его руководством с использованием компьютеров составлены "обратные конкордансы" к роману Пушкина *Евгений Онегин*, к комедии Чехова *Вишневый сад*. По итогам своих «компьютерных» исследований Ференц Папп регулярно выступал в лингвистических журналах различных стран, с докладами на научных конференциях о своих программах автоматического анализа и синтеза сложных слов в русском и венгерском языках, падежных форм частей речи в двух языках и др.

Память о Ференце Паппе, академике Венгерской Академии наук, неутомимом исследователе русского, венгерского, английского языков, организаторе науки в области филологии, навсегда сохранится в сердцах его учеников, последователей, у всех, кто вместе с ним работал, общался с ним, кто слушал его.

Чекене Йонаш Эржебет

Федосов В.А.

† In memoriam prof. Endre Iglói
1924–2001
Памяти профессора Эндре Иглои

В прошлом году в возрасте 77-ти лет скончался крупный ученый, медиевист, литературовед, воспитавший три поколения венгерских русистов.

Эндре Иглои прожил трудную, но богатую жизнь. Его родители умерли рано. По-русски он научился говорить, находясь в советском плену в Грозном. Вернувшись домой из лагеря, он устроился в Русский институт Дебреценского университета и скоро стал заведующим (1956-1989) этого учреждения. В 1958-ом году защитил магистерскую диссертацию под заглавием *Рецепция Слова о Полку Игореве в Венгрии*, а три года спустя – кандидатскую диссертацию на тему *Старый русский Хронограф и его источники*. С целью повышения уровня научно-исследовательской работы кафедры, Иглои вместе со своими сотрудниками (Бела Шуланом и Ференцом Паппом) основал ежегодник *Славику*. Другими словами, ученый был одним из тех, кто после второй мировой войны стоял у истоков подготовки преподавателей русского языка и литературы в Венгрии.

Излюбленным предметом исследований профессора Иглои была история древнерусской культуры XI-XVII веков и литература XVIII века. В своих студиях исходил из следующей предпосылки: чтобы узнать тайну русского народа, нужно глубоко изучить его прошлое. Поэтому монографии, учебники и переводы Иглои охватывают большой сегмент русской старины. Его работы знакомят читателей не только с самыми значительными памятниками письменности, но и с другими видами искусства, имеющими с литературой общую культурологическую и религиозную основу. *История русской литературы XVIII века* и *Упадок русского классицизма* дают обзор развития литературного процесса той эпохи, что представляла собой переход от древнерусской книжности к реализму XIX столетия. Исходное положение автора: в течение XVIII века основную тенденцию развития русской литературы составляет классицизм, который, однако не укладывается в узкие границы эстетических правил нормативной поэтики этого направления. В русском классицизме лучшие традиции древнерусской литературы сливаются воедино с оплодотворяющим западноевропейским влиянием.

Кроме указанных работ, проф. Иглои опубликовал более полутора научных статей на русском, английском, французском, немецком, чешском и венгерском языках. С благодарностью вспоминая, как

много сделал Эндре Иглои для популяризации древнерусской литературы в Венгрии, мы не должны забывать, в каких условиях ему приходилось работать. В последние десятилетия своей жизни ученый параллельно выполнял разные общественные функции: был директором института славянской филологии, деканом филологического факультета, проректором университета и т.п. Иглои прожил жизнь как неугомонный труженик, принесший в жертву работе свое здоровье. Его трудовое упорство могла одолеть только смертельная болезнь. Светлую память "о богатырском князе Игоре" (таким было прозвище ученого) берегут его коллеги и ученики.

Золтан Хайнади

СОДЕРЖАНИЕ

L. K. Nagy: Profesor István D. Molnár ma sześćdziesiąt lat.....	9
Л. Ясаи: О статусе категории вида в славянских и неславянских языках.....	13
M. Stachowski: Turecko – węgiersko – słowiańskie tło etnonimu <i>Cygan</i>	27
I. D. Molnár: The Phase Delay of the Hungarian Baroque: Thoughts About the Beginning and End of a Literary Epoch in Poland and Hungary.....	39
I. Udvari: Source Documents of Regulating the System of Sotage by Maria Theresia – in the Languages of Southern Slavic Peoples in Hungary Part I. General Prohibitive Articles.....	53
З. Хайнади: София и Логос.....	65
M. Woźniakiewicz-Dziadosz: Pisanie świata Postmodernistyczne podróże inicjacyjne Olgi Tokarczuk.....	95
В. Лепяхин: Гений и художник-варвар Опыт еще одного прочтения элегии Пушкина <i>Возрождение</i>	105
Т. Сабо: Тема искушения в <i>Скупом рыцаре</i> А. С. Пушкина и в <i>Игроке</i> Ф. М. Достоевского.....	123
M. Kováč: Komparatívne sopolstavlenie proizvedenij Čehova <i>Невеста</i> и <i>Вишневый сад</i>	135
Ж. Бенчич: Лестница живых существ в стихотворении Осипа Мандельштама <i>Ламарк</i>	151
А. Троян: Анализ стихотворения Б. Пастернака <i>Я вишу на пере у творца</i>	165
Димеши Ж.: Художественная функция картин в романе Андрея Платонова <i>Счастливая Москва</i>	177
Е. Каса: Катахрезисный мир, мировоззрение и повествование в <i>Повести Петербургской</i> Бориса Пильняка.....	185

М. Бузаш: Основные тенденции искусства театральной декорации в России начала XX века.....	195
Т. Івашкевич: Сергій Єфремов (1876-1939) Біографія. Світогляд. Методологія. (До проблеми інтерпретацій).....	207
L. Jagusztin: <i>Polacy i Węgrzy w Europie. Język, literatura, kultura – paralele i kontakty</i> . Studia ofiarowane profesorowi Istvánowi D. Molnárowi. Wydawnictwo Uniwersyteckie im. Kossutha, Debreczyn, 2001, 310 str.	213
Л. Мушкетик: Міжнародне свято слов'янської писемності у Києві.....	215
Б. Дёрфи: М. В. Всеволодова, <i>Теория функционально – коммуникативного синтаксиса Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка</i> . Издательство Московского Университета, Москва, 2000, ISBN 5–211–03892–4. 502 сс.	217
И. Феньвеші: <i>MESEMBRIA. Болгаро-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев</i> . Изданието е подготвено от Емил Димитров, СЛАВИКА, София, 1999, 447 сс.	223
М. Стефанова: <i>Summa cum pietate studia litterarum</i> Отговорността пред языка. Series linguistica anno iubilaeo 2001. Под ред. на К. Вачкова, Шуменски университет, Факултет за хуманитарни науки, Катедра по български език. - СПб.; Университетско издателство "Епископ Константин Преславски", 2001, 304 сс.; ISBN 954-577-116-X.	227
М. Фоналка: <i>Lanstyák István, A magyar nyelv Szlovákiában</i> . Budapest – Pozsony 2000. [Иштван Ланштяк, Венгерский язык в Словакии. Будапешт – Пожонь, 2000, 368 сс.].....	232
† In memoriam prof. Ferenc Papp 1930–2001 Памяти академика Ференца Паппа.....	237
† In memoriam prof. Endre Iglói 1924–2001 Памяти профессора Эндре Иглои.....	239

INFORMATION FOR OUR CONTRIBUTORS

Slavica is a refereed journal which provides an international forum for original papers in the field of Slavic (Russian, Polish, Ukrainian, Bulgarian, Slovakian, Czech, Serbian and Croatian) literature, philology, history and methodology. Manuscripts for publication, books for review and editorial correspondence should be sent to Zoltán Hajnády

Editor-in-chief
Institute of Slavic Studies
Lajos Kossuth University
H-4010 Debrecen Pf.: 53.
Fax: (36) 52-412-336
E-mail: HajnadyZ@tigris.klte.hu

Manuscripts should be written in one of the Slavic languages or in English, German or French, stylistically revised by a vernacular instructor with a signed statement of the author about it. Manuscripts will be reviewed by the board of editors for publication and also sent to two outside reviewers according to the special field of the paper. A copy of the publishing agreement will be sent to the authors of papers accepted by two reviewers and the board of editors for publication. Manuscripts will be printed only after receiving the signed copy of the agreement.

Manuscript form: Final copies should be submitted on A4 size paper, with the page setup (top: 2.3; bottom: 8.3; left: 2.8; right: 5; gutter: 0.5; header: 1.25; footer: 7.5 cm), printed on one side only and with a single pagination on each side. They should be submitted in two copies and also on a small (3.5) floppy disk in Word for Windows '95, 6.0. Manuscripts should be printed with large characters (11 points). Papers not solicited for will be returned.

Text: The total length of the text (including references, possible illustrations, tables, etc.) should not exceed 15 typewritten pages. The first page should contain the title of the paper, the author's name and affiliation (city, state, institute) and the abstract.

Abstract: Manuscripts of articles should be accompanied by an abstract of about 15 lines written in English summarizing the conceptual content and the new results of the article.

Key-words: The authors are kindly asked for 6 to 8 key-words (also in English) added to their articles before the references.

Footnotes: All footnotes must be placed on the same page as the text and numbered continuously with Arabic numerals.

References: Full citation of literature referred to should be given in an alphabetically arranged list at the end of the article under the heading: References/Литература. Use the same character size for references as for the text. In the references use full names of journals. In the text they should be cited by the names of the authors and the year of publication. In case of publications of the same year use letters.

Reference to books:

В. Розанов, *Мысли о литературе*. Москва, 1989, 501.

Reference to articles published in books:

С. Шварцбанд, *О поэтических "динамических структурах" («Пророк» и «Когда за городом задумчив я брожу...»)*. In: Пушкинский сборник. Вып. 1, Иерусалим, 1997, 95-96.

Reference to articles in journals:

В.Л. Лекторский, *Идеалы и реальность гуманизма*. Вопросы философии, 1992, вып. 6, 166--194.

or: P. Király, *Die slawischen Mundarten in Ungarn und die ungarländischen Druckwerke in slawischen Sprachen*. Studia Slavica 19, 1973, 148-164.

Transcription: The authors should use the International Slavic Transliteration (IST). Please try to avoid using characters that are not found in Windows '95 Times New Roman CE, Times New Roman Cyr or Old Church Slavonic fonts. If using special fonts is unavoidable, please enclose a floppy disk containing the necessary fonts.

Proofs: The author will receive the first proof. Please read it carefully and return it by air mail to the editor within one week.

Offprints: Authors will receive 10 bound offprints.

Address of the author: We publish the mailing and also e-mailing address of the authors as they are given in the publishing agreement.