

SLAVICA XLIV

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

XLIV

EDITIONEM CURANTE
KORNÉL KOVÁCS

ADIUVANTE
JÓZSEF GORETITY

REDIGUNT
KLÁRA AGYAGÁSI



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
2015

Reviewers

Prof. DSc István VÁSÁRY, Member of the Hungarian Academy of Sciences
Prof. DSc Klára AGYAGÁSI, University of Debrecen in Hungary
Prof. Dsc Janusz BAŃCZEROWSKI, Eötvös Lóránd University, Budapest, Hungary
Prof. DSc Zoltán HAJNÁDY, University of Debrecen in Hungary
Prof. DSc László HUNYADI, University of Debrecen in Hungary
Prof. DSc Csaba KISS GY., University of Warsaw in Poland
Prof. DSc Katalin KROÓ, Eötvös Lóránd University, Budapest, Hungary
Prof. DSc András ZOLTÁN, Eötvös Lóránd University, Budapest, Hungary
Prof. Valerij LEPAHIN, University of Szeged in Hungary
Prof. Petar SOTIROV, Maria Curie Skłodowska University, Lublin, Poland
Dr. habil. József GORETITY, University of Debrecen in Hungary
Dr. habil. Lajos András KISS, College of Nyíregyháza in Hungary
Dr. habil. Angelika MOLNÁR, University of West Hungary
Dr. habil. Ildikó REGÉCZI, University of Debrecen in Hungary
PhD Beáta GYÖRFI, University of Debrecen in Hungary
PhD Zsuzsanna IVÁNYI, University of Debrecen in Hungary
PhD Małgorzata SUSZCZYŃSKA, University of Szeged in Hungary

Журнал основан в 1961 году
European Reference Index for Humanities Category NAT

Книги принимаются для рецензии по адресу: H-4032 Debrecen Egyetem tér 1.
Адрес редакции: szlavisztika.intezet@arts.unideb.hu

ISSN 0583-5356

Дебреценский университет
Издатель: Zoltán SZILVÁSSY, ректор университета
Оригинал-макет подготовлен Институтом славистики Дебреценского
университета
Отпечатано в отделе репрографии Дебреценского университета

Авторы тома

Prof. DSc, habil. Klára AGYAGÁSI
Дебреценский университет
Венгрия
klara.agyagasi@gmail.com

Enikő BAGOLY MA
Дебреценский университет
Венгрия
enikobagoly@postafio.k.hu

Prof. Adam DROZDEK
Duquesne University
USA
drozdek@duq.edu

Dr. habil. József GORETITY
Дебреценский университет
Венгрия
goretity.jozsef@arts.unideb.hu

PhD Beáta GYÖRFI
Дебреценский университет
Венгрия
blazsenyka@yahoo.com

Prof. DSc, habil. Zoltán HAJNÁDY
Дебреценский университет
Венгрия
hajnagy.zoltan@chello.hu

PhD Agnieszka JANIEC-NYITRAI
Eötvös Lóránd University
Hungary
janiec.nyitrai@gmail.com

PhD Beata JAROSZ
Maria Curie-Skłodowska-University
Poland
beata.jarosz.1@wp.pl

PhD Zsuzsanna KALAFATICS
Будапештский университет им.
Лоранда Этвеша; Венгрия
kalafatics@gmail.com

PhD Krisztina K. KOVÁCS
Мишкольцский университет
Венгрия
kisskrisz70@gmail.com

Kornél KOVÁCS MA
Дебреценский университет
Венгрия
kkornel89@gmail.com

Вера Петровна ЛЕДЕНЕВА MA
Дебреценский университет
Венгрия
vene87@mail.ru

Prof. DSc György RUZSA
Eötvös Lóránd University
Hungary
ruzsaygyorgylajos@gmail.com

PhD Нава-Ванда ШАХВЕРДОВА
Дебреценский университет
Венгрия
sahverdova@gmail.com

dr. hab. Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK
Ягеллонский университет
Польша
wieslaw.stefanczyk@uj.edu.pl

Prof. József N. SZABÓ
College of Nyíregyháza
Hungary
nszaboj@nyf.hu

CSc Елена Геннадьевна СЕРЕБРЯКОВА
Воронежский Государственный
Университет; Россия
serebrjakova@phipsy.vsu.ru

CSc Olga SZŰCS
Дебреценский университет
Венгрия
szucsolga3@gmail.com

Anna TELEKI BA
Дебреценский университет
Венгрия
annacska.teleki@gmail.com

Prof. Piotr ZŁOTKOWSKI
Люблинский университет им. Марии-
Кюри Склодовской; Польша
pzlotko@poczta.umcs.lublin.pl

Содержание

Языкознание	9
Beáta GYÖRFI: Дательные самостоятельные обороты: перезагрузка	11
Piotr ZŁOTKOWSKI: Происхождение рода Склодовских на основании малоизвестных исторических источников и новых ономастических сведений	21
Klára AGYAGÁSI: К этимологии <i>чальный</i> 'серый – о масти лошади' с позиции ареальной лингвистики	31
Нава-Ванда ШАХВЕРДОВА: Управление темой и идентитет: организация тематических элементов как один из ресурсов выражения асимметричной (профессионал – гражданское лицо) и симметричной (профессионалы-коллеги) позиции в интеракции.....	37
Beata JAROSZ: A Wedding Invitation in Polish Culture – Specificity of the Genre	56
Вера ЛЕДЕНЕВА: Семантическое поле «труд врача» по данным речевого жанра «отзыв».....	70
Krisztina KISS KOVÁCS: Концепт «ЧЕСТЬ» в венгерском языке в сопоставлении с русским	77
Культурология	85
György RUZSA: The Use and Role of Metals in Art of Russian Icons (Technology, Materials, Symbolism, Sacral References).....	87
Agnieszka JANIEC-NYITRAI: Identita pod tlakem dějin. Češství z pohledu Mariusze Szczygiela a Mariusze Surosze	112
Olga SZŰCS: Эстетика творчества в философии Бердяева – попытка современного осмысления	119
József N. SZABÓ: The Role of the Left Wing in the Building of Hungarian Soviet Cultural and Scientific Relation /Autumn 1946-1948/	127
Литературоведение	139
Adam DROZDEK: Religious Aspects of Kheraskov's Theater	141
József GORETITY: «Евгений Онегин» как пародия на эпос	154
Zoltán HAJNÁDY: Герменевтика части и целого «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова.....	173
Enikő BAGOLY: Особая роль театральности в романе В. Набокова «Приглашение на казнь»	190
Елена Геннадьевна СЕРЕБРЯКОВА: Стратегия Фриды Вигдоровой в «Деле Бродского».....	199
Обзоры и рецензии	209
Kornél KOVÁCS: А. А. Кретов, Славянские этимологии, Воронеж 2009	211
Beáta GYÖRFI: John Frederick Bailyn, The Syntax of Russian, Cambridge University Press 2012	215

Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK: Szótárak, szólások, nevek vonzásában. Köszöntő könyv Fábíán Zsuzsa tiszteletére, red. Vilmos Bárdosi, Gábor Kiss, Budapest 2010.....	221
Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK: Reáliák – A lexikológiától a frazeológiáig. Értelmezések és fordítási kérdések, red. Vilmos Bárdosi, Budapest 2013.....	223
Zsuzsanna KALAFATICS: Bagi Ibolya, Rög-eszmék. Írások a XX. századi szláv irodalmak köréből, Szeged 2010	225
Anna TELEKI: Ildikó Regéczi, Térképzetek az orosz irodalomban, Pozsony 2015	229
In Memoriam: Ласло Каранчи (1927-2015)	236
Формальные требования.....	239
Style Sheet	240

Языкознание

ДАТЕЛЬНЫЕ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ: ПЕРЕЗАГРУЗКА

Beáta GYÖRFI

I. Представление проблемы

ДС обороты были своеобразными конструкциями древнерусского языка. Они состояли из именной части (существительного или местоимения) и из согласованного с ней в роде, числе и падеже причастия в дательном падеже. В составе оборота встречаются действительные причастия. Причастия настоящего времени выражали одновременное с главным предикатом действие, а причастия прошедшего времени – преждевременное отношение.

(1) изгаславѣ же сѣдѣацю в кыѣвѣ и овсвоившю кыѣвѣ посла сѣ своего мстислава в канѣвѣ велѣ юмѣ ѿтолѣ пергаславѣ докыти (Сузд. лет. л. 109)

(2) идѣцю же юмѣ к горобѣжю и вкыѣже мстиславѣ изгаславѣ изгаславиучѣ из дороговѣжа Сузд. Лет. л. 109 об.)

Среди исследователей нет согласия относительно происхождения оборота. Некоторые лингвисты полагают, что оборот восходит к индоевропейскому языку, поскольку абсолютные конструкции с разными падежными формами существуют в ряде индоевропейских языков¹ [БОРКОВСКИЙ 1978], а согласно другим, он возник под влиянием греческой родительной самостоятельной конструкции и, таким образом, присущ книжно-литературному языку (ЧЕРНЫХ 1960, ИВАНОВ 1964, БИРНБАУМ 1968, УСПЕНСКИЙ 2002). По третьей точке зрения, оборот является исконно древнерусским явлением, так как им изобилуют тексты повествовательного жанра [ПОТЕБНЯ 1958, БОРКОВСКИЙ–КУЗНЕЦОВ 1963].

При нынешнем положении лингвистики справедливым представляется то положение, что, несмотря на то, бытовала ли конструкция в праславянском языке или является калькой греческого родительного самостоятельного, она прошла свой путь развития на русской почве. На это указывает и сопоставление церковных текстов с греческими оригиналами, при котором выяснилось, что на русской почве ДС конструкция использовалась гораздо шире, чем в греческом [ЯНОВИЧ 1986: 311].

При изучении ДС оборотов ключевым является вопрос о «нормативном употреблении» оборота, ведь многие исследователи опираются на изучение «отклонений» от нормы [ДЬЁРФИ 2011, КОЛИНС 2011, ПОЖГАИ 2008, 2010,

¹ В древнегреческом встречается родительный самостоятельный, в латинском – отложительный самостоятельный (ablativus absolutus), в готском и древнелитовском в конструкции выступает дательный падеж [БОРКОВСКИЙ 1978].

2015]. В связи с этим возникает вопрос, что на самом деле является нормативным в случае исчезнувшего из языка оборота. На основе проведённых в этой сфере исследований можно установить, что нормативным представляется употребление оборота в ранних старославянских памятниках, в которых структуры следуют типологическому определению на основе индоевропейских языков [КОЛИНС 2011]. Данное предположение подтверждается исследованием Пожгаи в древнеболгарских текстах (XI–XII вв.) Будапештского евангелия, Мариинского евангелия и Синайского патерика. Как показывает Пожгаи путём частотного анализа, в этих ранних памятниках в подавляющем большинстве примеров наблюдается несовпадение субъектов ДС и главного предложения и ДС выступает в значении придаточных предложений времени [ПОЖГАИ 2008, ПОЖГАИ 2010, ПОЖГАИ 2015]. Колинс делает попытку дать определение ДС оборота на основе изучения нестандартных ДС оборотов. Под стандартным употреблением он понимает несовпадение субъектов и подчинённый характер [КОЛИНС 2011: 104].

Уже в ранних церковнославянских текстах встречаются ненормативные ДС структуры, и их количество возрастает в древнерусских памятниках. Отклонения бывают следующего типа:

1. Несовпадение субъектов главного и придаточного предложения является главным определительным свойством абсолютных конструкций, поскольку это свидетельствует об относительной самостоятельности оборота (Корин 1995: 226). В древнерусских текстах встречаются случаи с совпадающими субъектами².

(3) андрѣви же не могуцию соупротивитис имъ а ѿ братьи не бы^ѣ юмоу помощи и всхотѣ лишити переслава (Сузд. Лет. л. 101)

2. ДС конструкции являются придаточными предложениями, однако в древнерусском часто встречается и независимое употребление конструкций:

(4) гюрги же поиде по нѣ г кыиѣвѣ пришедшю же юмѣ и сташа ѣ кѣлогорода (Сузд. Лет. л. 111)

3. ДС исходно является придаточным предложением времени, однако в древнерусском кроме этого выражает подчинительные отношения разного типа: причины, следствия, объекта, условия.

(5) и изнемогши^ѣ людѣ^ѣ в градѣ предаша юмоу (Сузд. Лет. л. 145)

4. Предикат выражался в основном действительным причастием настоящего или прошедшего времени, но употреблялись и страдательные причастия. В ДС конструкциях причастия выступают в нечленной форме, однако встречаются и примеры, содержащие полные формы:

² Данные разновидности Д. ВОРТ называет греческим и негреческим типом (Greek, non-Greek type).

(6) сѣбѣсловама же перевередшома днѣпръ с половци въздаша вѣсть к гюргевн рекоуше (Сузд. Лет. л.110 об.)

5. Что касается присоединения ДС к другим предложениям, то оно следует принципу цепочного нанизывания и осуществляется через формальные показатели (союзы, частицы), либо без них:

(7) гюргевн же гнѣвающюста на нь и не хотиашю юмѣ дати волости (Сузд. Лет. л.110)

(8) изгаславѣ же стоащю с половци и великѣ пакость створиша (Сузд. Лет. л. 117)

Для простоты в нынешнем анализе исследуются только «правильные» ДС обороты.

В последнее время возрастает интерес к изучению разных аспектов ДС конструкции [БРАТИШЕНКО 2015; ПОЖГАИ 2015]. С точки зрения современных синтаксических теорий оборот представляется особенно интересным: нефинитный предикат, дательный падеж конструкции, функциональные свойства нуждаются в объяснении. Ни описательный синтаксис, ни многие современные теории лингвистики, в том числе и прежние версии генеративного синтаксиса, не располагают адекватными средствами для изучения приведённых явлений. Теория управления и связывания предлагала объяснение некоторым явлениям относительно ДС (напр.: дательный падеж субъекта), но оставила много вопросов (проблематику свободного словопорядка, конструкции с двойным дательным) открытыми. В настоящей статье делается новая попытка трактовки ДС оборота с учётом нерешённых задач.

II. Синтаксический статус ДС

При изучении ДС оборотов с первой трудностью сталкиваемся при расчленении текста на предикативные единицы. Древние тексты лишены знаков препинания, с другой стороны, в них нарративная стратегия отличается от современного положения. «Можно было бы сказать, что эти предикативные единицы образуют одно очень длинное предложение, хотя понятие предложения плохо подходит для описания подобных нарративных цепочек. Характерно, что современные издатели стремятся разделить подобные цепочки на несколько предложений, часто в ущерб синтаксическим связям между их отдельными звеньями» [ЖИВОВ 2008: 6].

Таким образом, возникает вопрос о том, как толковать ДС обороты, которые выражают второстепенную предикацию и присоединяются к другим членам нарративной цепочки без союза.

С одной стороны, возможно было бы воспринимать ДС как клаузу. Клаузой является любая группа, предикативная и непредикативная, вершиной которой является глагол, а при отсутствии полнозначного глагола – связка или

грамматический элемент, играющий роль связки [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 256]. Однако ДС не содержит ни финитного глагола, ни связки, таким образом, он не соответствует данному определению.

Для интерпретации конструкций без связки или финитного глагола был выдвинут термин „малая клауза” (small clause) [ВИЛИЕМС 1975]. Вилиемс использовал термин для описания обстоятельственных выражений и деепричастных оборотов (gerundive phrase) типа:

(9) The man [driving the bus] is Norton’s best friend;

(10) John decided to leave, [thinking the party was over].

Исследование малых клауз с целью изучения вторичных предикатов распространяется и в русском языкознании.

(11) Люба приехала [PRO покупать масло сама].

(12) Люба приехала [чтобы [PRO покупать масло самой] [ФРЕНКС 1995: 235].

Согласно современному определению, малая клауза – вид нефинитных клауз, в которых:

1. имеется ИГ (именная группа) подлежащего и некоторая другая фразовая категория, например ИГ или ПГ (предложная группа);

2. отсутствует подчинительный союз либо элемент с функцией союза, выражающий связь с матричным предложением;

3. не выражены финитные глагольные категории (наклонение, время, предикативное согласование) [ТЕСТЕЛЕЦ 2007].

Далее ДС оборот, присоединяющийся к другим предикативным единицам текста без союза, содержащий нефинитный, причастный предикат и стоящую с ним ИГ в дательном падеже, воспринимаем как малую клаузу. В следующей части рассмотрим, является ли ИГ субъектом оборота.

III. Субъект оборота

В рамках минимализма «расширенный принцип проекции» (ЕРР) требует, чтобы каждая клауза имела подлежащее, появляющееся или эксплицитно, или как фонологический ноль. ЕРР обладает двумя признаками: именными признаками (D, φ) и притягиванием для передвижения. Имена-аргументы также имеют свои признаки. Центральным является требование включённости/ интерпретируемости, согласно которому каждый признак должен быть интерпретирован на уровне ЛФ.

Определение субъекта является спорным вопросом в лингвистической литературе. Проблема особенно остро стоит в современном русском языке, где кроме номинативного субъекта имеются клаузальные субъекты (CP и VP-инфинитивы), косвенные субъекты, семи-эксплетивное местоимение *это*, нулевые

субъекты 3 лица единственного и множественного чисел [ЦИММЕРЛИНГ 2009: 253]³. Существует ряд критериев, учитывающих дискурсивные, морфологические, синтаксические свойства, с помощью которых можно его определить:

1. субъект – тема или топик предложения;
2. он обладает тематической ролью высшего ранга;
3. стоит в именительном падеже;
4. согласуется со сказуемым;
5. расположен в позиции перед глаголом или связкой;
6. выступает антецедентом возвратных и взаимных местоимений в пределах клаузы;
7. контролирует интерпретацию фонетически пустых субъектов нефинитных клауз;
8. располагается в позиции SpecTP [ТЕСТЕЛЕЦ 2011: 80].

Рассмотрим, какие из вышеприведённых критериев удовлетворяет ИГ причастных оборотов:

1. ИГ ДС оборотов не вызывает согласование с причастным предикатом и не стоит в именительном падеже. Однако данные свойства, согласно Бейлину, не считаются определительными признаками субъектов, так как они часто не соотносятся с другими структурными свойствами⁴.

2. субъект ДС является агенсом или пациенсом оборота:

(13) *ростиславѣ же и корисови и мстиславѣ не вѣдѣшии мгысли брата своего андрѣа тако хощеть ткнѣти на нѣшииѣ* (Сузд. Лет. л.108.)

3. ИГ выступает антецедентом местоимений:

(14) *королеви же по своемуѣ шѣгычаю не встанѣцю никдѣже в нѣрлю* (Сузд. Лет. л. 112 об)

В данном примере субъект «королеви» действительно является антецедентом, контролирующим возвратно-притяжательное местоимение «свой».

4. Что касается расположения ИГ внутри ДС, то она может и предшествовать, и следовать за причастным предикатом. Как на это указывает Живов, позиция субъекта следует правилам нарративной стратегии древней письменности: «новый» субъект помещается перед предикатом (SV), «старый» — после него (VS) (Живов 2008: 51).

(15) *Изяслава же Мстиславиуча гзвнша в рѣкѣ и свергли и влхѣть с коня и хотѣша и вбити свои пѣшци не знающе юго но сна с себе шелѣ и познаша и Половци*

³ В силу данного многообразия в русском следует разграничить грамматический и структурный субъект.

⁴ Они характерны лишь для грамматического субъекта.

же гюргеви ни по стрѣлѣ пѣсивъше тогда повѣгоша а потѣ волговичи а потѣ Гюрги з дѣтми и вѣжашии имъ уреть Рть много дръжинъѣ потопе въ Рѣтѣ (Сузд. Лет. л.111 об)

(16) Гюрги же воста Переѣславѣ з дѣтми своими Изяславѣ же присѣѣлающе к немѣ крѣ ѣси цѣловалъ како ти ити сѣждалоу чемѣ на мѣ ведешъ Половци и Володимерка Гюрги же востави сѣа Глѣба Переѣславли а сѣа иде в Городокъ (Сузд. Лет. л. 112)

5. В генеративизме канонической структурной позицией субъекта является СпеТР (где вершина Т имеет признак [+tense], поскольку, согласно многим лингвистам, она связана с приписыванием именительного падежа и согласования с финитным глаголом [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 342-347]. Современные исследования в минимализме показывают, что из-за свободного словопорядка в русском в упомянутой позиции расположен самый проминентный с точки зрения дискурса аргумент. Надо также упомянуть, что в случае ДС оборотов, содержащих нефинитные причастные предикаты, вершина Т обладает признаком [-tense].

Далее нужно отметить, что в современном русском не является обязательным выполнение субъектом данной структуральной позиции. На это указывают примеры, в которых предглагольную позицию занимает не номинативный субъект, а аргумент в дательном или в винительном падеже.

(17) Ивану нужна медсестра в своём доме [БЕЙЛИН 2012: 79].

В данном примере дательный экспериенцер занимает позицию СпеТР – не номинативная тема. То есть, определение субъекта на основе структуральной позиции не является оправданным.

На основе вышеприведённого анализа можно установить, что субъект ДС удовлетворяет пять из восьми критериев субъекта. Даже в современном языке наблюдается мало субъектов, которые соответствуют всем свойствам. Всё таки, дательный аргумент ДС структур можно считать субъектом конструкций.

В следующей части рассмотрим, откуда происходит дательный падеж субъекта.

IV. Приписывание падежа

В современном русском языке различаются два типа дательных субъектов: «слабый» и «сильный». Они различаются своим грамматическим поведением.

(18) Мне было стыдно, [что так вышло].

(19) Ученикам не решить такую задачу.

Сильный субъект встречается в конструкциях с инфинитивами и получает структуральный падеж [ФРЕНКС 1995]. Слабый дательный субъект выступает с предикативами и получает лексикальный падеж от предикатива [ЦИММЕРЛИНГ 2009].

Что касается сильных дательных субъектов, то Френксом в рамках теории управления и связывания они объясняются следующим образом:

- (20) Грузовик не проехал;
- (21) Грузовику не проехать [ФРЕНКС 1990].

Сопоставляя предложения с финитным и нефинитным предикатом, согласно Френксу, данные предложения отличаются с точки зрения согласования. Номинативный субъект появляется ради наличия согласования [+past] [+AGR] с финитным глаголом. Дательный субъект даёт о себе знать в таких случаях, где согласования нет [-TENSE] [-AGR]. То есть разные падежи приписываются одной и той же структурной позиции.

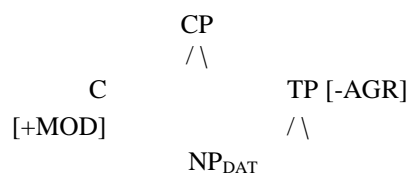
Однако Бейлин (2012) убедительно аргументирует, что предлагаемая Френксом теория приписывания падежа одной и той же структурной позиции оказывается сомнительной. Поскольку, как это демонстрируется и в следующем примере, имеются финитные предложения, в которых одновременно присутствует номинативный и дательный аргумент.

- (22) Этому мальчику нравятся грузовики.

С другой стороны, он также указывает на то, что приведённые Френксом предложения отличаются и по своему значению, поскольку второй пример носит модальный оттенок.

Бейлин предлагает единую систему для истолкования падежей. Он исходит из того, что падежная маркировка связана с конфигурационной позицией и тематической ролью аргументов. Бейлин связывает дательные субъекты с их модальным значением и источником приписывания дательного падежа считает вершину С, которая в структуре занимает позицию выше SpecTP. Вершина С является источником модальности [БЕЙЛИН 2012: 167].

Структура дательного падежа инфинитивов показана на следующей схеме [Бейлин 2012: 170]:



Доказательством в пользу того, что наличие С ведёт к появлению вторичного дательного падежа, является поведение полупредикативных элементов *сам* и *один*, ведь при инфинитиве они стоят в дательном падеже [МАДАРИАГА 2006].

- (23) Иван хочет танцевать один/*одному.
- (24) Иван пришёл, [чтобы танцевать одному/ *один] [Бейлин 2012: 171].

Тезис о модальном значении подтверждается и древнерусскими инфинитивами, ведь их общим свойством с семантической точки зрения считается модальное значение. Они были способны передавать широкий круг модальных значений: долженствование, возможность, заданность завершения действия, неизбежность, обязательность действия, а также фактические действия в прошедшем времени. (Дьёрфи 2010) Субъект при них также выступает в дательном падеже.

(25) *лиѣ вънехати на петръво днѣ к тоуѣ и росмѣтрити съла своегъ* (Новг. Бер. Гр. № 142)

Однако ДС структуры не обладают добавочным модальным значением. Как выявляют исследования, их общим семантическим признаком является передача второстепенного с дискурсивной точки зрения действия. В исследовании Колинса показано, что в принципе ДС обороты выражали не подчинение: они служат для обозначения вторичного статуса действия [КОЛИНС 2012]. Соответствуя данному определению, целесообразно предполагать, что вершина С носит необязательно модальный оттенок, а значение второстепенного, неполноценного характера, то есть ведёт себя как пустой союз. Остаётся ещё нерешённой проблематика разного расположения дательного субъекта. Бейлин (2012: 172) на примере приписывания именительного падежа аргументам, не занимающим структурную позицию SpесТ, предлагает, что номинатив приписывается аргументам, находящимся в области с-команды Т. По аналогии можно предполагать, что дательный тоже приписан аргументам в области с-команды С.

Открытым остался вопрос о ДС оборотах, включающих аргумент в дательном падеже. Как и в современном русском языке, дательный широко использовался и в древнерусском. По своей тематической роли данный аргумент является конечной точкой/целью (goal).

(26) *идѣшю же ѿиѣ вѣлагородѣ бористъ гюргевичъ въвѣже изъ вѣлагорода* (Сузд. Лет. л. 110)

(27) *и пришедшю же ѿ новѣгородѣ мѣца марта* (Сузд. Лет. л. 143)

Минимализм даёт возможность для многократного приписывания падежа (Multiple Case Assignment).

Согласно Бейлину, дательные цели получают свой падеж от главы V следующим образом [БЕЙЛИН 2012]:

$$\begin{array}{l} \text{VP} \\ / \quad \backslash \\ \text{V} \rightarrow \quad \text{NP}_{\text{DAT}} \end{array} \quad \text{область с-команды V}$$

В данной схеме дательный падеж приписывается в области с-команды главы V.

V. Итоги

В статье рассмотрена структура своеобразного оборота церковнославянского и древнерусского синтаксиса – ДС конструкции. Данные конструкции представляют интерес по причине того, что они выполняли роль подчинённого предложения, хотя для выражения этого значения существовали и другие синтаксические средства (например, неабсолютные причастные обороты или придаточные предложения с подчинительными союзами, или обстоятельственные именные группы с временным или причинным значением [ЖИВОВ 2008: 10]). В статье оборот анализируется средствами минимализма. Показано, что ДС является малой клаузой, организованной вокруг нефинитного причастного предиката. Дательный аргумент оборота проявляет ряд признаков субъектов. В последней части статьи предлагается объяснение дательного падежа субъекта.

Литература

- БЕЙЛИН 2012: Bailyn, J. F. *The Syntax of Russian*. Cambridge University Press.
- БИРНБАУМ 1968: Birnbaum, H. Общеславянское наследие и иноязычные образцы в структурных разновидностях старославянского предложения // *American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists*. Prague, 1968, August 7 – 13, The Hague, Paris: Mouton 29 – 63.
- БОРКОВСКИЙ–КУЗНЕЦОВ 1963: Борковский, В. И., Кузнецов, П. С. *Историческая грамматика русского языка*. Москва: Издательство АН СССР.
- БОРКОВСКИЙ, 1978: Борковский, В. И. *Историческая грамматика русского языка*. Москва: Наука.
- БРАТИШЕНКО 2015: Bratishenko, E. Observations on the dative absolute in the Laurentian Chronicle // *Russian Linguistics* 39: 255-273.
- ВИЛИЕМС 1975: Williams, E. Small clauses in English. // J. Kimball, (ed.) *Syntax and Semantics*, volume 4. Academic Press: 249-273.
- ВОРТ 1994: D. S. Worth. The Dative Absolute in the Primary Chronicle: Some Observations // *Harvard Ukrainian Studies*. 18 1-2: 29-46.
- ДЬЁРФИ 2005: Györfi V. Дательные самостоятельные структуры Суздальской летописи по Лаврентьевскому списку // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungariae* 50/3-4. 343-360.
- ДЬЁРФИ 2010: Györfi V. Инфинитивные конструкции древнерусского языка — в рамках теории минимализма//Проблемы на балканского и славянского езигознание: Международна научна конференция 14-15 ноември 2008. ВТУ. «Св. Св. Кирил и Методий», Велико Търново 43-59.
- ДЬЁРФИ 2011: Györfi V. Историческое изменение синтаксического статуса причастных оборотов в языке Суздальской летописи по Лаврентьевскому списку // *Agyagási K.* (ed.) *Tracta Slavica* vol. II. Debrecen University Press.
- ЖИВОВ 2008: Живов В.М. Референтная структура и порядок слов: дательный самостоятельный в двух древних церковнославянских текстах//*Русский язык в научном освещении* №1(15). – М.: Языки славянской культуры: 5-56.
- ИВАНОВ 1964: Иванов, В. В. *Историческая грамматика русского языка*. Москва: Прогресс.

- КАРСКИЙ 1967: Карский, Е. Ф. (ред.) 1926/1967: Суздальская летопись по Лаврентьевскому списку. // Полное собрание русских летописей. т. I. Москва: АН СССР.
- КОЛИНС 2011: Колинс Д. А. 2011: Collins, D. A. The Pragmatics of "Unruly" Dative Absolutes in Early Slavic. // Eirik Welø (ed.) Indo-European syntax and pragmatics: contrastive approaches, Oslo Studies in Language 3/3: 103–130.
- КОРИН 1995: A. Corin. The Dative Absolute in Old Church Slavonic and Old East Slavic // *Der Welt der Slaven* 40/2: 251-284.
- МАДАРИАГА 2006: Madariaga, N. „Why Semi-Predicative Items Always Agree” // *Journal of Slavic Linguistics*. 14: 45-78.
- ПОЖГАИ 2008: Pozsgai I. Употребление дательного самостоятельного в Синайском патерике // Gadányi K., Mojszejenko V. (ed.) *Studia Slavica Savariensia* 1-2. Szombathely 309-324.
- ПОЖГАИ 2010: Pozsgai I. Употребление дательного самостоятельного в Будапештском Евангелии // *Studia Slavica Savariensia* 2010/1-2: 369 – 382.
- ПОЖГАИ 2015: Pozsgai I. Употребление причастий в Синодальском I. списке Пространной редакции Русской Правды в сопоставлении с Троицким I. списком // *Opera Slavica* vol. 25. iss. 2. 19-33.
- ПОТЕБНЯ 1958: Потевня, А. А. Из записок по русской грамматике I. – II. Москва: Учпедгиз.
- ТЕСТЕЛЕЦ 2001: Тестелец Я.Г. Введение в общий синтаксис. Москва: Издательство РГГУ.
- ТЕСТЕЛЕЦ 2007: Тестелец, Я. Г. Структура предложений с невыраженной связкой в русском языке // Розина, Р. И., Кустова, Г. И. (ред.) *Динамические модели. Слово, предложение, текст. Сборник статей в честь Е.В. Падучевой*. Москва: Языки славянских культур 773-789.
- УСПЕНСКИЙ 2002: Успенский, Б. А. История русского литературного языка (XI – XVII вв.) Москва: Аспект Пресс.
- ФРЕНКС 1990: Franks, S. *Parameters of Slavic Morphosyntax*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- ЦИММЕРЛИНГ 2009: Zimmerling A. Dative Subjects and Semi-Expletive Pronouns in Russian // *Studies in Formal Slavic Phonology, Morphology, Syntax, Semantics and Discourse Structure* /Zybatow G, Junghanns U., PetrBiskup D. L. (eds.). Peter Lang, 253–268.
- ЧЕРНЫХ 1960: Черных, П. Я. Историческая грамматика русского языка. Москва: Учпедгиз.
- ЯНОВИЧ 1986: Янович, Е. И. Историческая грамматика русского языка. Минск: Издательство Университетское.

Abstract

Dative Absolute Constructions: Reloaded

The paper addresses the interpretation of Old Russian dative absolute (DA) constructions. As traditional syntactic theories failed to provide a satisfactory explanation for the dative subject of DA structures in the present analysis I turn to Chomsky's minimalist framework. DAs are taken to be small clauses as they contain a subject and a non-finite predicate and denote secondary predication. I show that the dative subject of the construction satisfies a couple of subject requirements. The dative case of the structure is explained applying Bailyn's case assignment theory.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РОДА СКЛОДОВСКИХ НА ОСНОВАНИИ МАЛОИЗВЕСТНЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ И НОВЫХ ОНОМАСТИЧЕСКИХ СВЕДЕНИЙ

Piotr ZŁOTKOWSKI

Род Склодовских - один из самых известных и заслуженных родов в истории польской науки. Происхождение семьи Марии Кюри-Склодовской, дважды лауреата Нобелевской премии, давно интересовало исследователей, особенно историков, но до сих пор не удалось точно определить родового гнезда, ни ответить на вопрос, какой герб первоначально принадлежал этому роду.

Историком удалось составить родословную ученой вплоть до конца XVII века. Вопрос о первоначальном происхождении рода Склодовских долгое время оставался неразработанным. В польской геральдической литературе укрепилось мнение, что предки Марии Кюри-Склодовской происходили из центральной части Польши, а именно из ленчицкой земли. На этой территории находится село Склоты, которое по мнению некоторых ученых, было гнездом семьи. Согласно этой гипотезе семья Склодовских - ветвь рода Скловских, герба Долэнга, которая переселившись на территорию восточной Мазовии, основала три села, известные под названием Склоды-Петровице, Склоды Средне, Склоды-Стахи.¹ Вряд ли это правда? Постараемся ответить на этот вопрос, учитывая новые, малоизвестные, или вообще неизвестные, по большей части неопубликованные, сведения исторического и языкового характера. Приведенный в этой статье исторический материал создает определенную перспективу для ономастических выводов.

Семья Марии Кюри-Склодовской происходила из среды так называемой мелкой шляхты, то есть дворян-однодворцев из села Склоды-Петровице Зарембского прихода бывшей нурской земли. Территория, на которой возникли Склоды и соседние местности, была заселена в 10-20-тых гг. XIV в. выходцами из западной части Мазовецкого княжества. В результате этой миграции на землях восточной Мазовии – цехановской, ломжинской, виской и нурской - возникла сеть населенных пунктов. Колонизация этих земель мазовецким рыцар-

¹ См. работы: LASOCKI 1936, SADAJ 1982: 131-177. В этих работах подробно рассматривается проблема происхождения предков Марии Кюри-Склодовской и ее семейного круга. Статьи однако не представляют сведений о происхождении рода Склодовских. Важное значение для наших рассуждений имеет книга: SKŁODOWSKA CURIE 1959, а также неопубликованные воспоминания Владыслава Склодовского - отца ученой. Фамилия Склодовски упоминается в SSNO: 90.

ством была связана со стремлением князя Януша I создать своего рода оборонительную стену на восточных рубежах княжества. Князь наделял рыцарей участками земли величиной 10-20 волок, а они, в свою очередь, подлежали призыву на военную службу. Такого рода привилегии имели и такие обязанности должны были исполнять предки Склодовских.

Основание села Склоды, по всей вероятности, наступило 16 октября 1425 года. Из записи в Мазовецкой Метрике мы узнаем, что именно в этот день 50 волок т.н. кульмской меры, расположенных недалеко от Нура, получили Петр, Павел, Фалислав, Мамайт, Мацей, Станислав, Свентослав и Миколай из Ольшева. На территории Мазовии находится несколько деревень с таким же названием, между прочем, в млавском, шренском и других уездах, поэтому очень трудно определить место их происхождения. К сожалению, дарственная грамота не сохранилась до наших дней. Земля, которую получили рыцари из Ольшева, состояла из двух участков, Здеславиц и Невстемпова, расположенных по обеим сторонам реки Брок и на одной стороне реки Малы Брок. Дарственная запись исключала борти, которые князь оставлял для себя и мог ими по-прежнему пользоваться. Пожалованные земли были разделены следующим образом: Петр получил 20 волок, Фалислав, Павел, Мамайт, Мацей и Станислав были наделены также 20 волоками, оставшиеся 10 волок досталось Свентославу и Миколаю [МКМ 1918: 32]. Так как надел уже в начале распался на три части, на его территории не возникла дворянская усадьба с крестьянским селом. Из надела Петра и, по всей вероятности, Свентослава и Миколая, уже в I пол. XV в. образовались три деревни: Склоды-Малэ, Склоды-Средне, Склоды-Вельке. Запись с 1449 г. подтверждает существование трех сел под названием Склоды.² На части Фалислава, Павла, Мамайта, Мацея и Станислава возникли села Неналты.

Семья Склодов, как и ее соседи, быстро обзавелась хозяйством, стремясь благоустроить приобретенные ею земли. О ее предприимчивости свидетельствует факт, что ее представители скупали ближайшие земли и поселения. Марцин и Якуш, сыновья Петра Склода, купили в 1436 г. у Нартолта из Гачкова (судя по имени рыцарь принадлежал к геральдическому клану Пруссов) 10 волок в Гачкове, расположенных по обеим берегам реки Малы Брок.³

В следующем году Свентослав из Склад купил 10 волок в соседнем Грабове у Бартломея из того же Грабова.⁴ Трудно ответить на вопрос, остались ли эти волокни во владении потомков Свентослава? В 1471 г. Станислав, Петр и Дорота - жена Абрахама из Леснева, дети покойного Свентослава, продали 5 волок в Грабове Петру - владельцу Грабова, за сумму 20 коп гр.. Другие 5 волок, принадлежащие Петру и Мацею, сыновьям Свентослава, последний продал своему брату Станиславу за сумму 26 коп гр..⁵ Перед 1476 г. тот же Станислав заложил

² *Monumenta Medii Aevi Historica*, T. XVIII, s. 5, № 12.

³ Archiwum Główne Akt Dawnych Warszawa - AGAD Warszawa (Главный Архив Древних Актов Варшава - ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 3, л. 192 об.

⁴ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 3, л. 205 об.

⁵ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 9, л. 3.

свою часть земли в Грабове Томашу из Грендзиц, который раньше обзавелся хозяйством на этой земле, за сумму 1,5 коп и 3,5 гр.⁶ Миколай (вероятно, брат Свентослава) получил в 1454 г. от мазовецкого князя 3 волоки кульмской меры, расположенные между Склодами, Рысевом, Грабовом и владением некоего Марка.⁷ В 1470 г. Миколай, Павел, Петр, Мацей, Якуб и Ян получили от мазовецкого князя кульмское право на 20 волок Здеславице, расположенных по обеим сторонам реки Малы Брок, между Свержами, Грабовом, владением Хрщона, Невстемповом, границею Свентослава, Зарембами и Усцянком.⁸

Из-за недостатка исторических материалов трудно установить родство и семейные связи внутри исследуемого рода. Нет сомнений, что детьми вышеупомянутого Свентослава, получившего в 1425 г. земельный надел, были Станислав, Петр, Мацей и Дорота. Предполагаем, что от имени Станислава, сына Свентослава, происходит название села Склоды-Стахи. Не вызывает сомнений факт, что потомки Свентослава были владельцами деревни Склоды Малэ. Насчет потомков Миколая Склода, учитывая дошедшие до наших дней исторические сведения, нельзя сказать ничего конкретного. Сыновьями Петра Склода, упомянутого в 1425 г., наделенного 20 волоками, были Марцин и Якуш (Якуб). Интересно, что у Якуба был сын Петр, названный, видимо, в честь деда. В честь одного из этих Петров, как можно предполагать, назван поселок Склоды-Петровице. На вышеупомянутых 20 волоках первоначально была основана деревня Склоды-Вельке, а потом, по всей вероятности, еще Склоды-Средне.

Села Склоды изначально вошли в состав обширного прихода Зузеля на реке Буг. Этот приход, один из самых древних в Мазовии, находился во владении ордена регулярных каноников из Червиньска и был основан на территории старинного заселения. В 1448 г. поселки Склоды были впервые упомянуты как часть прихода в Зузели.⁹ 26 ноября 1449 г. был утвержден документ об учреждении прихода в Зарембах. Из его содержания мы узнаем, что плоцкий епископ Павел, с согласия зузельского настоятеля Здеслава, включил три деревни Склоды вместе с несколькими соседними селами, которые являлись до сих пор частью зузельского прихода, к новооснованному приходу в Зарембах.¹⁰ Коляторскими селами этого прихода были: Зарембы Косцельнэ, Зарембы Леснэ и Неналты-Бревки - поселения мелкой шляхты. Родственники Склодов, Неналтове, так как наделили зарембский приход землей, имели влияние на выбор его настоятеля и администратора.

⁶ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), Warszawskie ziemskie grodzkie dissoluta 1, л. 90.

⁷ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), Metryka Koronna 4, л. 23.

⁸ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), Metryka Koronna 5, л. 143.

⁹ Archiwum Diecezjalne Płock - AD Płock (Епархиальный Архив Плоцк - ЕА Плоцк), Acta visitationis 1693, л. 46-48.

¹⁰ *Monumenta Medii Aevi Historica*, Т. XVIII, с. 5, № 12.

Одним из первых настоятелей прихода в Зарембах был Миколай из Скюд, исполняющий эту должность по крайней мере в 1507 - 1530 гг.¹¹ Следует также отметить, что на рубеже XVII и XVIII вв. настоятелем прихода в селе Росохате, нурского уезда, был Антони Склодовский, который дал деньги на деревянный хор в росохатском костеле.¹²

Род Склодов быстро стал многочисленным, распался на несколько ветвей и, следовательно, беднел. Первоначальный надел распался на несколько частей. По данным реестра 1528 г. три деревни Склоды находились во владении 28 наследников основателей села. В это время Склоды Вельке населяли Мацей сын Петра, вдова по Яне, иной Мацей сын Петра, Хероним сын Марцина, Станислав сын Марцина. Склоды Малэ принадлежали Якубу сыну Яна, Яну сыну Петра, Войцеху сыну Петра, Вавжинцу сыну Петра, Анджею сыну Петра, Яну сыну Станислава, вдове по Свентославе, вдове по Войцеху, Лукашу сыну Яна, Яну сыну Марцина, Якубу сыну Марцина, Миколаю сыну Яна, Станиславу сыну Марцина. Владельцами частей в третьем селе Склоды были: Мацей сын Павла, Станислав сын Миколая, Якуб сын Марцина, Ян сын Марцина, Ян сын Павла, Петр сын Марцина, Гжегож сын Якуба, Ян сын Якуба, Здеслав сын Павла, Мацей сын Миколая.¹³

Другие, сохранившиеся до наших дней документы XVI столетия не дают точных сведений о личном составе этой семьи. По данным списка подушной подати 1673 г. в селе Склоды-Стахи жили: Томаш со своим неизвестным по имени братом и Мацей Склодовские с семьями, а также Мацей вдовец. В деревне Склоды Средне - два Якуба, Ян, Мацей, Павел, Шимон Склодовские с семьями. В поселке Склоды-Петровице – два Войцеха, Марек, Павел, Ян Склодовские с семьями и, по всей вероятности, Ян и Петр (в реестре не указаны их фамилии). В источнике отмечены также прозвища, используемые представителями рода Склодовских: Цвик (Ćwik), Котляж, (Kotlarz), Фомфара (Fąfara), Кулешка (Kuleszka), Персик (Piersik), Писанка (Pisanka).¹⁴ Предки Марии Склодовской-Кюри известны под прозвищем Палух (Paluch).¹⁵ Некоторые Склодовские, уже в XV - XVII вв., покинули родовое гнездо и поселились в соседних деревнях, м.п.: Зарембах, Свержах, Неналтах.

¹¹ AD Płock (ЕА Плоцк), Acta episcopalia 149, л. 85; Acta episcopalia 16, л. 279 об.; Acta episcopalia 7, л. 48 об.; Acta episcopalia 33, л. 87- 87 об.; Acta episcopalia 204, л. 192 –193 об.; AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), Pułtuskie testamenty 1, л. 26, 175 об., 264, 266, 267 об., 268, 466 об.; *Archiwum Komisji Historycznej*, X, *Kol. Pułt.* III, с. 386; упомянутый как покойный в 1543 г., ср. AD Płock (ЕА Плоцк), Akta oficjatu pułtuskiego 121, л. 252.

¹² *Archiwum Parafialne Andrzejewo* (Приходской Архив Анджеево), Akta dekanatu andrzejewskiego 1801-1863, *Księga chrztów par. Andrzejewo 1793- 1810*, между л. 64- 65; AD Płock (ЕА Плоцк), Acta visitationis 1819, л. 78.

¹³ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Archiwum Skarbu Koronnego I 27*, л. 749-750.

¹⁴ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Archiwum Skarbu Koronnego I 66*, л. 955- 956.

¹⁵ LASOCKI 1936: 9.

В этот период и позже Склодовские не играли практически никакой политической роли в своем уезде и в своей земле. Представители этой семьи не обозначены в списках местных чиновников, даже самого низкого уровня. Низкие чины были предназначены для более амбициозных и талантливых мелких дворян. Большинство Склодовских владело только невеликими хозяйствами, так как их родовое наследство значительно раздробилось. Некоторым из них пришлось искать свое счастье далеко от родного дома. В вышеупомянутом источнике с 1673 г. находим следующую информацию: *Piotr Skłodowski komornik za pieniądze robi.* (Петр Склодовский, получает деньги за работу).¹⁶

Топоним Склоды в исторических источниках впервые упоминается 16 октября 1425 г.. В тексте дарственной грамоты Бартомея из Брулина на 10 волок, названных Грабовец, отмечается, что они расположены *inter hereditates Sklodi et Ketlanka* (1425) [МКМ 1918: 32]. Имеются также другие исторические XV в. записи: *Scloidi* (1436), *Scloidy* (1437), *Skloidi* (1441), *Skloidy* (1444), *Scloidy* (1446), *Skloidy triplex* (1449), *Skloidy* (1470), *Skloidy alias Nyewstampowo* (1476) *Skloidy alia Wstapowo* (1484).¹⁷ Интересно, что рядом с онимом Склоды иногда употреблялось прежнее название - Невстемпово или Встемпово. Старое название этой территории - Здеславице (см. *Sdzislawyce* 1425), довольно рано было упразднено. Оно использовалось позже только один раз, в 1470 г., в тексте грамоты наделения села Склоды кульмским правом. Топоним Здеславице появляется в этом документе сознательно, чтобы возобновить связь с текстом дарственной грамоты 1425 г. и подтвердить рыцарям из Склад право на владение родовым гнездом. По всей вероятности, этот оним уже в 70-х г.г. XV в. воспринимался как устарелый. В основе исследуемого названия лежит сложное двучленное славянское имя Здеслав.¹⁸

На прусское происхождение топонима Склоды указывал уже в 50-х г.г. XX в. польский ономаст Кароль Цирхофер.¹⁹ По его мнению, это название произошло от прусского личного имени Склода или Склад.²⁰ Заслуженный исследователь топонимии северо-восточной Мазовии располагал однако только историческим материалом, извлеченным из печатных источников, не проанализировал записей существующих рукописей, в которых это имя зафиксировано уже в XV и начале XVI в., ср.: ... *Nico[lao] Sklod* (1444), *Martino et Jacussio, ff. Petri Sklod*

¹⁶ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), Archiwum Skarbu Koronnego I 66, л. 954.

¹⁷ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 3, л. 192 об., 205; AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Warszawskie ziemskie grodzkie dissoluta* 1, л. 42, 63 об.; AD Płock (ЕА Плоцк), АКР 50, л. 10 об.; *Monumenta Medii Aevi Historica*, Т. XVIII, с. 5, № 12; AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 5, л. 143; AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 9, л. 70 – 70 об.; AD Płock (ЕА Плоцк), *Acta episcopalia* 11, л. 87 об.

¹⁸ Ср. SSNO 1981-1983: 304-305.

¹⁹ ZIERHOFFER 1957: 334-335.

²⁰ Автор ссылается на работу: TRAUTMANN 1925, в которой на с. 93 указаны антропонимы *Sclode* (*Sklode, Schlodo, Sklode, Sclode, Slode*) и *Sclodie* (*Sclodio, Sklodyo*).

de Sklodi (1436), *Nicolai Skloth* (1474), *Joanne Sklod* (1508).²¹ Приведенные записи несомненно относятся к указанным выше владельцам трех селений Склоды и служат их антропонимической идентификации. Документы XVI в. приносят и другие примеры употребления этого антропонима: *Jacobus Sklod ...de districtu Nurensi* (1555), *Paulus Sklod* (1555), *Seraphinus, Nicolaus [et] Augustinus Sklod Swyerdzewsczi de districtu Nurensi* (1555), *Andreas et Albertus Sklodowye de districtu Nurensi* (1556), *Jacobus Sklod de districtu Nurensi* (1556), *Martinus Sklod ... de districtu Nurensi* (1556), *Nicolaus Sklod ... de districtu Nurensi* (1561).²²

Оним не включен в монументальный *Словарь древнепольских личных имен*.²³ Он употреблялся в XV в. и I пол. XVI в. в качестве первоначальной фамилии рода Склодов. Только в конце XVI столетия укрепилась современная форма фамилии - Склодовский (польс. Склодовски).²⁴ Антропоним, как правило, происходящий от географического названия Склоды, был образован путем присоединения к основе суффикса *-ский* (польс. *-ски*). Первые примеры употребления фамилии в современной форме восходят к I пол. XVI в.: *nobil. Skladowskych* (1521), *Stanislaus Sklodowski, Stephanus Sklodowski* (1537), во II пол. этого столетия их гораздо больше: *Bartholomaeus Sklodowski de districtu Nurensi* (1569), *Skłodowsczy* (1581), *Nobilis olim Augustinus Skłodowski* (1583).²⁵ Фамилия Склодовский – это гибридное образование, составляющее генетически балтийскую (прусскую) основу и славянский словообразовательный суффикс.

Заслуживает внимания факт, что в 1425 г. среди наделенных землей колонистов из Ольшева был рыцарь с немного странным именем Мамайт (Mamayth). Нет сомнений, что этот антропоним прусского происхождения. Записка *Mamanthova de Sklodi* относится к жене Мамайта, известной по всей вероятности под именем Мсцихна. В 1456 г. жена Мамайта (Маманта) вместе с братьями Петром и Янушом, сестрами Катажиной и Анной, продала свою часть имения в Жебрах в закрочимском уезде Фалибогу. По всей вероятности, имя Мамайт (Мамант) преобразовалось в антропоним Неналт и укрепилось как

²¹ AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Warszawskie ziemskie grodzkie* 1, л. 42; AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 3, л. 192 об.; AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Metryka Koronna* 9, л. 51; AD Płock (ЕА Плоцк), *Acta episcopalia* 16, л. 278.

²² *Regestra thelonei aquatici Thelonei Wladislaviensis saeculi XVI*, RTATW 1915: с. 43, 46, 47, 69, 83, 86, 89, 105, 108, 187.

²³ В словаре отмечается только антропоним *Sk[o]ladowicz*, ср. SSNO 1977-1980: 90.

²⁴ Г. Садай в упомянутой статье писал, что владельцы Склад в нурской земле пользовались антропонимом *Skłodo* (Склодо), так как в действительности эту фамилию употребляла совсем другая семья, проживающая в селе Склоды в бельской земле на Подлясье, см. SADAJ 1982: 133; сведения об этом антропониме находятся м.п. в работах: АВРАМОВИЧ et al. 1998: 98; ZŁOTKOWSKI 2004: 71.

²⁵ *Biblioteka Ordynacji Zamojskich* 71, л. 184 – 185; RTATW 1915: 6, 245, 256; AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), *Archiwum Skarbu Koronnego* I 39, л. 261 об.; AD Płock (ЕА Плоцк), *Akta oficjalatu pułtuskiego* 132, л. 11.

прозвище, а затем, фамилия Неналтовских, соседей Склодовских. Эта гипотеза имеет серьезные обоснования.²⁶

Не менее интересно представляется проблема родового прозвища Склодовских. Одна из ветвей этого многочисленного рода в XVII и в начале XVIII вв. пользовалась прозвищем Виндыка. В актах плоцкой епархии 1629 г. находится информация о том, что в 1622 г. некий Якуб сын покойного Павла Склодовского Виндыки (*per Nobilem Iacobum olim Pauli Vindica Skłodowski de Skłody media*) подарил костелу в Зарембах принадлежащую ему часть имения Склоды Средне.²⁷ Следующая запись о Склодовских с этим прозвищем появляется в костельных актах 1739 г. (*inter metas N. N. Skłodowskich Windykow*).²⁸ Исследуемое прозвище происходит от прусского личного имени Виндыка. Антропоним помещен в ономастических монографиях о польских и балтийских личных именах.²⁹ В средневековье это имя выступало во многих родах мазовецкого рыцарства прусского происхождения.³⁰ Оно известно из текста грамоты мазовецких князей Семовита и Казимежа Тройденовицов 1 октября 1345 г., подтверждающей потомком Виндыки и Обизора право отвечать только перед княжеским судом и другие менее значительные привилегии.³¹ Братья Виндыка и Обизор, жившие во времена княжества Болеслава II Плоцкого и Тройдена Черского, считаются предками пруссов, населяющих черскую часть Мазовии [см. PACUSKI 2009: 233]. Интересно, что соседи Склодовских – Неналтовские, сослались на эту грамоту еще в начале XVI столетия. 16 января 1505 г. в Варшаве Петр сын Павла из Кулешек показал, что Павел Неналт сын Фалислава из Кулешек назначил в качестве свидетелей шесть представителей геральдического клана Пруссков, которые дали следующее показание: *yako ya tho wyem, ysze Pawel Nyenalth szyn Falislawow sz Kvlieszk ydzie sz domv Vindyczynego y sz Obrzorzonovego y sz domu thego, kthoremv tho prawo szlvszy* [см. MZH 1937: 182].

На основе вышеуказанного предполагаем, что Неналтовские, как бывшие пруссы, хранили в памяти сведения о своем происхождении и знали права, которыми наделили их предков мазовецкие князья. Интересной в этом контексте кажется информация 1509 г., которая находится в так называемых пултуских завещаниях. Этот письменный памятник подтверждает, что у Станислава - владельца части имения Неналты - был такой же герб, как у Миколая из Склад -

²⁶ ТРАУТМАНН 1925: 60 приводит пример старопрусского антропонима Mynawthe (*Mynaute, Mynawte, Mynauthe, Mynnautd, Minawte, Menawthe, Menaute*), от которого может происходить личное название Nienalt.

²⁷ AD Płock (ЕА Плоцк), Acta episcopalia 34, л. 339.

²⁸ AD Płock (ЕА Плоцк), Acta visitationis 1739, л. 326 об., 327.

²⁹ SSNO 1981-1983: 111; ТРАУТМАНН 1925: 118, словарная статья Wyndiko (*Windiko, Windico, Windike, Windeko, Wyndeko, Wyndyche*).

³⁰ Виндыка - по всей вероятности Прусс, отмечен в XV в. в городе Нур, см. ТУМБЕНЕСКИ 1996: 161, 178.

³¹ *Nowy Kodeks Dyplomatyczny Mazowsza*, Ч. II, изд. Sułkowska-Kuraś I., Kuraś S., Pacuski K., Wajs H., Wrocław 1989, с. 269-271, № 266.

настоятеля прихода в Зарембах.³² Это еще одно подтверждение общего начала родословных дворян Склодовских и Неналтовских, доказательство их прусского происхождения и принадлежности к геральдическому клану Пруссков.

Приведенные выводы и гипотезы неожиданно нашли свое подтверждение со стороны генетики. В рамках проекта Mazovian Nobility DNA Project были проанализированы образцы ДНК, взятые у живущих потомков дворянских родов Мазовии. Подробный анализ ДНК позволил установить генетическое сходство между принимающими участие в этом проекте представителями родов Склодовских и Неналтовских. Кроме того исследования привели к изумительному результату. И так, у обоих родов была обнаружена балтийская гаплогруппа R1a1a1b1a2a (R1a-Z92), что вполне оправдывает наши предположения.³³

Учитывая указанные выше сведения следует поставить вопрос: почему в геральдической литературе распространено мнение о том, что Склодовским принадлежал герб Долэнга. Недоразумение берет свое начало еще в XIX в. В результате постановления царской власти, полные права были предоставлены только тем представителям польской шляхты, которые смогли доказать свое дворянское происхождение и составить свою родословную. Доказать свое дворянство решился и дед лауреатки Нобелевской премии Юзеф Склодовский. В 1843 г. Герольдия Царства Польского, на основании представленных документов, признала его дворянское происхождение.³⁴ На выданной ему грамоте виднелся герб Долэнга.³⁵ Каким образом он туда попал? Семья Склодовских в то время, вне всякого сомнения, осознавала свое благородное происхождение, но не могла точно определить своего герба, так как не было нужды употреблять его в повседневной жизни, а рыцарское былое давно вышло из памяти. Герб Долэнга, по всей вероятности, был взят семьей Склодовских из *Польского Гербовника* знаменитого геральдика Каспера Несецкого. Этот гербовник был признан Герольдией в качестве дополнительного доказательства.³⁶

Таким образом, на основании гербовника Несецкого, из-за фонетического сходства фамилий Склодовский и Склотовский, Склодовским достался герб, никогда им не принадлежащий, которым они раньше не пользовались.

³² AGAD Warszawa (ГАДА Варшава), Pułtuskie testamenty 1, л. 26.

³³ http://www.worldfamilies.net/files/mht_uploads/C_/2D2CB08E/Masovian.htm (дата доступа: 29.09.2015).

³⁴ Этот процесс детально описан в статье: LASOCKI: 1936.

³⁵ *Spis szlachty Królestwa Polskiego z dodaniem krótkiej informacji o dowodach szlachectwa*, Warszawa 1851, с. 222; SĘCZYS 2000: 627.

³⁶ BOBROWICZ 1841: 381.

Литература

- AKH 1916: Archiwum Komisji Historycznej, T. X, Materiały do dziejów Kolegiaty Pułtuskiej, изд. Ulanowski B., Zachorowski S., Kraków: Akademia Umiejętności.
- ABRAMOWICZ et al. 1998: Abramowicz Z., Citko L., Dacewicz L., Słownik historycznych nazw osobowych Białostoczczyzny (XV-XVII w.), T. II, Białystok: Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu w Białymstoku.
- BOBROWICZ 1841: Bobrowicz J.N., Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego, T. VIII, Lipsk: Breitkopf und Haertel.
- KONDRATIUK 1985: Kondratiuk M., Elementy bałtyckie w toponimii i mikrotoponimii regionu białostockiego, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- LASOCKI 1936: Lasocki Z., Pochodzenie Marii Skłodowskiej-Curie, „Miesięcznik Heraldyczny” 1936/4: 49-53, 1936/5-6: 65-69.
- MKZ 1918: Metryka Księstwa Mazowieckiego, T. I, изд. Włodarski A., Warszawa: Warszawskie Archiwum Główne.
- ММАН 1908: Monumenta Medii Aevi Historica, T. XVIII, изд. Ulanowski B., Kraków: Akademia Umiejętności.
- MZH 1937: Mazowieckie zapiski herbowe z XV i XVI wieku, изд. Wolff A., Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- NKDM 1989: Nowy Kodeks Dyplomatyczny Mazowsza, Ч. II, изд. Sułkowska-Kuraś I., Kuraś S., Pacuski K., Wajs H., Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PACUSKI 2009: Pacuski K., Możliwość rycerstwa i rycerstwo ziemi gostynińskiej w XIV i XV wieku. Studium z dziejów osadnictwa i elity władzy na Mazowszu średniowiecznym, Warszawa: Wydawnictwo Neriton. Instytut Historii PAN.
- RTATW 1915: Regestra theloniei aquatici Thelonei Wladislaviensis saeculi XVI, изд. Kutrzeba S., Duda F., Kraków: Akademia Umiejętności.
- SADAJ 1982: Sadaj H., Skłodowscy. Przodkowie i współcześni Marii Salomei Skłodowskiej Curie, „Roczniki Humanistyczne” 30/2: 131- 177.
- SEMSNO 1997: Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych, T. III, Odmiejscowe nazwy osobowe, ред. Kaleta Z., Supranowicz E., Szymowa J., Kraków: Instytut Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk.
- SĘCZYS 2000: Sęczys E., Szlachta wylegitymowana w Królestwie Polskim w latach 1836-1861, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- SKŁODOWSKA CURIE 1959: Skłodowska Curie M., Autobiografia, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SSKP 1851: Spis szlachty Królestwa Polskiego z dodaniem krótkiej informacji o dowodach szlachectwa, Warszawa: Wydawnictwo Samuel Ogrelbrand.
- SSNO 1977-1980: Słownik staropolskich nazw osobowych, ред. Taszycki W., T. V, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- SSNO 1981-1983: Słownik staropolskich nazw osobowych, ред. Taszycki W., T. VI, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- TRAUTMANN 1925: Trautmann R., Die altpreussischen Personennamen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TYMIENIECKI 1996: Tymieniecki K., Procesy twórcze formowania się społeczeństwa polskiego w wiekach średnich, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- ZIERHOFFER 1957: Zierhoffer K., Nazwy miejscowe północnego Mazowsza, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

ZŁOTKOWSKI 2004: Złotkowski P., Nazwy własne osobowe szlachty ziemi bielskiej na Podlasiu w XVI- XVII w., неопубликованная докторская диссертация, Lublin.

Abstract

The Origin of the Skłodowski Family on the Basis of Unknown Historical Sources and New Onomastic Data

The paper presents the process of formation and development of the surname Skłodowski. This was the maiden name of Marie Curie - Polish physicist and chemist who twice won the Nobel Prize. Her family belonged to nobility and came from three villages Skłody in the Nur land of the Mazovia region in Poland. On the basis of analysis of onomastic and historical sources the author concludes that the Skłodowski family was of Prussian origin and established their proper coat of arms – Prus. The author also discusses the problem of the Prussian origin of the family's nickname – Windyka. The linguistic conclusions drawn from the paper confirm the results of genetic tests carried out as part of the Mazovian Nobility DNA Project.

**К ЭТИМОЛОГИИ РУССКОГО ЧАЛЫЙ 'СЕРЫЙ – О МАСТИ ЛОШАДИ' С ПОЗИЦИИ
АРЕАЛЬНОЙ ЛИНГВИСТИКИ**

Klára AGYAGÁSI

Слово *чалый* представлено в русском языке и в его диалектах как элемент коневодческой терминологии. Первые трактовки этимологии слова появились одновременно: М. Фасмер в последнем томе первого немецкого издания своего русского этимологического словаря [VASMER 1958] и И. Г. Дмитриев в своем исследовании тюркских элементов русского словаря (1958) высказывали созвучное мнение о тюркском происхождении (← тюркск. *çal*) этого слова. Касаясь хронологии заимствования, оба они предполагали XVI век временем заимствования. Первым появлением тюркского слова в русских письменных памятниках Фасмер цитировал древнерусскую форму *чалъ* 'серый, с сероватым оттенком' с 1529 года, а Дмитриев ссылаясь на др. русск. форму *чалый* 'сероватый (о конской масти)' (1547 г.) по словарю Срезневского. А в качестве современных тюркских параллелей они привели данные из словаря Радлова (т. 3, 1874), где кроме турецкого варианта данного слова преобладают сибирско-тюркские данные. Позже авторы более новых этимологических словарей (ШАНСКИЙ и др. 1971, ШИПОВА 1976) повторяли мысли Фасмера и Дмитриева, и Трубочев в новом издании словаря Фасмера на русском языке [ФАСМЕР 1987] словарную статью *чалый* тоже оставил без дополнения.

Общим недостатком всех этих этимологических опытов является тот факт, что на основании имеющихся в середине XX в. данных ученые не могли точно определить контактирующие языки и указать место их контактирования.

Новые перспективы для исследования слова открылись недавно. С одной стороны, с 60-ых по 80-ые годы XX века был издан целый ряд двуязычных словарей разных тюркских народов бывшего СССР, что расширило круг возможных языковых источников русско-тюркского контактирования. А с другой стороны, в 2004 году появился в печати неоценимо-богатый древненовгородский языковой материал (подробное второе критическое издание около тысячи берестяных грамот), который географически локализован и с большой точностью датирован. На основании этих новых изданий стало возможным создать новую базу данных.

Русские данные:

Русск. ист.: Древненовг. *чал[е]ц[ь]* 'чалый конь' [1360–1380 гг., Берестяная грамота № 266, Зализняк 2004: 603].

Русск. диал.: *чалый* о шерсти и масти 'серый с примесью другой шерсти' [Даль 4: 581]

Русск. лит.: *чалый* 'с вкрапленными белыми волосами в шерсти основной окраски (обычно серой), а также светлый с черной гривой и хвостом или наоборот (о масти лошадей)' (Ожегов)

Тюркские данные:

Др.-тюркск. *čal* 'серовато-белый, пепельно-белый, чалый' [ДТС 137]; **čāl* 'grau' [RÄSÄNEN 1969: 96]; *čāl* 'of a mixed black and white colour; grey'; 'grey-haired, elderlí (man)' [CLAUSON 1972: 417].

Тат. лит.: *čal* 'седина, проседь; седой' [ТРСЛ 629]; Тат. диал.: Ц/гай.: *čal* 'белая шерсть с примесью серой, рыжей или какой-л. другой' [ТТДС 1969: 472]

Башк. лит.: *sal* 'седина, проседь; седой' [УРАКСИН 1996]

Ног. лит.: *šal* 'седой, серый' [НРСЛ. 402]

Карачаево-балк.: *čal* 'седина, седой' [КБРСЛ 723]

Крымско-тат.: *čal* 'grau, gräulich, grauschwarz' [КАКУК 2012: 49]

Караимск.: *čal* 'серый, седой' [КРПСЛ 622]

Уйг.: *čal* 'серый, седой' [РАДЛОВ 3: 1874]

Тел. диал.: *čal* 'седой (человек); rötlichgrau (масть лошади)' [РАДЛОВ 3: 1874]

Чув. диал.: *čal* 'первая желтизна на листьях' (верховой диал.) [АШМАРИН 15: 133]

Слово на новгородской берестяной грамоте отражает известное фонетическое явление, так называемое цоканье, что означает неразличение аффрикат *ц* и *ч* в произношении и смещение букв *ц* и *ч* при написании¹. Морфологически русское слово – производное существительное, оно состоит из корневой морфемы *čal* и деноминативного суффикса *-ець* (< *-ьсь) для образования имени деятеля [см. ВАРБОТ 1969: 82].

Русский корень на самом деле восходит к тюркскому прилагательному *čal* 'серый – о масти лошади' (как на это было указано раньше в литературе), но источник заимствования будет определен по-другому.

Изучаемое слово засвидетельствовано в памятнике второй половины XIV века. Это золотоордынский период истории русских княжеств, до битвы на Куликовом поле, когда на севере и юго-востоке ряд княжеств (среди них Ростов, Суздаль, Владимир, Москва, Рязань, Чернигов, Киев) платили дань местным представителям монголов [СКРЫННИКОВ 1997: 126–147]. Но большинство местных прислужников монголов и само население Золотой Орды между Днепром и Волгой состояли из представителей самого значительного кумано-кыпчакского племенного союза, обитающего раньше на половецком поле [см. VÁSÁRY

¹ С фонологической точки зрения в этом диалекте присутствует одна фонема /ц'/, и – по мнению Горшковой (1968: 35) – двойное написание отражает два аллографа одной графемы, соотносенной с этой фонемой.

2003: 154-159]. С точки зрения языка члены кыпчакского племенного союза являлись носителями разных вариантов среднекыпчакского языка². Среднекыпчакские диалекты в XIV веке незначительно отличались друг от друга, но, после распада Золотой Орды в 1430-ые гг. и раздробления территории их обитания, начиналось формирование самостоятельных кыпчакских языков Восточной Европы, таких как казанско-татарский, башкирский, ногайский, карачаево-балкарский, крымско-татарский и отчасти караимский [GOLDEN 1992: 291–93].

Следует заметить, что казанско-татарский вариант среднекыпчакских диалектов параллельно тому, что его носители благодаря созданию Казанского ханства приобрели ведущую политическую роль в Среднем Поволжье, с середины XV века стал доминантным языком Волго-Камского ареала³. Это значит, что все уровни языка, особенно его лексический состав, стали источником заимствования для всех языков подчиненных народов внутри ареала (об истории Волго-Камского ареала см. AGYAGÁSI 2012). Из татарского языка большое количество слов тюркского происхождения было заимствовано, например марийскими диалектами [см. RÄSÄNEN 1923]. Но он передал не только тюркские слова языкам ареала, а опосредовал русские [см. AGYAGÁSI 1994] и даже арабские лексемы [см. AGYAGÁSI 2015], обозначающие самые разные элементы своей культуры и религии.

Возвращаясь к проблематике заимствования русского слова *чалець*, источником заимствования можно назвать форму *čal* из одного из среднекыпчакских диалектов середины XIV века. Слово в Новгороде могло появиться благодаря торговле, ведь Новгород был торговым центром и не платил дань монголам. Прилагательное *čal* в языке кыпчакских торговцев могло употребляться всегда по отношению к коням, поэтому в древненовгородском диалекте возникла его производная форма со значением 'чалый конь'. А в XVI веке, когда русские имели непосредственные связи с языком разных кыпчакских народностей от Крыма до Казани, слово *čal* могло распространяться от них в функции прилагательного (см. базу данных), принимая русский морфологический показатель этой части речи (чал+ый). В Волго-Камском ареале это слово было заимствовано разными говорами восточномарийского диалекта из центрального диалекта среднетатарского языка:

Мар. диал. В UP С Ć *r'čal*, JT *tsal* 'grau' [ВЕКЕ 9: 3017]← средне-тат. диал. *čal* 'grau' [RÄSÄNEN 1923: 75]

Что касается чувашской формы изучаемого слова, она является поздним заимствованием из татарского языка. Но, судя по семантике этого слова, мы

² Единственным письменным памятником среднекыпчакского языка XIV в. является Codex Cumanicus, но в этом памятнике изучаемое слово не зафиксировано (см. GRØNBECN 1942).

³ В указанном ареале раньше доминантную роль играл волжско-булгарский язык огурской ветви тюркских языков (единственным потомком является современный чувашский язык).

вряд ли имеем здесь дело с непосредственным копированием казанско-татарской формы и значения кыпчакского типа. Более возможно, что татарское слово, которое позже было заимствовано верховым диалектом чувашского языка, в татарском являлось волжско-булгарским субстратным элементом, так как в центральном диалекте волжско-булгарского языка звуковая форма западно-древнетюркского слова полностью соответствовала кыпчакской⁴.

Но значение отражает другой метафорический образ. Когда в огузской, кыпчакской, туркестанской и в сибирско-татарской ветвях (восходящих к восточно-древнетюркскому диалекту) основное значение слова – серый, серовато-белый и данное название цвета употребляется по отношению к человеческим волосам или конской шерсти, данное слово в чувашском языке (попавшее туда татарским посредством из центрального диалекта волжско-булгарского языка, восходящего к западно-древнетюркскому диалекту) указывает на совсем другой цвет (желтый), который наглядно представляет вялость растения.

Волжск.-булг. *čāl* 'желтый' → среднетат. *čal* 'то же' > тат. **čal* 'желтизна на листьях' → чув. *čal* 'желтизна на листьях'

Такое предположение подтверждается еще тем, что имеется и другой пример, когда этимологически тождественные слова, обозначающие название цвета, в восточно-древнетюркском и западно-древнетюркском указывают на разные цвета:

Вост.-др.тюрк.: *sarıy* 'желтый' [ДТС: 488]

Зап.-др.тюрк.: *šar* (< **sāriy*) в хазарском топониме *šarkel* 'белая вежа' [CZEGLÉDY 1963], ср. чув. *šur(ă)* 'белый' [АШМАРИН 17: 231].

Список сокращений:

Башк. лит.: башкирская литературная форма

Др.-тюркск.: древнетюркские данные

Караимск.: караимская форма

Карачаево-балк.: карачаево-балкарская форма

Крымско-тат.: крымско-татарская форма

Мар. диал.: марийская диалектная форма

Ног. лит.: ногайская литературная форма

Осм.: Османско-турецкое слово, цитированное Радловым по Kúnos 1887

Русск. ист.: русские исторические данные

Русск. лит.: русская литературная форма

Русск. диал.: русская диалектная форма

Средне-тат. диал.: среднетатарская диалектная форма

Тат. лит.: казанско-татарская литературная форма

Тат. диал.: казанско-татарская диалектная форма

Тел. диал.: телеутская диалектная форма

Уйг.: уйгурская диалектная форма

⁴ Начальный согласный *č* в этом диалекте сохранился (см. AGYAGÁSI 2002: 26–27), когда в предшественнике чувашского языка изменился в *š*.

Ц/гай.: говор уральских татар центрального диалекта казанско-татарского языка

Чув. диал.: чувашская диалектная форма

Литература:

- ВАРБОТ 1969: Варбот Ж.Ж. Древнерусское именное словообразование. Москва: Наука.
- ГОРШОКОВА 1968: Горшкова К.В. Очерки исторической диалектологии Северной Руси. Москва: Издательство Московского университета.
- ДМИТРИЕВ 1958: Дмитриев И.Г. О тюркских элементах русского словаря. Лексикографический очерк. Вып. 3. Москва: Наука.
- СКРЫННИКОВ 1997: Скрынников Р.Г. История российская IX–XVII вв. Москва: Издательство «Весь мир».
- ШАНСКИЙ и др. 1971: Шанский Н.М., Иванов В.В. и Шанская Т.В., Краткий этимологический словарь русского языка. Москва: Просвещение.
- ШИПОВА 1976: Е.Н. Шипова, Словарь тюркизмов в русском языке. Алма-Ата: Издательство «Наука» Казахской ССР.
- ФАСМЕР 1987: Макс Фасмер, Этимологический словарь русского языка. Перевод с немецкого и дополнения О. Н. Трубачева. Том IV. Москва: Прогресс.
- AGYAGÁSI 1994: Agyagási, Klára, Volga-vidéki etimológiák I. Keresztény tatár *süräkä*. Folia Uralica Debreceniensia 3: 3–6.
- AGYAGÁSI 2002: Agyagási, Klára, Some Middle Bulgarian Loan Words in the Volga Kipchak Languages. Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung. 55: 25–28.
- AGYAGÁSI 2012: Klára Agyagási, Language Contact in the Volga-Kama Area. // The Szeged Conference. Proceedings of the 15th International Conference on Turkish Linguistics held on August 20–22, 2010 in Szeged. Ed. by Éva Kincses–Nagy and Mónika Biacsi. Szeged: Department of Altaic Studies, pp. 21–37.
- AGYAGÁSI 2015: Klára Agyagási, Kazan Tatar as Dominant Language of the Volga-Kama Region. A Case Study of Lexical Intermediation. In print.
- CZEGLÉDY 1963: Czeglédy K. Šarkel. An Ancient Turkish Word for 'house'. // Sinor, D. (ed.), Aspects of Altaic Civilization. Proceedings of the 5th Meeting of the PIAC (Indiana University Publications. Uralic and Altaic Series 23). Bloomington, 23–31.
- CLAUSON 1972: Sir G. Clauson, An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish. Oxford: At the Clarendon Press.
- GOLDEN 1992: Peter B. Golden, An Introduction to the History of the Turkic People. Ethnogenesis and State-Formation in Medieval and Early Modern Eurasia and the Middle East. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- RÄSÄNEN 1923: Martti Räsänen, Die tatarischen Lehnwörter im Tscheremissischen. MSFOu 50. Helsinki: Société Finno-Ougrienne.
- RÄSÄNEN 1969: Martti Räsänen, Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- VÁSÁRY 2003: Vásáry István: A régi Belső-Ázsia története. Második, átdolgozott kiadás. (Magyar Őstörténeti Könyvtár 19). Budapest: Balassi Kiadó.
- VASMER 1950–1958: Max Vasmer, Russisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter.

Источники:

- АШМАРИН 1941: Ашмарин Н.И. Словарь чувашского языка. Том 15, Чебоксары, Чувашское государственное издательство.
- ДАЛЬ 1982: Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка. Москва: Русский язык.
- ДТС 1969: Древнетюркский словарь (Ред. В.М. Наделяев, Д.М. Насилов, Э.Р. Тенишев, А.М. Щербак) Ленинград: Наука.
- ЗАЛИЗНЯК 2004: Зализняк А. А. Древненовгородский диалект. Второе издание, переработанное с учетом материала находок 1995–2004 гг. Москва: Языки славянской культуры.
- КБРСЛ 1989: Карачаево-балкарский словарь (под ред. Э.Р. Тенишева и Х.И. Суюнчева). Москва: Русский язык.
- КРПСЛ 1974: Караимско-русско-польский словарь (под ред. Н.А. Баскакова, А. Зайончковского, С.И. Шапшала). Москва: Русский язык.
- НРСЛ 1963: Ногайско-русский словарь (ред. Н.А. Баскаков). Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- ОЖЕГОВ С.И. 1973: Словарь русского языка. Москва: Советская энциклопедия.
- ТРСЛ 1966: Татарско-русский словарь (Вед. ред. М.М. Османов). Москва: Советская энциклопедия.
- РАДЛОВ 1893–1911: В.В. Радлов, Опыт словаря тюркских наречий. Т. 1–4. Санкт-Петербург: Императорская Академия Наук.
- ТТДС 1969: Диалектологический словарь татарского языка (ред. Л. Т. Махмутова). Казань: Татарское книжное издательство.
- УРАКСИН 1996: Ураксин З.Г. Башкирско-русский словарь. Москва, Издательство: «Дигора», Русский язык.
- ВЕКЕ 2001: Beke Ödön, Mari nyelvjárás szótár (Tscheremissisches Dialektwörterbuch) T. IX. Herausgegeben von János Pusztay. Savariae (=Szombathely): Berzsényi Dániel Főiskola.
- GRØNBECN 1942: Grønbech K., Komanisches Wörterbuch. Türkischer Wortindex zu Codex Cumanicus. Kopenhagen: Einar Munksgaard.
- КАКУК 2012: Zsuzsa Kakuk, Krimtatarisches Wörterverzeichnis. Aufgrund der Sammlung von Ignác Kúnos. Studia Uralo-Altaica 50, Szeged.
- КÚНОС 1887: Kúnos, Ignác, Ozman-Török népköltési gyűjtemény. Budapest.

Abstract

**On the Etymology of Russian *čalyj* 'gray-haired (horse)'
from Areal Linguistic Point of View**

In the former literature (Dmitriev 1958, Vasmer 1958, Šanskij 1971, Šipova 1976) the etymology of this word was determined as of Turkic origin without further information concerning the donor language and the time and the geographical location of the borrowing.

The author using a new Turkic database and drawing the geographical spread of the Turkic word *čal* 'gray-haired' came to the conclusion that this word first was copied from one of the Middle Kipchak vernacular into the lexicon of the Old-Novgorod dialect in the 14th century.

УПРАВЛЕНИЕ ТЕМОЙ И ИДЕНТИТЕТ: ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕМАТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ КАК ОДИН ИЗ РЕСУРСОВ ВЫРАЖЕНИЯ АСИММЕТРИЧНОЙ (ПРОФЕССИОНАЛ – ГРАЖДАНСКОЕ ЛИЦО) И СИММЕТРИЧНОЙ (ПРОФЕССИОНАЛЫ-КОЛЛЕГИ) ПОЗИЦИИ В ИНТЕРАКЦИИ

Нава-Ванда ШАХВЕРДОВА

0. Введение

В настоящей статье рассматриваются некоторые аспекты организации тематических элементов с точки зрения появления симметрии/асимметрии в отношении говорящих друг к другу. В опубликованной в 2012-ом году монографии *Иерархия в дискурсе правосудия: власть и подчинение в речи профессионала и гражданина (на материалах юридического шоу «Час суда»)* в главе *Управление темой участниками юридического телешоу с разным идентитетом (средства выражения контроля над темой)* [ШАХВЕРДОВА 2012: 96–114] рассматривались некоторые приемы контроля лица с профессиональным идентитетом над развитием темы. Среди прочих тут встречаются и случаи повтора ключевых элементов. Прослушивая тексты качественных интервью с профессионалами-врачами мы заметили как повтор ключевого элемента используется в схожей форме, но не с целью контроля, а для выражения согласия с позицией говорящего и одобрением оформления темы. Исследование конверсационного анализа редко распространяется на содержание текста, на первый план выходят организационные аспекты речи в интеракции. *Ключевой тематический элемент* понимается нами как такой элемент речи (чаще всего это лексическая единица, слово, но может быть и словосочетание), который содержит основной тематический смысл, обсуждается участниками интеракции, повторяется ими.

Изложенный в статье анализ примеров можно назвать предварительным исследованием к одному аспекту (управление темой) более обширного сопоставления дискурсов, текущих между лицами с одинаковым и различным статусом, имею в виду «асимметричный» и «симметричный» статус в дискурсе института, где одна(и) сторона обладает статусом профессионального лица, а другая(ие) – статусом клиента.

Микроанализ отрезков аудиозаписей происходит с методологических позиций этнометодологического конверсационного анализа, но изложенные выше задачи исследования отличаются от традиционной обработки материала в рамках упомянутого метода. В таких исследованиях обычно выделяется речевое действие, обладающее предсказуемым паттерном, который описывается

и систематизируется, насколько возможно. Нами же рассматривается, каким образом в процессе говорения создается выражение содействия как с равным партнером в обсуждении какого-то вопроса или контроль над оформлением речевых шагов собеседника и ориентация на этот контроль. Что касается методологических основоположений – мы делаем исследовательские выводы на основе микроанализа выбранных нами отрезков при этом используя терминологию и методы конврсационистов.

В нашем предварительном исследовании вслед за кратким ознакомлением с аспектами тематической организации речи представлен анализ отезков юридического телешоу «Час суда» и квалитативного интервью с группой врачей, в которых наблюдаеся повтор тематических ключевых элементов собеседниками.

1. Управление темой в интеракции

Нижеизложенное (об аспектах тематической организации речи, микроанализ отрывков видеозаписей юридического телешоу, в настоящей статье приводится с небольшими изменениями) частично было опубликовано в монографии 2012-го года [ШАХВЕРДОВА 2012].

Исследования в области организации темы в естественной речи в интеракции продвигаются вперед медленно, организация темы с трудом поддается систематизирующему описанию [ATKINSON–HERITAGE 1989: 165, OKAMOTO–SMITH–LOVIN 2001: 583]. С. Эрвин-Трипп определяет тему как манифестацию содержания, содержащую и пропозиционный элемент. Одна и та же тема может быть сформулирована по разному, так как поддерживается через перерфразировку [ERVIN–TRIPP 1964: 87]. Ковелли и Мюри [COVELLI–MURRAY 1980: 387], описывая формальные признаки смены тем между говорящими, проводят параллель между описанием организации структуры смены шагов (на основе SACKS и др. 1974) и создают аналогичное описание структурных признаков организации темы:

- Смена тем происходит и воспроизводится в речи.
- Количество тем в конврсации меняется.
- Нет прямого соответствия между шагом и темой (шаг может включать несколько тем, и одна тема может развиваться на протяжении нескольких шагов).
- Время продолжительности темы не предписано, может изменяться.
- Темы, предложенные для обсуждения, могут быть предопределены, однако их порядок предписан редко, даже в интервью или дебатах.
- Вербальные и невербальные сигналы дают знать о том, что тема исчерпана, или же ни один из участников беседы не желает ее продолжать.

- В речи встречаются повторяющиеся методы, при помощи которых говорящие останавливают или меняют тему¹.
- Существует механизм исправления / коррекции темы.
- Появление более чем одной темы одновременно возможно, но не может быть длительным, что проистекает из самой природы явления.

Как видно и из поверхностного перечисления, содержательный и формальный аспекты связаны между собой: механизм изменения темы требует произведения шагов определенного типа, так как тема – явление «чувствительное» к общей структуре конверсации [BUTTON – CASEY 1989: 188–189]. Тема – явление «чувствительное» и с другой точки зрения – не все поднятые темы могут быть поддержаны (по разным причинам, например, определенная тема может быть неприятна для одного из участников беседы). Поэтому появление темы обычно предваряется вводными структурами. Существует специальная организация шагов, которая представляет возможность для говорящих поднять какую-либо тему и выразить свое к ней отношение (поддержку или отрицание, то есть предложение эту тему не развивать, закрыть) [SCHEGLOFF 1979, SCHEGLOFF 1980, MAYNARD–ZIMMERMAN 1984, BUTTON–CASEY 1989, JEFFERSON 1989].

Сегменты секвенции находятся в отношении взаимной релевантности / зависимости друг от друга [SCHEGLOFF 1972: 76, цитируется и в TERASAKI 2004: 172]. Между элементами секвенции существует взаимная связь: если элемент А ответ, реакция на элемент S, то наличие элемента S будет предполагать наличие элемента А. То есть, подытоживая, появление определенных вводных элементов будет предсказывать появление других, например, новой темы, как у Батона и Кейси, или даже предвещает о содержательных признаках ожидаемого элемента [см. также TERASAKI 2004: 191–192]. Появление темы будет сопровождать ее развитие посредством повторов ключевых элементов и перефразировок.

В устной речи в интеракции нередки повторы и перефразировки, выполняющие в разных типах текста разные действия в интеракции. Следует различать повторы и перефразировки: перефразировка это уже интерпретация сказанного ранее, которая в свою очередь требует реакции, одобрения или опровержения со стороны собеседника. Занимаясь анализом естественной звучащей речи социальных институтов мы видели, что схожие элементы, произведенные лицами с различным институциональным идентите-

¹ Поддержка или отклонение определенной (неинтересной или неприятной для участников) темы в интеракции может происходить более или менее эксплицитно выражено. Чаще всего происходит просто оставление предложенной темы без внимания, актуальный говорящий начинает говорить о чем-то другом. Реже оставление темы более явно выражено, напр. «Не будем об этом...».

том нередко выполняют разные действия в интеракции (таковы были в исследовании 2012-го года: конфирмация темы и побуждение продолжать речевой шаг, выделение важной с профессиональной точки зрения информации, проекция далее следующей темы) [ШАХВЕРДОВА 2012]. Это наблюдается и в случае повтора ключевых тематических элементов. В настоящей статье в анализе секвенций рассматривается как техническая сторона (например, попытка сохранить слово за собой, выиграть время, попытка взять шаг) использования этого элемента, так и его темообразующая роль. Нами рассматриваются различные примеры повторов тематических элементов, и их роль в интеракции. Далее нами определяются некоторые различия в роли повторов в двух упомянутых типах дискурса, о которых подробнее пишется в следующих абзацах.

2. Метод и материал

В настоящей статье рассматриваются повторы в двух типах дискурса: в текстах юридического телешоу «Час суда» [ШАХВЕРДОВА 2012] и в качественном интервью, записанном в одной из стран Прибалтики. Интервью готовилось в рамках социологических исследований, участники врачи и модератор-социолог. Говорящие все русскоязычные билингвы, для которых русский является родным языком. Языком интервью также являлся русский язык. В интервью принимали участие как мужчины, так и женщины, возраст которых приблизительно от 30-и до 60-и лет. Была использована запись качественного интервью длиной в полтора часа, в которых специалист-социолог задает преимущественно открытые вопросы. Говорящие (их было семеро) обозначаются цифрами, все указывающие на их личность и место проведения интервью данные удалены из текста.

Также мной употреблялись анализы текстов, сделанные ранее [ШАХВЕРДОВА 2012]. Это анализ речевой интеракции в телешоу «Час суда», в которых ведущий-профессионал, юрист, выступающий в роли судьи рассматривает различные дела и беседует с лицами, обладающими в данной интеракции идентитетом непрофессионала-клиента (истца и ответчика). Говорящие обозначаются начальными буквами названия их роли в судебной процедуре (С – судья, И – истец, О – ответчик).

Обработка звучащего материала происходит в процессе изготовления транскрипции, в которой обозначается динамика чередования речевых шагов (симультанная речь, паузы, смех, звучащее дыхание) и артикуляционные признаки звучащей речи (ударение, артикуляция, интонация и высота звучания) [о транскрипции также: НУТСНВУ-ВООФФИТТ 1998: 76, ШАХВЕРДОВА 2012: 61–62], обозначения в транскрипции см. в приложении № 1. Звучащий материал и транскрипция являются основой для исследовательских выводов. В ходе анализа мы пользуемся критериями соавторов Померанц и Фер [POMERANZ-FERR 1997: 71–74] – рассматриваем как в определенной секвенции посредством раз-

личных приемов организации речи создается импликатура определенных социальных ролей, отношений между говорящими. В заключение мы сравниваем использование встречающихся в рассмотренных нами текстах повторы тематических ключевых элементов. Сперва рассматриваются отрывки из записей юридического телешоу.

3. Анализ текстов

В дальнейшем нами рассматривается 5 примеров из записей текстов мирового суда и 4 примера из записей интервью. Приведены примеры транскрибированного текста, затем следует микроанализ отрывков, в которых особое внимание уделяется повторам, микроанализы завершают конклюдивные замечания, на основе которых мы делаем выводы и подводим итоги.

Пример № 1²

- 1 (С) Таа к--(--) то есть он у на основании вот тех записей; (.)
 2 (И) я гә 'рю;
 3 (С) которые у вас есть (-) пересчитал вам (.) вашу
 4 (И) Да;
 5 (С) пенсию, (-) да а он обладает какими-то специальными познаниями,
 6 [он знает]
 7 (И) [Да (.) он работает] в СОБЕСе; (-) он работ' (-)
 8 (С) Аа
 9 (И) работник СОБЕСа=
 10 (С) =значит он работник СОБЕСа
 11 (И) он знает порядки; (-) правила; (.) а директор,=
 12 (С) = Я думаю что он владеет (.) этим вопросом;
 13 (И) Да (-) я тоже так понимаю;

Модификация / спецификация темы не предполагает всегда полного изменения темы, но добавляет развитие каких-либо аспектов «подтем», которые с направлением судьи (выполненных им при помощи вопросов или замечаний, повторов) должны быть развиты допрашиваемым лицом. Тема, развитая непрофессионалом – новый элемент добавлен судьей, но это не начало новой темы, а модификация в связи с целями доказывания, известными профессионалу. Непрофессионал, как правило, продолжает речь согласно новому элементу. Судья в качестве ресурса для модификации использует элементы шага истца. Вступление происходит в месте возможного завершения (в дальнейшем МВЗ) речевого шага (в дальнейшем РШ), нередко с отрезками симультанной речи³ (является местом систематичного появления наложения⁴), так как непрофессиональное лицо еще не закончило развитие своей темы. В рассмотренных нами примерах дискурса с асимметричной доминантностью борьба за слово не типична, слишком силен авторитет профессионального лица.

² Отрывок взят из заседания мирового суда (юридического телешоу) на котором рассматривался случай неправильно рассчитанной пенсии.

³ Симультанная речь – речь двух или более говорящих, звучащая одновременно.

⁴ Наложение – симультанная речь, звучащая в МВЗ речевого шага, симультанная речь, звучащая не в МВЗ считается нами прерыванием. [ШАХВЕРДОВА 2011]

Приведенный выше отрезок начинается подытоживающей перефразировкой судьи (строки 1, 3, 5). Знакомый истца на основе ее журнала учета рабочего времени, который она вела самостоятельно, рассчитал ей пенсию. Истец, при предъявлении жалобы уже заметила, что ее знакомый работает в собесе (учреждении социального обеспечения), то есть его словам можно верить, он профессиональное лицо. Но судья этой информации не заметил или забыл, задает истцу вопрос (стр. 5.), смысл которого состоит в запросе информации, обладает ли достаточной компетенцией знакомый, чтобы его мнение могло составлять основу для иска. Истец спешит с ответом (стр. 7), демонстрируя этим готовность к кооперации и подчеркивая важность информации. Появляется наложение. Истец начинает восстановление исходного состояния речи самоисправлением [JEFFERSON 2004], повтором элемента, когда судья осознает важность прозвучавшей информации и демонстрирует это распознавание также повтором ключевого тематического элемента =*значит он работник СОБЕСа*. В таких шагах, выражающих распознавание важности прозвучавшей информации, чаще всего наблюдается структура «дискурсивный маркер под ударением (Аа)+короткая пауза+повтор элемента». Истец опять спешит прореагировать, вступает без перерыва на долю секунды, повторяет опять ключевой элемент, демонстрируя этим готовность к кооперации и подчеркивая важность информации. Истец начинает новую тему *а директор*, судья проявляет контроль темы, берет шаг, прерывая, с блокировкой⁵, не дав истцу закончить РШ, дает конфирмацию сказанному *Я думаю что он владеет (.) этим вопросом*;. Истец соглашается. Следует заметить, что вышеприведенный тип речевого шага встречается в рассмотренных нами текстах заседаний чаще всего без наложений, тогда как другие типы речевых шагов, например, остановка темы при наличии ликоустрашающего акта практически всегда произведена с симультанным отрезком.

В приведенном отрезке мы видим *повтор-самоисправление* и *повтор-распознавание* важности информации, который более интересен с нашей точки зрения. Профессиональное лицо выделяет повтором важный с точки зрения доказательства правоты истца отрезок, заставляя этим истца дополнить еще речевой шаг, а затем делает вывод и завершает эту тему (знакомый обладает соответствующим знанием, то есть на его мнении можно основывать доказывание).

Пример № 2⁶

- | | | |
|---|-----|--|
| 1 | (И) | Да; (-) Жигули первой модели, (-) ии (.) начал (.) таким образом |
| 2 | | (-) как бы сээ ии (-) заниматься извозом, |
| 3 | (С) | То есть для вас, (-) автомобиль; [на]сколько я, |
| 4 | (И) | [Да] |
| 5 | (С) | понимаю вас (-) ээ источник, (.) заработка; (.) |
| 6 | (И) | Да; ист (.) даа; [эт' источник] |

⁵ Без осязаемого перерыва.

⁶ Приведен отрывок из заседания, на котором рассматривался угон и порча автомобиля.

- 7 (С) [Поскольку вы] сказали, что в деревне работы нет,
 8 [ав]томобиль для вас , в данном случае
 9 (И) [Да ;]
 10 (С) это источник , в данном случае [орудие производства]
 11 (И) [Это источник заработка;] да (3 сек)
 12 авт(??) ну иногда я даже ездил в
 13 город (-) ну (-) левачил, (.) и таким образом вот, (.) кор(.)
 14 кормил семью; (-)

Схожий случай распознавания профессиональным лицом важности информации и интерпретация сказанного непрофессионалом, которая последним перенимается и поддерживается, наблюдается в приведенном отрезке. Истец сообщает, что для него автомобиль был не просто транспортом, но и источником дохода, что усугубляет нанесенный ему ущерб. Это важная информация, судья демонстрирует свою интерпретацию с пояснениями (стр. 3 5, 7, 8). Истец пытается взять шаг в следующем месте определения, чем являлся для истца автомобиль (стр. 5.), делает это соответственно ключевому тематическому элементу *источник заработка*, предложенному судьей (выделенному им из предыдущего РШ-а, рассказа истца), воспользовавшись небольшой паузой и производя наложение, однако судья еще не закончил. Судья продолжает свой шаг, проговаривает МВЗ, попытка истца не удалась (от стр. 6.). Истец в МВЗ шага производит короткий налагающийся отрезок, но не берет шаг. Его цель лишь демонстрация своего одобрения, дает конфирмацию словам судьи и выражает внимание, готовность к кооперации. Однако вскоре он опять пытается взять шаг, производя наложение в МВЗ, принимая ключевой элемент, предложенный судьей и дает свое пояснение.

Пример № 3

- 1 (С) [Угу] (--)таак! (--)и он отказался, (.) возместить как то вам (.)
 2 причиненный вред, (--)или компенсировать неудобства, (-) которые
 3 он вам доставил; (-)
 4 (И) Ну он, (-) да, вот именно не хо' не хочет выплачивать вот эту сумму; (.)
 5 (С) Ну вы же ему сказали, что «извини, (.) ты машину мою приве
 6 [з в таком состоянии,»]
 7 (И) [Дааа (.) я ска]зал что «машину ты разбил, (--)так ты возь (.)
 8 возмести! мне (.) мой ущерб;»=
 9 (С) =Ну а о какой-то другой форме возмещения не шло, речи; (-)
 10 может быть он может (-) знаете иногда бывает говорят, (.) «у
 11 меня денег нет, (.) но у меня свой автосервис; или там (.)
 12 знакомый жестящик; (-) поедем (-) он тебе все сделает,
 13 не [(????????????)]»
 14 (И) [Ну да (-) я] знаю (.) как это делается; (-)я знаю (.) как это
 15 делает'; (-) он мне тоже предлож (.) предлагал, такие же услуги
 16 (-) он с' (?) л «я вот тоже (.) могуу, (-) тебе отремонтировать,»
 17 (.) но я узна(??) встречался именно с такими [эээ ??????]]
 18 (С) [Понятно;] (.)
 19 Валерий Иван'ч; (.) хорошо; (.) тогда мы теперь допрашиваем ответчика

В примере № 3 повтором с перефразировками поддерживается предписанная профессиональным лицом тема (стр. 1–2 (С): *отказался*, (.) *возместить как-то вам* (.) *причиненный вред*, – стр.4 (И): *не хо' не хочет выплачивать вот*

эту сумму; стр. 5–6 (С): *вы (...) сказали, что машину мою приве[з в таком состоянии,]*» – стр. 7 (И): *я ска [зал что «машину ты разбил,]* Судья и истец обсуждают возможности возмещения (денежного) или иной компенсации за вред, причиненный истцу. Истец реагирует на вопрос о выплате перефразирует, уводя речь в нужное ему направление – как выясняется позже, иной вид компенсации ему не подходит, он требует именно денежного возмещения. В 5-й строке (*Ну вы же ему сказали,)* происходит «сдвиг говорящего»: судья начинает говорить от лица говорящего (причем от 1-го лица единственного числа), как он должен был бы говорить в той ситуации. Истец воспринимает это как побуждение взять слово (то есть выбор извне) и завершает шаг, начатый судьей, повторяя элементы произведенного им речевого шага. При оформлении шага он использует предложенную судьей конструкцию, с перефразировкой. Трудно представить большую степень контроля над РШ собеседника! Нисходящая интонация свидетельствует о приближении МВЗ-я, судья вероятно не совсем доволен развитием темы, или для него достаточно представленная информация, берет слово с блокировкой (стр. 9) с целью спецификации темы (иная форма возмещения), так как ответчик (предположительно, как это выясняется позже) работает в автосервисе, он мог бы и отремонтировать автомобиль. Опять происходит сдвиг говорящего, судья говорит за ответчика от 1-го лица единственного числа, как ответчик предлагал возместить ущерб. Истец либо предполагает приближающийся конец шага, либо – это кажется вероятнее – осознает этот плотный контроль как ликоустрашающий акт, вступает с небольшим наложением, не в МВЗ, то есть это скорее прерывание, спешит с ответом (стр. 14). Истец снова оформляет свой речевой шаг как и судья, с прямой речью (стр. 16) хотя более свободно, заканчивает свой речевой шаг негативной оценкой ответчика: *я узна(-) встречал ся именно с такими [эээ ??]*⁷, что судья немедленно прерывает и меняет тему.

Пример № 4

- | | | |
|---|-----|--|
| 1 | (И) | Я (.) два года последние , работала на этой фаб' (.) на этом |
| 2 | | предприятии; (.) [я на этой] |
| 3 | (С) | [Что ж прои]зошло; как они вас обидели, |
| 4 | (И) | А они обидели; (-) неправильно начислили, (.) |
| 5 | (С) | И чем; |

В начале заседаний новая тема вводится судьей, он просит первого говорящего, истца, рассказать о происшедшем, причем дает ему предписания, какие темы он должен обязательно затронуть.

В третьем и четвертом отрывках мы видим пример того, что истец начинает свой рассказ без предварительного вопроса, однако судья вступает в МВЗ с симультанной речью и задает, хоть и в более короткой форме, начинающий вопрос. В ходе рассмотрения управления темой в дискурсе института правосудия

⁷ Хотя эксплицитно выраженной пейоративной оценки нет, мне кажется противопоставительный союз *но* после «квазичитированного» предложения починить автомобиль и употребление местоимения *с такими* содержит неодобрение.

замечается, что организация темы в нем значительно отличается от повседневной речи. В повседневной беседе, как правило, темы не предписаны, на заседании же суда есть глобальная тема, которая должна быть обсуждена, какое-то событие, нарушение правопорядка, которое произошло в прошлом. Знание этого события является ресурсом для порождения тем. Все участники юридического телешоу, включая и судью, который не имеет непосредственного опыта в связи с событием, должны дать свою интерпретацию. Причем форма, то, как эта интерпретация будет «преподана», определяется судьей, так как вопросы задает судья. В вопросе, как правило, уже задана тема, которую последующий говорящий должен развить. Таким образом, инициатива темы принадлежит в большинстве случаев судье [см. ШАХВЕРДОВА 2005, 2007, SANVERDOVA 2008]. Но и по мере развития ответа судья, как правило, вносит поправки, выделяет важную с точки зрения процесса, информацию. В приведенном коротком отрезке истец начинает свой речевой шаг и собирается уточнить термин самоисправлением (*предприятия; – на этой фабрике – скорее всего это она хотела сказать*), когда судья вступает в МВЗ (интонация речевого шага истца нисходящая, за чем следует короткая пауза и она продолжает говорить), возникает налагающийся отрезок (стр. 4). Судья вносит профессиональные соображения – истец должна перейти к жалобе. Истец повторяет предложенный судьей вариант, хотя выражение обидеть в официальной обстановке звучит не совсем уместно. В рассмотренном примере слова судьи служат ресурсом темы для непрофессионального лица, как и в предыдущем тексте.

Пример № 5

- 1 (И) Это карта мо[ей работы;] (.) которую я проделала работу;
 2 (.) [а она мне,]
 3 (С) [А вы вы] вели э' (-) эту тетрадь самостоятельно,
 4 или или это вашей [т'скасть обязанность;]
 5 (И) [Это с подписью мастера,] (--) я проделывала
 6 (С) Аа;
 7 (И) работу, (-) и с подписью мастера, мне подписывал
 8 (С) Эхм,
 9 (И) мою, (-) у меня работа сделанная была, (-) и он
 10 (С) Эхм,
 11 (И) подписывал мне э(--) расписывался за [моээ]
 12 (С) [Тэисть] это то тто,
 13 что раньше называлось (.) журналом учёта рабочего времени;
 14 [прал'но я понял да,]
 15 (И) [Да; правильно;] (-) правильно; всё вы правильно говорци;=
 16 (С) =Ухм (.) и кажкаждый вот ваш (-) выход на работу,
 17 и отработанное время, (-) вам мастер заверял; (-)
 18 (И) Да (.) заверял;=
 19 (С) =Можете представить суду, этот документ. (-)
 20 (И) Пожалуйста;
 21 (С) ч'рез судебного пристава пожалуйста (.) передайте, (2)
 22 (изучает документы) сколько лет вы проработали
 23 - на этом произ[водстве,]

В секвенции мы видим переплетение важных с точки зрения судебного процесса тем, определение «жанра» документа, представленного в суде в качестве доказательства, а также его конфирмация. Документ, на основе которого произошел перерасчет и определение недостаточности пенсии – это дневник истца. Судья переходит к определению «жанра» документа (ранее в тексте). Пока он ищет самое подходящее выражение (перечисление), истец, воспользовавшись сравнительно длинным пропуском, вступает, в результате запаздывающего завершения шага судьи возникает небольшой отрезок наложения. Истец начинает описывать содержание документа (стр. 3), когда судья берет шаг, вступает в МВЗ с симультанной речью, с вопросом, производящим *модификацию темы*. Его вопрос важен с точки зрения конфирмации документа как доказательства: для себя велся этот дневник, или это было служебной обязанностью. Истец вступает раньше, чем положено, не в МВЗ, прерывая с симультанной речью (стр. 5), что подчеркивает распознавание им особой важности информации. Это подчеркивают и частые ударения и поднимающаяся интонация в речевом шаге истца. Реакция судьи также выражает распознавание предыдущего шага, как релевантного его намерениям. Истец реагирует на замечание судьи, связанное с распознаванием важности информации и подтверждает это самоповтором (стр. 7, перефразировка на 9-й стр., 11: *с подписью мастера – с подписью мастера – подписывал – подписывал – расписывался*). Истец продолжает тему «ведение тетради», но судья останавливает истца (стр. 12). Прерывает не в МВЗ и подводит итог – теперь он может определить тип документа, причем просит подтверждения у истца, что истец и подтверждает частицей *да* и тоекратным повтором, подытоживающим *все правильно вы говорите* (стр. 13). Причем с завершающей, нисходящей интонацией. Однако судья еще не завершает секвенцию и тему заметок, возвращается к предыдущей теме, начатой на строке 5 – с подписью мастера – *вам мастер заверял с нисходящей, завершающей тему интонацией*. В этой секвенции, содержащей модификацию темы говорящими была произведена конфирмация доказательства – так документ может быть принят в суде в качестве доказательства. Модификация была мотивирована профессиональными соображениями. Повторы, произведенные непрофессиональным лицом (тут речь не о самоповторе, а о повторе на стр. 15, 18) выражают одобрение предложенной судьей трактовки слов истца, которые подытоживая повторяет перефразируя судья. В этом тоже наблюдается достаточно высокий уровень контроля – из слов истца судьей выделяется тема, истец развивает ее, судья распознает новый существенный элемент и поддакиванием дает об этом знать, подводит итог, с которым истец с готовностью соглашается.

В дальнейшем рассматривается появление и роль повторов в четырех отрывках в качественных интервью с небольшой группой врачей (в приведенных отрывках говорят не все присутствующие).

Пример № 6

1 ⁸	1	А насколько вообще распространена эта болезнь,
2	4	Много, (.) мно[го,]
3	2	[Че]м сташе возраст тем чаще мерцательная аритмия,
4	1	Уху (.) а можете оценить вотэ (-) я не знаю (-) какой процент
5		ваших пациентов, (-)
6	3	Процент, (-) мм
7	4	Иногда смотрю у кого какой список=
8	1	Уху
9	3	Ну это по (?????????) ну это не список но можно (-)
10		можно предположить [что где]
11	2	[Предположить] (-) да
12	3	где-то может может пять десять из ста(-)
13	1	Уху(-)
14	5	Ну (?????????) наверно,=
15	4	=Да, да, да;
16	2	Ну я думаю что наверно если брать старше уже людей, (-)
17		выш там пятидесяти пяти, [xxx] (выдох) лет- (-)или
18	1	[Ухм]
19	2	пятидесяти даже и старше [где-то есть пять семь процентов;] (-)
20	4	[наверно до двадцати процентов;]
21	2	мерцательной аритмии;

Ведущая задает вопрос, насколько распространено заболевание (стр. 1) (один из серии вопросов с целью как можно подробнее охарактеризовать болезнь – мерцательную аритмию). Начинает отвечать 4-й говорящий (стр. 2), но ей не удается быстро сформулировать ответ. Она повторяет элемент, чтобы выиграть время, вероятно не планирует заканчивать шаг, о чем свидетельствует восходящая интонация. Собеседник 2 вступает в МВЗ речевого шага с налагающимся отрезком. Он добавляет дополнительный критерий – чем старше пациенты, тем чаще у них может встречаться это заболевание, однако ему не удается дать удовлетворительный ответ на вопрос, ведущая добавляет уточнение (стр. 4) – какой процент, вступая в МВЗ. Происходит похожая на предыдущую реплика-повтор элемента *процент*, говорящий пытается сформулировать ответ, но слово берет 4-й участник (стр. 7). Ее ответ использует пространство предыдущего РШ, являясь как бы продолжением его, вступая, воспользовавшись короткой паузой и затянутым *мм*. Говорящая задает новый тематический элемент – *список*, однако термин недостаточно точен. Речь не о списке, а о матрице критериев для определения диагноза. Следующий говорящий (3, стр. 9) хочет внести исправление (в ходе беседы говорящие часто исправляют друг друга, дополняют сказанное), вступает в МВЗ, практически без паузы, обращает внимание на то, что термин *список* был использован неточно, однако главный ресурс темы его речевого шага – ответ на вопрос. Уточнение сделано как бы «между прочим». Между тем на заднем плане звучит налагающийся отрезок *предположить* (стр. 11, участник 2), производящий его говорящий, с одной стороны, пытается взять слово, с другой

⁸ В следующих таблицах в первом столбике указывается номер строчки, во втором – обозначение говорящего.

стороны, выражает согласие с тем фактом, что в данной ситуации, без статистики в руках они могут лишь строить предположения, поэтому и подхватывается повтором именно этот элемент. Между тем 3 заканчивает свою мысль, проговаривая сказанное участником 2. В следующем РШ-е звучит трудноуловимый отрезок и неуверенное выражение согласия, завершающее шаг (*Ну, (...) наверно,=*). В последующем речевом шаге снова употребляется ключевой тематический элемент, но уже в другом контексте, с уточнением – *если брать старшие уже людей*, повтор-уточнение (уточнение происходит добавлением возрастного критерия) и налагающийся отрезок частично заполняет паузу предыдущего речевого шага. Ответ в этот момент можно считать завершённым.

Пример № 7

1	1	А вообще серьёзная, серьёзная болезнь, (.)
2	4	Конечноо,
3	2	Весьма серьёзная, конечно,=
4	1	=Ухм
5	2	Не лечить трудно,
6	3	Сейчас уделяют внимание серьёзное а раньше раньше к этому
7		относились более спокойно;
8	2	Раньше мы даа у меня напримр пациентки были, (-) хаха (-)
9		с мерцательной аритмией [(-) которые жили десятками лет]
10	3	[Которые умирали от других заболеваний;]
11	2	и умирали не от мерцательной аритмии, нуэээ раньше мы как бы
12		не знали лет двадцать назад- что инсульты[эээ при этом бывают
13	4	[Да, что образуются
14		тромбы мы не знали раньше, мы тридцать и больше лет учились
15		в ХХХХХХХХ вот я в ХХХХХХХХ мы даже об этом не знали
16		[(-) это в последнее время]
17	2	[Не говорили на и про ушкоо левого предсердия,]
18	3	[Так] так нельзя
19		сказать все равно мы знали=
20	2	=Нет (.) не акцептировалось это, (-) вероятность
21		тромбообразования;

Ведущая задает вопрос (стр. 1), в котором дважды повторяется ключевой элемент (*серьёзная*). Участник 4 начинает отвечать, тянет гласный (стр. 2), следующий говорящий берет слово, воспользовавшись этим моментом. Он использует элементы двух предыдущих речевых шагов выражая согласие с большей интенсивностью. Практически сразу звучит дискурсивный маркер *Ухм* и потом начинается последующий речевой шаг, добавляя подтверждающий отрезок (не совсем четко сформулированный, трудно сказать, что говорящий имел ввиду, *не может* расцениваться как дискурсивный маркер или как отрицательная частица, которая относится к слову *трудно*, мне кажется говорящий хотел сказать, что пациент не может избежать лечения из-за беспокоящих симптомов). Ключевой элемент вопроса (*серьёзная болезнь*) употребляется в новом значении: *серьёзное внимание* (стр. 8). В РШ противопоставляется восприятие специалистами обсуждаемой болезни – сейчас серьезно, ранее не придавали этому значения. Этот новый тематический элемент *раньше* и исполь-

зует следующий говорящий (2), начиная свой речевой шаг выражением согласия, а затрагивая ответ предыдущий говорящий распознает предполагаемое развитие темы *Которые не умирали от мерцательной аритмии*, вступает, используя пространство текущего речевого шага (с наложением), предлагая возможный вариант завершения, производит т. н. упреждающее завершение (об упреждающих завершениях⁹ см. LERNER 2004). Упреждающее завершение заканчивается нисходящей интонацией и является ресурсом для дальнейшего оформления темы в текущем отрезке (*умирали не от/от*). Появляется новый тематический элемент, присоединяясь к повторяющемуся тематическому элементу *раньше*: специалисты раньше не знали об опасности возникновения инсультов при этом заболевании. Следующий говорящий (4), воспользовавшись отрезком с «каньем» (стр. 13) вступает в приближающемся МВЗ, частицей *да*, являющейся дискурсивным маркером, выполняющим функцию реакции на ответ, соглашения, с другой стороны, этот элемент регулярно встречается как подготовительный перед вводом новых тематических элементов. Опять, начиная свой речевой шаг, говорящая использует элемент предыдущего шага *мы не знали раньше* (с небольшим изменением).

Пример №8

1	2	Поэтому лучше переходить на современные; (-) вот эти
2		оральные антитромботические вещества, (-) препараты,
3	1	Уху,
4	1	И тогда никаких ограничений у людей [нет;]
5	2	[Нет]
6	5	Даа
7	4	И все равно, (-) ээ (.) это самое; анализ-то берется из вены,
8		(-) уже некоторые начинают дергаться; вот нпрер мои пациенты (.)
9		я грю что надо сделать, (- -)
10	3	Не (.) ну есть [такое;]
11	4	[Правильно;] надо лезть в вену; (-) из пальца
12		этот анализ не берется, (.) у кого-то вены (.) такие что
13		неделю не спит перед этим анализом, (-) это все чревато!
14	3	[Дело в то дело в том] что допустим я
15	2	[А тест полоски ж тоже есть,]
16	3	Дело в том что
17	6	Это очень дорого,
18	2	Это очень дорогие для пациента если покупать,
19	4	Это очень дорого мы отказались???
20	3	Дело в то что я хотел сказать что эээ у нас эт самое страховая
21		медицина это анализ для пациента бесплатно; [(--) в России]
22	2	[Ну у вас центр богатый]
23	3	России допустим этоооо платная услуга кто принимает XXXXX-н
24		они приобретают аппарат; (-) ииии тест полоски, и они сами могут
25	1	[Ухум]
26	3	это контролировать; [тогда это снимается нагрузка
27	4	[Он тоже дорогой, (-) но они дешевле
28	3	ссс ссс врачеей,] (.) нагрузкаээ скажем с больничной касс;

⁹ Упреждающее завершение – когда по какой-то причине последующий говорящий дает свой вариант продолжения РШ, используя пространство предыдущего речевого шага. Таким образом, упреждающее завершение является местом систематического появления наложений.

29	4	чем эти полоски;]
30	1	А вот как так у вас в центре <u>есть</u> эти тест полоски, [ауу]
31	3	З [Нет] нет
32		нужно нужно купить в цеентре купили свой аппарат, (-)
33		делаем свое [???
34	2	[У них] богатый центр, (.) они много
		деенег зарабатывают,
35	7	Хах

В отрывке обсуждаются преимущества и недостатки проведения определенного типа анализа крови для контроля над некоторыми физиологическими параметрами (начиная от 7-й строчки). Обсуждается также необходимость перехода на такие современные препараты, при которых не нужен постоянный контроль (до 6-й строчки). После этого (стр. 7) начинается новая секвенция. Речь начинает говорящая 4, однако 3 вступает в МВЗ, воспользовавшись короткой паузой. 4 еще не планирует завершить шаг, интонация в конце шага восходящая. 3 берет слово, воспользовавшись небольшой паузой, соглашается с позицией говорящей 4, однако на фоне дальнейших речевых действий 3 сказанное может быть расценено как попытка взять слово, то есть вводный элемент (он пытается в дальнейшем взять слово несколько раз, чтобы рассказать о своем опыте: стр. 14, 16, 20). 4 реагирует на короткий налагающийся отрезок (*правильно*), однако не готова передать слово собеседнику и повторяет слегка перефразируя, собственные слова (*анализ-то берется из вены, → надо лезть в вену*). То есть тут тоже наблюдается повтор элемента, но самоповтор, цель которого – восстановление нарушенного хода речевого шага. По своей цели и сути этот повтор сильно отличается от повторов ключевых элементов, произведенных разными говорящими, которые выражают в «коллективном» ответе на вопрос или реакции на замечание солидарность и согласие с позицией собеседника. 3-й говорящий снова пытается взять слово вводным элементом (*дело в том, что*). Однако не он один начинает говорить, но и говорящий 2, упоминая другой метод контроля за состоянием больного – употребление тест-полосок. Появляется налагающийся отрезок. 3 пытается восстановить начатый речевой шаг и взять слово, но это ему не удается, так как упоминание тест-полосок вызывает оживленную реакцию со стороны коллег, повторяющих новый элемент темы: *это очень дорого*, повторы происходят за очень короткий интервал, но каждый последующий добавляет какой-то новый элемент (*очень дорого – для пациента если покупать – мы отказались*), говорящий 3 снова пробует взять шаг и повторяет вводный элемент (*дело в том, что*). Наконец ему удается взять шаг (стр. 20). В предыдущих строчках наблюдается самоповтор с целью взять слово и повтор элемента разными говорящими, основывающийся на солидарном отношении касательно определенного положения дел.

3 продолжает РШ, сравнивая положение в своей стране и в России (стр. 21, 23, 24, 26, 28), когда 2 вступает с налагающимся отрезком в МВЗ с ироническим замечанием (стр. 22). Наличие иронии подтверждается позже, тут высказывание может быть воспринято как выражение мнения, замечание

(такой ход анализа может позволить себе лишь богатый центр, а он, говорящий согласен с тем, что такой анализ дорог). Эта же тема повторяется и в следующем речевом шаге, говорящий 4, вступающая с наложением в МВЗ, когда интонация говорящего 3 сильно опускается, однако он (3) еще добавляет к шагу, звучит достаточно длинный симультанный отрезок, говорящий 3 проговаривает, тянет согласный звук *с*, для того, чтобы выиграть время, не потерять слово и избежать симультанной речи. Он завершает свой шаг с опускающейся интонацией. Вступает ведущая и задает вопрос насчет тест-полосок. Говорящий 3 начинает отвечать, но его ответ вызывает реакцию – это дорогая с точки зрения остальных процедура – говорящий 2 вступает с налагающимся отрезком. Тут однозначно, что замечание ироническое: протянутость гласной в слове *денег*, насмешливая интонация не оставляет сомнений насчет этого. Остальные участники усмеваются. Повтор иронического элемента, произведенный одним и тем же говорящим может рассматриваться как уточнение намерения, ведь в первый раз сарказм не был настолько однозначен, как при повторе.

Пример № 9

1	1	Хорошоо (-) а вот вы сказали что люди не замечают, (.)
2		или кто-то там скорую вызывает, (-) а вот те люди у которых
3		диагностировали мерцательную аритмию; аа ккак ее
4		диагностировали, (.) кто; (-)
5	4	Этоо, кому, кому сделали электрокардиограмму, или просто
6		паа посмотрели пульс;
7	7	этоо как всегдаа??
8	2	=Послушали=-
9	4	=Послушали, да, да,
10		Послушали
11	1	А вот какикакие разные вот во ту вас есть вот,
12	4	Вот у меня [по] (--)
13	2	[???] сделал вот и все;=
14	4	=у меня последний случай на медосмотре, (-) здоровый мужчина
15		пятьдесят два года; (.) медосмотр на работе, [(--)
16	7	[Чаше всего
17	4	никаких жалоб] вообще- (-)и ни давлениа и ничего; стали это
18	7	на медосмотре???
19	4	самое померили давлениа, (-) сто шестьдесят на сто; (.)
20		первичный раз; (.) в первый раз поймали; сделали кардиограмму,
21		мерцательная- (-) сразу ко мне и я начала его крутить вертеть, (--)
22	3	Да обычно так
23	4	То есть последний буквально тепл[енький с прошлой недели]
24	7	[Да после профосмотра]
25	4	с' прос' профосмотра; (-) у кого-то есть жалобы (.) жалобы
26		в основном идут тогда, когда ээ пульс начинает стодесять, (.)
27		стодвадцать, (.) стопятьдесят, (.) стощьдесят, (.) когда
28		сердце начинает захлебываться, не хватает воздуха, (-) тогда и
29		появляются жалобы; (-) вот тогда и они бегут вызывают или скорую
30		или что-нибудь;

В приведенном отрезке обсуждается процесс диагностирования заболевания, ведущая задает вопрос. Отвечающий 4 вступает после короткой паузы

и начинает ответ, однако его ответ прерывается (стр. 7), он протягивает гласные, повторяет местоимение *кому*, то есть его ответ не сформулирован четко и уверенно. Его формулировки не совсем точны и непрофессиональной точки зрения (пульс скорее слушают, а не смотрят). 2 вступает практически без паузы, исправляя неправильную формулировку *посмотрели* на *послушали*, 4 повторяет это выражение, причем с партикулой *да*, он согласен с иноисправлением, эта формулировка повторяется и говорящей 7. Ведущая задает вопрос о конкретных случаях такого диагноза. Начинает отвечать 4, но говорящий 2 вступает (стр. 13), прерывая, не в МВЗ, с небольшим симультанным отрезком и кратко отвечает на вопрос, без паузы. 4 на вербальном уровне не принимает во внимание вклинивающийся в речевой шаг отрезок, однако предоставляет ему «место»: не продолжает говорить, пауза в ее речи длиннее, чем обычно (темп речи 4 достаточно быстр). 4 продолжает говорить без заметного прерыва (от стр. 14), о последнем случае, когда она диагностировала заболевание, это произошло на обязательном медицинском осмотре. Говорящий (7) вступает с целью дополнить сказанное – *чаще всего на медосмотре* – ее слова приходится на паузу. Говорящая 4, как и ранее, на вербальном уровне никак не реагирует на сказанное, однако обеспечивает «пространство» внутри шага более длинной паузой. Говорящий 3 согласен с 4: *обычно это так* (диагноз ставится). 4 продолжает говорить, когда 7 вступает с упреждающим завершением, которое становится ресурсом для дальнейшего развития темы. 4 повторяет предложенный в упреждающем завершении элемент *профосмотр*, за этим следует повтор-самоисправление. После этого говорящий 4 берется за новую тему «жалобы», сперва определяя ее *есть жалобы*, развивая тему *в каком случае есть жалобы*, и завершая конклюдентом – *тогда и появляются жалобы*. То есть мы видим, что кроме повторов-исправлений и повторов-уточнений (*вот тогда и они бегут*) в данном примере тоже представлены повторы элементов, выражающие согласие с точкой зрения

4. Выводы

Рассмотрев на нескольких примерах встречающиеся в двух типах дискурса (в текстах юридического телешоу «Час суда» и в качественных интервью) повторы ключевых тематических элементов можно определить существенные различия функции. В юридическом телешоу если повтор произведен судьей – это уточнение, с целью направить беседу в нужное русло; то есть: повтор-подчеркивание с профессиональной точки зрения существенной информации. Это может быть и повтор другого рода – повтор элемента-одобрение. Следовательно, это также и поддержка интерпретации, сигнал для говорящего, что он понят и речевой шаг развивается правильным с точки зрения профессионала образом. Если повтор произведен клиентом, то это чаще всего соглашение с предложенной судьей формулировкой, термином, вариантом оформления сказанного, то есть подтверждающая реакция на внешнее исправление.

Повторы в текстах квалитативных интервью появляются не с целью изменить ход беседы, выделить какой-либо элемент, как существенный, а скорее в результате попытки дать «коллективный» ответ на поставленный вопрос. Конечно, как было продемонстрировано в анализе в отрывках говорящие производили различные действия посредством повторов, например восстановление шага после поправки или звучащей симультанно реплики. Однако наблюдается и часто встречающийся тип повтора, когда говорящие повторяют почти что симультанно один и тот же элемент, вероятно с различными распространениями-дополнениями. Повтор в рассмотренных отрезках может выражать намерение взять речевой шаг; уточнение термина (в этом наблюдается схожесть с уточнением в юридическом дискурсе, но тут скорее не с намерением повлиять на ход мысли, а с намерением дополнить – таков, например, повтор слова *список* в 6-ом примере); распространение и дополнение темы, одобрение оформления и согласие с позицией собеседника.

Литература

- ШАХВЕРДОВА 2005: Шахвердова, Н.-В. Некоторые особенности правового дискурса (На основе телевизионной программы «Час суда») // *Slavica* 34: 61–82.
- ШАХВЕРДОВА 2007: Шахвердова, Н.-В. Иерархия говорящих в правовом дискурсе. // *Slavica* 36: 51–77.
- ШАХВЕРДОВА 2011: Шахвердова, Н.-В. Случаи употребления симультанной речи в дискурсе правосудия (на материалах заседаний мирового суда, представленных в юридическом телешоу «Час суда»). // Ред. К. Адягши, Исследования по теоретической лингвистике. Материалы симпозиума «Смена парадигмы в венгерской лингвистической русистике». Debrecen: Debrecen University Press: 41–73.
- ШАХВЕРДОВА 2012: Шахвердова, В. Иерархия в дискурсе правосудия: власть и подчинение в речи профессионала и гражданина (на материалах юридического шоу «Час суда»). Debrecen: Debrecen University Press.
- ATKINSON–HERITAGE 1989: Atkinson, M., Heritage, J. Topic Organisation. // Eds. M. Atkinson, J. Heritage. Structures of Social Action: Studies in conversation Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 165–166.
- BUTTON–CASEY 1989: Button, G., Casey, N. Generating Topic: the use of Topic Initial Elicitors. // Eds. M. Atkinson, J. Heritage. Structures of Social Action: Studies in conversation Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 167–190.
- COVELLI–MURRAY 1980: Covelli, L. H., Murray, S. O. Accomplishing Topic Change. // *Anthropological Linguistics*, 22/9: 382–389.
- ERVIN-TRIPP 1964: Ervin-Tripp, S. An Analysis of the Interaction of Language, Topic, and Listener. // *American Anthropologist, New Series*, 66/6: 86–102.
- HUTCHBY–WOOFFITT 1998: Hutchby, I., Wooffitt, R. Conversation Analysis: Principles, Practices and Applications. Cambridge: Polity Press.
- JEFFERSON 1989: Jefferson, G. On stepwise transition from talk about a trouble to inappropriately next-positioned matters. // Eds. M. Atkinson, J. Heritage. Structures of Social Action: Studies in conversation Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 191–224.

- JEFFERSON 2004: Jefferson, G. A sketch of some orderly aspects of overlap in natural conversation. // *Conversation Analysis. Studies from the first generation.* (ed.) Gene H. Lerner. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 43–62.
- LERNER 2004: Lerner G. H. Collaborative turn sequences. // *Conversation Analysis. Studies from the first generation.* (ed.) Gene H. Lerner. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 225–256.
- MAYNARD–ZIMMERMAN 1984: Maynard, D. W., Zimmerman, D. H. Topical Talk, Ritual and the Social Organization of Relationship. // *Social Psychology Quarterly*, 47/4: 301–316.
- ОКАМОТО–СМИТХ-ЛОВИН 2001: Okamoto, D. G., Smith-Lovin, L. Changing the Subject: Gender, Status, and the Dynamics of Topic Change. // *American Sociological Review*, 66/6: 852–873.
- ПОМЕРАНТЦ–ФЕХР 1997: Pomerantz, A., Fehr, B. J. Conversation analysis: An approach to the study of social action as sense making practices. // (ed.) van Dijk, T. A. *Discourse as Social Interaction*. London: Sage, 64–91.
- SACKS и др. 1974: Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, Gail Jefferson. A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation. // *Language*, 50/4: 696–735.
- ШАХВЕРДОВА 2008: Sahverdova, N.-V. Hatalmi stratégiák a bírósági diskurzusban. // *Argumentum*. Доступ (02.01.2012): <http://argumentum.unideb.hu/magyar/arhivum.html>, 157–185.
- SCHEGLOFF 1972: Schegloff, E. A. Notes on a Conversational Practice: Formulating Place. // (ed.) D. Sudnow. *Studies in Social Interaction*. New York: Free Press, 75–119.
- SCHEGLOFF 1973: Schegloff, E. A. Opening up closings. // *Semiotica*, 7: 289–381.
- SCHEGLOFF 1980: Schegloff, E. A. Preliminaries to preliminaries: “Can I Ask You a Question?” // *Sociological Inquiry* 50: 140–152.
- ТЕРАСАКИ 2004: Terasaki, A.K. Pre-announcement sequences in conversation. // *Conversation Analysis. Studies from the first generation.* (ed.) Gene H. Lerner. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 171–224.

Приложение № 1

Условные обозначения в тексте транскрипций

Элементы артикуляционных признаков звучащей речи и временной организации речевых шагов

	<i>Описание признака</i>	<i>Условное обозначение</i>
Паузы	Микропауза – короче 0,25 сек	(.)
	Короткие паузы 0,25 – 1,5 сек	(-) (--) (---)
	Продолжительные паузы	(2 сек) (3 сек) (4 сек)
	Следующий говорящий вступает без осязаемой паузы – «блокировка»	=
Симультанная речь	Начало	[
	Конец]

Смутность	Длина отрезка соответствует времени произношения	(???)
«Эканье»	Длина отрезка соответствует времени произношения	эээ
Интонация	Поднимающаяся на высокий тон	!
	Поднимающаяся на средний тон	,
	Парящая, однотонная	-
	Опускающаяся на средний тон	;
	Опускающаяся на низкий тон	.
Ударение	Особо сильное	в связи с <u>чем</u> (-) с какими
	Сильное	Угнал <u>автомобиль</u>
Протянутость гласных	Длина отрезка соответствует времени произношения	фаары - (-) решетка радиатора
Цитирование	Начало	«
	Конец	»

Abstract

Topic management and identity. Organization of topic elements as one of the sources of asymmetrical (professional – lay) and symmetrical (professionals colleges) position in talk-in-interaction

The aim of present research was the preliminary examination for more large based comparison of two types of discourse: legal discourse, with asymmetrical relation of interactants who own identity of professional and lay and qualitative interview discourse between speakers owning equal position of professionals. In the paper was analysed repeating of topical key expressions and interactional actions, accomplished by these repeating. As it turned out, repeating may accomplish different aims in the case of speakers with asymmetrical or symmetrical power relations and became means of control and orientation to that control under turns of lay participant, or became means to express solidarity and rapport in turns in talk of professionals-equals

A WEDDING INVITATION IN POLISH CULTURE – SPECIFICITY OF THE GENRE

Beata JAROSZ

The wedding (similarly to funeral or baptism) is a rite of passage¹ practised in all known societies, having “an original expression and a deep meaning of the true grandeur”² [CIOLEK, et al. 1976: 7]. This exceptional ceremony, which interrupts the monotony of everyday life, filled up with work and duties³, proceeds according to the strictly determined scenario which was created and developed by our ancestors living in the pre-Christian period⁴. Verbal expression that accompanied almost all actions was essential in the ritual sequence of events. In the past, every single activity in the extended ceremony usually required a specific sort of declamation. Contemporarily, many so-called wedding speech genres no longer function (for example, a request for a maiden during the matchmaking⁵ or epithalamia⁶). On the other hand, progressive reduction of the amount of ritual actions does not cause extinction of texts such as wishes, banns, congratulations, the prenuptial blessing, wedding vows and a notification about a wedding. This group of genres includes also wedding invitations which are vital and extremely heterogeneous genre with long and rich history.

¹ See: e.g. GENNEP 1960; TURNER 1969; LEACH 1976; KASOMO 2009.

² I note all quotes in my own translation.

³ According to Maria Bogucka [1994: 50], in old times the wedding was not only a magnificent and variegated event, but also an opportunity to establish social contacts and to eat one's fill of various delicacies.

⁴ The researchers claim that the basis of the wedding ceremony, which beginnings in Poland are not precisely known, are rooted in pagan Slav's customs (e.g. phallicism, giving sacrificial bread to gods) [MROCZEK 1989: 47].

⁵ The custom consists in getting the parental consents to their daughter's wedding and preliminary determining details of the solemnisation of marriage (e.g. the amount of dowry) by the proxy of the future son-in-law (*swat* 'matchmaker'). Other regional appellatives of match-making are: *dowiedziny*, *dziewosłęby*, *konkury*, *poseliny*, *przełgdy*, *pytanki*, *rainy*, *rajby*, *rajenie*, *snymby*, *swaćba*, *swacha*, *swaciny*, *wywiady*, *zaloty*, *zapytuški*, *zmówiny*, *zwiady* [BOGUCKA 1994; SZYMANDERSKA 2008; WIŚNIEWSKA 2003].

⁶ Epithalamia (gr. *epithalámios* – epí 'on' and thálamos 'large bed') were songs thematically connected with the wedding night, performed before the entry of newlyweds to the bedroom [e.g.: TRĘBSKA 2008].

The Sending-Receiving Situation and History of the Genre

A wedding invitation – according to Bakhtin's [1986] classification – is a secondary genre, because this type of text not only replaces former, archaic communication forms, but also constitutes the written equivalent of the traditional oration functioning until the 19th century. These multi-layered, usually rhymed speeches⁷ were performed by a best man in elegant outfits, often in the company of the engaged couple and bridesmaids at night⁸ during a ritual invitation (so-called *prosiny/sprosiny/zaprosiny*⁹) – a mandatory element of a wedding ceremony. Frequently, dances and chants accompanied long-standing declamations, which lasted even a few hours. The host offered visitors vodka or food, which customarily was understood as an acceptance of invitation [ŁEŃSKA-BAK 1995; 1999; SZCZYPKA 1984; SZYMANDERSKA 2008]. The guests were invited in appropriate order resulting from the degree of consanguinity, the age, or wealth [SZCZYPKA 1984]. Sometimes inviters (*spraszacze*) rolled out a piece of paper or a newspaper and pretended to read the text from the sheet¹⁰. The entire ritual was repeated even five times¹¹, but the last time always took place on the eve of the ceremony [ZADROŻYŃSKA 1988].

Contemporarily, the variegated and original ritual vanished almost entirely. Formerly, all members of the local community were invited orally, but today only selected people are invited to the wedding, individually. Senders, whose number fluctuates from two to six persons (fiancés¹² and/or their parents), formulate an official, written statement¹³. Recipient's names are never being used in diminutive form (for example, *Joanna* rather than *Aśka*, *Asia* or *Joasia*; and *Szymon* rather than *Szymek* whether *Szymuś*), unless it refers to children, who arrive at ceremony with parents

⁷ Sometimes the oration also assumed the dialogue form, e.g. when bridesmaids thank for the wreath [ŁEŃSKA-BAK 1999: 106].

⁸ The time of an invitation instituted the order of *sacrum*, because it was thought that the night was a magical time, ergo appropriate for the initiation of the rite of passage [ŁEŃSKA-BAK 1997; 1999; PABIAN 2005].

⁹ Other regional appellatives are: *ukłony*, *prosacka*, *pytacka*, *zapytuški* [SZYMANDERSKA 2008].

¹⁰ Anna Wiczorkiewicz [1991] claims that in the 19th and at the beginning of the 20th century in Polish culture functioned also a non-verbal variant of the ritual, in which the invitation was expressed by symbolic gestures and behaviour.

¹¹ This information comes from the maps prepared and described by Anna Drożdż and Anna Pieńczak [2004], which, however, shows that guests had been most often invited three times. Cf.: ŁEŃSKA-BAK 1995; CIOLEK, et al. 1976; SZCZYPKA 1984.

¹² In Polish culture fiancées who can enter into religious, concordat or civil marriage could be exclusively a woman and a man (the exception is only a humanistic wedding, which does not entail legal effects and also is not accepted on religious ground [TYRAŁA 2009]). In Poland both the rules of law and the dominating Catholic religion exclude the possibility of solemnizing single-sex marriage. What is worth mentioning is an interesting problem of the lack of regulation concerning entering into marriage by a transsexual person in Polish law [e.g.: IGNATOWICZ, NAZAR 2006; WILK 2009].

¹³ The analysed material consists of 700 Polish wedding invitations.

(e.g. *Jadwiga i Jan Kozłowski z Dominisią i Kamilkiem*¹⁴). Addressative forms such as *Wielmożni Państwo* or *Szanowni Państwo*, are often used in wedding invitations as well as etiquette forms, such as, *niniejszym mamy zaszczyt zaprosić*, in which the sender expresses his or her intention in spite of lack of non-personal verb form.

Indirect acts in which performative *zapraszać* ('to invite') appearing in 1st or 3rd person, in plural and in present tense (*zapraszają* 'they are inviting', *zapraszamy* 'we are inviting') is replaced by different verbs used in the same form: *ogłaszać* ('to announce'), *oświadczać* ('to declare'), *powiadamiać* ('to advise'), *obwieszczać* ('to proclaim') and *zawiadamiać* ('to notify') are predominant among contemporary Polish wedding invitations. Albeit, using other performatives does not affect the change of the type of statement – these are still invitations, rather than declarations or announcements. The recipient does not have problems with understanding the sender's intention, which is expressed and strengthened on a special card with conventionalized form¹⁵.

Invitations are given to close family members, friends, best man and maid of honour; additionally the content of written message is duplicated in a verbal act. However, sometimes there is a need to engage the third, indirect participant in communication – post office, which conditions the non-simultaneity of sending and decoding acts [LALEWICZ 1985]. It applies not only to the situation where a guest live in a faraway area of Poland or outside the country, but also when fiancées are not closely related to a person.

Contemporarily a written wedding invitation, similarly to the oration, is a utilitarian and non-autonomic genre [WILKOŃ 2001], because its forming is always conditioned by a real situation which is planning the solemnisation. From a pragmatic point of view, this type of text should be located amongst behavitives by John Austin [1971] and expressives by John Searle [1975]¹⁶. The wedding invitation is also a sub-genre [TYMIAKIN 2007], because the sender encourages, or even induces, the recipient to arrive at the planned ceremony. This is confirmed by coaxing structures appearing in the texts, e.g. *blasku uroczystości swym przybyciem dodacie* ('your arrival will add glitter to the ceremony'), *światłości i blasku uroczystości ślubnej przysporzą* ('they [guests] will augment the wedding ceremony with magnificence and glitter'). The inviter therefore expects the recipient to take particular actions, but at the same time gives him or her choice. Moreover, it is necessary to add that the described genre of

¹⁴ All fragments, which are illustrations for discussed problems, I quote in the original notation.

¹⁵ Verbal statements are more attractive due to graphical components, frequently semantically identical with the written text, e.g. symbols (for example, wedding rings, pigeons, hearts, cupids), illustrations, photographs of the happy couple, ornaments, decorative font. Invitations are also embellished thanks to fabric or figured sheets of paper of untypical shape, as well as white ribbons, crystals or living flowers attached to envelopes [KRAUZ 2004; JAROSZ 2010].

¹⁶ Cf. among others: GRZEGORCZYKOWA 2010; TYMIAKIN 2007; ZDUNKIEWICZ 2001.

speech is a macroact consisting most often of two invitations¹⁷: the first one to the nuptials and the second to a wedding reception with a request for confirmation of arrival at the feast which is held after a wedding ceremony¹⁸ [JAROSZ 2010].

Composition

Maria Krauz [2004: 171] claims that the composition pattern of every invitation includes: the sender and the recipient, the act of invitation, the circumstance presupposing the articulation of the statement, the purpose and details concerning the event (e.g. information about time and localization). In wedding invitations the structure which consists of these elements is additionally supplemented with another invitation (as mentioned above), telephone and address information, as well as the noun *Zaproszenie* ('Invitation') written in capital letter, functioning as a title, and the signatures of the senders, which both constitute the frames of the beginning and the end of the text. To describe the structure of the chosen genre of speech, I will start with the elements which appear in all of the analysed texts.

Information about a localisation and temporal details of planned wedding ceremony reception are obligatory compositional elements which are predominantly put in the initial part of the statement¹⁹. The time of arrival is determined in notations including most often the noun *dzień* ('day') in the genitive (*dnia* 'on the day') or locative (*w dniu* 'on the day'), the exact date, as well as the hour when the ceremony starts (e.g. *dnia 14 lipca 2010 r. o godzinie 17.00* 'on the day of 14th July 2010 at 5 pm'). However, there may incidentally occur diversified formulas with a structure of subordinate clauses such as: [*stanie się*] *to 12 sierpnia 2010 r., gdy kuranty wybiją godzinę 14.00* ('[it will happen] on 12th August 2010, when the carillons will strike 2 pm') or *dnia 13 lipca 2011 r., gdy wskazówki zegara wskażą godzinę 13.00* ('on the day of 13th July 2011, when the hands of a clock will point 1 pm')²⁰.

¹⁷ I use the adverb *most often*, because it happens that the sender invites the recipient only to the nuptials. Notwithstanding, in my analyses I am taking into consideration classic invitations concerning both the marriage ceremony and the wedding reception.

¹⁸ The wedding invitation could also contain the additional invitation to other events (e.g. *na poprawiny* 'to the continuation of celebration the day after' or *wykład publiczny* 'the public lecture'), the declaration in the exclamatory form (*Pobieramy się!* 'We are getting married!'), the resolve (*Mając ku sobie płynące z głębi serca przekonanie, postanawiamy iść razem przez życie, dzielić związane z tym radości i smutki oraz być sobie zawsze wiernymi* 'Having towards ourselves a belief coming from the bottom of our heart we have decided to walk together through life, to share joys and sorrows connected with it and to be always faithful to each other') or the appeal (*Przyjdźcie! Cieszcie się wraz z nami!* 'Come! Gladden with us!').

¹⁹ Some researchers claim that information about localization and temporal details are placed in the final part of an invitation [KRAUZ 2004; ŁEŃSKA-BAK 1999]. However, the analysis of gathered texts does not confirm this thesis – the discussed compositional component was put in the initial part almost in 55 % of invitations.

²⁰ It is worth mentioning that many modern societies believe in negative consequences of solemnising marriage in May. Anxieties of this type are connected with the beliefs of ancient Romans who celebrated a day of the dead – *Lemuralia* (Lat. *lemures* 'souls of the dead') in

The information about the place in which the wedding ceremony and reception will be held is almost always very accurate and appears even when a map with markings is enclosed with the invitation. Referred notations contain the name of the object, town and the street with building's number. A location of civil marriage is *urząd stanu cywilnego* ('registry office'), while religious and concordat marriages take place in sacred object such as *kościół* ('church'), *katedra* ('cathedral') or *archikatedra* ('metropolitan cathedral'). The wedding reception is held in *restauracja* ('restaurant'), *dworek* ('small manor house'), *dom weselny* ('wedding house'), more rarely in *pałac/zamek* ('palace'/'castle') or in *dom rodzinny* ('family house') belonging to a bride or a groom. It is important to point out that when the ceremony and the party are held in the same city, its name appears only once.

Sender's contact details, most often telephone number, more rarely postal and e-mail addresses are also a mandatory composition component of an invitation. This type of information is typically put in the final part of the statement. Nevertheless, it should be emphasized that, inasmuch as, from a pragmatic point of view, this element is necessary, it does not appear in some invitations. Similar situation applies to other elements – requests for a confirmation of the arrival at the planned ceremony and the wedding reception to the date *explicité* expressed (e.g. *Prosimy o potwierdzenie udziału w ceremonii/biesiadzie do dnia...* 'We ask for a confirmation of the participation in the ceremony/banquet up to the day...').

There are also optional elements in the composition of a wedding invitation²¹, amongst which already mentioned signatures of senders should be situated (e.g. *Narzeczeni* ('Fiancés'), *Rodzice i Narzeczeni* ('Parents and Fiancés'), *Małgorzata i Marek*), as well as included in terse limericks – nursery rhymes information about bounties which future spouses would like to receive. Due to the fact that fragments dealing with preferred wedding gifts influence the genre heterogeneity, this issue will be discussed in the next part of the article.

this month. That is why they were not allowed to get married under threat of capital punishment [SZYMANDERSKA 2008]. In Polish culture confidence in inappropriateness of May for nuptials is present in the proverb *Ślub majowy, grób gotowy* ('The May wedding, the grave prepared') and in the idiom *majowe małżeństwo* (*May marriage* – 'spouses connected by weak bonds'). [Cf. English proverb: *Marry in the month of May and you'll surely rue the day*]. Inasmuch as in the analysed invitations, we may find information about getting married in May, not even once a November term appears. The reason of avoiding this month is not probably connected – as Szymanderska [2008] claims – with the awful rainy weather which dominates this period, but it results from the fact that this month was dedicated to the deceased [DASZYKOWSKA-RUSZEL 2001].

²¹ Amongst facultative elements of invitations created from any occasion Maria Krauz [2004: 172] enumerates, for example, the description of the event, the planned order of the meeting, or logical reasoning.

Interestingly, in Polish wedding invitations there never appears information about dress code²², which is regarded by Herbert Schwinghammer [2003] as necessary instruction in all invitations. Nonetheless, the lack of this kind of mentions is certainly understandable, because the recipient of the announcement will make be aware of the desired type of the outfit with ease by reading the text which includes linguistic forms clearly emphasizing unusual, exceptional and ceremonial character of the event. Authors of wedding invitations willingly use nouns: *ceremonia* ('ceremony'), *świąteczność* ('magnificence'), *blask* ('glamour'), *wspaniałość* ('grandeur'), and phrases such as: *doniosła uroczystość* ('momentous celebration'), *podniosła chwila* ('solemn moment'), *dostojni goście* ('honourable guests').

What is more, in contemporary Polish wedding invitations the abundance of food and alcohol, which is going to be served during the wedding reception, is not specified (e.g. *stosy jedzenia całe* 'the entire stacks of food'), while in the old type orations the description of the approaching feast was very detailed and constituted a constant compositional element²³. However, Katarzyna Łeńska-Bąk [1988] notices that dishes enumerated in orations (especially meat meals) did not usually appear on the tables in the declared amount and quality. Nevertheless, the sender's intention was not lying to potential guests, but rather "conjuring" that wealth only by talking about the abundance of food and alcohol, and – as a result – providing the affluence for newlyweds and fertility for the bride.

The set of obligatory elements in the composition of wedding invitation constitutes the genre pattern of this type of text, and also is a hint enabling speakers to solve determined communicational situation correctly²⁴. Taking into account the structure, considerable part of the analysed texts should be recognised as realisation of the canonical variant of the pattern, in which amount and often the order of components are invariable. These are schematic and highly conventionalised statements. Apart from them we may find original types of wedding invitations in which the structure is extended with additional components (alternate variants) or carried out

²² It happens extremely rarely that fiancés ask potential guests orally or in an extra note enclosed with the invitation for putting on an outfit in a particular colour. It is most often connected with organising the themed, stylised wedding, in which, among others, a colour, an animal or a season are a leitmotif.

²³ The fragments discussing a planned feast, which are supposed to encourage guests for the arrival, contained numerous names of various refined dishes and drinks, as well as expressive lexis. It is enough to mention such expressions as, for instance, *pieczeń wołowa* ('roast beef'), *pieczeń wieprzowa* ('pork roast'), *pieczeń sarnia* ('roe deer's roast'), *wół smażony* ('fried ox'), *cietrzewie* ('black grouses'), *labędzie* ('swans'), *kuropatwy* ('partridges'), *dziki* ('wild boars'), *zające* ('hares'), *stos kołaczy* ('a stack of kalaches'), *wódki baryłka* ('a keg of vodka'), *piwa dwie beczki* ('two barrels of beer'). The orations from which these examples were excerpted were noted in: ŁEŃSKA-BĄK 1988; WIECZORKIEWICZ 1991; WALĘCIUK-DEJNEKA 2002.

²⁴ According to Maria Wojtak [2004], the generic pattern of utterance, apart from composition rules, normalises also pragmatic (communicative situation), cognitive (associated with the subject matter and its presentation) and stylistic issues.

according to other genre patterns (adaptive variants)²⁵. It should also be noted that in those untypical texts the sender's intention is always clearly articulated.

Genre and Style Diversity²⁶

Very often authors of wedding invitations designedly take some actions aimed at breaking the conventional, finding a new, attractive form of expression, as well as making the text original, unique, with humorous or even surprising. One technique is fore-mentioned extending structure of invitation with sections carried out according to other genre pattern [WOJTAK 2005a; 2005b]. The point here is, above all, to supplement the composition with semantically and communicatively autonomous aphorisms, the entire poems or its fragments.

In contemporary wedding invitations apothegms of such authors as John Paul II, Jan Twardowski, Antoine de Saint-Exupéry, Johann Wolfgang von Goethe, and even François Mauriac, or Blaise Pascal are used most often. Those aphorisms are thought-provoking and contemplative [cf. FILIPCZUK 2004], because they emphasise the beauty and power of love and lifelong character of the marital bond. Similar subject and tenor have rhymed poems or (more rarely) free verse, quoted in fragments or in whole, written by, for example, Adam Mickiewicz, Adam Asnyk, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Halina Poświatowska, Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim, Wisława Szymborska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, or Bolesław Leśmian. Authors of wedding invitations willingly use also Polish translations of excerpts from George Byron's or Walt Whitman's lyric poetry. Passages from romantic dramas (e.g. *Romeo and Juliet* of William Shakespeare)²⁷ and from the Bible (e.g. Letter of St. Paul the Apostle to Corinthians) appear more rarely.

Authors of wedding invitations not only use solemn and ceremonial texts, but also create humorous rhymes. The best example is a rhyme stylised in recipe: $\frac{3}{4}$ miłości, $\frac{2}{5}$ z rozsądku, ciut z wyrachowania, trochę dla porządku, kapkę dla tradycji, tyci dla reklamy, wszystkim oświadczamy, że się pobieramy ('three quarters of love, two fifth of reason, a bit of calculation, a little for arrangement, a smidge for tradition and a hint for publicity, we are announcing to everyone that we are getting married'). The quoted nursery rhyme resembles recalled genre by characteristic linguistic measures, i.e. the use of structures typical of cookery communication, which contain the name of ingredient needed for preparation of a specified dish connected with indeterminate numerals such as: *ciut, trochę, tyci i kapkę* or with common fractions (e.g.: $\frac{3}{4}$ szklanki mąki '3/4 a glass of flour', $\frac{1}{2}$ litra mleka '1/2 a litre of milk') [cf.: ŻARSKI 2008].

Rhymed texts which inform about the type of wedding gifts preferred by fiancés, already mentioned in this article, are held in a similar tone. Future spouses ask potential

²⁵ I accept the division of variants of generic pattern of utterance on canonical, alternate and adaptive presented by Maria Wojtak [2005b].

²⁶ In this part of the text I only signal specific problems which I discussed extensively in my other article [JAROSZ 2011].

²⁷ What is interesting, the same excerpts of poems also constitute the compositional component of wishes [LEŃSKA-BAK 1997].

guests for money, lottery coupons (already filled in!), wine, books, as well as mascots and toys for juveniles in orphanages, or food for animals from shelters. I quote two examples: *Więc się nasi mili stawcie, o prezenty się nie martwcie, by nie stawiać ich na stercie, niechaj zmieszczą się w kopercie* ('So turn up our dears and do not worry about the gifts, in order not to put them on a pile, let them fit in an envelope'); *Wszyscy dają Młodym kwiatki: róże, fiołki, chabry, bratki. Dla nas najlepszą atrakcją będzie książka z dedykacją* ('Everyone gives the Happy Couple flowers: roses, violets, cornflowers, pansies. For us the best attraction will be a book with dedication'). The quoted texts prove that expected wedding gifts are mentioned in the terse, humorous but also endearing way. Such an effect is achieved thanks to multitudinous diminutives and hypocorisms (*chatka* 'little cottage', *dzieciaczki* 'little kids', *gromadka* 'little brood', *kłopotcik* 'little trouble', *pieniążki* 'little money'), colloquial expressions (*przetrzep wszystkie swe kieszenie* 'fluff all your pockets up'; *ile trzeba kasy* 'how much cash is needed'), metaphors (*bilecik ze znaczkiem wodnym* 'a card with water line [banknote]'), idioms ([*prezent*] *lubi się powtarzać* '[gift] likes to recur') or – not always fortunate – its alterations (*przyszłość świetlana, waszą gotówką usłana [usłane różami]* 'our bright future is coming up thanks to your cash [instead: everything is coming up roses]').

Fragments representing other genres may also function non-autonomously, i.e. they may be interwoven into the text of invitation. Using the excerpt from marriage vows as follows can be a perfect example: *Dnia 24 czerwca 2000 roku z wybiciem godziny 13.00 rozpoczną wspólną drogę życia, ślubując sobie miłość, wierność i uczciwość małżeńską* ('On 24th June 2000 at 1 pm they will begin a new way of life, taking vows of love, faithfulness, and marital honesty')²⁸. It should be added that, in an invitation formed in this way the sender chooses not to indicate explicitly the occasion, on which he is sending the announcement, for the quotation of words taking by fiancés in front of the altar is a clear interpretative pointer.

The conventionality of wedding invitation may also be broken by wording the excerpt (partial adaptation) or whole text (global adaptation) in other genre scheme. In the gathered texts it is possible to find sections edited in the convention of an archaising announcement (*wszem wobec i każdemu z osoba wiadomym się czyni, że...* 'to all concerned, and for each person let it be known, that...'), a ballad (*Osiem lat temu rzecz się ta działa: dziewczyna piękna chłopca poznała. Chłopak przystojniak w nią zapatrzony powiedział sobie: „Chcę takiej żony!”*... 'Eight years ago such a thing happened: a beautiful girl met a boy. The handsome boy enchanted by her told himself: "I

²⁸ It is worth mentioning that in contemporary wedding invitations we find not only fragments of marriage vows interwoven into the text, but also casual information about what will constitute the topic of the pledge. In one of analysed texts there appears an excerpt which indicates that fiancés will promise themselves *to, czego nie powinno się zdradzać* ('what should not be betrayed'), i.e. [*dozgonną*] *miłość, wierność i uczciwość małżeńską* ('[lifelong] love, faithfulness and marital honesty'). Sometimes this specific triad is supplemented by enumerating in quite authentic notations pledges for a spouse: *wzajemny szacunek* ('mutual respect'), *uśmiech przy porannej kawie* ('a smile during the morning coffee'), *parasol w deszczu* ('an umbrella in the rain') and *żonkile na wiosnę* ('daffodils in spring').

want such a wife!”), a story or the travel reportage (*postanowili w jedną stronę wyruszyć, w pełną obietnic podróż w nieznanie* ‘they decided to set off in one direction, to begin the journey full of promises into the unknown’). The elements of description and comment may also appear in the text of invitation (*trochę zwariowana, ekscentryczna i niebanalna* ‘a bit crazy, eccentric and remarkable’; *pełna szczerych chęci i ochoty* ‘full of sincere willingness and desire’; *opętany przez miłość* ‘possessed by love’; *Bogu ducha winien* ‘innocent as a lamb’).

The most original and also most interesting are – admittedly quite rare – invitations adapted globally, in which, as a rule, intentions (often pinpoint by context) or stylistic dominants are becoming signals of the bonds with the parent genre [WOJTAK 2005a: 442]. The text schemes used most often are a playbill and a calling for announcement of the court sentence, which is exemplified by the texts of invitations quoted below:

<p>Teatr Umyślnie Straconej Wolności zaprasza na przedstawienie pod tytułem „A potem żyli długo i szczęśliwie” Adaptacja sztuki przez życie napisanej w 3 Aktach.</p> <p>Reżyseria: Samo Życie Premiera: 23 marzec 2007 r. Obsada: w rolach głównych: Panna Młoda: Agnieszka Nowak Pan Młody: Piotr Kowalski W pozostałych rolach: Ksiądz, Świadkowie, Rodzice, Goście i Gapie AKT I <i>Dla Duszy</i> Ślub Kościelny, 23 marzec 2007 rok, godzina 10.00 w Kościele Św. Marka w Gdańsku.</p> <p>AKT II „Dla Ciała” Przyjęcie weselne w restauracji „Kuchnia i Wino” w Gdańsku. AKT III <i>Noc Poślubna</i> Bez udziału widowni. Sąd Najmilszy po rozpatrzeniu sprawy Agnieszki Sobczyk i Michała Jasienia oskarżonych o miłość wzajemną na podstawie artykułu 12 ustęp 3 uznaje ich winnymi zarzucanego im czynu, skazując obydwoje na karę dożywotniego związku małżeńskiego. Wyrok ogłoszony zostanie 26 kwietnia 2006 r. o godz. 15.00 w Kościele Matki Boskiej Częstochowskiej w Warszawie. Uprawomocnienie nastąpi w miejscu ściśle tajnym bez udziału świadków. Niepotwierdzenie przybycia do 16 maja 2010 roku grozi karą pozbawienia wolności.</p>	<p>The Theatre of Deliberately Lost Freedom invites to the performance entitled <i>And They Lived Happily Ever After</i> Adaptation of the play written by Life in 3 acts.</p> <p>Direction: Life Itself Premiere: 23rd March 2007 Cast: in leads: The Bride: Agnieszka Nowak The Groom: Piotr Kowalski In other roles: The Priest, Best man and Maid of Honour, Parents, Guests and Gawkers Act I <i>For the Soul</i> Church wedding, 23rd March 2007, 10 am at St Marc’s Church in Gdańsk. Act II <i>For the Body</i> Wedding reception in restaurant “Kuchnia i Wino” in Gdańsk. Act III <i>The Wedding Night</i> Without participation of the audience. The Nicest Court after hearing the case of Agnieszka Sobczyk and Michał Jasień accused of mutual love, pursuant to Article 12 Section 3 finding them guilty of acts alleged to them, sentences both for the penalty of lifetime matrimony. The sentence will be announced at 26th April 2006 3pm at the Church of Black Madonna of Częstochowa in Warsaw. This will come into legal force in top-se- cret place without participation of witnesses. Non-approval of the arrival to 16th May 2010 carries imprisonment penalty.</p>
---	--

In the quoted texts the sender's intention is transparent, although it is not expressed directly. The desired perception of those announcements is possible thanks to the situation context²⁹ [cf.: PUZYNNINA 2008] and appearing information constitutive for the described type of genre, i.e. information about fiancées (actors or defendants) as well as about the place and time of ceremony (premiere of the drama, play or publicising the sentence). However, in both texts we will not find other obligatory elements and in it, above all, direct indication of the recipient. It is the effect of a convention typical for adapted genres – neither the playbill, nor announcement designates the addressee in an explicit way (by name). Elaborateness of authors of the quoted texts in keeping the stylistic “realism”, proper for imitated genres is noteworthy. They use the specialised vocabulary: theatrical and filmic (*akt* ‘act’, *adaptacja* ‘adaptation’, *inspicjent* ‘stage manager’, *obsada* ‘cast list’, *premiera* ‘premiere’, *reżyseria* ‘direction’, *scenariusz* ‘script’, *spektakl* ‘performance’, *sufler* ‘prompter’) as well as legal (*apelacja* ‘appeal’, *kara pozbawienia wolności* ‘imprisonment sentence’, *paragraf* ‘article’, *uprawomocnienie wyroku* ‘entry of judgment’). What is more, senders also do other – let's name it – authenticating operations. Texts of invitations imitating a playbill are usually written with ornate letters, printed on fabric sheet, frequently scorch or rolled up into the tube. Furthermore, invitations simulating monition for announcing a verdict contain quasi-official shelf mark of the document (*seria AR, Nr 2010/ST/11* ‘series of AR, No. 2010/ST/11’), colour stamp with content: *Organ wzywający – Rodzice i Narzeczeni* (‘Requesting Authority – Parents and Fiancés’), also, the text is generally written with font of characteristic machine typeface, used once in all writs.

It is obvious that various adaptive operations taken intentionally by authors of contemporary wedding invitations have an impact on high stylish diversity which – what should be emphasized – does not fully depend on those actions. In fact, very frequently authors encrust texts with specific lexis without imitating the definite genre. Old Polish lexis appear in the analysed message (e.g. *afekt* ‘emotion’, *jeno* ‘only; just’, *ukontentowanie* ‘contentment’, *wprzódy* ‘firstly’), colloquial (e.g.: *dzieciak* ‘kid’, *kasa* ‘cash’, *pluszak* ‘plush mascot; soft toy’), poetic (e.g. *dla nas noce z gwiazdami* ‘nights with stars for us’), religious (e.g. *błogosławieństwo* ‘blessing’, *eucharystia* ‘Eucharist’, *sakrament* ‘sacrament’) and – already mentioned – specialised vocabulary (e.g.: *adaptacja* ‘adaptation’, *apelacja* ‘appeal’)³⁰. Moreover,

²⁹ Aleksander Wilkoń [2001: 110] notices that obligatory condition for reading any text is that both the sender and the addressee have common knowledge which is an effect of education and multifarious experiences, and which existence eliminates the possibility of misunderstandings or interpretative incompatibilities [cf. DOBRZYŃSKA 1992: 77].

³⁰ Contemporarily, wedding invitations written down entirely in local dialects are exceptionally rare. This type of invitations might be exemplified by a wedding invitation written down in a Silesian dialect: *Jo Dorota sie nazywom, a że krziwych szlapow niy mom, to sie byda wydowała. Dawida se byda brała praje we Pszczynie w kościele, a potym bydzie wesele! Jo je Dawid, dyć mie znocie i skiż tego żech Dorocie oświadczyzny już uczynioł, to sie tera byda żynioł. Co sie we Pszczynie dzioć bydzie, przidźcie, to bydziecie widzieć! A dyć jak my już*

it is easy to find in contemporary wedding invitation determinants of different styles which linguistic exponents are the forms quoted in brackets. We can talk about the following styles: colloquial (neutral and emotional vocabulary, concreteness, colloquialism, playfulness), artistic (poetical, sophisticated lexis, using stylistic devices, archaising stylisation), religious (sacred terminology, sublimity, symbolic), as well as formal-office (professionalism, formality, officiality, prescriptive mood, warnings against imminent sanctions) and scientific (specialised legal and theatrical terminology, lack of emotional marking or metaphoricality)³¹. The discussed stylistic heterogeneity, which is typical for all functional texts [WOJTAK 2001a], is an effect of necessity to form the statement in accordance with the requirements typical for imitated genre, as well as a result of sender's deliberate actions aimed at modifying the text in any way, limited exclusively – as it seems – by author's creational abilities. These two factors cause that it is possible to find, in the gathered corpus of texts, various stylistic macroregisters (among others: colloquialism, professionalism, officiality) and microregisters (e.g. playfulness).

Summary

A wedding invitation is a functional, non-autonomous text that is functioning in Polish culture for a long time. The written form of the described type of statement, common in the 21st century, is a continuation of an invitatory oration, although the ritual which accompanied the realization of the message underwent almost total reduction. Moreover, the composition model has also been substantially transformed. There will be no extensive fragments concerning wedding menu, although lack of them is compensated with rhymes and aphorisms.

Presently, a wedding invitation is a hybrid [LOEWE 2004: 165] and parasitical type of statement, which uses other text schemes taken from different genealogical fields, for example: artistic (poetry), religious (marriage vows, the Bible), functional (playbill), official or legal genres (calling for announcing the sentence). It is also a message which is characterised by an exceptional stylistic richness, achieved mainly thanks to various, often multidirectional, adaptive actions. Then, fast dissemination of authentic texts (especially on the Internet) forces authors of wedding invitations to constantly search for new genealogical patterns, which influences vitality and freshness of the genre.

padali, byśmy se ślubowali przed Ponboczkim przez sakrament blank na wieki wieków. Amin!. ('Dorothy is my name and because I do not have bow legs I will get married. I will take for myself David, at first in Pszczyna, at the church, and then there will be a wedding! I am Dawid, you know me, and because I have already made the marriage proposal for Dorota, I will get married. Come and see what will happen in Pszczyna. And as we already said, we will be taking vows before the Lord through the sacrament completely forever and ever. Amen').

³¹ Jerzy Bartmiński [2001], Gajda [2001], Halina Kurkowska and Stanisław Skorupka [2001], and Maria Wojtak [2001b; 2006] attribute the mentioned features to given styles.

Bibliography:

- AUSTIN 1971: Austin John L., *How To Do Things With Words*, London: Oxford University Press.
- BACHTIN 1986: Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. Danuta Ulicka, Warszawa: Wydawnictwo PIW.
- BARTMIŃSKI 2001: Bartmiński Jerzy, *Styl potoczny // Współczesny język polski*, ed. Jerzy Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 115-134.
- BOGUCKA 1994: Bogucka Maria, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII w.*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- CIOŁEK, et al. 1976: Ciołek Tadeusz Maciej, Olędzki Jacek, Zadrożyńska Anna, *Wyrzeczytko. O świętowaniu w Polsce*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- DASZYKOWSKA-RUSZEL 2001: Daszykowska-Ruszel Wanda, *Weselny prolog // Wesele. Materiały konferencji „Obrzędowość weselna w Rzeszowskim – tradycja i współczesność”*, Rzeszów 22 XI 1999, ed. Krzysztof Ruszel, Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 33-50.
- DOBZYŃSKA 1992: Dobrzyńska Teresa, *Gatunki pierwotne i wtórne. (Czytając Bachtina) // Typy tekstów. Zbiór studiów*, (ed.) Teresa Dobrzyńska, Warszawa: Wydawnictwo IBL, 75-80.
- DROŻDŻ–PIEŃCZAK 2004: Drożdż Anna, Pieńczak Anna, *Komentarze do Polskiego Atlasu Etnograficznego*, vol. 8: *Zwyczaje i obrzędy weselne*, part 1: *Od zalotów do ślubu cywilnego*, red. Zygmunt Kłodnicki, Wrocław–Cieszyn: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze - Uniwersytet Śląski (Filia).
- FILIPCZUK 2004: Filipczuk Elżbieta, *Aforyzm w mowie potocznej // Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, ed. Danuta Ostaszewska, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GAJDA 2001: Gajda Stanisław, *Styl naukowy // w: Współczesny język polski*, ed. Jerzy Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- GENNEP 1960: Gennep Arnold van, *The Rites of Passage*, trans. Manika B. Vizedom, Gabrielle L. Caffee, Chicago: University of Chicago Press.
- GRZEGORCZYKOWA 2010: Grzegorzczkowska Renata, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, wyd. 4, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- IGNATOWICZ, NAZAR 2006: Ignatowicz Jerzy, Nazar Mirosław, *Prawo rodzinne*, 2nd edition, Warszawa: LexisNexis.
- JAROSZ 2010: Jarosz Beata, *Kompozycja zaproszenia ślubnego // Białostockie Archiwum Językowe* 10: 121-132.
- JAROSZ 2011: Jarosz Beata, *Heterogeniczność gatunkowo-stylistyczna zaproszenia ślubnego // Polonica* 31: 13-25.
- KASOMO 2009: Kasomo Daniel, *An analysis of rites of passage and their relation to Christianity // International Journal of Sociology and Anthropology* 1/8: 156-166.
- KRAUZ 2004: Krauz Maria, *Tekst zaproszenia: wzorzec gatunkowy i jego przeobrażenia // Gatunki mowy i ich ewolucja*, vol. 2: *Tekst a gatunek*, ed. Danuta Ostaszewska, Katowice, 167-179.
- KURKOWSKA–SKORUPKA 2001: Kurkowska Halina, Skorupka Stanisław, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- LALEWICZ 1985: Lalewicz Janusz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- LEACH 1976: Leach Edmund, *Culture and Communication. The Logic by which Symbols are Connected*, Cambridge: Cambridge University Press.

- ŁEŃSKA-BAK 1988: Łeńska-Bąk Katarzyna, Pokarmy obiecane. Między konwenansem a symboliką weselnych oracji zaprosinowych // *Oczywisty urok biesiadowania*, ed. Piotr Kowalski, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 61-69.
- ŁEŃSKA-BAK 1995: Łeńska-Bąk Katarzyna, XIX-wieczne zaprosiny jako tekst folkloru // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego, Folklorystyka* 1: 25-44.
- ŁEŃSKA-BAK 1997: Łeńska-Bąk Katarzyna, „Niniejszym mamy zaszczyt zaprosić...” O de-semiotyzacji aktu zaproszenia weselnego (Rozważania wstępne) // *Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i kultura popularna* 185-200.
- ŁEŃSKA-BAK 1999: Łeńska-Bąk Katarzyna, Zapraszamy na wesele... Weselne oracje i ceremonialne formuły, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LOEWE 2004: Loewe Iwona, Paratekstualność i wielostylowość noty edytorskiej // *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i pragmatyki*, ed. Marek Ruszkowski, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 153-174.
- MROCEK 1989: Mroczek Katarzyna, Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo PAN.
- PABIAN 2005: Pabian Barbara, Dziedzictwo kulturowe Częstochowskiego. Wierzenia, zwyczaje i obrzędy rodzinne, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- PUZYNINA 2008: Puzynina Jadwiga, Kontekst a rozumienie tekstu // *Polska genologia lingwistyczna*, ed. Danuta Ostaszewska, Romuald Cudak, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 246-263.
- SCHWINGHAMMER 2003: Schwinghammer Herbert, Wielka księga savoir-vivre'u, trans. B. Tarnas, Warszawa: Bauer-Welt Media.
- SEARLE 1975: Searle John R., A taxonomy of illocutionary acts // *Language, Mind and Knowledge*, ed. Keith Gunderson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 344-369.
- SZCZYPKA 1984: Szczypka Józef, Kalendarz polski, Warszawa: Instytut Wydawniczy "Pax".
- SZYMANDERSKA 2008: Szymanderska Hanna, Śluby polskie. Tradycje, zwyczaje, przepisy, Warszawa: Świat Książki.
- TRĘBSKA 2008: Trębska Małgorzata, Staropolskie szlacheckie oracje weselne. Genologia, obrzęd, źródła, Łódź: Stowarzyszenie "Pro cultura Litteraria" - Instytut Badań Literackich PAN.
- TURNER 1969: Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press.
- TYMIAKIN 2007: Tymiak Leszek, Nakłanianie subdyrektywne. Propozycja, prośba i rada w realizacjach młodzieży gimnazjalnej. Zagadnienia wybrane, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej.
- TYRAŁA 2009: Tyrała Radosław, Ślub humanistyczny po polsku – konteksty i konsekwencje // „Socjologia religii” vol. 7: (Sacrum i profanum w codziennym życiu rodziny polskiej na tle aktualnej zmiany społecznej), Poznań: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 253-271.
- WAŁĘCIUK-DEJNEKA 2002: Beata Wałęciuk-Dejneka, Symboliczny wymiar słowiańskiej uczty weselnej // *Świat Słowian w języku i kulturze*, vol. 3, ed. Ewa Komorowska, Żaneta Kozicka-Borysowska, Szczecin: Zapol, 195-201.
- WIEZORKIEWICZ 1991: Wiezorkiewicz Anna, Słowo i gest. Dwa warianty weselnych zaprosin // *Etnografia Polska* 1: 85-95.
- WILK 2009: Wilk Aleksandra, Zawarcie małżeństwa przez osobę transseksualną // *Zawieranie małżeństwa w różnych systemach prawnych, religiach i kulturach*, ed. Ryszard Sztuchmiller, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 59-70.
- WILKOŃ 2001: Wilkoń Aleksander, O kilku cechach tekstu // *Stylistyka a pragmatyka*, ed. Bożena Witosz, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 105-113.

- WIŚNIEWSKA 2003: Wiśniewska Halina, Świat płci żeńskiej baroku zaklęty w słowach, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- WOJTAK 2001a: Wojtak Maria, Pragmatyczne aspekty analiz stylistycznych tekstów użytkowych // *Stylistyka a pragmatyka*, ed. Bożena Witosz, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 38-47.
- WOJTAK 2001b: Wojtak Maria, Styl urzędowy // *Współczesny język polski*, ed. Jerzy Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 155-182.
- WOJTAK 2004: Wojtak Maria, Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe // *Gatunki mowy i ich ewolucja*, vol. 2: *Tekst a gatunek*, ed. Danuta Ostaszewska, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 29-39.
- WOJTAK 2005a: Wojtak Maria, Adaptacje gatunkowe i ich rola w modyfikowaniu wyznaczników gatunku (na przykładzie wypowiedzi prasowych) // *Spotkanie. Księga Jubileuszowa dla Profesora Aleksandra Wilkononia*, ed. Małgorzata Kita, Bożena Witosz, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 440-448.
- WOJTAK 2005b: Wojtak Maria, Genologia tekstów użytkowych // *Postscriptum* 1/48-49: 156-171.
- WOJTAK 2006: Wojtak Maria, Styl religijny we współczesnej polszczyźnie // *Stil* 5: 139-146.
- ZADROŻYŃSKA 1988: Zadrożyńska Anna, Powtarzać czas początku, part 2: O polskiej tradycji obrzędów ludzkiego życia, Warszawa: Wydawnictwa Spółdzielcze.
- ZDUNKIEWICZ 2001: Zdunkiewicz Dorota, Akty mowy // *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, vol. 2: *Współczesny język polski*, ed. Jerzy Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 269-280.
- ŻARSKI 2008: Żarski Waldemar, *Książka kucharska jako tekst*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Резюме

Приглашение на свадьбу в польской культуре – Специфичность жанра

Данная статья рассматривает вопросы истории и специфичности свадебного приглашения, которое является неавтономным текстом, уже давно функционирующим в польской культуре. Письменная форма описанного типа, популярная в 21-ом веке, продолжает традиции пригласительной речи.

Приглашение на свадьбу в настоящее время является гибридным и паразитным типом заявления, в котором используются другие текстовые схемы, взятые из различных генеалогических областей, например артистические (поэзия), религиозные (брачные обеты, Библия), функциональные (счет), официальные или юридические (вызов на оглашение приговора). Это также сообщение, характеризующееся исключительным стилистическим богатством, достигнутым благодаря разным, часто многонаправленным, адаптирующим действиям. Быстрое распространение аутентичных текстов (особенно по интернету) заставляет авторов свадебных приглашений находиться в постоянном поиске новых генеалогических шаблонов, которые влияют на жизнеспособность и свежесть жанра.

**СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ «ТРУД ВРАЧА» ПО ДАННЫМ РЕЧЕВОГО ЖАНРА
«ОТЗЫВ»**

Вера ЛЕДЕНЕВА

Целью нашей статьи является построение семантического поля «труд врача» по данным речевого жанра «отзыв» пациента. Иными словами, нас интересует, как посредством языка передаются актуальные знания говорящих о человеке трудящемся (в данном исследовании – врача) в интернет-пространстве в ситуации обмена мнениями среди пациентов той или иной клиники. Построение поля на прагматилистическом материале позволяет получить актуальные и значимые характеристики одной из важнейших сущностей человека – человека трудящегося. Наше исследование выполнено в русле одного из направлений лингвоантропологии – антропоцентристской семантики, объектом научных поисков которой является обнаружение существенных категориальных признаков человека как субъекта и объекта речи-мысли (работы М. П. Одинцовой, Л. Б. Никитиной, Н. Д. Федяевой, Ю. Ю. Литвиненко и др.).

Исследование языкового образа человека трудящегося на материале отзывов опирается на понятие метакоммуникации, которое включает в себя не только комментарий содержания коммуникации, но и отражение межличностных отношений между ее участниками (их мнение друг о друге, о ситуации, о предмете общения и т.п.) [ОСТАПЕНКО 2013: 32]. М.Л. Макаров определяет метакоммуникацию как «часть общения, которая направлена на самое себя, на общение в целом и его различные аспекты: языковую ткань дискурса, его стратегическую динамику, структуру обмена и трансакций – фаз интеракции, меню коммуникативных ролей, представление тем, взаимодействие с контекстом, регуляцию межличностных и социальных аспектов взаимодействия, нормы общения, процессы обмена информацией и ее интерпретации, эффективность канала коммуникации» [МАКАРОВ 2003: 198].

Метакоммуникация призвана регулировать речевое общение средствами самого языка (В.Д. Девкин, Г. Хельбиг). Свои функции метакоммуникация осуществляет посредством метакоммуникативных высказываний, конкретизирующих, уточняющих интенцию, регулирующих диалогический процесс. Метакоммуникационные выражения можно определять и классифицировать, в первую очередь, по функциям, а не по структурным признакам. В.Д. Девкин определяет следующие типы повседневной метакоммуникации в зависимости от того, к чему они относятся [ДЕВКИН 1987]. По его мнению, предметами метакоммуникации¹ могут быть: 1. Важность темы: *Спорить об этом дальше –*

¹ Примеры взяты из статьи РЕТЕ 2004.

простая трата времени (тема не важна). 2. Поведение партнера по беседе, его отношение к обсуждению: Это твоя любимая тема; Об этом ты наверняка много можешь сказать. 3. Целесообразность обсуждения темы в данной ситуации общения: Твоя точка зрения очень интересует меня; Это касается нас всех. 4. Актуальность, уместность общения или спора в данных обстоятельствах: Настало время нам поговорить об этом; Ты уверен в том, что сейчас лучший момент, чтобы это обсудить? 5. Приспособление речи к обстоятельствам: Прошу вас: говорите громче; Не орите тут: я не глухой. 6. Источник предмета разговора: Я читал об этом в газете; Я слышал об этом по радио. 7. Указание на фамильярный характер сообщения: Пусть это останется между нами; Это не надо сильно разглашать. 8. Соблюдение этических норм: Это оскорбление, ты груб; Я оскорблен этим тоном. 9. Эстетика речи: Сегодня ты выражаешься очень сильно; Ты описываешь это очень образно. 10. Нарушения речи, речевые ошибки, неправильное использование языка: Опять ты говоришь на диалекте; Не используй столько иностранных слов – ты их не знаешь правильно. 11. Недостаток средств выражения, поиск слов: Это слово сюда не подходит; Как вас зовут? 12. Обозначение темы: Ты знаешь этот анекдот? В своей лекции я хочу говорить о следующем. 13. Помогающие организации речевых актов псевдоматокommunikативные выражения: Это еще не означает (того), что он сегодня придет; Встретимся, скажем, вечером в семь часов.

В последнее время все чаще стали появляться сайты, форумы, блоги, основной функцией которых является предоставление платформы для обмена мнениями о качестве оказания тех или иных услуг: медицинских, образовательных, туристических, культурных, юридических, финансовых и т.д. Здоровоохранение занимает важное место среди этих институтов, поскольку здоровье, физическое и психическое самочувствие – одна из необходимых жизненных ценностей человека. В вопросах здоровья каждый человек надеется получить квалифицированную медицинскую помощь, особенно если пациент сам выбирает частную клинику и платит за услуги специалистов.

Выбор речевого жанра «отзыв» для моделирования языкового образа трудящегося не случаен: в основе этих речевых произведений лежит коммуникативное намерение автора (пациента-пользователя) выразить положительную или отрицательную оценку профессиональных действий, поведения, качеств лица (врача). Речевой жанр «отзыв» по своей природе является оценочным, а интернет-жанр «отзыв» в медицинском дискурсе (ситуация обмена мнениями пациентов о врачах) содержит оценку человека через его профессиональную деятельность. Таким образом, можно сказать, что конкретными реализациями жанра «отзыв» выступают речевые жанры «одобрение» и «порицание», в которых оценивается человек как деятель. Материалом исследования послужили отзывы на русском языке, опубликованные на сайтах города Омска, где каждый пользователь имеет возможность написать свое мнение о врачах и клиниках, а также получить информацию по этой теме от других посетителей данного интернет-ресурса: *omsk.docplanner.ru, omsk.com, 2gis.ru, forum.omskmama.ru, novorogdenniy.ru.*

Всего нами было проанализировано 180 отзывов пациентов об омских врачах и клиниках. Такие электронные жанры сейчас довольно востребованы и популярны в интернете. Конечно, не каждый пациент после посещения врача будет писать о нем отзыв, однако таких материалов в сети большое количество и найти их не составляет труда. Кроме того, оценочные комментарии пациентов существуют на самых различных интернет-ресурсах, в том числе и на тех, которые напрямую не связаны с медицинской сферой. Например, на сайте популярного в России электронного справочника с картами городов ДубльГИС есть возможность прочитать и написать отзыв о качестве предоставляемых услуг различных организаций, больниц, клиник, школ и т.д. Пользователь может оставлять отзыв анонимно или указывать свое имя/фамилию. Все отзывы на сайтах располагаются по времени их публикации.

Языковой образ человека трудящегося на материале речевого интернет-жанра «отзыв» мы будем реконструировать с помощью метода семантического поля. «Семантическое поле существует как структурная подсистема языка благодаря сети сигнификативных и коннотативных значимостей ее единиц и иерархии значений. Структура семантического поля несет на себе отпечаток человеческого фактора и характеризуется мерой психологической и языковой реальности» [ШАФИКОВ 1999: 19].

В нашем исследовании мы опираемся на определение речевого жанра, данное Л. Б. Никитиной с учетом понимания этой дефиниции М.М. Бахтиным: «Речевые жанры – это совокупности речевых произведений (типы высказываний), характеризующиеся общей доминирующей интенцией их авторов» [НИКИТИНА 2007: 168]. В последнее время стали появляться исследования, посвященные анализу речевого жанра «отзыв», что связано с развитием и формированием этого жанра в электронно-письменной форме в интернет-пространстве. «Обновление так называемой “жанровой палитры” вызвано необходимостью «адаптации» жанров к новым коммуникативным ситуациям вследствие развития самого общества» [ЗЕМЦОВА 2006: 40]. Так, например, опубликованы статьи о речевом жанре «отзыв» в туристическом интернет-дискурсе (А. Н. Индакова, Л. Ю. Говорунова). Стоит отметить комплексность речевого жанра «отзыв»: в него входят и другие типы высказываний, интенции которых соотносятся с оценочной, – совет (*Дмитрий Викторович полностью оправдывает свою высокую квалификацию, суперхирург, советую всем, у кого есть проблемы по его специализации*), жалоба (*Мне тоже поставила совсем другой диагноз и говорила: все хорошо. В итоге я пролечилась у нее и через неделю пришлось лечь в больницу*), благодарность и пожелание (*Хотел сказать огромное спасибо Дмитрию Викторовичу за его отношение, за его профессионализм, за то, что вылечил меня! Дай Вам бог!*), сообщение (*Порвала связки, отдыхая на природе! Прохромала трех врачей! Трех, специалистов с категориями и регалиями, но ситуация с коленом не улучшалась!*), обвинение и предостережение (*О клинике "Доктор САШ" у меня только негативное суждение, столкнулась в ней с подделкой анализов и не компетентным гинекологом, девочки, рекомендую стороной обходить этого врача*).

Анализ предикатной лексики речевого жанра «отзыв» пациента о враче и его работе позволяет реконструировать семантическое поле, объединенное семой «труд». Предикатный корпус высказываний, моделирующий языковой образ трудящегося в речевом жанре «отзыв», формирует лексика профессионально-трудовой, интеллектуальной, эмоционально-оценочной, межличностной и других сфер. Человек трудящийся оценивается по различным параметрам – в критерий оценивания попадает его отношение к работе и пациентам, профессиональные и личные качества, интеллектуальные способности, коммуникативные навыки. В основном все эти параметры связаны с «внутренним» человеком, которого оценивают как целостно, так и частично.

В семантическое поле «труд врача» входят лексемы разных частей речи: имена существительные, имена прилагательные, адъективированные причастия, глаголы, наречия, сочетания слов, а также фразеологические единицы. Между компонентами данного семантического поля существуют определенные парадигматические отношения. Чтобы охарактеризовать эти отношения, необходимо обратиться к анализу предикатной лексики, образующей базовые структурно-семантические модели (ССМ) характеристики человека трудящегося.

Первая ССМ, которую мы рассмотрим, *Х есть кто/что*. Эту модель организуют объединения существительных, выступающих в роли предикатов. В группу предикатов трудовой сферы входит лексика класса «наименование человека по роду деятельности»: *врач, доктор, медсестра, хирург, гинеколог, стоматолог, дерматолог, невролог, офтальмолог* и др. Внутри этой группы можно наблюдать отношения гипонимии, представленной таксономией (*хирург – врач*). Предикаты из класса имен «Люди» характеризуют одушевленный объект, поэтому в отзывах указывается имя, отчество и фамилия лечащего врача.

Оценочные предикаты также образуют группу «наименование человека через его профессию». Сюда входят существительные и фразеологические единицы с позитивным оценочным компонентом значения: *профессионал, профи, мастер своего дела, специалист, спец, труженик* и др. Существительные общего рода также употребляются в качестве оценочных предикатов, например *молодец, чудо, умница* и др. Отрицательная оценка в высказываниях данной ССМ встречалась нам нечасто и была связана с обозначением, во-первых, врача как плохого работника (*горе-врач, врач «0»*) и, во-вторых, с представлением врача как человека, который в первую очередь хочет заработать денег на болезни пациента, а не вылечить его (*торгаш*). Эти значения также представлены в ССМ *Х что делает*.

ССМ *Х какой / каков* организуют предикаты, выраженные именами прилагательными, адъективированными причастиями и косвенно-падежными эквивалентами прилагательных. Их можно разделить на общеоценочные и частнооценочные. Общеоценочные имена прилагательные самые распространенные в оценке врача: *великолепный, хороший, отличный, замечательный, лучший, прекрасный, наикрутейший, потрясающий, от Бога, по призванию, слабый, никакой, ни рыба ни мясо* и др. Частнооценочные предикаты можно разделить на несколько тематических групп, так как в них оценка трудовой деятельности

сопутствует оценке других параметров человека, связанных с его личностью: а) группа прилагательных с ядерной семой «отношение к пациенту»: *приветливый, добрый, обходительный, внимательный, приятный, понимающий, чуткий, доброжелательный, терпеливый*; б) группа прилагательных с ядерной семой «качества характера»: *с юмором, позитивный, спокойный, ответственный, культурный, талантливый*; в) группа прилагательных с ядерными семами «отношение к работе, делу», «профессиональные качества»: *хирург по призванию, трудолюбивый, знающий и любящий свою работу, неустойчивый, высококлассный, квалифицированный, опытный*; г) группа прилагательных с ядерной семой «интеллект»: *умный, рассудительный, толковый, грамотный, остроумный*. Предикаты с отрицательным компонентом значения в данной ССМ могут быть представлены теми же языковыми средствами, что и положительно-оценочные предикаты, рассмотренные нами выше, с добавлением отрицательной частицы *не*. Такое употребление характерно для группы имен прилагательных с ядерной семой «отношение к пациенту»: *приветливый – не-приветливый, внимательный – невнимательный, терпеливый – нетерпеливый*.

Лексическую базу глаголов-предикатов профессионально-трудовой сферы, организующих ССМ *X что делает*, составляют глаголы, значение которых связано с врачебной практикой. В зависимости от знака оценки формируются два синонимических ряда таких предикатов, объединенных семой «приведение в физиологическое состояние». Два этих ряда антонимически противопоставлены друг другу: а) *вылечить, спасти, избавить от недугов/болезней*; б) *погубить, покалечить, оставить инвалидом, навредить здоровью*.

В ситуациях, когда врач ставит диагноз и назначает лечение пациенту, используются предикаты, выраженные глаголами интеллектуальной деятельности, а именно глаголы «определения» [БАБЕНКО 1999: 337]: *назначить анализы, назначить лечение, направлять на анализы, ставить диагнозы, придумывать болезни*. В зависимости от контекста эти предикаты могут означать положительную или отрицательную оценку деятельности врача: *Галина Евгеньевна очень честный доктор, которая никогда не назначит лишних анализов; Врач просто наматывала деньги, и все! Ставила совсем другие диагнозы и говорила, что ВСЕ ХОРОШО!*

Кроме глаголов профессионально-трудовой и интеллектуальной деятельности, предикаты в ССМ *X что делает* выражаются глаголами межличностных отношений и глаголами речевой деятельности. Самые частотные среди них глаголы помощи (*поддерживать, помогать, консультировать*) и глаголы речевого сообщения (*объяснять, советовать, рекомендовать*). Например: *Виталий Юрьевич поддерживал на протяжении всего лечения; Всегда в сложных ситуациях может успокоить и реально помочь; Он все объясняет и рассказывает; Дает много полезных рекомендаций*. Как справедливо отмечает Н.И. Формановская, профессия врача относится к числу так называемых «лингвоактивных профессий»: одним из профессионально востребованных качеств специалиста-медика является способность эффективно общаться с паци-

ентами [ФОРМАНОВСКАЯ 1998]. Удовлетворенность пациента лечением в значительной степени определяется тем, было ли общение с врачом положительным, что напрямую связано с качеством коммуникативного взаимодействия.

Глаголы эмоционально-оценочного отношения (*любить, уважать, доверять*) выступают в качестве предикатов ССМ *X что делает*, где *X* является врачом, а объектом – пациент или же, наоборот, *X* – это пациент, который говорит о своем отношении к лечащему врачу. Ср.: *Любит и уважает своих пациентов; Дальнейшие обследования и, если понадобится, лечение, я, бесспорно, доверю Григорию Михайловичу без всяких сомнений!*

В отдельную группу стоит выделить предикаты, выраженные глагольным словосочетанием с существительным «деньги»: *выкачивать/брать/наматывать деньги*. Например: *Не из тех врачей, которые будут выкачивать из вас деньги, ставя непонятные диагнозы; Ей лишь бы деньги получить, остальное ее не касается; Никогда не берет лишних денег и не придумывает болезни*. Как показал анализ, данная характеристика – одна из самых частотных негативных оценок деятельности врача.

Лексическую базу припредикативных определителей в ССМ *X что делает как* составляют качественные наречия и предложно-падежные эквиваленты, сочетающиеся с предикатами профессионально-трудовой, интеллектуальной, эмоционально-оценочной, коммуникативной сфер: *хорошо, плохо, грамотно, успешно, тщательно, на совесть, халатно, (не)качественно, (не)охотно, без особого энтузиазма* и др.: *Она меня мгновенно вылечила; Грамотно проконсультировала и обследовала; Он очень тщательно проводит осмотр; Она без особого энтузиазма наблюдала мою беременность*.

Необходимо отметить, что для ССМ *У(В) X есть нечто* характерен оценочный предикат, выраженный устойчивым сочетанием существительного с зависимым прилагательным – *золотые руки*. Данное наименование характеризует человека через его профессионально-трудовую деятельность с помощью анатомических составляющих. Упоминание в отзывах обладания субъектом «золотых рук», служащих показателем качественной работы специалиста, встречается в высказываниях о врачах-хирургах исключительно в положительных контекстах, однако использование лексемы «руки» без определения не всегда несет в себе позитивную оценку деятельности субъекта: *С первого взгляда я немножко испугалась его больших рук*.

Таким образом, семантическое поле «труд врача» на основе языкового материала интернет-жанра «отзыв» пациента включает в себя лексемы разных частей речи и служит для моделирования современного языкового образа человека трудящегося. Внутри поля «труд врача» реализуются семантические парадигмы: синонимическая, антонимическая, эпидигматическая. Антонимические объединения слов соответствуют двум полюсам оценки: положительному и отрицательному. Часто отрицание эксплицируется средствами положительной оценки с добавлением отрицательной частицы *не*. В комплексном речевом жанре «отзыв» пациента положительный или отрицательный образ врача создается с помощью оценочных предикатов целого ряда сфер: профессионально-трудовой,

интеллектуальной, межличностной, эмоционально-оценочной, коммуникативной. Типичные высказывания с одобрением или порицанием деятельности врача строятся по глагольным моделям *X что делает, X что делает как*, однако характеристика конкретных проявлений человека, его личных качеств находит свое место практически в каждом отзыве пациента.

Литература:

- БАБЕНКО 1999: Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / Под ред. Л. Г. Бабенко. Москва: АСТ-ПРЕСС.
- ДЕВКИН 1987: Девкин, В. Д. Метакоммуникация. Иностранные языки в школе. 1987/5: 31-36.
- ЗЕМЦОВА 2006: Земцова, Л. С. Искусствоведческая рецензия как жанр массово-информационного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград. <http://www.dissercat.com/content/iskusstvovedcheskaya-retsenziya-kak-zhanr-massovo-informatsionnogo-diskursa> (дата доступа: 2015. 11. 07.).
- МАКАРОВ 2003: Макаров, М. Л. Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК Гнозис.
- НИКИТИНА 2007: Никитина, Л. Б. Антропоцентристская семантика: образ homo sapiens по данным русского языка: учебное пособие. Омск: Издательство ОмГПУ.
- ОСТАПЕНКО 2013: Остапенко, Д. И. К трактовке понятия «метакоммуникация». Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013/1: 32.
- ФОРМАНОВСКАЯ 1998: Формановская, Н. И. Коммуникативно-прагматические аспекты единиц общения. Москва: Институт русского языка им. А. С. Пушкина.
- ШАФИКОВ 1999: Шафиков, С. Г. Теория семантического поля и компонентной семантики его единиц: учебное пособие. Уфа: Издательство Башкирского университета.
- ПЕТЕ 2004: Pete István. Metakommunikáció a közbeszédben. Alapinformáció és metainformáció. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 55-58.

Abstract

The Semantic Field of “the Doctor’s Work” on the Basis of Genre “Review”

This article is dedicated to the research of the labouring man’s linguistic image in the pragma-stylistic aspect. In the paper were analysed utterances of the speech genre patients’ “review” about the doctor’s labour, which were published on Russian websites, in order to reconstruct the semantic field «The doctor’s labour». The obtained results give us relevant information about the image of a labouring man as a fragment of a Russian linguistic picture of the world.

КОНЦЕПТ «ЧЕСТЬ» В ВЕНГЕРСКОМ ЯЗЫКЕ В СОПОСТАВЛЕНИИ С РУССКИМ¹

Krisztina KISS KOVÁCS

1. Введение

Языковая картина мира представляет собой совокупность представлений о мире, которая сложилась исторически в обыденном сознании данного языкового коллектива и отражается в языке. Действительность проникает в естественный язык и в его семантику. Языковая картина мира отличается от мира действительности из-за специфики отдельных культур, стоящих за каждым языком. Языковая картина показывает факты языка, по концепции В. Гумбольдта, «отражение духа народа». Гумбольдт считает, что язык является внешним проявлением духа народа: «Язык народа есть его дух, а дух народа есть его язык» [ГУМБОЛЬДТ 1984: 68]. Так как язык зависит от духовной силы народа, «строение языков человеческого рода различно потому, что различными являются духовные особенности наций» [ГУМБОЛЬДТ: там же].

В рамках европейского проекта² дается описание языковой картины нескольких концептуальных понятий. Цель проекта – уловить в целостности семантическое богатство слов, называющих исследуемые понятия. Главная цель – понять способ восприятия предмета говорящими на данном языке. Таким образом, можно получать знания о мире, закрепленные в сознании общества, и раскрывать их с помощью языка, а также осмысливать их характеристики.

При анализе лингвисты опираются на смежный материал, то есть на системные, анкетные и текстовые данные. Системные данные, которые необходимо учесть в исследованиях подобного рода: гиперонимы / гипонимы, антонимы, синонимы, словообразовательные и семантические дериваты (метафорические употребления), синтагматические комплексы, в которых данная лексема выступает, а также коллокации, пословицы.

В рамках проекта изучаются «ценности в культурно-языковой картине мира славян и их соседей», и, соответственно, нами изучается нравственный

¹ Статья является дополнением к публикации, появляющейся в рамках проекта EUROJOS, ЕврОЯКМ – Европейская языковая картина мира. Координатором проекта является Институт Славистики Польской Академии Наук. Анализ был проведен на основе словарных данных и анкет.

² Этот проект (т.е. Семинар EUROJOS) выполняется международной группой Польской академии наук при Институте славистики под научным руководством проф. Ежи Бартминьского.

концепт *честь*³ в языковом сознании современных носителей венгерского языка. Для анализа было собрано 115 анкет (66 от женщин, 49 от мужчин гуманитарных и технических специальностей). Респонденты получили семь вопросов: (1) *В чем, по вашему мнению, заключается суть понятия 'честь', что такое 'честь'?* (2) *Какой может быть 'честь'? Какие определения могут употребляться со словом 'честь'?* (3) *Ценность ли 'честь'? Почему/Почему нет?* (4) *Какие слова и выражения вспоминаются в связи с понятием 'честь'?* (5) *Какие пословицы, поговорки, литературные примеры приходят в голову, когда говорится о чести?* (6) *Назовите синонимы слова 'честь'.* (7) *Назовите антонимы 'чести'.*

Нравственный концепт 'честь' в языковом сознании современных носителей венгерского языка чаще всего ассоциируется с понятиями *почет, почтение, уважение, почтительность, достоинство*. Представление о *чести* в современном обществе в первую очередь ориентируется на достоверность и надежность в личных контактах, при работе и в политике. Однако интересно отметить, что этот же концепт у современных носителей русской культуры соотносится с представлениями о воинской чести защитников Родины, об офицерской чести и рыцарской чести [ФЕДОРОВА–БЯЛЕК 2015]. Это слово характеризуется в обоих языках с пафосом.

В ответах респондентов также часто появляется мотив «разбойничьей чести», происходящий из разбойничьего мира, сложившегося в степях венгерского Альфёлда, легендарной фигурой которого был Шандор Рожа⁴, имя которого символизирует героический тип разбойника времен венгерской освободительной борьбы 1848-1849 годов. «Разбойничья честь» отражается в представлениях в связи с отношениями в современном обществе – это близость, основанное на товариществе, это чувство товарищества в беде, вопреки проблемам, когда мы не выдаем друга, сообщника. Такой же важной считается солдатская честь, называемая «честью мундира»⁵, которая распространилась и в обыденной жизни относительно достоинства и репутации в других профессиях. Тема чести в воображении респондентов часто связывается с отсутствием этого нравственного достоинства в настоящем мире, это свидетельствует о чувстве разочарования. Многие из отвечающих считают, что честь – это ценность, которой обладает мало людей.

В обыденной жизни в русской культуре вопросы *чести* переходят в юридическую плоскость, когда речь идет о защите чести и достоинства граждан. Однако и в русском контексте представление людей о чести как личной порядочности переходит на задний план. Как пишут авторы доклада о концепте «честь» в русском языке, «современное общество ориентировано на ценности

³ На венгерском языке *becsület*. Слово производится от глагола *becsül* со значением *ценить*.

⁴ Венгерский прообраз Робина Гуда.

⁵ Также в русском языке, см. http://phraseology.academic.ru/13909/Честь_мундира

другого рода – деловитость, предпринимательство, компромиссность, терпимость» [ФЕДОРОВА–БЯЛЕК 2015]. Честь в контексте народной культуры представляется Г.И. Кабаковой, которая описывает концепт чести в ритуале гостеприимства [КАБАКОВА 2013].

Исследованию концепта ЧЕСТЬ в венгерском языкознании посвящено не очень много работ. В рамках нескольких исследований лингвисты занимались концептуальными понятиями ЖИЗНЬ [ДЖЕВОНЬСКА–КИШШ], ЛОЖЬ [НЁМАРКАИ 2006], МАТЬ [БАНЬЧЕРОВСКИ 2006] и т.д.

С другой стороны, в русской литературе исследованию концепта *честь* посвящен ряд работ. Эти работы в основном опираются на работы Ю.М. Лотмана об исторической семантике слова «честь» [ЛОТМАН 2002]. Исследуется концепт *честь* и в средневековых текстах. С.В. Терина изучает данный концепт в летописи «Повесть временных лет» [ТЕРИНА 2007].

2. ЧЕСТЬ в системном описании

Перед тем как приступить к представлению результатов анкет, ниже приведем несколько словарных дефиниций, коллокаций слова *честь*.

2.1 Словарные дефиниции

По *Толковому словарю венгерского языка: честь* (honor, existimatio) [ПУСТАИ 2014] – это «поведение, соответствующее идеалу общественной морали». В *Малой Энциклопедии честью* называют «признание моральной ценности человека, его умственных свойств, социального статуса и таких качеств, которые можно уважать.» [ПАЛЛАС 2015] В *Словаре синонимов* даются [О. НАДЬ–РУЖИЦКИ 1985]: *совесть, честность, безупречность, уважение, почет, чувство долга, репутация, реноме, престиж, человечность* и т.д.

В русском языке понятие *честь* имеет два аспекта: внешнее значение (*честь-слава кому*) и внутреннее (*честь-совесть чья*) [ТОЛСТАЯ 2012]. В современных словарях русского языка исходят из «внутреннего» значения как основного. В Толковом словаре русского языка Шведовой [ШВЕДОВА 2008] слово *честь* имеет следующие значения: (1) достойные уважения и гордости моральные качества человека, его соответствующие принципы, (2) хорошая, незапятнанная репутация, доброе имя, (3) целомудрие, непорочность, (4) почет, уважение. В словаре Ушакова отмечается как устаревшее значение: почетные звания и чины – компоненты внешнего значения [УШАКОВ 1935-1940]. Современная структура значения предполагает качества человека как исходное положение: репутацию, доброе имя.

2.2 Коллокации и другие фразеологизмы

В венгерском языке мы находим следующие выражения:

- ⇒ *posedeviший в чести* (человек, проживающий свою жизнь честно)
- ⇒ *держат слово – дело чести*
- ⇒ *не все честные, которые кажутся честными*

- ⇒ *он говорит по чести* (искренно)
- ⇒ *бороться за честь*
- ⇒ *отдать жизнь за честь чего-л.*
- ⇒ *беречь, хранить честь*
- ⇒ *я ценю твой ум* (*ценить* по-венгерски происходит от слова *честь*: *becsület* → *becsül*)

В русском языке *честь* связывают с патриотизмом, долгом, воинской сущью⁶:

- ⇒ *офицерская честь, воинская честь*
- ⇒ *честь родины, страны, полка, завода, спортсмена*
- ⇒ *вопрос, кодекс, законы, долг чести*
- ⇒ *дорожить, ручаться, клясться честью*
- ⇒ *честь по чести, честь честью, честь имею*
- ⇒ *ни совести, ни чести.*

2.3 Синонимы

В венгерском: *emberség, megbecsülés, presztízs, renomé, tisztesség*

Перевод: *человечность, почет, престиж, реноме, честность*

В русском: (1) достоинство, совесть, самоуважение, (2) слава, почет, (3) непорочность, невинность.

2.4 Антонимы

В венгерском: *becstelenség, tisztességtelenség*

Перевод: *бесчестность, бесчестье*

В русском: (1) предательство, ничтожество, (2) позор, бесчестье.

2.5 Словообразовательные и семантические дериваты (метафорические употребления), синтагматические комплексы, в которых данная лексема выступает, а также коллокации, пословицы:

(а) Дериваты в венгерском языке: *becsületbeli, becsületes, becsületesség*

Перевод дериватов: *дело чести, честный, чистоплотность*

(б) Сложные слова: *asszonybecsület, becsületérzés, becsületgól, becsületrabló, becsületrend, becsületszó, betyárbecsület, rablóbecsület, szarkabecsület, zsványbecsület*

Перевод сложных слов: *честь женщины, чувство чести, год чести, хищник чести, орган почета, честное слово, разбойничья честь* (в четырех вариантах)

В русском языке дериваты: *честь* → *благочестие, честолюбие.*

Пословицы: *Честь чести и на слово верит. Честь головою оберегают.*

⁶ Русскоязычные примеры частично взяты из [БЯЛЕК–ФЕДОРОВА].

3. ЧЕСТЬ в анкетных данных

3.1 Суть понятия ЧЕСТЬ

Респонденты соотносят *честь* в первую очередь с нравственно-этическими и социальными категориями. Для большинства респондентов ЧЕСТЬ – это моральность, существующая с давних времен, это ценность, которую передавали потомкам старые поколения. Для учащихся также важна честь в школе, для некоторых она проявляется при общении с преподавателем, в их отношении к учителю.

- «Честь – это моральная прочность, внутренняя совесть.»*
- «Быть честным – это значит уважать людей.»*
- «Чувство справедливости, честности.»*
- «Честь бесцветная, без запаха, нелегко ее заслужить, но легко потерять.»*
- «Это морально адекватное поведение.»*
- «Это о правдивости, о морали.»*
- «Честь – это умение держать слово, понимать других и помогать им.»*
- «Честь – добросовестность, прямота.»*
- «Нелегко заслужить честь, но можно потерять ее за мгновение.»*
- «Честь – значит держать слово.»*
- «Это умение принять моральные обязательства. Умение взять на себя обязанность.»*

3.2 Определения к слову *честь*

искренняя, чистая, вечная, бесхитростная, прямая, моральная, добросовестная, правдивая, бескорыстная, твердая, крепкая, стойкая, почетная, само собой разумеющаяся, почтительная
индивидуальная, семейная, гражданская
«разбойничья», солдатская, святая

3.3 Ценность чести

Все респонденты согласны, что ЧЕСТЬ – это редкая ценность. Ядро концепта ЧЕСТЬ – это следование высшим моральным, этическим принципам общества. Самые распространенные и интересные мнения:

- В нашем мире мало представителей норм чести.*
- Без чести невозможно счастливо жить.*
- Ценность всегда определяет данная эпоха, данное общество, воспитание и позиция, занятая в обществе. Ценность чести также зависит от этих факторов и даже от возраста.*
- Честного человека в наши дни легко обмануть, так он станет слабым и несчастливым.*
- Честный человек надежный – а это ценность.*
- Честь – ценность, так как она играет важную роль в отношениях.*

3.4 Ассоциации к слову ЧЕСТЬ

Для респондентов *честь* связывается со следующими понятиями:

добродетель, система норм, совесть, честность, доверчивость, товарищество
прочность, ясность, самая большая ценность

Tabula rasa, чистота

семья, отец, политика

кротость

3.5. Пословицы, поговорки, примеры из литературы

<i>Венгерская пословица, поговорка</i>	<i>Перевод на русский</i>
Ki mást becsül, magát becsüli meg.	Кто уважает себя, тот уважает и другого.
Szelíd almának van becsülete.	У простого яблока и честь есть.
Előbbvaló a becsület a szalonnás káposztánál.	Честь важнее капусты с салом.
Elveszett becsületet nem találni meg a bokornál.	Потерянную честь под кустами не найдешь.
Szenvedéssel adják a becsületet.	Честь дается со страданием.
A becsületet könnyű elveszteni, de még nehezebb visszaszerezni.	Потерять честь легко, а обрести – трудно.
Jobb becsülettel szegényen élni, mint rossz úton meggazdagodni.	Лучше жить бедным, но с честью, чем иметь богатство, заработанное нечестно.
A hazug embert hamarabb utolérik, mint a sánta kutyát.	Лжеца поймать легче, чем хромого собаку.
A szegény embernek nincs más kincse, csak a becsület.	У бедного человека кроме чести нет иного сокровища.
Inkább vesszen életed, hogy sem becsületed.	Лучше потерять свою жизнь, чем честь.

В русских пословицах и поговорках *честь* также имеет ценность, которую надо беречь, ведь она не всякому дается, не все знают, как воспользоваться ей:

Честь чести и на слово верит; Честь добра: во всю спину ровна; Честь добра, да сесть (съесть) нельзя; Дадут дураку честь, так не знает, где и сесть; На дурака чести (почету) не напасеешься; За честь голова гинет; Честь головою оберегают; Чести дворянин не покинет, хоть головушка погинет и др. [ФЕДОРОВА–БЯЛЕК 2015].

В числе литературных примеров венгерские респонденты упомянули стихотворения Шандора Петёфи, Яноша Араня, работы Петера Эстерхази и др. Венгерский писатель нашей эпохи Дьёрдь Молдова говорит: «Честь – это такая

вещь, как и спичка: можно воспользоваться ей только раз». Также приводят в качестве примера венгерский фильм «Честь и слава», снятый в 1951-ом году по произведению писателя Иштвана Оркена.

Из произведений русской литературы необходимо вспомнить «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина. Эта историческая повесть формирует у детей понятие чести и достоинства: «Береги платье снову, а честь смолоду.»

На основе анкетных данных выделяются два основных профиля: общечеловеческий, связанный с личными качествами, и общественный, обусловленный морально-этическими нормами. Анализ позволяет говорить о концепте «честь» как одной из важнейших ценностей. На следующем этапе исследования планируется формирование обобщенной когнитивной дефиниции понятия ЧЕСТЬ на основе текстовых данных.

4. ЧЕСТЬ сегодня

Респонденты думают, что *честь* – это чувство совести перед собой и перед товарищами. Это знание того, как следует вести себя, что правильно в нашем поведении, в роли, которую мы играем, в наших контактах. Где честь, там нет лицемерия. *Честь* – это зеркало. Для того чтобы оставаться честным, надо быть смелым. *Честь* – это благородное свойство признать: *ты прав, я ошибся*, – это самое высшее состояние. *Честь* требует эмпатии. Это способность вникнуть в ситуацию другого человека, понять его.

Заключение

У всех формируются свои представления о чести. На протяжении веков писатели и поэты не один раз пытались дать дефиницию, описание этого концепта (Петефи, Мадач, Катона и т.д.). В нашем быстро изменяющемся мире система ценностей – это искаженная система, в которой мы ищем настоящее достоинство.

Во время исследования концепта «честь» возникают разные вопросы. Меняется ли понятие этого концепта со временем? Можно ли построить когнитивную модель, которая описала бы не только главную концептуальную метафору, но также и понятия, которые характеризуют языковую картину концепта «честь»?

На данный момент анализ двух языков (русского и венгерского) подтверждает, что главная концептуальная метафора понятия «чести» – это моральное, профессиональное, социальное достоинство, которое вызывает уважение со стороны окружающих. Целью дальнейшей работы является более полный и тщательный анализ языковых примеров и расширение методов научного исследования концепта.

Литература:

- БАНЬЧЕРОВСКИ 2006: Bańczerowski J. Az anya fogalmának nyelvi képe a magyar nyelvben [Языковая картина концепта МАТЬ в венгерском языке] // Magyar Nyelvőr 2006/3: 261-271.
- ФЕДОРОВА–БЯЛЕК 2015: Fiodorowa, L., Bialek, E., Koncept ЧЕСТЬ w rosyjskim językowym obrazie świata. [Концепт ЧЕСТЬ в российском языковом образе мира] // Petar Sotirov, Dejan Ajdaczyć (ред.), Leksykon aksjologiczny Słowian i ich sąsiadów, t. 5 HONOR (в печати).
- ГУМБОЛЬДТ 1984: Гумбольдт, В., Избранные труды по языкознанию Москва: Прогресс.
- ДЖЕВОНЬСКА–КИШШ 2011: Dzięwońska–Kiss, D., Az élet fogalma a világ magyar nyelvi képeben kérdőíves anyag alapján [Концепт ЖИЗНИ в картине мира венгерского языка на основе анкеты] // <http://www.filologia.hu> (дата доступа: 2015.10.30).
- КОХНОВИЧ 2014: Кохнович, Н., Макет статьи «Концепт ГОНАР в белорусском языке Минск: БГУ.
- КАБАКОВА 2013: Кабакова, Г.И., Концепт Чести в ритуале гостеприимства// Etnolingvistyka. Problemy języka i kultury, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 39-52.
- ЛОТМАН 2002: Лотман, Ю.М., Об оппозиции «честь – слава» в светских текстах киевского периода (1967) Статьи по семиотике искусства. / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева // Академический проект, СПб.
- НЁМАРКАИ 2006: Nyomárkai, I. The linguistic image of the notion of lie in Hungarian Magyar Nyelvőr 2006/4: 389- 399.
- О. НАДЬ 1985: O. Nagy, G. Magyar szólások és közmondások [Венгерские поговорки и пословицы] Budapest: Gondolat.
- О. НАДЬ–РУЖИЦКИ 1985: O. Nagy, G.–Ruzsiczky É. 1989. Magyar szinonimaszótár. [Венгерский словарь синонимов] Budapest: Akadémiai Kiadó.
- ПАЛЛАС 2015: Pallasz Kisenciklopédia [Малая Энциклопедия] Magyar Elektronikus Könyvtár: <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/> (дата доступа: 2015.10.30).
- ПУСТАИ 2014: Pusztai, F. Magyar értelmező kéziszótár [Венгерский толковый словарь], Budapest: Akadémiai Kiadó Zrt.
- ТЕРИНА 2007: Терина, С. В., Древнерусский концепт честь и его языковая репрезентация в летописи «Повесть временных лет». Тольятти: Тамб. Гос. Университет им. Державина.
- ТОЛСТАЯ 2012: Толстая, С. М., Русская честь и польский honor // <https://journals.umcs.pl/et/article/view/1896> Дата доступа: 12/07/2015.
- ШВЕДОВА 2008: Шведова, Н.Ю. (ред.), Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов, Москва: ИЦ Азбуковник.
- УШАКОВ 1935-1940: Ушаков, Д., Н. (ред.), Толковый словарь русского языка, Москва Т. 1-17.

Abstract

The Concept of Hungarian “Honour” Comparing with Russian

The article is the part of a project led by the Institute of Slavistics at the Polish Academy of Sciences.

The concept of 'honour' (*честь*) is important in the culture of different nations. The concept of *честь* is well represented in the phraseological fund of the Hungarian and Russian languages. Phraseology, metaphors, proverbs and sayings are a significant source of information about the culture of the mentality of the people.

Культурология

**THE USE AND ROLE OF METALS IN ART OF RUSSIAN ICONS
(TECHNOLOGY, MATERIALS, SYMBOLISM, SACRAL REFERENCES)**

György RUZSA

1. Introduction

The word *icon* is used in several senses. The signs and small pictograms displayed on computer screens are also called icons. Outstanding personalities and celebrities have also come to be referred to as icons recently, a term that has ousted the older *star*, and lots of uses of the original Greek word (εἰκόνα, εἰκόν ‘picture, depiction’) could be listed.

As far as its sacral reference is concerned, *icon* is generally defined as a painting on a wooden panel, widespread in Eastern Christianity. Church father Saint Basil the Great (†379) declared that “what a sermon gives the ear is shown by an icon without words.” [MIGNE 1857: 509]. Icons, therefore, encourage silent meditation and pious deeds.

Icons can be approached from various angles, such as transcendentalism, traditions, the canon, symbolism, antinomy, ontology, aesthetics, history of art, religious history among others, but all these approaches remain no more than approximations. What is radiated by icons is not just moral and aesthetic experience but also an inspiration to achieve the highest point of intellectual activity.

To understand and come close to icons, one has to turn attention to written sources: mainly the Bible, the Church Fathers’ exegeses, great theologians of images, who expounded their views during the iconoclasm (726-843), and several thinkers contemporary to them. Naturally, views of our time should also be subjected to study.

The word *icon* occurs as early as at the beginning of the Septuagint: “And God said, Let us make man in our image, after our likeness” (Genesis 1:26), “κατ’ εἰκόνα ἡμέτεραν”. Later on, the word *icon* can be found in a great number of examples. In the age of the Septuagint, the Greek word *icon* meant the material and tangible picture, the spiritual and non-material one, as well as the indivisible connection of both. *Icon* became the most important term in the theology of images: it was thought of not only as just a picture but also as a mental image, by which the presence of the original in its representation was meant. It was in this sense that Saint Basil

the Great (†379) formulated his well-known and widely quoted thesis: “The respect you feel for the pictures will be transferred to its archetype.” [VANYÓ 1983: 123].¹

This doctrine of Saint Basil’s is quoted in the Definition of the Second Council of Nicaea (787): “Indeed, *the honour paid to an image traverses it, reaching the model*, and he who venerates the image, venerates the person represented in that image. So it is that the teaching of our holy fathers is strengthened, namely, the tradition of the catholic church which has received the gospel from one end of the earth to the other.” [BELTING 2000: 541]. The same view was shared by Saint John of Damascus (Iōannēs ho Damaskēnos, cca. 675-750), a monk at Mar Saba monastery in Jerusalem.

Another outstanding theologian of the age of iconoclasm, Theodore the Studite (759-826), a monk at the Stoudios Monastery in Constantinople, takes the same idea further. In his *Epistle to his Father Platon on the Veneration of Holy Images*² he says: “Therefore I see that the veneration of Christ’s image is strengthened by the teaching of the holy church fathers. If it should cease, Christ’s role in salvation (oikonomia) would also cease. Furthermore, if the image were not venerated, the veneration of Christ would also come to an end.” [REDL 1988: 203].

What follows is a discussion of the symbolic traits of icons in general, since it is a specific aspect of the symbolism of icons that will be analysed in the present paper, namely, the process of their making and material components.

It is not at all accidental that Vyacheslav Ivanov, the great poet-symbolist and theoretician, who had such a subtle understanding of the mystic message of icons, was also concerned with the collective popular unconscious, thus sharing the theory put forward by C.G Jung, who, eventually, invited Ivanov to work together with him. Although the association might sound a little bold and exaggerating, it can be added that the same idea can be found hidden in the depth of the church fathers’ discourse about the archetype image.

As early as in the third part of the *Apologia Against Those Who Decry Holy Images* Saint John of Damascus mentions certain symbolic depictions: “The fifth kind of image is that which is typical of the future, as the bush and the fleece, the rod and the urn, foreshadowing the Virginal Mother of God, and the serpent healing through the Cross those bitten by the serpent of old. Thus, again, the sea, and water and the cloud foreshadow the grace of baptism.” (English translation: <http://legacy.fordham.edu/halsall/basis/johndamascus-images.asp>; Fordham University, The Jesuit University of New York) [REDL 1988: 197].

The increase of general interest in and of research into symbolism at the beginning of the 20th century brought about a deeper understanding of icons, too. The peculiar nature of iconographic art began to attract renewed attention. It was not at all accidental either that Vyacheslav Ivanov, who converted to Catholicism in 1926

¹ See also COURTONNE 1973; POUCHET 1992; ROUSSEAU 1994; HILDEBRAND 2007; ПИ-БОБАПОБА 2014.

² In fact, Abbot Platon was Theodore the Studite’s uncle.

without ever denying the Orthodox faith, emphasized what the theology of iconographic representation and symbolism had also been founded upon: the existence of spiritual reality beyond time and space, i.e. the Kingdom of Heaven, which he calls “Ultimate Reality” (Последняя Реальность) in his 1910 study entitled “The Precepts of Symbolism” (Заветы символизма) [ИВАНОВ 1974: 601]. Vyacheslav Ivanov is also noted for his rather complicated definition of symbols: “A real symbol is a true one only if its meaning is inexhaustible and unlimited, if the reference and suggestion to something inexpressible, which is not adequate to the word as it appears, is uttered in a secret (magic and hieratic) language” «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» [ИВАНОВ 1994: 141].

These words also harmonize with the essence of icons and can be applied to their pictorial world.

Pavel Florenskij holds that the symbolism of the iconographic canon is of crucial importance. The ancient iconographic canon can be defined as an elevated spiritual reality, which was given to the church fathers in revelation: “Iconographic symbols are not merely emblems but also mystic realities. They are not only the signs of another world or the algebraic formulae of the spiritual world but also the representations and images of a reality of higher order.” [ФЛОРЕНСКИЙ 1914: 565].

2. Precious metals

a) General overview of precious metals

“The icon is painted on light – by which I have defined the essence of the ontology of icon painting. The light that corresponds to iconographic traditions most is made by gilding, therefore it is not a colour but light itself, pure light. In other words, every image of an icon exists in the sea of aurulent grace, embraced by the tide of divine light. We live in the lap of divine light, ‘For in him we live and move and have our being’ (Acts 17, 28), and that is what constitutes the field of true reality. And that is why the brightness of gold is so crucial to the icon: any paint would bring it closer to earth and dim its significance. And, if creative grace is a condition to and cause of every creature, it will become comprehensible that the process of incarnation takes its start from the gilding of the light after the abstract marking of grace, or, to be more exact, the sketching out of the scheme has taken place. The icon begins with the gold of creating grace and ends with the gold of saving grace, which latter is the dividing line. Icon painting, this pictorial view of ontology, repeats the basic steps of divine creation: from nothing, from the absolute nothing, to the New Jerusalem, to the holy creature.” [FLORENSZKIJ 2005: 143].

Gold colour was called “the colour of colours” by icon painters. It cannot be found in nature, so it signifies “non-created light”, that is the divine light in which man is engulfed. One is blinded by gold, and, impressed by the immense reflection

of light, the onlooker has the impression as if the icon itself were its source. That is also the meaning conveyed by its theological message: Man is spiritualized by the divine light emanating from the icon and is made to feel the purity of Paradise. No doubt this is the most important theological aspect of the use of gold. Applying gold, icon painters may have also thought that it had been known and acclaimed for centuries, did not oxidize and could raise a sense of eternity.

Silver was also highly evaluated. What made it especially useful were its malleability and the suitability of its surface for subtle engravings. Its sacral reference is similar to that of gold: its brightness and glitter are reminiscent of divine light.

First we examine the role of icon covers (settings, revetements) in connection with gold and silver, then we discuss the use of gold on a wooden plate.

b) Icon covers made of precious metal

The glitter of the icon cover is a symbol of divine, non-physical light. The Second Council of Nicaea (787) ruled that wood should be the material the Ark of the Covenant and icons are made of. This is emphasized by the text of the Scripture, according to which the Ark of the Covenant was covered in gold: “Overlay it [i.e. the Ark of the Covenant] with pure gold, both inside and out, and make a gold molding around it.” (Exodus 25, 11). The gold setting of icons painted on wood is based on this biblical passage.

Like the gold background, the icon covers emphasize the divine light emanating from the icons with their noble glitter, while the precious stones suggest that the holy image is beyond space and time.

Although icon covers have been used in the art of several orthodox countries – even Catholic sacred images were sometimes decorated with them³ – it acquired a special significance in art of icons of Russia. One of the most famous Russian poets, Sergei Aleksandrovich Yesenin (1895-1925), with his particularly rich world of colours and poetic images, describes his homeland as one of shacks, icon covers and endless views of countrysides in the first stanza of his poem “Russia”, written in 1914.⁴

I quote Viktor Nikitich Lazarev: „The metal setting focused attention on the icon’s value as well as on its cult-like character. It also made the image more remote from life and its turmoil. The same purpose was served by the abstract gold background, but the rich metal mounting frequently studded with precious gems was even more effective in isolating the image from reality.” [LAZAREV 1971: 15]

³ Such a peculiar icon, which is also a famous Catholic sacred image, can be found in the Bakócz Chapel in Esztergom. Ádám Eröss, commander of the castle between 1732 and 1761, had its silver cover executed [BALOGH 1955: 14].

⁴ Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты - в ризах образа...
Не видать конца и края -
Только синь сосет глаза. [ЕСЕНИН 1970: 41].

Describing an early icon, the eminent investigator of metal settings, Irina Anatolyevna Sterligova, is undoubtedly right in pointing at the theological character of the metal cover: “The imperishability and brilliance of the bodies of the holy apostles is reflected by the mounted covers.” [СТЕРЛИГОВА 1996: 129].⁵

Later, icon settings acquired an ever growing significance. Covers were put even on icons having been made earlier as an expression of gratitude and respect, but the majority of icons were made simultaneously with their covers. Those who regarded painting as more important could have thought that these masterpieces of goldsmiths’ works might overshadow the effect of the painters’ art. Viktor Nikitich Lazarev, an eminent researcher of medieval iconography, may exaggerate a bit, but he is right in stating the following: „In the 17th and 18th centuries these metal frames (revetements) grew heavier, more massive and opulent, often to the detriment of the painting itself. In the 14th and 15th centuries the light, delicately-embossed ornamentation of the setting harmonizes perfectly with the flat panel of the icon.” [LAZAREV 1971: 15]

Many held the view that the icon frames covered most of the painted image, which was thought to be a disturbing factor. This view followed from experts being more interested in the painted images rather than the icon settings, therefore their research was also neglected. In museums, it became a common practice to remove the metal covers, which were kept in goldsmiths departments, whereas the paintings themselves went to painting departments making their integrated study very difficult.

Since icon covers expressed veneration, they were often made of precious metals. Silver was frequently used, but gold was extremely rare. In less affluent areas they were also made of brass, but in this case gold or silver plating was usually added, if it was affordable at all. (It is noteworthy that textile covers can also be found, although they are quite rare. Their usual material is velvet with pearl decorations. Icon covers made of wood are quite exceptional.)

Regarding the technology of manufacture embossing, punching chiseling and niello were commonly applied. In workshops of lower standard and especially when marketing considerations necessitated a great number of copies and traditional monasterial piety had fallen into the background, pressed icon frames appeared and became widespread from about the end of the 19th century. In wealthier workshops, on the other hand, covers were decorated with ruby, sapphire and emerald. These gems symbolized different values with their colours. (For example, emerald with its green colour symbolized spring, renewal, resurrection and hope for eternal life).

Icon covers made of precious metals carried touch marks. In icon frames, these can usually be found at the bottom, mostly on the small surface bent on the lower side of the icon panel. Touch marks can also be seen in parts like halos of a larger size. Moscow silver was indicated by the double-headed eagle before 1740 and, from 1741 to 1899, by the figure of Saint George the dragon-slayer. The touch mark of the Saint Petersburg masters was also the double-headed eagle, later replaced by two anchors and a scepter. Masters checking the quality of the work (probe masters) engraved their

⁵See also: СТЕРЛИГОВА 2000.

initials with the year under them. Goldsmith also used their initials to mark their works. The standard of silver is indicated by number 84. This marking is frequently found and means 84 *zlotnik*, an old Russian unit of measure for the purity of silver. The word *zlotnik* comes from the Russian word for gold (золото). The most frequent purity grade is 84, meaning that the alloy contains 875 thousandth of silver.⁶ The disambiguation of metal marks, including the names of the masters, can be found in books of touch marks, of which the book on Russian silver hallmarks by Postnikova-Loseva is the most utilizable for scientific study [ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА и др. 1983].⁷

Silver icon frames are not discussed in detail in the present study, what, however, should be remarked is that it also marked divine light with its subtle malleability and glitter. There existed silversmith workshops that also excelled in making gold objects, like, for example, the big workshop or, rather, factory of Pavel Akimov Ovchinnikov. Silver covers were sometimes gilded. Ljubov Sitova was one of the first to deal with late silver icon frames in a minor study of 1998 [ШИТОВА 1998]. In her large book later she also touched upon the delicate question of periodisation. Relying on her work, we distinguish the following – frequently overlapping – periods: 1/ the first stage of early Baroque: late 17th – early 18th c. 2/ The second stage

⁶ Zolotnik was also an old Russian unit of weight, the 96th part of a pound, cca 4.25 gr.

⁷ It may not be closely connected to the main line of discussion of the present study, but it is proper that I should remember Marina Mihajlovna Postnikova-Loseva, who was opponent of the present author's PhD dissertation in Moscow in 1975.

The name of Marina Mihajlovna Postnikova-Loseva (†1985) is very closely correlated to her famous book on Russian silver hallmarks, which has been published several times. Although the present author had met this excellent researcher on various occasions, he learnt about her great “secret” only later. Her father was Michail Lukich Losev (1850-1912), whose scientific achievement had been really outstanding in technology, especially in chemical engineering. He was also well-known for charity. Her mother, Jevdokija Ivanovna Chizhova was a painter artist and a student of K. F. Juon and V. A. Serov.

Marina Mihajlovna married Aleksandr Vasilevich Postnikov, an engineer by profession and a descendant of a famous family of ecclesiastics, in 1926. In October 1929, as the couple were returning home from a performance of the Bolshoi Theatre, they noticed that they were being followed. Her husband was arrested right in front of the entrance to their house. Marina Mihajlovna was said to never have been able to listen to Rimsky-Korsakov's *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya*, which they attended that tragic night, without tears in her eyes. Aleksandr Vasilevich was arrested during the hysterical campaign against the intellectuals and the Church and was sent to a labour camp in Mordovia, where he died of scurvy a few days before he was to have been released. Marina Mihajlovna mourned her husband deeply until her death.

She never spoke of her “secret” but did her best to help fellow researchers and students. She became a most excellent and versatile expert in old Russian goldsmith's art and especially in old Russian liturgical objects. As head of the collection of precious metals in the Moscow State Historical Museum, she took me into her confidence, allowing me to do research and supervising my work in this richest treasury of Russian goldsmith's art. What my master, Professor Viktor Nikitich Lazarev said about her has become proverbial: “In all probability, she is a saint”. (See also: СТЕРЛИГОВА 2001)

of early Baroque: 1700s – 1740s. 3/ Rococo: 1750s – 1770s. 4/ Classicism: 1760s – 1830s. 5/ Empire as the final stage of Classicism: 1810s – 1830s. 6/ “Late Baroque-Rococo”: 1840s-1850s. 7/ “Renaissance-Baroque”: 1860s. 8/ Russian folk style: 1870s – 1880s. 9/ Russian-Byzantine style: 1880s - 1890s. 10/ Topics taken from tales and bylinas as interpreted by the modern (Art Nouveau)\style: 1890s – 1910s. 11/ Neoclassicism, as interpreted by the modern (Art Nouveau)\style: the 1910s [ШИТОВА 2005: 70]. It is worth noting a small silver icon frame made in the famous Kiev-Pechersk Lavra (Monastery of the Caves) between 1847 and 1855⁸, which covers an icon of Our Lady of Vladimir.⁹

As mentioned above, icon covers were, as a rule, made simultaneously with the images painted on wood, but it was also quite common that they were made at different times. New parts were added to the icon covers to commemorate an important event, to express gratitude for one’s prayer being fulfilled or to request help. These parts are reminiscent of the votive objects of Catholic sacred images.

In connection with icon frames, there are two terms – *oklad* and *riza* - to be clarified, because their use remains ambiguous even in Russian specialist literature or in descriptions of museum exhibits.

The Russian words *puz*a and *oklad* both refer to covers applied to icons (in southern and western regions of Russia the word *uama* (shata) is also commonly used. The words *riza* and *oklad* appeared in the 16th century.

⁸ Our Lady of Vladimir. The icon painted on wood is from the workshop of the Kiev-Pechersk Lavra (Monastery of the Caves), between 1847 and 1855. The silver riza is also from the Kiev-Pechersk Lavra (Monastery of the Caves), between 1847 and 1855. (Hallmarks at the bottom: 84 zolotniks of purity and Archangel Saint Michael with a sword and a shield. This hallmark shield was used in the last quarter of the 19th c. in Kiev. The second shield features the Cyrillic abbreviation К П Л., marking the name of the Kiev-Pechersk Lavra and being in use from 1847 and 1855. Wood, tempera, silver, 4.5 x 3.5 cms. Private collection, Budapest, Inv. no. RUZ 4. See RUZSA 2011: 16-17.

⁹ The icon of Our Lady of Vladimir (in Russian Владимирская Богоматерь, Владимирская икона Божией Матери) represents one of the versions of the *eleusa* (‘showing mercy, tenderness’) iconographic type. According to written sources, the proto-image dates back to 12th-century Byzantium. The icon was attributed a city-protecting role and, from the end of the 14th c., it was considered to be the palladium of entire Russia. The icon was kept in Vladimir for a long time, then, in 1395, it was taken to Moscow with all due solemnity. Kondakov and Onasch hold the view, shared recently by Bentchev, too, the icon represents the more emotional style of the 13th c. The contradiction between the written source and analysis of style was solved by them by asserting that the original icon had perished in a battle – since it was a portable and removable one – and what we see now is a copy of the 13th-century original (BENTCHEV 1991: 140-169 See also RUZSA 1994-1995: 105-112). In the icon of Our Lady of Vladimir, the Mother of God holds her son with her right arm, while the infant Jesus embraces his Mother and their faces touch, a reference to incarnation and the union of the heavenly and earthly realms. The infant Jesus, whose figure appears in its entirety, turns the sole of his left foot to the spectator. A representation of the icon of Our Lady of Vladimir can always be found in the fourth panel of the small brass tetraptichon altars used on journeys.

Oklad is the term generally used to refer to an icon cover. Thus, it is the Greek word επένδυση that can be regarded as its equivalent, which means ‘cover, coating’ in its everyday sense, too. (*Oklad* also denotes the metal cover applied to book bindings for decoration). In another context, *oklad* signifies the richly ornamented metal setting that “covers the background and the halo only”.¹⁰

Riza is often considered to be a special type of *oklad*, covering the entire painted surface of the icon except for the faces, hands, and feet. *Riza* also means ‘ecclesiastical garment’ and corresponds to the Greek word ένδυμα, a word used to refer to clothing in everyday usage.

In several 19th and 20th c. workshops of lower levels, the parts covered were not painted at all. Such icons were called подкладница (podokladnica) in Russian.

In connection with icon frames, the terms *venec*, *koruna*, *ryasno*, *cata*, *drobnica* and *zapona* need to be discussed. *Venec* (венец) means ‘halo’ and is fixed onto the icon cover with a so-called ear-fastener. If the icon does not have a metal cover, it is placed on the painted surface, but this is quite rare. *Koruna* is derived from the word корона ‘crown’. It represents an indented or filigree work and is placed at the top of the halo (*venec*). *Ryasno* (рясно) is a decoration hanging from the icon cover on both sides of the face and is connected to the *nimbus* (halo). The word itself comes from the name of a women’s jewel usually made of a string of pearls and usually fixed to the headwear. It hung on both sides of the face, along the temples. (It should also be noted that in certain regions of Eastern Siberia – as in Irkutsk and its environs - bunches of currants are also called *ryasno*. The fourth element of the decorations surrounding the face is the *cata* (цата). Formed as a crescent-shaped, collar-like decoration; it is connected to the two lower parts of the *venec*. It generally signifies a sacred dignity of a ruler or a high rank in the ecclesiastical hierarchy. The Old Russian form of the word was *cyata* (цята), related to Latin *centus* ‘petty cash’.

Other ornaments applied to icon covers can be found anywhere on their surface. The most conspicuous of them is the *drobnica* (дробница), featuring various forms of mostly figurative images. It is usually made of silver or enamel. (The ornaments applied to the bindings of gospel books are called by the same name.) The *zapona* (запона) is a buttonlike decoration small in size and often fixed with a screw. (Cf. запонка ‘collar button, cuff links’).¹¹

The icon frame (*oklad*, *riza*), with its every tiny detail, artistic refinement, virtuosity of artisanship, and radiating gilded surface aroused greater veneration of the icon.

c) The gilding of wooden panels

The gilding of painted wooden panels required a high degree of craftsmanship [KORNECZ PAPP 2008]. The wooden panel itself hid several symbolic refernces

¹⁰ This interpretation can be found in РОПОВА et al. 1996: 189. See also JECKEL 1995: 257, 261.

¹¹ Some important works on icon covers are: ГРАВАР 1975; ГОРДИЕНКО–ТРИФОНОВА 1986; СТЕРЛИГОВА 1988; СТЕРЛИГОВА 1996; ИГОШЕВ 1999; ИГОШЕВ 2000; СТЕРЛИГОВА 2000; DURAND 2004; ШИТОВА 2005; RUZSA 2011.

even in its material. It was not by chance that, apart from practical considerations, icon painters used wooden panels as a medium of the image. From a theological perspective, wooden panels are hardly subjected to change and create an impression of constancy and eternity. (In Greek Catholic regions, canvas was also used from the 17th and especially from the 18th c. In the east and south of the Carpathian basin and the adjacent territories, icons painted on glass, i.e. glass icons became widespread in the 19th c.). It is theological aspects again that underlie the choice of wood since both painters and customers could also have had the tree of life and the tree of knowledge in mind. What is more, Noah's Ark, the Ark of the Covenant and the Cross are also symbolized by the wooden panel [ДУРНОВО 1926; КРАВЧЕНКО 1993; RUZSA 2009].

First the gilded background of the composition was made. In early icons a very thin layer of gold was used, since it fully reflected the light that fell on it, rendering divine light truly perceptible. Later the paint was made of gold dust. Gilding was considered to be a special and prestigious trade.

Masters engaging in gilding icons were called *zlatopisec* (златописец) in Russian. Considering theological aspects, gilding masters did very important work, since – as mentioned above – one of the basic features of gold that it is capable of reflecting light to a great extent, and the pious onlooker feels as if the icon radiated divine light and grace on him.

That was the reason why the golden surface was polished extremely smooth and bright. For this process agate was used, to which a handle was fixed. This simple tool was called *zubok* 'little tooth' (зубок in Russian). Gold appeared not only in the background but also on the garments of saints, where the folds were frequently drawn in tiny golden lines. This subtle net of lines made of gold leaf is called *assist* (ассист in Russian) and is generally perceived as the sign of divine light and energy showered upon the world.

It can be concluded that gold was the most important colour in icon painting, which – as mentioned above – was called the "colour of colours" by icon painters. Regarding sacral references, they may also have had biblical occurrences of gold in mind as, for example, in the passage of Exodus describing priests' garments: "Make the ephod[initially and apparel worn by high priests] of gold, and of blue, purple and scarlet yarn, and of finely twisted linen – the work of a skilled craftsman." (2 Moses 28.6. NIV 1984: 60)

The *leukos* (i.e. the white grounding often made of chalk and fish-glue) of a number of icons were covered with gold, and the painting was done on this surface. This technology can be observed in the 19th c. Russian icon depicting the Syrian martyrs Saint Gurias, Saint Samonas and Saint Habibus.¹² In such cases the golden lines were not redrawn on the painted surface. The painted parts were carefully removed with a *proskrebka* (Russian проскребка), a sharp pointed stick made of honeysuckle or cypress-wood, after which the gold grounding became visible. The framing lines and some

¹² Saint Gurias, Saint Samonas and Saint Habibus by a Russian icon painter. Middle of 19 century. Wood, tempera, 32.8 x 25.6 cm. Private collection, Budapest.

ornamental parts were formed in this way. Icons of such special effect rarely occur, because it was expensive to produce them, and the paint on the gold grounding was not very durable either. The procedure, however, is noteworthy from a theological point of view, since painters could place the holy image on gold representing divine light.

Mention should also be made of the *potal* (Russian *поталь*), which is not closely connected to the technology of gilding. The modern meaning of the word is ‘gold leaf’, in less affluent workshops; however, it was used to replace gold leaf itself. The very thin and small sheets, made of yellow brass, silver, or tin, were covered with transparent yellow paint, so the surface that emerged as a result had a metallic glitter and resembled gold. Despite the paint cover, the metal could eventually oxidize, resulting in dark stretches and stripes on the surface of the icon. *Potal* was extensively used in the 18th and mainly the 19th c. in Russia, the north of Greece and Bulgaria. The phenomenon can be observed in several Greek and Bulgarian triptychs. For example, “the silver foil [the *potal*] carried black spots because of corrosion” [DALOS 2008]¹³, as stated by the restorers on the first inspection of the triptych “The Mother of God with the Infant Jesus and the Undecaying Rose”.

It may be interesting to note that a contract to carry out the gilding work in the Greek Church [Hungarian Orthodox Church of Our Lady, Greek Orthodox Church, the Church in Petőfi Square in Budapest], dated March 4, 1804, has survived [SZABÓ 2009].¹⁴

3) Copper alloys

a) General overview of copper alloys

In Russia, copper had long been looked upon as a material of some cultic and magic significance. For a long time, it was rare and expensive, too, because it had to be imported from abroad. When it was used for making covers for icons or casting icons from it, passage from the Old Testament were frequently associated with it.

In texts of the Old Testament, copper (or its alloys) are often mentioned as noble materials. For instance in Moses’ second book, the following words describe the building of the altar: “And he made all the vessels of the altar, the pots, and the shovels, and the basons, *and* the fleshhooks, and the firepans: all the vessels thereof made he *of* brass. And he made for the altar a brasen grate of network under the compass thereof beneath unto the midst of it.”

(KJV Exodus, 38. 3. 4. the NIV has bronze – translator’s remark) In 4 Moses, the brass serpent has an important curative effect: “And the LORD said unto Moses, Make

¹³ During the restoration work, the coat of paint that had been peeling off was fixed with an acryl-based glue, while the finishing varnish layer was a mixture of Kauri pine resin dissolved in turpentine and Paraloid B67 dissolved in white spirit. keveréke volt. The icon was restored by Viktória Dalos in 2008, defended as a thesis at the Department of Conservation of the Hungarian University of Fine Arts, supervised by Péter Menráth, with Kornélia Forrai and György Ruzsa as consultants.

¹⁴ Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, Budapest. Ltsz. 52.57.9 (The Kiscell Museum of the Budapest Historical Museum, Inventory number 52.57.9.).

thee a fiery serpent, and set it upon a pole: and it shall come to pass, that every one that is bitten, when he looketh upon it, shall live. And Moses made a serpent of brass, and put it upon a pole, and it came to pass, that if a serpent had bitten any man, when he beheld the serpent of brass, he lived.” (KJV Numbers, 21. 8. 9., the NIV has *bronze*).

It is obvious that copper was favoured on the basis of the Bible first of all, but folk customs also played a part. In 18th-19th-century Russia, *konovals* (Russian коновалы ‘horse-doctors’) were the chief practitioners of folk medicine. They treated not only horses and other animals but also people. They were revered as people endowed with some magic and supernatural faculties. They wandered about the country, carrying straps and bags with brass ornaments. Brass figures of horses were particularly popular. They tried to cure people by putting brass objects on the sick body parts [ГОИЧАРОВА 2000; ГОИЧАРОВА 2001].

b) Icon covers made of copper alloys

The majority of icon covers were made of copper alloys, mainly of brass. This material was used in less affluent areas, although it was also generally considered to be expensive. Brass icon covers were often polished very bright to create the impression of gold.

Brass icon frames were sometimes gilded or plated with silver or, less frequently, silver parts – mainly nimbi (halos) - were attached to them.

Below, the icon “The Virgin of Sign”¹⁵ with its cover¹⁶ will be given as an example of gilding.

All the three icons to be presented were examined by Zoltán May, researcher for the Institute of Environmental Chemistry of the Research Centre for Natural Sciences of the Hungarian Academy of Sciences.

¹⁵ The peculiar name “The Virgin of Sign” (Greek Πλατυτέρα, Πλατυτέρα των Ουρανών, Russian Богоматерь «Знамение», Богородица «Знамение») is related to the Book of Isaiah and is a reference to the Saviour to be born: “Therefore the Lord himself will give you a sign: The virgin will be with child and will give birth to a son and will call him Immanuel (Isaiah 7, 14). Its earliest representation (4th-5th c.) can be seen in a wall painting in the St Agnes catacomb in Rome. In Russia, the veneration of “The Virgin of Sign” goes back to 1170, when the icon protected Novgorod from the attack of the Suzdal army. In this iconographic type, The mother of God is portrayed praying with her arms spread open and with the infant and unborn Jesus delineated in a circle in her body. “The Virgin of Sign” can also be found in the fourth panel of several small brass tetraptichon altars used on journeys. Cf. WEIS 1985; RUZSA 2003.

¹⁶ “The Virgin of Sign”. Icon painted on a wooden panel: painter from South Russia or Ukraine, mid-19th c. Riza: South Russian or Ukrainian master, mid-19th c. Wood, tempera, copper alloy, very thin gilding. 31x26.5 cms. Private collection, Budapest. Inv. no. RUZ 19. Bibliography: RUZSA 2011: 30-31.

Parts examined	Au	Ag	Cu	Zn	Ni	Pb	Sn	Fe
To the left of the left elbow of the Mother of God №1	+	-	65	34	+	0.3	0.1	+
On the cuff of the left hand of the Mother of God №2	+	-	65	34	+	0.3	0.1	0.1
Above the right hand of the Mother of God №3	+	-	64.5	34	-	0.3	-	+
On the segment of the garment of the Mother of God under the neck №4	?	-	65	34	-	0.3	0.1	+

It can be inferred from his table that the gilding on the cover of this icon of The Virgin of Sign was extremely thin (considerably thicker gold layers frequently occur). The constituents of brass appear roughly as 2/3 of copper and 1/3 of zinc, a proportion corresponding to the majority of the brass covers of Russian icons. Tiny portions of other metals can also be found. These are also characteristic elements of Russian brass icon frames, and their proportion can be even higher.

A very good example of the silvering of icon frames is rendered by a representative icon of a private collection in Budapest¹⁷, which has a very peculiar name: The three-handed icon of the Mother of God.

Parts examined	Au	Ag - Hg	Cu	Zn	Ni	Pb	Sn
The top right part of the Theotokos` nimbus, №1	+*	- -	63.5	35	0.1	0.4	-
The upper part of the infant Jesus` nimbus, №2	+*	- -	64	35	0.1	0.4	-
The Theotokos` left shoulder, №3	-	5.6 + Hg (<1%)	60	33	**	0.5	-
The part above Saint John of Damascus` hand, №4	-	11.5 + Hg(<1%)	56.5	31	-	0.4	-
The part above the infant Jesus` nimbus, №5	-	24.6 + Hg(<1%)	46.5	28	-	0.4	-
The part to the right of the Theotokos` left shoulder, №6	-	3 -	63	33	-	0.4	-

¹⁷ The three-handed icon of the Mother of God. Icon painted on a wooden panel: Russian painter, last third of the 19th c. Riza: Russian master, last third of the 19th c. Wood, tempera, silvered copper alloy. 36x30.5 cms. Private collection, Budapest. Inv. no. RUZ 14. Bibliography: RUZSA 2011: 34-35.

Here, too, it can be seen that the gilding is very thin, but in №3 №4 №5, there is a characteristic and a relatively great amount of hot-dip silvering. (the very small amounts of Hg are indicative of hot-dip silvering). It is common to find gilded nimbi – as in this icon – but the rest of the cover is silver-plated. The constituents of brass do not differ from the usual components, i.e. from the 2/3 of copper and 1/3 of zinc proportion. A very small amount of other metals can also be found, which are also typical elements of Russian brass icon covers, as mentioned before.

The cover¹⁸ of the icon depicting the Mother of God of the Monastery of the Caves¹⁹ is an example of silver ornaments, namely, nimbi, were applied to the brass cover. The silver nimbus of the Mother of God is complemented with a richly adorned silver crown. These ornaments bring into relief the miraculous values of the saints and of the Mother of God against the brass background, symbolizing their transcendental existence with their pure glitter. (These silver parts are not hall-marked, because early silver ornaments were not hallmarked at all, neither were those of small size in later times. Their purity of 87-88% corresponds to the usual 84-zolotnik purity.) Here, too, the composition of the brass does not deviate remarkably from the ordinary structure, i.e. cca 2/3 parts of copper and 1/3 parts of zinc, in addition, a small amount of other materials used to make alloys can also be found.

Parts examined	Au	Ag	Cu	Zn	Ni	Pb	Sn	Fe
The middle of the lower stripe of the frame №1	-	-	63.5	35	+	0.4	-	0.1
The middle of the crown of the Mother of God* №2	0.6	88	10	0.5	-	0.3	-	-
The nimbus of Saint Anthony of the Caves (upper part)* № 3	0.8	87	11	0.6	-	0.3	-	-

*No Hg detected

¹⁸ The Mother of God of the Monastery of the Caves. Icon painted on a wooden panel: Russian painter, late 17th c. Wood, tempera, silvered copper alloy (without a hallmark, about 88% silver). 31x27 cms. Private collection, Budapest. Inv. no. RUZ 23. Bibliography: RUSZA 2011: 36-37.)

¹⁹ The Mother of God of the Monastery of the Caves (Russian Печерская Богородица) represents an iconographic type originating from Kiev. It first appeared in the Dormition of the Most-Holy Theotokos Cathedral in 1085. The earliest representation of The Mother of God of the Monastery of the Caves that has come down to us was made in the late 13th c. in the Bryansk Svensky Assumption Monastery. The icon is one of the exhibits of the Tretyakov Art Gallery at present and is known as The Virgin of Sven with SS Anthony and Theodosius Pechersky (Russian Богоматерь Печерская-Свенская). One of the typical features of the The Mother of God of the Caves iconographic type is that it depicts the Mother of God sitting on a throne with Saint Anthony of the Kiev Caves on her right and Saint Theodosius of the Kiev Caves on her left, who were founders Russian monastic life. Cf. ОВЧИННИКОВ 1986.

Making the icon of the Mother of God of the Monastery of the Caves, the master applied a special method. He shaped the yellow brass into a so-called filigree cover in a masterly way, under which the saints' garments became faintly visible.

Unfortunately, no conclusions can be drawn about particular workshops, regions and periods, because masters making covers did not rely on precisely weighed portions of materials but followed their 'instincts' in composing the alloys. If more measuring data were available, the image gained might be a bit clearer.

There exist icons in which their legend can be definitely linked to one particular kind of metal, like the story of the three-handed icon of the Mother of God (Greek Παναγία η Τριχερούσα, Russian Троеручица, икона Божией Матери "Троеручица"). Silver plays an important role in it. Legend has it that Saint John of Damascus (Ἰωάννης ὁ Δαμασκένος, Damascus, cca. 675- Mar Saba monastery in Jerusalem, before 750), was accused of disloyalty to the Syrian caliph by Leo III the Isaurian, Byzantine emperor and iconoclast. The Syrian caliph had the right hand of the saint cut off as a punishment. After that Some days afterwards, John asked for the restitution of his hand, and prayed fervently to the Mother of God before her icon: thereupon, his hand is said to have been miraculously restored. In gratitude for this miraculous healing, he attached a silver hand to the icon, which thereafter became known as the Three-handed". He took this icon to the Mar Saba Monastery in Jerusalem and became a monk. At the end of the 12th c. Saint Sava took the icon first to Serbia, then to Hilandirau monastery, which had been found by him [БЕНЧЕВ 1996: 175-183]. In 1661, a copy of the icon was made and given to Patriarch Nikon of Moscow as a present. In the Three-handed icon the Mother of God holds the infant Jesus depicted in his full figure. At the bottom, there is one more right hand to be seen. It is separated with a silver colour by the majority of icon painters. This third hand is frequently made of silver or other silver-plated metal. It is also common for the whole cover to be made of silver or silver-plated as if the legend had been just vaguely remembered. In village workshops the third hand, which is a reference to Saint John of Damascus' severed hand, is painted as the hand of the Mother of God.

Numerous and extensive examination procedures are needed to determine the place and time of where and when a brass icon frame was made. Even then only a small part of the problems may be solved. However, brass covers bearing marks – which very rarely occurs – are really worth paying attention to when it comes to solving problems of attribution.

One of the icons of Saint Sergius of Radonezh (cca 1314 – 1392), founder of the Holy Trinity Monastery near Moscow (today the Trinity Lavra of Saint Sergius), the great innovator of monastic and spiritual life, is also noteworthy from this point of view. In its cover, the mark of the master Ф. М (F. M), made up of dots, can be seen.²⁰

²⁰ Saint Sergius of Radonezh Icon painted on a wooden Panel: Russian icon painter, last third of the 19th c. Riza: Russian master F.M. In the upper part of the riza, the dotted mark of the master Ф. М (F. M) can be seen. Wood, tempera, partly silvered copper alloy.

c) Cast copper icons

What made icons cast from copper alloys widespread was, apart from biblical references and popular beliefs mentioned above, due to the Old Believers' growing demand for the preservation of traditions. Copper castings followed proto-images more precisely than icons painted on wood.

Icons cast from copper alloys are also called metal icons, though this term is not quite exact and is somewhat simplified. They emerged as early as in the Byzantine Empire, but their genuine artistic features developed in Russia, mainly from the late 17th century. Although bronze crosses and bronze icons have come down to us from the age of Kievan Rus', the number of these small masterpieces began to rise after the appearance of the Old Believers (raskol'niks, Old Ritualists). The Old Believers strictly adhered to traditions, which explained why copper icons were so important for them: the proto-image is preserved with greater reality in them than in icons painted on wood. Besides, the castings were less vulnerable to damage; therefore they were particularly suitable for journeys and pilgrimages. As they could be copied, they were relatively cheap and affordable for most people. While icons painted on wooden planes became well-known immediately after their emergence, research into metal icons began about a quarter of a century ago.²¹

Thus, believers could carry their metal icons on them at all times. They were slung round the neck, bundled or put in saddle-bags and prayers were offered to them in the evening. Holding on to their copper icons, many believers never parted with them and kept them in the most various situations. It might be to the point here to quote the opening lines of Chekov's short story *At the Bathhouse*: "Hey, you, Jack!" shouted a fat, white bodied gent who had glimpsed in the steam a tall lean figure with a straggly beard and with a large bronze cross on his chest. "Let's have more steam!" [ЧЕХОВ 1950: 47]

These icons were often stroked and kissed (that is why delicately worn stretches of surface can be observed in relatively new icons), as believers sought support from them in difficult or critical moments of life. What is also noteworthy in this respect is a seemingly minor passage from Dostoevsky's *Crime and Punishment*, in which Rodion Romanovich Raskolnikov – whose name, by the way, is a reference to Old Believers - mentions the cross that he got hold of through murder once again when he confesses his crime, which eventually becomes a symbol of suffering and redemption.

Since brass (or copper alloy) icons and crosses were made in large quantities, almost every believer had the one or the other and trade in them also increased. For example, in Mstera (Mstyora), the noted centre of iconographic art, where icons were

30.5x24.5 cms. Private collection, Budapest. Inv. no. RUZ 16. Bibliography: RUZSA 2011: 54-55.

²¹ After S. Jeckel's excellent book was published in 1979 [JECKEL 1979], large-scale research in Russia started with the publication of the two-volume collection of studies edited by S.V. Gnutova in 1993 [ГНУТОВА 1993]. In 2005, Budapest hosted the largest exhibition of metal icons in the world, systematically catalogued. JECKEL 1995; ГНУТОВА 1993; GNUTOVA et al. 2005.

painted with meticulous care and precision, so many brass icons were sold in the sixties of the 19th c. that the works of Mstera icon painters were almost completely ousted from the market and prices fell by about 50%, according to Golishev, a contemporary eye-witness [ГОЛЫШЕВ 1869: 2].

In the copper-smelting workshops, other tools, such as buttons, buckles, etc. were also made. There is still relatively little written evidence about the number and work of copper-casting workshops. The majority of them worked on the periphery of the empire, mainly in the north, because Old Believers were often persecuted. It was there that the famous workshop of the Vigovskij monastery²² produced castings and enamel objects of excellent quality. Workshops of the Baltic, the Ural and Siberia were also significant. In the central region, the periphery to the north-east of Moscow and the Kostroma region are noteworthy. Krasnoye, a village in the Kostroma region stands pre-eminent among the others. It is located to the south of Kostroma, not far from the regional centre, on the left bank of the Volga. Kostroma and the neighbouring villages had been famous for their silver-work since the early 18th c. In the 19th c., Krasnoye was owned by the Vyazemsky family of dukes. Several itinerant vendors traded in brass and silver objects made in the villages of Sidorovskoye, Podolskoye and Krasnoye. They bought such objects at the local fairs and transported them all around Russia and even abroad [ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА и др. 1983: 91].

Thus, silverware produced in Krasnoye was far-famed²³, but icons made of cast copper also represented a very high level of craftsmanship and real artistic value. A reliable source on the copper casting workshop of the village is available. This is the account of foundryman A. P. Serov of his father's, Piotr Yakovlevich Serov's (1863-1946) work, who was a copper casting master and an Old Believer [ГНУТОВА 1993: 155-160]. Master Piotr Yakovlevich Serov ran a large workshop and produced icons

²² See, among others ПАШКОВ 2003.

²³ There were 103 silversmiths registered in Krasnoye in 1895. The significance of the village is demonstrated by the fact that in 1898 the Control Committee (пробирное управление) moved from Kostroma to Krasnoye once for all. Many names of silversmiths working in Krasnoye at the turn of the centuries have survived. Here are some of the famous masters: Aleksandr Nikolajev Smirnov (Александр Николаев Симонов), whose watch-chain, small cross (тельник), bracelet, enameled brooch are stored in the Provincial Museum of Local History in Kaluga (КОКМ), where Afanasij Ivanov Chulkov's (Афанасий Иванов Чулков) small crosses (тельники) and rings can also be found. Another master worth mentioning is Vasilij Jakovlev Antonov (Василий Яковлев Антонов), who is known to have been registered as a silversmith and a peasant between 1880 and 1890. His small cross (тельник) can be seen in the Moscow State Historical Museum (ГИМ). Nikolaj Kapitonov Chulkov (Николай Капитонов Чулков) worked in Krasnoye in the last decade of the 19th c. His small crosses (тельники), small icons and a tea strainer can be seen in the Moscow State Historical Museum (ГИМ), whereas his small icons are deposited in the Provincial Museum of Local History in Kaluga (КОКМ). Finally, a female master Tatyana Mihajlovna Zotova (Татьяна Михайловна Зотова) also deserves attention (Cf. ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА и др. 1983).

and crosses cast from copper as well as book-clasps. These objects began to be manufactured around 1897. The koustar, i.e. the artisan usually sold his products to a merchant in Krasnoye, who then transported them to Moscow or another town for resale. Some of the more well-to-do masters, however, did not sell their goods to merchants in Krasnoye but dealt with the transportation themselves. This also brought in a little profit. A.P. Serov's father hardly ever sold his works to local merchants, taking them to Moscow instead. That was how he got in touch with Moscow and other towns. "...My father was a committed Old Believer, that was why he entered into contact with Cherkizovo, a village with an Old Ritual church, not far from the Preobrazhenskaya city gate. F. G. Pankratova's and M. I. Sokolova's workshops were also located there. It was in Cherkizovo that Piotr Yakovlevich Serov met foundrymen and metal chasing workers. It can be learnt from A.P. Serov's memoirs that later Piotr Yakovlevich Serov paid visits to the Old Ritualist printing press of Grgorij Klementyevich Gorbunov in Moscow and was assigned to make cast book clasps there [ГЛУТОВА 1993: 156].

In his memoir, A.P. Serov writes about the purchases made by the Old Ritualists in a simple everyday style. "My father took the bulk of his goods to Moscow himself. In Moscow he had customers like Krupin, Saushkina, the village of Cherkizovo, the Old Ritualist churches around the Preobrazhenskaya City Gate and the Rogozhskaya City Gate and later, Pankratova and F.G. Lizunov. My father was well-known in other cities as well, for example, Yaksanov, the editor of the Old Ritualist journal "Kolokol" (Bell) was one of his friends in Saratov. He sent out consignments to Novgorod, Kurgan, Stavropol, Omsk and other cities. People also came to him to buy goods, and if there was not anything in stock, they waited until some was produced." [ГЛУТОВА 1993: 160]

Pyotr Yakovlevich Serov also described products that did not come up to scratch. He writes about Zagarye, a small settlement in the Nizhny Novgorod region that small crosses and icons were cast there, but the castings were not pure, so a common saying emerged: "as bad as those from Zagarye". "The obverses were not finished with a file. The icons and crosses were often counterfeited as old castings." [ГЛУТОВА 1993: 156]

There are a few other interesting details touched upon in the memoir, such as the use of different copper alloys. The objects were generally made of brass (латунь), i.e. the alloy of copper and zinc. The proportion of copper (медь) was 2/3 to 1/3 of zinc. A.P. Serov emphasized that if the alloy contained a higher proportion of zinc, the object became fragile. Sometimes bronze castings were also made. This alloy did not have a pre-calculated mixture proportion of metals but waste materials (mostly copper) were used and 15% of tin was added. Pyotr Yakovlevich Serov bought mixed metal waste from a merchant called Scharber in Kostroma.

The back side of the icon, which was simply called "iznanka" (изнанка, 'the reverse side'), was always given a final finish with a file to produce a smooth surface. Customers respected and valued the smooth backside surface shaped with a file [ГЛУТОВА 1993: 157].

It was traditions that required the use of copper castings or, to be more exact, castings made from copper alloys, first bronze – the alloy of pure copper (red copper) with tin – later brass – the alloy of pure copper and zinc, which was the most widespread. Of course, small amounts of other non-ferrous metals could also be added to the alloy. Red copper casting was extremely rare.

It has been raised by researchers²⁴ that it would be very important to determine the exact proportions of the constituents of copper alloys in several icons because such an operation would allow a more precise dating. Referring to O. Werner, M.S. Shemahanskaya claims that in pre-industrial times it was possible to produce brass with 28% of zinc as a maximum [ШЕМАХАНСКАЯ и др. 2001: 355].²⁵

Survey data available at present are not really significant for purposes of location and chronologization. Additional difficulties may be caused by icon-producing workshops having used different alloys for their bronze castings. Mixed waste metal was frequently added. Pyotr Yakolevich Serov, as mentioned above, also followed this practice.

Another written source, earlier than A.P. Serov's memoirs, has also survived. It was found in the mid-60s by a restorer, V.M. Teteryatnikov in the Saltykov-Shchedrin Library of Saint Petersburg [ГЛУТОВА 1993: 121-154].

The manuscript has become known under the title "Ukase (decree) on Brazieri, Ukase on Enamel-work". It is the casting technology of icons, their finishing, and enameling that are described in it. This source hardly resembles an ukase, since it does not read as an order, it is rather careful advice and teaching of a knowledgeable and wise master that characterize it. The author cannot have been an unpretentious village craftsman, because his approach is similar to that of icon makers working in monasteries. This piece of writing reflects love and respect for copper objects, icons and for the matter they are made from. He does not seem to be very interested in financial problems. There is some gripping information to be learnt from the text, for example, it says that fresh kvass of good quality (квас добрый свежий) helps the moulding sand solidify, but it can also be made of good use for polishing. The *gladilo* (гладило 'planer, planisher'), a tool made of hard steel, was also used for polishing. Copper icons could be cleaned only with a piece of white cloth (белый плат), an additional sign of their veneration, along with their being given gold-like glitter.

(It might be worthy of attention to note that simple-minded Russian believers, driven by religious devotion, often cleaned their metal icons by rubbing it with stone dust so that the surface of the copper relief changed beyond recognition. Believers did not even know which saint was depicted in an icon a prayed to a plain sheet of copper. The Russian Church disapproved of such forms of devotion.)

Enamel decorations connected to copper alloy castings and their symbolic significance should also be touched upon. When icons were being cast from copper,

²⁴ See, for example, ПЕТРОВА 2014. For research on casting components and questions of dating, see, among others, СМЕРНОВА 2005; ЕНИОСОВА и др. 2001.

²⁵ Cf.: WERNER 1970.

small depressions were made in them and the enamel was put in them, by which the technology of cloisonné enamel, so important in medieval Russia, was imitated. This technique was considerably simpler, but even so the carefully processed and shaped enamel decorations could create deep artistic impression. A Tikhvin icon of the Mother of God from the second half of the 19th century with a particularly colourful enamel decoration provides a good example.²⁶

The Christian system of colour symbols could also have played a certain role when colours were being chosen. The most frequent colours were white and blue. White referred to purity and divine light whereas blue appeared in different shades, with dark blue, light blue and turquoise (greenish) blue as most typical. Light blue is a reminder of the sky, air and water, with a reference to purity, life, and infinity. Dionysius the Aeropagite called blue “the mystery of all that exist”. Yellow was often used to replace gold and to symbolize divine light and eternity. Green was the colour of spring, renewal, and resurrection, of hope for eternal life and the colour of the Garden of Eden. According to Dionysius the Aeropagite green is “the colour of youth and vitality”. Red was hardly ever applied in icons cast from copper alloy.

The conclusion to be drawn is that copper, a special kind of metal with its noble glitter and capability to increase spiritual experience has played a decisive role in the history of Russian iconographic art.

4) Other metals

There were several other metals used in iconographic art, three of which will be touched upon below: lead, mercury and iron.

²⁶ The Mother of God (Our Lady) of Tikhvin, second half of the 19th c. Copper alloy. White, yellow, green, light blue, dark blue enamel. 6.4x5.3 cms. Monastery of the Pauline Order, Budapest. Inv. no. PY 1542. Bibliography: RUSZA 2013: 25; 114.

The Mother of God (Our Lady) of Tikhvin (Russian Тихвинская Богоматерь, Тихвинская икона Божией Матери) represents one of the versions of the Hodegetria iconographic type. It is of Byzantine origin. Tradition has it that the proto-image was originally found in Jerusalem, then it was taken to Constantinople in the 5th c., then, in 1383 (70 years before the fall of Constantinople) to Tikhvin in Russia. The existing icon is of medieval origin and was stored in the men’s monastery named after the Dormition of the Mother of God (Assumption) for a long time. In the 1920s the monastery was closed down and the icon passed into the property of a museum. In the spring of 1944 the icon was moved to Riga, then to the American zone of Germany. In 1950 the icon was transported to Chicago, where Ioann (Garklavs), archbishop of Riga, safeguarded it in the Holy Trinity Church. In his testament he ordered that the icon could be returned to Russia on condition that the Monastery of Tikhvin was reopened. In 2004 the icon was ceremonially restored to the men’s monastery named after the Dormition of the Mother of God.

The representation of the icon of the Mother of God of Tikhvin can always be found in the fourth panel of copper altars used on journeys. The Mother of God holds her child on her left arm. The infant Jesus, depicted in his full figure, turns the sole of his right foot to the onlooker and holds a scroll in his left hand. Bibliography: КИРИЛИН 1988; КОЛЕСНИКОВА 1998; КИРИЛИН 2004; КРУШЕЛЬНИЦКАЯ 2004; КОПЫЛОВА 2007.

Lead was extensively used for the decoration of icon metal frames. It was an indispensable component of the *niello* (Russian чернь, ниелло), a black mixture of copper, silver, and lead sulphides used as an inlay on engraved or etched metal or to fill in designs cut from metal. The mixture was rubbed into the etched parts then heated to form a complete unity with the object – most frequently a silver one – to be decorated. The heat of the furnace would blacken the niello and make the other ornamentation stand out more vividly. There are several objects surviving from Kievan Rus and decorated with niello. Later those made in Tula became famous. Saints' nimbi, beams of light and richly pleated clothes were grippingly accentuated by these dark lines.

Lead played an even greater part in producing a special and very important paint, called *belilo* (Russian белило). This white and poisonous paint, also termed ceruse or white lead, was added to nearly all paints in Russian iconographic art if a lighter shade was to be achieved. It was also applied without mixing, if clear-cut, powerful and bright surfaces or lines were to be created. In Ukrainian icons it appeared in the second half of the 16th c. In Athos it could have been in use for a long time. A testimony to it is the famous Mount Athos herminia, i.e. painters' book, written between 1730 and 1734 by monk Dionysios, an icon painter, who relied on earlier sources. "How to make 'plakunti', that is white lead. Take a sheet of lead, cut it up into flat pieces and put acid into a bowl! Seal the vessel tight and cover it with dung that has not yet decomposed in a way that it should be in a warm place and let it stand for ten or fifteen days. When you have taken out the vessel, dump its content on a marble plate and, having crushed it, put it into an open vessel and dry it so that it will be good!" [DA FURNA 1999: 113].

Bljagil (Russian блягиль, блейгель, блейгельбъ), a light yellow paint used by icon painters, was also made from lead. Before the 17th c. it was called *Constantinopolitan yellow* (желть цареградская). The word is derived from German *Bleigelb* 'lead yellow, grayish yellow, greenish yellow' (*Blei* 'lead, *gelb* 'yellow'), via, in all probability, Polish intermission (cf. Polish *blajgiel*, *blajgielb*).

Cinnabar (Greek κιννάβαρι, Russian киноварь, Latin cinober) was also frequently used by Russian icon painters. This poisonous paint, made from mercuric sulphide has a saturated red colour with a slight shade of raspberry red. It was the dominant colour of Novgorod icons from the second half of the 13th century. Cinnabar had been known and used in Athos, too, for a long time. Monk Dionysios, the icon painter mentioned above, gives an interesting account of it in his herminia: "How to make cinnabar. Take a hundred units of mercury, twenty-five units of sulphur and eight units of red chalk! Grind the red chalk and the sulphur to dust on a marble plate, one after the other. Then put these three substances in separate vessels on embers made from oak. Hold a strong iron rod, prepared especially for this purpose, stir the substances mentioned above until they dissolve. Keep on stirring with the iron rod and add the mercury so that they will become one mixture until you see that the iron has got black! Then pour it on to a clean metal plate and let it cool down! Then crush it to dust again the way you first did it and, taking a "souraghi" that is a pitcher with a long neck and tight spout, put all this into it and stir it with the iron rod until you

see that the iron has got white. Seal the vessel tight and dig it into the earth to the level it is filled, that is to its neck, then set big fire to it and let it boil for a day and a night. Then, breaking the vessel, take out its content: that is how good cinnabar is made.” [DA FURNA 1995: 113].

In Russia, the dark yellow paint called ochre (Russian *вохра, охра*) has been used by icon painters for a long time. It often occurs in a reddish and brownish shade, the colour depends on the extent to which the iron component is oxidized. Ochre was found in an icon-painting workshop that had burnt down in the 13th c. during an archeological excavations in Kiev.

Finally, it might be interesting to note that icon painting used to be termed *vapnoye pisanje* (вапное писание) as well. Today this expression is hardly comprehensible to most. This strange word combination is connected to a paint of reddish colour which also contained iron oxide. The name of the paint was *vap* or *vapa* in Russian (вап, вапа), derived from the Greek word βαφα ‘paint’. Since this paint was frequently used, icon painting itself was denoted by these two words.

The term *krasnushka* ‘red icon’ may also be related to this. There were only few colours used in these simple late icons, with a dominance of brownish red. In these charming, tiny and naïve works of folk art some elements of folk religion can also be detected. Many of them were made at the turn of the 19th and 20th centuries, mainly in Siberia.

5) Conclusion

In conclusion, it has to be emphasized that the analysis of the material icons are made of and the research into the symbolic significance of the material may bring us closer to understanding them, but this is not entirely so. Researchers should always bear in mind what Father Sergij Bulgakov said: “An icon is not just some holy depiction, it is more than that. The Orthodox faith holds that divine grace is present in it, as if Christ (The Mother of God, the saints or anyone else depicted) appeared in it... An Orthodox (Pravoslav) believer prays before the icon of Christ as if he were before Christ... The need to have the icon with us and in front of us derives from a specific religious emotion, which is not satisfied with mere spiritual contemplation but seeks immediate and perceivable proximity. This is natural because Man is made up of body and soul... Thus, the veneration of icons is founded not only on the persons and events depicted in them but also on the belief in this blissful presence. The Church ensures this by consecrating them, Owing to the blessing, a secret encounter is attained between the person saying the prayer and Christ...” [БУЛГАКОВ 1965: 229-300].

Bibliography

- БЕНЧЕВ 1996: И. Бенчев: Икона Богоматери Троеручицы в Хиландарском монастыре на Афоне // Византия и византийские традиции. Сборник научных трудов посвященный XIX Международному конгрессу византинистов. Копенгаген 18-24 августа. Санкт-Петербург, 1996: Издание Государственного Эрмитажа.
- БУЛГАКОВ 1965: Прот. С. Булгаков: Православие. Очерки учения Православной Церкви. Paris, s. d. Ymca-Press.
- ГНУТОВА 1993: Русское медное литьё. Сборник статей. Выпуск 1-2. (Составитель и научный редактор С. В. Гнутова.) Москва: «Сол Систем».
- ГОЛЬШЕВ 1869: И. Гольшев: Производство медных икон в с. Никологорский погост Возниковского уезда // Владимирские губернские ведомости 27.
- ГОНЧАРОВА 2000: Л. Н. Гончарова: Металл в народном искусстве Русского Севера. Чеканка и медное литьё. Москва: Государственный исторический музей.
- ГОНЧАРОВА 2001: Л. Н. Гончарова: Медные бляхи с сумок коновалов XIX–XX вв. в собрании Государственного исторического музея // Художественный металл России. Материалы конференции памяти Г. Н. Бочарова. (Редакторы составители: С. В. Гнутова, Е. Я. Зотова, М. С. Шемаханская.) Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- ГОРДИЕНКО–ТРИФОНОВА 1986: Э. А. Гордиенко, А. Н. Трифонова: Каталог серебряных окладов новгородского музея-заповедника // Музей 6. Москва. 209-261.
- ДУРНОВО 1926: Л. А. Дурново: Техника древнерусской живописи: Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи. Ленинград: Государственный Русский музей.
- ЕНИОСОВА и др. 2001: И. В. Ениосова, Р. А. Митоян, Т. Г. Сарачева: О принципах классификации средневековых сплавов на основе меди // Художественный металл России. Материалы конференции памяти Г. Н. Бочарова. (Редакторы составители: С. В. Гнутова, Е. Я. Зотова, М. С. Шемаханская.) Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 358-371.
- ЕСЕНИН 1970: Сергей Есенин. Избранное. Ленинград: Лениздат.
- ИВАНОВ 1974: В. Иванов: Собрание сочинений. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 88 Т. 2.
- ИВАНОВ 1994: В. Иванов: Родное и вселенское. Москва: Республика.
- ИГОШЕВ 1999: В. В. Игошев: Символика окладов икон XV-XVII веков. // Искусство христианского мира. 1999/3: 113, 118-119.
- ИГОШЕВ 2000: В. В. Игошев: Опыт атрибуции серебряной и золотой басмы XV – XVII вв. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. // Материалы 4 научной конференции ГТГ. 30-39.
- КИРИЛЛИН 1988: В. М. Кириллин: Текстологический анализ ранних редакций «Сказания о Тихвинской Одигидрии» // Литература Древней Руси. Источниковедение. Ленинград: ИРЛИ РАН. 129-143.
- КИРИЛЛИН 2004: В. М. Кириллин: Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2004/: 102-120.
- КОЛЕСНИКОВА 1998: Л. А. Колесникова: Об истории реставрации чудотворной иконы Богоматери Тихвинской // Наследие монастырской культуры. Ремесло, искусство, искусство. Вып. 3. Санкт-Петербург. 5-15.
- КОПЫЛОВА 2007: О. Н. Копылова: Судьба Тихвинской иконы Божией Матери в период Второй мировой войны и в первые послевоенные годы // Вестник церковной истории. 2007/1: 78–114.

- КРАВЧЕНКО 1993: А. С. Кравченко, А. П. Уткин (сост.): Икона: Секреты ремесла. Москва: Век России.
- КРУШЕЛЬНИЦКАЯ 2004: Е. В. Крушельницкая (предисл., пер., комм.): Книга об иконе Богородицы Одигитрии Тихвинской. Санкт-Петербург: Издательский дом «Русская симфония».
- ОВЧИННИКОВ 1986: А. Н. Овчинников: «Пантелеймон» из ГМИИ и «Богородица Печерская» из ГТГ в свете реставрационного исследования. // Русское искусство XI-XIII веков. Сборник статей. Москва: Изобразительное искусство. 46-61.
- ПАШКОВ 2003: (А. М. Пашков отв. ред. и сост.): Выговская поморская пустынь и её значение в истории России. С.-Петербург: Издательство «Дмитрий Буланин».
- ПЕТРОВА 2014: Н. Петрова: Коллекция медного литья XVII-XIX веков Кирилло-Белозерского музея-заповедника // Антиквариат. 2014/4: 46-51.
- ПИВОВАРОВА 2014: Н. В. Пивоварова: Три Вселенских святителя. Санкт-Петербург: «Метропресс».
- ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА и др. 1983: М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова: Золотое и серебряное дело XV - XX вв. Территория СССР. Москва: Издательство «Наука».
- СМИРНОВА 2005: Н. В. Смирнова: К вопросу о датировании предметов меднолитой мелкой пластики // Вестник ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря. 2005/1: 54-57.
- СТЕРЛИГОВА 1988: И. А. Стерлигова: Драгоценный убор русских икон XIV - XV вв. // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV-XV вв. Санкт-Петербург. 217-228.
- СТЕРЛИГОВА 1996: И. А. Стерлигова: О значении драгоценного убора в почитании святых. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Москва. 123-132.
- СТЕРЛИГОВА 2000: И. А. Стерлигова: Драгоценный убор древнерусских икон XI - XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. Москва: Прогресс-Традиция.
- СТЕРЛИГОВА 2001: И. А. Стерлигова: О Марине Михайловне Постниковой-Лосевой // Искусство Христианского Мира. Сборник статей. Выпуск 5. Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского Богословского Института. 338-347.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1914: П. Флоренский, свящ.: Столп и утверждение истины. Москва: Издательство «Путь».
- ЧЕХОВ 1950: А. Чехов: В бане // А. П. Чехов: Избранные произведения в трёх томах. Том первый. Повести и рассказы. 1883-1890. Москва: Государственное издательство художественной литературы. pp. 47 - 53.
- ШЕМАХАНСКАЯ и др. 2001: М.С. Шемаханская: Заметки по истории медных сплавов в России // Художественный металл России. Материалы конференции памяти Г. Н. Бочарова. (Редакторы, составители: С. В. Гнутова, Е. Я. Зотова, М. С. Шемаханская.) Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 350-357.
- ШИТОВА 1998: Л. Шитова: Драгоценные уборы русских икон. Конец XVII - начало XX века. Буклет. Сергиев Посад.
- ШИТОВА 2005: Л. Шитова: Русские иконы в драгоценных окладах. Конец XVII - начало XX века. Сергиев Посад, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, Сергиево-Посадский Государственный Историко-Художественный Музей-Заповедник, Продюсерский Дом Айдис.
- BALOGH 1955: Balogh J.: Az esztergomi Bakócz kápolna (The Bakócz Chapel in Esztergom). Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat.

- BELTING 2000: H. Belting: Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt (Image and Cult. A History of the Image before the Era of Art). Budapest: Balassi Kiadó. (Cf. H. Belting: Bild und Kult. München, 1990. Beck'sche Verlag).
- BENTCHEV 1991: I. Bentchev: Zum Verhältnis von Original. Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen // E. Hausteil-Bartsch (Hrsg.): Russische Ikonen. Neue Forschungen. Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers.
- COURTONNE 1973: Y. Courtonne: Saint Basil et son temps d'après sa correspondance. Paris.
- DALOS 2008: Dalos V: Ismeretlen bolgár mester... (An unknown Bulgarian artist) // Kovács P. (szerk): Megmentett műkincsek/Preserved Art Treasures. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum. 10.
- DURAND 2004: J. Durand: Precious-Metal Icon Revetements // H. C. Evans (edited): Byzantium. Faith and Power (1261 - 1557). New York – New Haven – London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press. 243 - 251., 599 - 600.
- FLORENSZKIJ 2005: P. Florenszkij: Az ikonosztáz (The Iconostasis). Budapest: Typotex. (Cf. П. А. Флоренский: Иконостас. Москва, 1994. Искусство).
- DA FURNA 1995: Dionüsziosz (Dionysios) da Furna: Az ikonfestészet kézikönyve. Bevezetés, I. rész. Technológia. (Handbook of icon painting, Introduction, part I. Technology) // Athanasiana. A Szent Atanáz Görög Katolikus Hittudományi Főiskola folyóirata (Journal of the Saint Athanasius Greek Catholic Theological College). Nyíregyháza. 1999/9: 89 – 125. (Cf. The «Painter's Manual» of Dionysios of Fourna. Torrance, California, 1981. Wakwood Publications).
- GNUTOVA et al. 2005: S. Gnutova, Gy. Ruzsa, E. Zotova: Prayers Locked in Bronze. Russian Metal Icons. Budapest: Museum of Applied Arts. (bibl. 233 – 247).
- GRABAR 1975: A. Grabar: Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise.
- HILDEBRAND 2007: S. M. Hildebrand: The Trinitarian Theology of Basil of Caesarea. Washington, D.C.: Catholic University of America Press.
- JECKEL 1995: S. Jeckel: Russische Metall-Ikonen – in Form und gegossener Glaube. Bramsche, Rasch Verlag. (Erste Auflage: 1979).
- KORHECZ PAPP 2008: Korhecz Papp Zs.: Az aranyfüst. Az aranyozás rövid története. (The gold leaf. A short history of gilding) // Korhecz Papp Zs.: Újjászületések. Restaurálási, egyházművészeti és kultúrtörténeti képes tanulmányok. Életjel. 137-163.
- LAZAREV 1971: V. N. Lazarev: Moscow School of Icon-Painting. Moscow: „Iskusstvo”.
- MIGNE 1857: Migne (éditeur): Patrologia Graeca. Paris, 1857-1866. t. 31.
- POPOVA et al. 1996: Az ikon (Műkincsátározó) (The icon [An identification manual of works of art]), co-authored by O. Popova, E. Szmirnova, P. Cortesi Budapest: Officina '96 Kiadó. (Cf. O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi: Icone. Milano, 1995. Arnoldo Mondadori Editore).
- POUCHET 1992: R. Pouchet: Basile le Grand et son univers d'amis d'après sa correspondance. Une stratégie de communion. Rome (Augustinianum 36).
- REDL 1988: K. Redl (ed.): Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez. (On heavenly and earthly beauty. Sources for the history of aesthetics in late antiquity and the early Middle Ages.) (Közreadja Redl K.). Budapest: Gondolat.
- ROUSSEAU 1994: Ph. Rousseau: Basil of Caesarea. Berkeley: University of California Press.
- RUZSA 1994-1995: Gy. Ruzsa: Remarques sur l'icone de la Vierge de Vladimir // Acta Historiae Artium. 1994-95/37: 105-112.
- RUZSA 2003: Ruzsa Gy.: Esterházy Pál egy novgorodi ikonról (Pál Eszterházy on a Novgorod icon) // Művészettörténeti Értesítő. LII. 2003/3-4: 299-302.

- RUZSA 2009: Ruzsa Gy.: Megjegyzések az orosz ikon technikájához, különös tekintettel a teológiai vonatkozásokra. (Remarks on Russian icon technique with special attention to its theological relevance). // Műtárgyvédelem. 2009/34: 111-129.
- RUZSA 2011: Gy. Ruzsa: Ikonborításos orosz ikonok egy budapesti magángyűjteményből (Russian icons with icon covers from a Budapest private collection). Gödöllő: Sztarstudio.
- RUZSA 2013: Ikonenmuseum Georg Ruzsa des Pauliner Höhlenklosters. Gödöllő: Sztarstudio.
- SZABÓ 2009: Szabó K. (szerk.): Görög örökség. A görög ortodox diaszpóra Magyarországon a XVII-XIX. században. (K. Szabó, ed. The Greek heritage. The Greek diaspora in Hungary in the 17th -19th centuries). Budapest, Budapesti Történeti Múzeum. p. 187., p. 178. No 4.59.
- VANYÓ 1983: Vanyó, László (ed.): A Kappadókiai Atyák (The Cappadocian Fathers). Budapest: Szent István Társulat, for Saint Basil the Great.
- WEIS 1985: A. Weis: Die Madonna Platytera. Verlag K. R. Langewiesche
- WERNER 1970: O. Werner: Über das Vorkommen von Zink und Messing im Mittelalter // Ersmetall. 1970/25: 259-269.

Резюме

Употребление и роль металлов в русских иконах (Технология, материалы, символика, сакральное значение)

В данной статье автор анализирует на основе многих примеров состав металлов окладов, красок содержащих металлов и состав материала меднолитых икон. В статье также анализируется символическое и сакральное значение этих материалов.

IDENTITA POD TLAKEM DĚJIN. ČEŠTIVÍ Z POHLEDU MARIUSZE SZCZYGIEŁA A MARIUSZE SUROSZE

Agnieszka JANIEC-NYITRAI

Východiskem úvah o identitě formované pod tlakem dějin, jak ji zobrazují dva polští autoři - Mariusz Szczygieł a Mariusz Surosz, bude rozšířené a dokonce jistým způsobem demonizované přesvědčení o zvláštní roli dějin ve středoevropském prostoru. Výrazné zdůraznění této specifčnosti přináší kontroverzní eseje Josefa Kroutvora *Potíže s dějinami*, v nichž se středoevropský člověk jeví jako zcela závislý na historii a neschopný odolat jejímu vlivu: „Střední Evropa měla nepochybně vždy potíže s dějinami. Nikdy to nebyl jen historický problém, záležitost koncepce dějepisu. Ve střední Evropě se dějiny dotýkají člověka osobně. To je právě ta potíž. Velká historie fyzicky naléhá na lidskou existenci. (...) Historického údělu se prostý Středoevropan jen tak nezbaví.“ [KROUTVOR 1990: 102].¹ Neustále se rozpadající dějinná kontinuita a nepředvídatelnost událostí mají přímý vliv na nestabilitu středoevropské identity, což je jedním z trvalých prvků projevujících se při jejím formování. Dějiny v oblasti střední Evropy poskytují pouze provizorní řešení, nikdy nejsou definitivní, a proto také středoevropská identita nikdy neměla a stále nemá čas vyžrát [KROUTVOR 1990: 63]. K charakteru středoevropské kultury problémy s identitou neoddelitelně patří, a jak zdůrazňuje Aleksander Fiut, jednou ze základních zkušeností Středoevropana je jeho bezprostřední konfrontace s dějinami přicházejícími znenadání, s dějinami ničivými jako přírodní živel [FIUT 2001: 23-24]. Ve středoevropském prostoru se dějiny manifestují v mnoha podobách, ale téměř vždy stavějí Středoevropana do pozice loutky, které je znemožněn útěk od mnohdy neodvratného osudu. Onen historický determinismus hořce hodnotí Milan Kundera, hledaje kořeny právě ve vztahu k dějinám středoevropské identity: „Velké národy jsou hluboce přesvědčeny, že dělají historii. (...) To není případ malých národů střední Evropy. My jsme nedělali historii, my jsme jí podstupovali. Nemáme ji rádi, protože ani ona nás nemá ráda. Neztotožňujeme se s jejím myšlením, přepokládaným ani skutečným. Nepřiznáváme jí ani velikost, ani vážnost. První rakouští emigranti, kteří přišli do Francie a Anglie na konci třicátých let, byli ohromeni bezstarostnou lhostejností svých hostitelů. Měli dojem, že předběhli Západ svou zkušeností o celou jednu generaci. My, kteří jsme vyvázli z laboratoře Historie, jíž je střední Evropa, máme podobný dojem i dnes.“ [KUNDERA 2000: 89-90]. Podle Kundery dějiny odpuzují Středoevropany, protože nikdo nemůže zůstat vůči nim lhostejným a dříve nebo později

¹ Příznačné je, že se mottem Suroszova díla stává právě citace z Kroutvorovy knihy: „Střední Evropa měla nepochybně vždy potíže s dějinami. (...) Ve střední Evropě se dějiny dotýkají člověka osobně. To je právě ta potíž.“ [KROUTVOR 1990: 102]

se historie dotkne každého obyvatele tohoto regionu ležícího mezi Východem a Západem. Minulost je v současnosti stále přítomna, stále se v ní projevuje, paradoxně nikdy nepomíjí a jak píše německý historik Karl Schlögel, vždy když listujeme mapou střední Evropy chtě nechtě narazíme na dějiny [SCHLÖGEL 2009: 57]. Obzvláště silná zkušenost dějin je projektována také na plátno kultury, umění a hlavně literatury, kde se výrazně vyznačují dvě tendence vztahu k dějinám: uvědomění si jejich důležitosti a podstatnosti a nedůvěra k dějinám, pramenící ze špatných zkušeností Středoevropanů chycených do drápů západních a východních imperií [SOWIŃSKA 2004: 127-128].

Pod tlakem dějin se však zrodilo několik mechanismů jak se před nimi chránit, což je bezprostředně spojeno s formováním se středoevropské identity. Nejpatrnějšími příklady, jak využít dějiny ve svůj prospěch a stavět na nich svou identitu, jsou mystifikace různého druhu. K takovýmto strategiím lze v českém literárněhistorickém kontextu zařadit např. padělané rukopisy z první poloviny 19. století. S otázkou pravosti *Rukopisu zelenohorského* a *Rukopisu královédvorského* je přímo spojena debata o smyslu českých dějin, o kořenech české identity, debata velmi živá, která rezonuje také do současnosti [KOLA 2011: 286-287]. Mystifikační postupy ale nejsou cizí ani pro 20. století. Stačí si připomenout osudy hrdinů minulosti: Jana Husa, Jana Žižky, Györgye Dózsy v maďarském kontextu, nebo dokonce Jánošíka, jejichž biografie byly natolik upraveny, aby se tyto postavy mohly stát ikonami totalitárního režimu a bojovníky proti utlačování pracujícího lidu. Podobné „přivlastňování“ se stalo osudem významných osobností novověku, stačí zde zmínit posmrtné osudy díla Aloise Jiráska a „jiráskovskou akci“ pořádanou komunistickou stranou v 50. letech minulého století. Minulost je otevřena interpretacím a s dějinami, jak píše český historik František Graus, je možno udělat vše, jen ne před nimi utéci [GRAUS 1968: 8].

Dějiny slouží Středoevropanům jako prostředek k podporování, nebo dokonce přímo k vytváření vlastní identity. V českém kontextu je výrazná mytologizace husitství či prohry na Bílé hoře, které přispívaly k vytváření jisté národní sebeidentifikace [WANDYDZ 2002: 36-37]. Koneckonců národní identifikace není přece trvalým a neměnným stavem, ale spíše procesem, který probíhá během nekonečné interakce s jinými a jednotlivci pocházející ze středoevropského prostoru, jak přesvědčivě dokazuje polský sociolog Jarosław Kiliński na příkladu hlavního hrdiny slavného Haškova románu, nepředstavuje stabilní konfiguraci naučených vzorců vlastních danému národu [KILIŃSKI 2005: 689].

Zdá se, že právě tento postulát nadvlády dějin tvoří východisko knih Mariusze Szczygiela *Zrób sobie raj* (2010) a Mariusze Surosze *Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów* (2010). I přesto, že se v centru dění nacházejí lidé a ne konkrétní historické události, je jasné, že to jsou metaforicky řečeno právě dějiny, které „píší“ lidi, a ne lidé, kteří píší dějiny. Szczygiel charakterizuje knihu Surosze jako alternativní příručku českých dějin, kterou tvoří portréty známých a méně známých českých osobností 20. století [SUROSZ 2010: III]. Pokud bychom šli podobnou cestou, mohli bychom Szczygiełovu knihu označit za sociologickou příručku, v níž jsou jisté problémy společenského života ilustrovány na příkladech osudů známých i méně známých osobností 20. století. Mariusze Surosz jako historika zajímají tedy hlavně mechanismy dějin a to, co dějiny dělají s lidmi. U Szczygiela je tato tendence méně

patrná, což bylo zjevné už v první knize reportáží *Gottland*, kde jsou velké dějiny zrovnovážené s malými „soukromými“ dějinami [MROCZEK 2011: 156]. Pro Surosze je výchozím bodem historie, prostřednictvím níž se autor dostává k člověku. U Szczygieła lze zaznamenat opačnou tendenci – jedinec tvoří východisko a až na jeho osudech se - jako na lešení - vznášejí dějiny.

O tom, že je pohled z perspektivy dějin stále nosný a že existuje potřeba pohledu „zvenčí“ svědčí fakt, že obě knihy byly hned přeloženy do češtiny a obě vyšly v roce 2011. Překlad Szczygiełovy knihy *Gottland*, kde dějiny rovněž zaujímají významné postavení, do ledna 2013 se dočkal šestnácti dotisků. Vznikly podle ní i dvě divadelní inscenace: v ostravském divadle Jiřího Myrona i pražském Švandově divadle [KOZUMPLÍK 2011: 38], úryvky ze Szczygiełova *Gottlandu* tvoří také součást projektu Vladimíra Morávka „Perverze v Čechách“ nastudovaného v brněnském divadle Husa na provázku.

Vztah identity a dějin je v obou knihách pozoruhodně zpracován, a pokud srovnáme poměr obou autorů k dějinám a k identitě své vlastní země, dojdeme k zajímavému zjištění. Szczygieł v úvodu ke své knize vidí Čechy jako jistý negativ Poláků, „národ, který má úplně jiné vady“ [SZCZYGIEŁ 2010: 11]. Je zřejmé, že autor se při popisu češtví svérázným způsobem vyrovnává také s polskou národní identitou, která přirozeně může tvořit a tvoří jakýsi vztahový bod. V rozhovoru pro časopis „Host“ Szczygieł dokonce přiznal, že tuto knihu napsal primárně pro Poláky, a také Poláci jsou paradoxně jejími hrdiny: „Knihu *Udělej si ráj* jsem psal o Čechách, ale tak, aby to byla kniha o Polsku. A vím, že ji polský čtenář čte i jako knížku o sobě. (...) Je to knížka, která Poláka od začátku do konce nutí ke konfrontaci s Čechem.“ [SZCZYGIEŁ 2011:12] U Surosze tyto vzájemné relace nejsou natolik patrné; vlastně pouze v úvodu lze najít přímý odkaz na Polsko a stereotypní způsoby vnímání Čechů. Průměrný Polák podle Surosze vnímá Československo jako zemi zbavenou tragismu dějin, jako zemi anekdoty [SUROSZ 2010: 12].² Nicméně pro obě knihy platí tvrzení Dušana Lužného, který během analýzy Szczygiełova zobrazení českého „světa bez Boha“ poznamenal o dvojí perspektivě vnímání reality: „Pohled ‘cizince’ může odhalit to, co nejsme díky svému kulturnímu dědictví schopni vidět, ale na druhé straně ‘cizincova’ perspektiva z velké části odráží jeho vlastní dědictví. A to může přinést jak jisté zkreslení, tak na druhé straně nečekaná ‘odhalení’ pro domácí, tedy nový pohled.“ [LUŽNÝ 2011: 24]

Szczygieł se zabývá jednak dneškem, jednak vlivem dějin na současnost. Výrazně je to vidět v jedné z klíčových otázek celé sbírky – v problematice vztahu k náboženství a víře. Po popisu a analýze odlišného vztahu k církvi než je v Polsku, ilustrovaného a podepřeného četnými rozhovory, následuje pojednání zcela historického charakteru (kapitola „Krátké dějiny averze“), v níž autor postupně hledá a popisuje příčiny české nedůvěry v katolickou církevní organizaci. Pro tento příspěvek jsou obzvlášť pozoruhodné pasáže věnované meziválečnému Československu, kdy se intelektuální elita v čele s prezidentem Masarykem rozhodla pro hodnoty bližší

² Je to opět narážka na Kroutvorův esej, v němž autor popisuje proces transformace velkých dějin v anekdotu, charakteristický pro středoevropský prostor.

protestantismu a právě ony se staly fundamentem moderního českého smýšlení, české národní identity, široce pojatého češství, a to nejen v oblasti náboženské [SZCZYGIEL 2010: 145]. Základy novodobé české společnosti nebyly formovány typicky polským stmelením nacionalismu a katolicismu, ale spíše pracným budováním sociální soudržnosti, zbavené náboženského podtextu [LUŽNÝ 2011:24] Zdá se, že polský novinář právě v občanském a kulturním rozměru češství hledá kořeny odlišnosti, jak píše v recenzi Szczygiełovy a Suroszovy knihy Miloš Kozumplík: „Szczygieł (...) obdivně vzhlíží k české schopnosti žít bez boha a bez patosu vůči vlastní historii. S ‚čechofilským‘ zanícením objevuje, že náboženský rozměr života Čechům nahrazuje kultura.“ [KOZUMPLÍK 2011: 38]. Národní dějiny, i když nepochybně ovlivňují osudy jedince, se často vytrácejí a dominují dějiny soukromé, jak tomu bylo v případě Josefa Švejka, který si i zapletený do mašinérie velkých dějin dokázal zachovat svůj individuální charakter: „Šel světem v anonymní mase jemu podobných, ale jako opravdový individualista sám vyprávěl a byl hrdinou jen svých vlastních, často soukromých dějin.“ [KILIAS 2005: 690].

Podrobnou sondu do problematiky češství a způsobu reagování Čechů v historicky klíčových momentech přináší Szczygiełův text „Národ s kódem u domácího telefonu“ [SZCZYGIEL 2010: 79]. Příkladem češství je patosu zbavený film *Ostře sledované vlaky*, v němž se soukromé dějiny překrývají s velkými dějinami 2. světové války. Hrdinství je uchopeno mezi řádky, jak píše Szczygieł, není prvoplánové. S hlubokou úctou polský novinář píše např. o pronásledování příslušníků katolické církve po nástupu komunistů, což zdůrazňuje recenzent Szczygiełovy knihy Jan M. Heller [HELLER 2011] Szczygieł zároveň upozorňuje na různé podoby hrdinství a na jeho ambivalentnost. V jednom z rozhovorů dokonce přiznává, že hranice mezi odvahou a zbabělostí je velmi tenká: „Hrdinství nelze definovat, protože pro každého znamená něco jiného. My sami si stanovíme hranici, za níž už se stáváme hrdiny. Každý z nás to vidí jinak. Podle mého názoru se například zachovala hrdinsky Helena Vondráčková. Když se v Česku rozpoutala diskuze, jestli podepsala Antichartu, nebo ne, řekla, že ji sice nepodepsala, protože byla v Sopotech, ale že kdyby s tím byli za ní příšlí, určitě by to udělala. Takové prohlášení je pro mne důkazem odvahy. V Polsku by si ho nikdo nedovolil, všichni by si chtěli hrát na nezlomné.“ [SZCZYGIEL 2008: 44]. Hrdinství v polském a českém pojetí je zcela odlišné.

V českém kontextu existuje zvláštní typ hrdinství, hrdinství bezbranného, které Josef Jedlička označil jako hrdinství neútočné: „I naše heroické gesto bylo většinou plodem zoufalství ze špatnosti světa a nebyvalo útočné, ale obětní – na usmířenou.“ [JEDLIČKA 1992: 29]. Podobné uchopení českého hrdinství jako konstantního prvku české identity ve svých úvahách prezentuje Robert Pynsent, který analyzuje činy řady českých mučedníků – pacifistů: Jana Husa či Jana Palacha [PYNSENT 1996: 244-245]. Neútočným protestem proti sovětské okupaci se symbolicky stává kód u domácího telefonu ve tvaru *1968. Pozoruhodný kontext takového zobrazení českého hrdinství, odlišného ve vztahu k hrdinství nabízeného v polském kulturním

vzorci, představuje trojdílný seriál polské režisérky Agnieszky Holland³ „Hořící keř“ (Holland 2013), který je věnován kauze Jana Palacha. Zde se rovněž vyskytuje česká nedůvěra k patosu, k velkým gestům, za nimiž mnohdy zeje prázdnota. Základní princip přístupu polského autora k této otázce vystihuje už výše zmíněný Jan M. Heller: „Szczygiela fascINUJE, že zatímco hymny takřka všech evropských národů s hrdinským patosem vybízí k velkým činům, Čech si vystačí s konstatováním, že 'zemský ráj to na pohled'. Právě tento rozdíl je vlastním tématem jeho tázání se po specifikách češství, otázka, které se snaží přijít na kloub.“ [HELLER 2011]

Sémantický obsah české hymny, jejíž parafrází je i samotný název celé sbírky Szczygielových reportáží, se jeví jako podstatný, protože, jak zdůrazňuje ve studii věnované středoevropským státním hymnám Csaba Gy. Kiss, obsahuje v sobě jak touhu po vysněné Arkádii, tak přesvědčení o možnosti dosažení ráje na zemi [KISS 2009: 101].

V Suroszově knize paradoxně, i když jsou polské dějiny a polská identita přítomny jen okrajově, zapadá způsob psaní o dějinách do - pro Poláky typické - konvence vnímání dějin jako jisté zkoušky, kterou je třeba podstoupit, aby člověk takto stvrdil svůj heroismus. Je to např. kauza oběti stalinského procesu Milady Horákové, ale také generála Aloise Eliáše, který byl popraven během 2. světové války za konspirační aktivity. Češi, podobně jako jiní Středoevropané, stále museli čelit nátlaku dějin. Velké dějiny mnohokrát smetly z povrchu země osobní dějiny. Dokonce i ve výše zmíněném sporu o smysl českých dějin je brána v potaz kontinuita českých dějin, kde se, zjednodušeně řečeno, prolínají dva pohledy: masarykovská stojící za Palackým, podle níž v pobělohorském období došlo k přerušení kontinuity, a pekářovská, podle níž tuto kontinuitu tehdy zajišťovalo barokní umění a česká lidová kultura 17. a 18. století [KOLA 2011: 291].

Surosz zkoumá dějiny optikou minulosti, jejíž vliv sáhá až do současnosti. Szczygiel volí jiný přístup: v zobrazování současnosti se dříve nebo později velmi výrazně zrcadlí minulost. Výsledek je podobný – velmi hustě spletená síť vzájemných souvislostí, směsice dneška a včerejška, důsledků a příčin. Také polská bohemistka Izabela Mroczek Szczygiel ve svých reportážích prezentuje cosi jako odlišné dějiny, dějiny paralelní k velkým dějinám známým z historických příruček [MROCZEK 2011: 156]. Prostřednictvím prezentování osudů lidí odhaluje nové, doplněné dějiny. Oproti tomu Surosz popisuje velké dějiny, převraty, války a revoluce a teprve do nich vpletené lidské osudy.

Otázkám pohnutých osudů středoevropské identity (nebo možná středoevropských identit?), které spojuje experiment na živém organismu střední Evropy, jakým byl vznik mnohonárodnostního Československa, se ve svých úvahách o čechoslovakismu věnuje i Surosz. Dovolává se hořkých slov košického rodáka, maďarského spisovatele Sándora Máraiho, který považoval koexistenci Maďarů, Slováků a Němců za jisté násilí [SUROSZ 2010: 14]. Čechoslovakismus se jako nosná idea ne-

³ Holland studovala na pražské FAMU právě v období pražského jara a byla svědkem těchto historicky důležitých událostí.

osvědčil, a právě tyto vnitřní spory urychlily rozpad První republiky. Surosz v hodnocení tohoto dějinného experimentu s identitou připomíná slova Ferdinanda Peroutky, který se po válce stavěl k čechoslovakismu velmi kriticky, uvědomoval si jeho fiktivní základy a kritizoval snahu udržet to, co nebylo schopné života [SUROSZ 2010: 90]. Idea čechoslovakismu se odvolávala na minulost, zakládala se na vnímání Velkomoravské říše jako společného státu Čechů a Slováků a na jazykové příbuznosti. Nicméně nebrala ohled na tisíc let trvající odlišný historický vývoj Českého království a Slovenska v rámci Uherského království a odlišnou mentalitu obou národů formovanou v tomto dlouhém období.⁴

Další choulostivou otázkou, které se Surosz nevyhýbá, je už výše uvedená mystifikace dějin. Navazuje na spor z 19. století, jehož se zúčastnil i pozdější československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk a který se týkal pravosti *Rukopisů zeleňohorského a královédvorského*, pocházejících údajně ze středověku [SUROSZ 2010: 26]. Dějiny, anebo přesněji řečeno mystifikace dějin, se tehdy staly cestou k formování a podporování ještě nevyzrálé české identity. Byly jakousi berlí, která podporovala nejistou identitu. Právě tento klíčový okamžik, kdy T. G. Masaryk odvážně zaprotestoval proti zneužívání dějin a proti jejich přepisování ve jméno těch největších národních ideálů, byl momentem zlomu v procesu formování se moderního českství. Předchozí generace - čeští buditelé z období národního obrození - nebyli romantickými básníky, geniálními vizionáři budoucnosti, jako v případě polské nebo maďarské dějinné zkušenosti [RÁKOS 2001: 71-72], ale tvrdými pragmatiky. Proto se právě Masaryk rozhodl budovat identitu moderního českého národa na dvou pilířích: na husitské tradici a na ideálech národního obrození, ovšem revidovaných a modernizovaných [KOLA 2011: 290].

Četba knih M. Szczygieła a M. Surosze otevírá široké pole nejen pro diskuzi, ale také pro vznik závažných otázek: vytváříme-li dějiny my lidé, nebo jsme-li my a naše identita vlastně jen výsledkem dějinných událostí? Existuje něco jako historický determinismus? Jsme schopni povznést se nad poměry a hranice, které dějiny určují? V Suroszově pojetí dominuje spíše historický determinismus, dějiny filtrované přes osudy jednotlivců se pro něj stávají lidštějšími. Avšak Szczygieł „své“ dějiny polidšťuje důsledněji, protože zkoumá jednotlivce optikou dějin, a ne naopak. Otázka procesu vytváření české identity pod tlakem dějin zůstává nadále otevřená a nikdy nebude definitivně zodpovězena, i když určitě obě knihy polských autorů lze označit za významný příspěvek k této tematice. Samotnou metaforou českého vztahu k dějinám je socha sv. Václava, dílo českého umělce Davida Černého [SZCZYGIEŁ 2010: 231], kde český kníže sedí na koni obráceném vzhůru nohama. Tuto sochu lze interpretovat jako hru s minulostí, jako pokus o nalezení nové identity v nových historických podmínkách. Obě knihy představují především pozoruhodný pokus o popis současnosti nahlížené z perspektivy dějin, o popis současnosti utkané z přediava minulosti.

⁴ S vědomím jistého zjednodušení definuje Robert Pynsent základní rozdíly mezi Čechy a Slováky s přihlédnutím k otázkám identity [PYNSENT, 1996: 182-183].

Literatura

- FIUT 2001: Fiut, A. V Evropě, čili... Olomouc: Votobia.
- GRAUS 1968: Graus, F. Naše živá a mrtvá minulost. Praha: Svoboda.
- HELLER 2011: Heller, J. M. Otče náš, Otče náš... tak kde teda jsi?! Recenze knihy M. Szczygiela Udělej si ráj. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/28533/szczygie-mariusz-udelej-si-raj>, (2014.08.12).
- JEDLIČKA 1992: Jedlička, J. České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi. Praha: Nakladatelství F. Kafky.
- KILIAS 2005: Kiliass, J. „Někerej Maďar taky za to nemůže, že je Maďar“: o sociologickém popisu národní identifikace, // Sociologický časopis, roč. 41/4: 689-690.
- KISS 2009: Kiss, Cs. Gy. Wizerunek narodów w hymnach krajów Europy Środkowej. // Kiss, Cs. Gy. Lekcja Europy Środkowej. Eseje i szkice. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury Kraków.
- KOLA 2011: Kola, A. F. Europa w dyskursie polskim, czeskim i chorwackim. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- KROUTVOR 1990: Kroutvor, J. Potíže s dějinami. Praha: Prostor.
- KOZUMPLÍK 2011: Kozumplík, M. Pepici – polská fascinace Českem, // Instinkt, č. 13.
- KUNDERA 2000: Kundera, M. Z kulturního testamentu střední Evropy, // Listy, roč. 30/3: 88-90.
- MROZEC 2011: Mroczek, I. „Odhalování“ polských a českých dějin v reportážním díle Mariusze Szczygiela, // Bohemica Olomucensia. Symposiana, 2011/1: 155-160.
- LUŽNÝ 2011: Lužný, D. Jak se žije bez Boha. Náboženská krajina Česka, // Host 27/4: 20-25.
- PYNSENT 1996: Pynsent, R. Pátrání po identitě. Praha: H & H.
- RÁKOS 2001: Rákos, P. Národní povaha naše a těch druhých. Sebeklamy a předsudky jako dějnotvorná síla. Bratislava: Kalligram.
- SCHLÖGEL 2009: Schlögel, K. Úvahy o střední Evropě, // V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém, Ed. J. Trávníček. Brno: Host 47-61.
- SOWIŃSKA 2004: Sowińska, R. Literackie świadectwa środkowoeuropejskiej tożsamości. // Europa Środkowa: wspólnota czy zbiorowość, Wrocław: Ossolineum.
- SUROSZ 2010: Surosz, M. Pepiki, Dramatyczne stulecie Czechów. Warszawa: W.A.B.
- SZCZYGIEL 2008: Szczygiel, M. Zajímá mě, co je to být hrdinou, Rozhovor Terezy Brdečkové s Mariuszem Szczygiel, // Respekt, 2008/21: 44.
- SZCZYGIEL 2010: Szczygiel, M. Zrób sobie raj. Wołowiec: Czarne.
- SZCZYGIEL 2011: Szczygiel, M. Mezi adresáty mých knížek stojí Češi až na konci... Rozhovor Marka Seckáře s Mariuszem Szczygiel, // Host, č. 4.
- WANDYCZ 2005: Wandycz, P. Mity, stereotypy i komplekсы w dziejach Europy Środkowo-Wschodniej. // Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury Kraków.

Abstract

Identity under the pressure of history. Czech identity from the perspective of Mariusz Szczygiel and Mariusz Surosz

The goal of the paper is to analyze two texts by the Polish authors Mariusz Szczygiel (*Zrób sobie raj*, 2010) and Mariusz Surosz (*Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów*, 2010) and to define the main strategies used by the authors to grasp Czech national identity in the context of history. The author of the paper highlights the complicated Central European context in which history has always played an important role in shaping the identity, as well as specific features related to Czech history. Attention is also paid to the differences in the ways of looking at Czech national character, which provides each of the books.

**ЭСТЕТИКА ТВОРЧЕСТВА В ФИЛОСОФИИ БЕРДЯЕВА – ПОПЫТКА
СОВРЕМЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ**

Olga Szűcs

Осознающие свою ответственность мыслящие люди нашей эпохи не могут себе не поставить вопрос, почему в наше время так сильно, даже можно сказать стихийно, возросли интерес и потребность к философии, философским мыслям прошедших веков? Какова причина вспыхнувшего интереса, в частности к трудам Бердяева? Эти два вопроса мы никак не можем рассматривать разобщенно.

Так в чем же «тайна» популярности Бердяева? Ответить на этот вопрос лишь тем, что после своей вынужденной эмиграции из Советской России его труды были запрещены, что в обиход был введен нарицательный термин *бердяевщины*, что великий бунтарь Бердяев был всегда, и остался до наших дней, символом свободомыслия, что его *философия свободы* приобрела метафизическое значение, стояв над самой религией? Конечно, все это верно, но пожалуй ответ на наш вопрос лежит не в прошлом, а скорее всего в настоящем, в необычайной *актуальности* философии Бердяева. Стихийно возникшая востребованность в чем либо возникает всегда на почве реальной потребности, может не до конца осознанных, но реальных проблем личности, коллектива, общества, цивилизации. И чем сложнее и острее данные проблемы, тем сильнее и активнее процессы сознательного или бессознательного их осмысления и попытки проникновения в их глубину.

Философская мысль с поры ее конституирования, независимо от конкретных *форм* выражения, всегда была нацелена на глубинное, сущностное понимание человеком самого себя и окружающий его мир. Философские обобщения, выражаемые в понятиях, выявляли *сущность* миропорядка. Познавая сущность любого предмета познания человек обретал *реальную компетенцию* взаимосвязи с природой и все новые и новые формы успешного коллективного существования.

Мы вправе выразить свое мнение, согласно которому, именно *философское мышление* даровало человечеству креативные способности успешно строить культуры и цивилизации в течении многих тысячелетий. И именно поэтому, в исторические моменты накапливания трудно разрешимых кризисных ситуаций, человек – часто не осознавая этого –, обращается к накопленным веками, и доказавшие свою правомерность, когнитивным навыкам познания

мира. Возвращаясь к осмыслению философского наследия, человек вольно-невольно проверяет свои интеллектуальные компетенции именно на том, сумеет ли он *понять* философские мысли великих авторов?

И когда осознаем, что наше понимание по всей вероятности возможно, только одно из множеств интерпретаций философского текста, и вряд ли совпадает с интенциями самого автора текста, идеями которого мы пытаемся обогатиться, мы часто оправдываем себя высказываниями об относительности и всевозможности мнений, о спасающей идее о субъективности любой возможной интерпретаций. Тем не менее в глубине души все же остается некая метафизическая печаль с неугасающим вопросом: а может мы не правы, может действительно существует *единственная* истина, которую нам порой так отчаянно и безнадежно пытаются передать через века и поколения *поистине* великие мыслители?

Драматизм состоит именно в этой парадоксальности: истина абсолютна и относительна одновременно, и без философского подхода, учитывающего потребности нашей современной цивилизации, уже не обойтись.

В нашей статье мы задаемся вопросом, почему Бердяев стал настолько востребованным и популярным автором в наши дни? Какие элементы его философии вызывают и по сей день наибольший интерес? Пожалуй именно те, которые являются самыми актуальными и в наши дни. Это концепты *свобода*, *творчество*, *человек* и попытки его *самолегитимации*, и связывающая эти понятия в единую теорию, *эстетика*. Давайте задумаемся, каков «посыл» Бердяева, передаваемый им из другой эпохи?

«Дух человеческий – в плену. Плен этот я называю «миром», мировой данностью, необходимостью. «Мир сей» не есть космос, он есть некосмическое состояние разобщенности и вражды, атомизация и распад живых монад космической иерархии» [БЕРДЯЕВ 1985: 41] – этими мыслями начинается написанная ровно сто лет тому назад, в 1916-м году его книга «Смысл творчества», которую сам Бердяев считал своим одним из самых основополагающих трудов. В этой своей ранней книге Бердяев закладывает аксиомы своего учения о человеке, утверждая, что материально существующий мир, и появление в нем человека – это «обогащающее откровение Бога, развитие Бога» в том смысле, что Бог, сотворив человека, как бы поручает ему завершение творения мира. Одно из важнейших высказываний, заставляющий нас сильно задуматься о его смысле: «...не только человек нуждается в Боге, но и Бог в человеке.» [БЕРДЯЕВ 1985: 48-49]. Человек нужен Богу ради завершения своей начатой работы в сотворении мира.

Нам должно быть ясно видно, что из этой основной мысли Бердяева – которую полностью отвергает традиционная православная догматика, с которой Бердяев вел постоянную полемику, доходившую до открытой конфронтации - и развивается вся его философия и вырастают основополагающие идеи его эстетики. [БЫЧКОВ 2005: 40]. Естественным образом, на ней основывается и его теория творчества, которая напрямую связана с идеями свободы и эстетики.

Бердяев приходит к умозаключению, что в прежние времена философия и религия были полностью отдалены от проблем реального человека, что однозначно и привело человеческую мысль к отрицанию не только Бога в форме атеизма, но и к различным проявлениям позитивистских воззрений. Свою задачу он видит в создании *антроподицеи*, и человеческое творчество является главным инструментом и способом в его «оправдании». Работа «Смысл творчества», именно поэтому имеет подзаголовок «Опыт оправдания человека», в чем Бердяев и видит основной смысл своей философии и эстетики.

В «Самопознании», работе написанной уже значительно позже, в 1940-м году, и осмысляющий весь жизненный опыт философа, Бердяев писал: «Тема о творчестве, о творческом призвании человека – основная тема моей жизни. Постановка темы не была для меня результатом философской мысли, это был пережитый внутренний опыт, внутреннее озарение» [БЕРДЯЕВ 1990: 194]. В процессе этого переживания, в результате интуитивного и интеллектуального осмысления, Бердяев осознал, что человеческое творчество не является результатом некой «мирской», социальной закономерности или его правом; это «требование Бога от человека и обязанность человека. Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога» [БЕРДЯЕВ 1990: 195]. Руководствуясь именно этим смыслом и развивалась философия творчества Бердяева в течении всей его жизни.

Человек наделен способностями творить Богом, но даруя эту божественную возможность сотворенному Богом человеку, Бог взамен ничего не «требует», ни на что не «обязывает» свое творение. Творчество человека должно быть *свободным*, совершенно непринужденным актом ответной благодарности своему творцу. Именно по этому – рассуждает Бердяев – Священное Писание молчит о человеческом творчестве, ведь если бы оно содержало это требование к человеку, человек больше бы не имел возможности *свободного* выбора, а имел бы лишь необходимость послушания божественному повелению. «И Бог ждет от человека антропологического откровения творчества, сокрыв от человека во имя богоподобной свободы его пути творчества и оправдание творчества» - пишет Бердяев. [БЕРДЯЕВ 1985: 129].

В идущем от себя, мотивированном внутренними идейными и нравственными посылами самого человека, свободном творчестве, размышляет Бердяев, раскрывается *образ* Творца в человеке, поэтому Бог как бы *надеется* на то, что человек сам поймет этот изначальный замысел Бога, и начнет непринужденно, то есть совершенно *свободно* его реализовать. «*В творчестве снизу раскрывается божественное в человеке, от свободного почина самого человека, а не сверху*» [БЕРДЯЕВ 1985: 130]. В свободе творчества - по замыслам Бердяева – человек наконец достигнет того идейного совершенства, которое позволит ему понять смысл христианства: образ и подобие Бога в нем самом, в свободно творящем человеке. «Человеку трудно понять – пишет Волкогорова -, почему Бог не создал безгрешного мира, где нет места болезням, детским слезам, страданиям. Ответ прост: в таком мире не было бы свободы, которая лежит в ос-

нове мироздания и ограничить которую Бог не хочет (и не может?). Мир должен пройти искушение свободой, чтобы его выбор в пользу добра был не внешним принуждением, но внутренним свободным выбором.» [ВОЛКОВИЧ 2010: 19].

«Сегодня мы пытаемся восстановить в правах самоценность свободы. Но при этом сама категория свободы не подвергается достаточно серьезному анализу.» - начинает свою работу по анализу понимания Бердяевым понятие свободы известный философ наших дней, Ю.А. Шрейдер [ШРЕЙДЕР 1994: 85]. Дихотомию ограничения свободы моралью и исключение человека из сферы морали изъяв от него свободу, по мнению Шрейдера Бердяев решает единственно возможным образом: «Выход из этой контрверзы многие мыслители /в из числе и Н. Бердяев/ усматривают в том, что человеку дается исходная свобода, чтобы осуществить моральный выбор и тут же отказаться от этой свободы ради высшего блага. В религиозных категориях это означает, что Бог создал человека свободным, ожидая от него что тот использует возможность свободного выбора для того, чтобы возвратиться к Богу и предать себя Его воле.» - пишет Шрейдер [ШРЕЙДЕР 1994: 85].

В исключительно сложном историческом периоде первых двух десятилетий XX-го века, религиозная философия отчаянно искала возможные и искупающие выходы из кризиса мироздания того времени, в котором исконно христианские парадигмы уже не проявлялись в самой исторической практике христианской, особенно православной Европы. Бердяев переживал этот судьбоносный период не только христианского мира, но и собственной личной судьбы, исключительно резко. В идейных исканиях выхода из мучительной ситуации назрела потребность и необходимость идеи явления миру Третьего Завета, Завета Святого Духа. Бердяев, как всегда предложил собственное, неканоническое решение. Вместе с множеством религиозных мыслителей, он был убежден, что традиционная религия искупления, религия Нового Завета в данном трагическом этапе состояния мира, уже бессильна. Бердяев полагал, что наступает эсхатологический этап откровения миру Духа Святого.

Первые два Завета (Ветхий как Завет Бога-Отца и Новый как Завет Бога-Сына) были даны человечеству самим Богом, то третий Завет Бога-Духа Святого произойдет в самом человеке, в божественно-человеческом процессе свободного творчества человека. Третье откровение Духа не будет закодировано и открыто в новом Священном Писании, оно не будет высшим повелением, оно произойдет в живущем в Духе человеке, и будет предполагать свободную мотивацию человека к творчеству, свободную от всех возможных внешних рычагов принуждения, и будет носить в себе поистине свободный, детерминированный исключительно внутренне присущей идейности нового, способного к этому, человека.

Творчество – по Бердяеву - всегда покидание обыденного мира, разрыв с повседневностью, с обывательскими целями и смыслами существования, с рассудочным, меркантильным, мелким и недостойным высоким званием *человека* миром. «В творческом экстазе побеждается тяжесть мира, сгорает грех

и просвечивает иная, высшая природа» - пишет философ. [БЕРДЯЕВ 1985: 196]. На этом пункте мы должны четко знать, что *покидание мира* в творческом процессе для Бердяева ни в коем смысле не значит некоего аскетического воздержания /для «философа любви» это и не может быть приемлемым/. «Для Бердяева любовь — пишет Попова -, интуиция личности, интуитивное проникновение в единственный и неповторимый лик другого человека. Любовь человека к человеку «одухотворена», проникнута высшим началом, но не исключительно духовна, она духовно-телесна. При этом любовь, согласно воззрениям философа, не имеет ничего общего с инстинктом продолжения рода.» [ПОПОВ 2010: 87] Аскеза для него скорее всего «послушание» священному Евангелию. *Преодоление мира* в творческом акте – это не *послушание*, а *дерзновение*, то есть поистине свободный выбор человека и действие согласно этому выбору. В то же время, для Бердяева творчество не находится в дихотомии с новозаветным учением об отрицании «мира сего».

Понимание творчества как преодоления мира для Бердяева означает не пассивную изоляцию от него, а как раз наоборот - является инструментом созидания нового мира, мира вечной красоты, в котором преходящая, *греховная* природа как внешнего, так и внутреннего мира человека, трансформируется в желаемый Богом мир идейности, и вечной красоты. Мир прекрасного – по Бердяеву – это в первую очередь креативный результат художественного творчества человека [КУДАЕВ 2014]. Художественное творчество для Бердяева является одной из высших форм творчества. «Рождающаяся в творческом акте красота есть уже переход из «мира сего» в космос, в иное бытие, и в ней не может быть тьмы, которая была еще в грешной природе творившего» - полагает автор [БЕРДЯЕВ 1985: 198].

Мы хорошо знаем, что с появлением авангарда, именно в период размышлений Бердяева над природой художественного творчества, *хранители* художественных форм канонизированного искусства прошедшего, XIX-го века, обрушились своей уничтожающей критикой на совершенно новые формы изобразительного искусства. И так как эти споры не угасают и по сей день, нам чрезвычайно важна точка зрения на этот вопрос философа такого значения как Николай Бердяев. Прицелом критиков были в первую очередь так называемые дефицитные нравственные установки художников. Бердяев же убежден, что в творческом акте, исчезает все греховное, в том числе и возможная *греховность* творцов, которые по своей природе являются одновременно и земными людьми тоже. Разница между настоящим произведением искусства и только лишь имитацией искусства, по мнению философа, визуально не может быть определена с полной и окончательной достоверностью, ведь «...творческий акт устремлен к бесконечному, форма же творческого продукта всегда конечна. И весь вопрос в том, просвечивает ли бесконечность в конечном образе?» - полагает Бердяев в своем труде «Дух и реальность» [БЕРДЯЕВ 2003: 513].

Бердяев неустанно твердит, что творческий акт по своему определению является абсолютно свободным, ничем внешним не детерминированным. В этом понимании мы можем говорить о человеческом – как и о божественном тоже -

творчестве как о творчестве «из ничего». В этом Бердяев видит великую тайну творчества. Оно «идет изнутри, из бездонной и неизъяснимой глубины, а не извне, не из мировой необходимости» - пишет русский философ [БЕРДЯЕВ 1985: 178]. Процесс творчества и само творчество в бердяевской интерпретации вовсе не подлежат рациональному объяснению. Искать детерминирующие факторы, причинно-следственные связи, объясняющие возникновения чего то совершенно нового, не приходится. Если мы будем так поступать, мы никогда не поймем истинную природу творчества и останемся в глубоком метафизическом заблуждении. «В творческой свободе есть неизъяснимая и таинственная мощь созидать из ничего, не детерминированно, прибавляя энергию к мировому круговороту энергии» - пишет Бердяев. [БЕРДЯЕВ 1985: 177].

Дарованная Богом истинная свобода по своей сути и является творчеством, так как по Бердяеву свобода ни что иное, как не познаваемая по своей сущности созидательная творческая энергия в своих потенциальных и актуальных ипостасиях, прорывающаяся из бездонного, неведомого источника. Нам даже и не стоит спрашивать, какова природа данного источника, ведь из всего учения Бердяева следует единственный однозначный ответ, согласно которому этим источником может быть исключительно Бог. Посредством дарованной человеку ничем не детерминированной свободы, Бог как бы делает человека своим *сотворцом*. В самом процессе творения человек и Бог вместе, рука об руку совершают одновременно божественный и человеческий акт созидания. Возникает вопрос, принимая, или хотя бы вдумываясь в эту мысль Бердяева, может ли возникнуть в душе человека бóльшая ответственность, нежели ответственность за Божие доверие такой, непревзойденной степени? Пожалуй нет.

В чем же вечный универсальный смысл интерпретации творчества как *сотворение* с Богом? По традиционному христианскому представлению, божественной основой всего творчества является неперменное присутствие вдохновения, духовности, без которого творчество *немыслимо*, более того, без которого творчества просто не существует. Без внутреннего состояния идейности, духовности, без одухотворенности своим делом, вместо творчества мы имеем дело только лишь с бездушным механизмом. Одухотворенность есть истинное состояние творческого человека в процессе его созидания.

В текстах Бердяева часто встречаются наглядные и показательные образы описывающие творчество как акта, направленного на взаимодействие человека, мира и Бога. Сплошь и рядом в произведениях мы читаем такие *прекрасные* высказывания, имеющих глубокий символический смысл: «Человек как бы передает миру свой разговор с Богом», «Всякое творческое изменение в мире происходит от вторжения духа, т.е. свободы, т.е. благодати, в бытие», творческий акт, это всегда прорыв «к более глубокой реальности, к нуменальному за феноменальным» [БЕРДЯЕВ 2003: 520] - пишет автор в работе «Дух и реальность. /Основы богочеловеческой духовности/», в 1935-м году. [БЕРДЯЕВ 2003: 356]. «Творческий экстаз (творческий акт всегда есть *ex-tasis*) есть прорыв в бесконечность», - гласит уже «Самопознание» [БЕРДЯЕВ 1990: 196].

Об убежденности Бердяевым о взаимообусловленности и взаимопроникновении между собой различных форм творчества, мы можем убедиться цитируя следующие слова из «Смысла творчества»: «Гениальность есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостоинный пути святости. Творчество гения есть не «мирское», а «духовное» делание» [БЕРДЯЕВ 1985: 206]. Ради духовного возрастания человечества, для «божественных целей мира» равноправно необходимы и святые, и гениальные творцы. «С одной святостью Серафима без гения Пушкина не достигается творческая цель мира» - пишет Бердяев. [БЕРДЯЕВ 1985: 206]. Все что было ценного в мире и культуре, в истории и искусстве, - считает Бердяев - «...было трансцендентно, было жаждой перейти грани этого мира, разбить замкнутый круг имманентности, было выходом в иной мир, проникновением иного мира в наш мир. Трансцендентное становится имманентно миру – вот в чем смысл мировой культуры» [БЕРДЯЕВ 1994: 280]. Бердяев уверен в том, что вся культура, религия, все искусство и философия, всегда основывались на «трансцендентном чувстве», «являли собой трансцендентное томление человечества». [БЕРДЯЕВ 1994: 281].

Для нас эта последняя цитата имеет особый смысл, так как подсказывает нам великую тайну гарантии существования, выживания и развития всех культур и цивилизаций прошлого, настоящего и будущего – это *идейность* социального бытия. Пока есть *идея, смысл*, стремление к созиданию, человечество будет жить, как только духовность исчезнет, и передаст имманентный смысл существования бездушным механизмам, человечество утратит легитимацию своего существования и обречет себя на медленное вымирание как культурного существа.

В зрелом периоде своего творчества Бердяев неоднократно писал о том, что книга «Смысл творчества» – *книга-откровение* о смысле творчества, о связи человека с Богом и о его ответственности перед творцом, кем является и сам человек, по этому они – Бог и человек – оба имеют ответственность перед друг другом. Этот ход мысли наводит нас на осознание нашей колоссальной взаимной ответственности - дарованной нам обоим из метафизических основ бытия – свободой. Из этого следует адресованный всем поколениям посыл: человек не может ускользнуть от своей ответственности, ибо он своей свободой и ответственностью взаимосвязан с Богом.

Бердяев не зовет на помощь *рассудок*, он вовсе не старается приводить массу так называемых доказательств, он не убеждает и не переубеждает от противного, он не использует логические приемы верификации, он пророчествует самые очевидные с точки зрения *человеческой морали* постулаты: человек обладает свободой ради *ответственного перед Богом творения*. Беседа с Бердяевым посредством его произведений, мы, его поздние потомки, должны понимать его посыл к вечности, и стараться встроить эти аксиомы *морали* в нашу жизнь здесь и *сей - час*.

Мы никак не можем не согласиться с блестящим исследователем творчества Бердяева, Кудаевым А.Е. кто в своей новейшей и вот-вот вышедшей работе пишет: «...до полного и адекватного постижения творческого наследия

философа еще не просто далеко, но что процесс активного и широкого – а главное, и *качественного* – осмысления по большому счету только набирает свою силу.» [КУДАЕВ 2014: 27].

Литература

- БЕРДЯЕВ 1985: Бердяев Н. Собр. соч. Т. 2: Смысл творчества. Paris: Умса-Press.
БЕРДЯЕВ 1989: Бердяев Н. Собр. соч. Т. 3: Типы религиозной мысли в России. Paris: Умса-Press.
БЕРДЯЕВ 1990: Бердяев Н. Самопознание. Москва: «ДЭМ».
БЕРДЯЕВ 1990: Бердяев Н. Собр. соч. Т. 4: Духовные основы русской революции. Философия неравенства. Paris: Умса-Press.
БЕРДЯЕВ 1994: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Москва: Искусство, Т. 1.
БЕРДЯЕВ 1994: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Москва: Искусство, Т. 2.
БЕРДЯЕВ 2003: Бердяев Н. Дух и реальность. Москва: АСТ–Фолио.
БЫЧКОВ 2005: Бычков В.В. Теургическая эстетика Николая Бердяева. Москва: ИФ РАН.
ВОЛКОГОНОВА 2001: Волкогорова О. Н. Бердяев. Интеллектуальная биография. Москва: Издательство МГУ
КУДАЕВ 2014: Кудаев А.Е. Трагедия творчества в эстетике Николая Бердяева. Москва ИФ РАН.
ПОПОВА 2010: Попова О.В. Н.А. Бердяев и Ж.-П. Сартр: два полюса экзистенциальной философии. «Знание. Понимание. Умение». — 2010. — № 1
ШРЕЙДЕР 1994: Шрейдер Ю.А. Свобода как творческая ориентация в мире. «Вопросы философии», 1994/1.

Abstract

The Aesthetics of Creativity in Berdyaev's Philosophy – An Attempt to a Contemporary Interpretation

The aesthetic aspects of Berdyaev's Theory of Creativity offer philosophical and aesthetic - theoretical solutions concerning contemporary problems. The author of the present article aims to find out the reason behind the present focus of attention for Berdyaev's philosophy, the philosopher's sudden increasing popularity, and special topicality.

THE ROLE OF THE LEFT WING IN THE BUILDING OF HUNGARIAN-SOVIET CULTURAL AND SCIENTIFIC RELATION /AUTUMN 1946-1948/¹

József N. SZABÓ

1. The Cultural Diplomatic Consequences of “the Change”

In 1945-46 Soviet authorities reacted politely but cautiously to Hungarian initiatives and efforts aimed at gaining the good will and assistance of the Soviet Union in order to expand cultural and scientific cooperation and enrich professional life in both countries. The reason for this Soviet attitude was a lack of confidence in Hungary's unsettled international situation. Although Hungary's fate had been decided in Yalta, the USSR regarded Hungary's situation as provisional before the signature of the peace treaty and the consolidation of Hungarian domestic political relations. As a result of the "provisional status" the USSR was unwilling to make a move in any major field of sciences and culture, not even in the field of Russian language education, although it would have indirectly served the benefit of the emerging status of the Soviet Union as a superpower.

The relationship with Hungary, regarded by the USSR as provisional, changed in the autumn of 1946. The Communists, at their 3rd Congress from 28 September to 1 October, finally gave up the political pluralism they had temporarily accepted because it was dictated by international and domestic relations alike after World War II. They came up with the slogan "Out with the people's enemies from the coalition!" and made it clear that they were determined to exclude the bourgeois democratic alternative from Hungarian political life, and to create a political system that matched the Soviet way of thinking and imperial objectives.

From the Soviet point of view, international relations also changed for the better in the autumn of 1947. After the peace treaty had been signed in Paris on 10 February, 1947, the USSR consolidated its positions in Hungary and in the whole Central European region. From the spring of 1947, there was no obstacle in the way of the USSR to make long-term plans in cultural relations. The important question was, whether Soviet politics would change in relation to Hungary. One thing was certain: the Hungarian Communists implemented major changes.

In the autumn of 1946 far-reaching changes began in Hungarian cultural diplomacy, which had been open to the whole world, ready to absorb and process external

¹ The Higher Educational and Scientific Connections of Hungarian Democracy After World War II. (1945-1946) are analyzed in: N. Szabó: „Hungarian-Soviet Relations in Science and Higher Education 1945-1946” *Slavica* 2008, 37: 207-218.

effects, always taking interaction between Hungarian culture and universal culture into account. The modifications of cultural connections were, no doubt, in close connection with the changes going on in domestic politics. The Communists, abandoning political pluralism at their 3rd Congress, did not only declare their determination to exclude a bourgeois democratic alternative from domestic politics, but they also outlined a "new" orientation of cultural relations. Although somewhat superficially, they still included the necessity of maintaining connections with the West, in addition to emphasizing the preferred Soviet orientation and cooperation with the neighbours, which were also under Soviet influence.

At the congress, which was a major separating line in modern Hungarian history, Mátyás Rákosi made it clear that foreign politics of a "democratic" Hungary could not be anything but an honest and uniform democratic relation with our neighbours, first of all our "great and liberating" neighbour, the Soviet Union. The head of the Communist Party in his speech declared that Hungary was unwilling to undertake the role of a bridge between East and West.² The second in command of the Communist Party, Ernő Gerő, in his speech also emphasized the priority of Hungary's relation to the USSR, but added that we wanted close economic, political and cultural ties with the western democracies.³ Andor Berei undertook the task of describing the theoretical foundations of the new Communist foreign policy in the January 1947 issue of *Fórum*. Similarly to the leadership of the party, Berei defined Hungary's foreign political orientation in the new international situation as maintaining the country's close connection with the Soviet Union. The Communist theoretician also believed that the possibilities of entering into good relations with the other neighbouring countries were provided for as well.⁴ In order to demonstrate the openness of Hungarian culture and science, *Szabad Nép* in its 16 January, 1947, issue wrote about sending 65 Hungarian scholarship holders to 19 countries. According to the Communist paper, Hungary's rapidly developing cultural relations made it possible that the number of young scientists and artists studying abroad in the 1947-48 academic year would be higher than ever before.⁵

After the 3rd Congress, it was clear for the bourgeois democratic political forces, standing on the ground of a pluralistic system, that the HCP broke away from democratic ideas and intended to rearrange and reduce connections with the West. Zoltán Lévay of the Liberty Party was the first MP in the Parliament to express his worries about the "new" orientation. Lévay in his address of 12 February, 1947, demanded answers to the problems of cultural relations, the operation of the Hungarian institutes abroad, and the exchange of scientists and artists. Lévay finally asked whether

² *Szabad Nép*, 1 October, 1946.

³ *Ibid.*

⁴ Andor Berei: "Magyarország és a világpolitika." *Fórum*, 8 January, 1948.

⁵ *Szabad Nép*, 16 January, 1947.

there was a definite concept of cultural diplomacy.⁶ Dezső Udvary of the Smallholders' Party expressed his fears about the increasing anti-West sentiments in the budget debate of 12 March, 1947. Udvary pointed out that culture was the field in which the nation had to be developed, as this was the only way of gaining real and true appreciation from the cultured nations of Europe and the whole world.⁷

Dezső Keresztúry, who had developed the principles of the democratic cultural diplomacy of the postwar era, was regularly exposed to attacks by the Communists after 1946. Keresztúry shared their doubts. The Minister of Education answered the worries by stating that Hungarians, as a small nation, were unable to rely upon large crowds of people or inexhaustible natural resources to be able to play an important role in the community of European nations. He emphasized the importance of cultural relations between Hungary and her neighbours, including the USSR, and also between Hungary and the West. Keresztúry, who developed the concept of complex and colourful cultural relations, informed the Parliament that the possibility had just opened for 200 young farmers to go to study in Denmark.⁸ This way he intended to demonstrate that the cultural relations of Hungary were balanced and multilateral. As the cultural relations of Hungary appeared to become biased, on 13 March Zoltán Lévay found it necessary to emphasize again that Hungarians would only be able to exert all their strengths and capabilities integrated into the community of European nations, possibly in a United Europe.⁹

Erzsébet Andics rejected the worries and doubts put forward by the bourgeois democratic parties. The Communist politician in her address of 20 March, 1947, at the same time asked for a Communist diplomatic corps, and attacked the old corps. Andics emphasized that we needed a foreign policy open in all directions, keeping Hungarian interests in mind, so we had to focus our attention on Budapest, not on Moscow, Washington or London. She did not find Hungarian foreign policy effective enough in terms of keeping Hungarian interests in the foreground, as she did not regard the Hungarian diplomatic corps democratic enough. In her belief the corps could have been successful only if it had been cleared of "Horthyist bureaucrats."¹⁰ In the debate that broke out about foreign policy and cultural diplomacy, Imre Kondor believed that there was no alternative to the role of a bridge between the western and eastern parts of Europe. The politician of the Peasants' Party reminded his listeners about the geographical position of Hungary, in the eastern half of Europe, or more precisely, on the westernmost edge of its eastern half, with all the results and consequences of this position. As Hungary was, in fact, somewhere between the East and the West, Hungary's honest and democratic conviction could be nothing but un-

⁶ *Journals of the National Assembly, V,VI,VII, köt. Hiteles Kiadás. Budapest, 1952. V,* pp. 434-435.

⁷ *Journals of the National Assembly, VI, p. 677.*

⁸ *Ibid.*, pp. 742-746.

⁹ *Ibid.*, p. 784.

¹⁰ *Journals of the National Assembly, VII, pp. 25, 28.*

dertaking the role of a connecting link, a bridge, in a cultural sense as well, if necessary.¹¹ The bourgeois democratic political forces were afraid of the rearrangement of foreign policy and cultural diplomacy as the result of an overwhelming communist power. In his speech of 20 March, 1947, Foreign Minister János Gyöngyösi therefore hastened to declare that the foundation of Hungarian foreign policy had to be a good relationship and true friendship with our neighbours, including the Soviet Union. Gyöngyösi, a member of the Smallholders' Party, also pointed out that friendship with the Soviet Union and other neighbours of Hungary must not mean isolation from other great nations and cultures. The Foreign Minister emphasized the importance of maintaining connections with the USA, France and England.¹² In his address of 20 March, 1947, János Kádár did not question the importance of relations with the western powers. He believed, however, that a precondition of prosperity of the Hungarian nation was, in his opinion, the friendship with the USSR.¹³

The Prime Minister, already deprived of the centre of the Smallholders' Party, and under constant attacks by the left, especially by the Communists, made his comments on foreign policy and cultural diplomacy on 29 March, 1947. Ferenc Nagy repeatedly attributed great significance to cultural diplomacy, and he promised that he would urge the cultural government to reinforce Hungary's cultural foreign relations. First, in order to have the result of bringing foreign culture and science to Hungary, to the benefit of Hungarian education; and second, in order to present Hungarian science and culture to the outside world. The Prime Minister said that the Hungarian Government intended to maintain good and undisturbed relationship with the mighty Soviet Union. In order to enhance this good relationship, efforts were to be made to reinforce cultural and economic connections with the USSR. Ferenc Nagy at the same time confirmed that Hungary wished to continue to be on friendly terms with the USA, and welcomed that new relationships had been established with Great Britain. As far as the neighbours were concerned, the Prime Minister talked about Hungary's interdependence with these countries, and the necessity of living in peace together, as he had always stated since 1945.¹⁴

The HCP's objective, "Out with the people's enemies from the coalition!" came true on 31 May, 1947. After removing the politicians belonging to the centre of the Smallholders' Party, they removed all other politicians who represented some sort of a bourgeois democratic alternative from the leadership of the party and the government. After Béla Varga, it was the "turn" of Prime Minister Ferenc Nagy, who "resigned" during his trip to Switzerland. Only politicians who were ready to accept the radical left turn were allowed to occupy positions in the leadership of the Smallholders' Party. The head of the party, and the new Prime Minister became Lajos Dinnyés. The Prime Minister in his address to the Parliament on 10 June, 1947, claimed that the foundations of Hungary's foreign policy was to be a healthy relationship with the

11 *Ibid.*, p. 46.

12 *Ibid.*, pp. 47, 48.

13 *Ibid.*, p. 282.

14 *Ibid.*, pp. 348, 358, 359.

neighbours, the Soviet Union in the first place, and all other countries in the Danube Valley. He also stated that he intended to maintain the closest possible relationships with the USA and Great Britain.¹⁵ As for cultural diplomacy, the Prime Minister said that Hungary wished to sign a series of cultural agreements, particularly with the neighbours and the great powers, in order to reorganize the nation's cultural relations. In the parliamentary discussions of the program of the government that came into being as a result of the 1947 elections, Dinnyés no longer found Hungary's cultural relations with the West important. In his comments of 7 October, he placed the emphasis on the USSR and other "democratic" neighbours.¹⁶

2. A Halt in Scientific Relations

Soviet-Hungarian scientific relations were on a minimal level in 1945-46, as a result of the Soviet Union's reluctance caused by the "uncertain" Hungarian domestic political conditions and its transitory international situation. After their 3rd Congress, the Communists, striving to reinforce their positions in all fields of life, did not want to accept that one of the most difficult areas of Soviet-Hungarian connections was that of science. A few days after the Congress, on 10 October, 1946, the Technical Committee of the HCP made plans to improve the work of the Hungarian-Soviet Cultural Association in terms of technology. They intended to use their party connections in order to obtain scientific and technological documents from the Soviet Union.¹⁷

The HCP was fully aware of the political importance of scientific cooperation, so they disapproved of the government's policy, because Hungary only had scientific and cultural ties with the West in 1945-46. The party headquarters asked Zoltán Zoltai, party secretary of the Technical School, for a report about the reasons of the western orientation. In his report sent to Mátyás Rákosi, Zoltai claimed that he had requested information from Zoltán Csűrös, Rector of the University, about the reasons of this one-way orientation. Csűrös, in his answer to the party secretary, made it clear that the university was unable to contact the scientific organizations of the Soviet Union, this is why they turned to the West. Csűrös suggested that, in order to improve scientific cooperation with the USSR, they should invite assistant professors from Soviet technical schools to do research at the Budapest Technical School. Zoltai also informed his superiors that the majority of the staff of the Technical School were in favour of improving the connections with the Soviet Union. Zoltai believed that it was possible to solve the problem through the Communist Party, that was to promote direct contacts between the institutions of the two countries. In order

¹⁵ *ibid.*, p. 772.

¹⁶ *ibid.*, p. 780; *Journals of Parliament*, I-III. Országgyűlés Naplója, I-II. köt. Hiteles Kiadás, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Könyvkiadója, Budapest, 1948. I, p. 43.

¹⁷ Párttörténeti Intézet Archívuma /Archives of the Institute of the (Kommunist) Party's History /PTI/ Arch. 274 f. 24/9

to enhance connections, Zoltai even mentioned to Rákosi that a team from the Technical School should be sent to the Soviet Union.¹⁸ The Technical Committee of the Hungarian Communist Party made a resolution on 10 October, 1946, in which they decided to delegate one person to the National Scholarship Council.¹⁹

The only significant step forward in the field of Hungarian-Soviet scientific cooperation was Zoltán Kodály's meeting with Volivov, Chairman of the Soviet Academy. Kodály visited the Chairman in the company of Ambassador Gyula Szekfű on 5 June, 1947. Volivov received the two visitors together with Vice-Chairman Volgin and Academician Jenő Varga. They discussed the connections between the Hungarian and Soviet academies.²⁰ Despite the Communist Party's ambitious efforts to improve Hungarian-Soviet scientific connections, no extensive relations were entered into in 1947, only a few gestures were made. The Soviet Academy sent a batch of books to the Hungarian Academy in return for the shipment sent to them by the Hungarian half.²¹ An important part of the cooperation was that the Soviet Academy elected Albert Szent-Györgyi as an associate member.²² Connections similar with the West, however, did not come into being with the Soviet Union in 1947. The invitation, sent to the Soviets on the occasion of celebrating the anniversary of the War of Independence of 1848 was another effort by Hungarian scientific organizations aimed at improving the connections with the USSR.²³

3. Hungarian Scholarship Holders Studying in the Soviet Union

The autumn of 1946 marked a new phase in Hungarian-Soviet relations, as 15 scholarship holders - students and postgraduates - went to the Soviet Union. Mathematician Alfréd Rényi was one of the first scholarship holders.²⁴ The Hungarians enrolled at the Soviet universities like the Soviet students. Due to a housing shortage, only one or two Hungarians went to Moscow, the majority were sent to Leningrad. Most of the scholarship holders were first-year students, who started their higher education career in the USSR. Some of them, however, had completed a few semesters in Hungary. These students had a special, individual curriculum. Postgraduates were, in accordance with their requests and fields of specialization, assigned to work with a professor.²⁵

From Gyula Szekfű's ambassadorial reports we know that the circumstances of the scholarship holders were not to be described as luxurious. Moscow was particularly overcrowded. Even the clothing of the students left a lot to be desired. Their

18 PTI Arch. 274-24/17

19 PTI Arch. 274 f. 24/9

20 Új Magyar Központi Levéltár (New Hungarian Central Archives) /UMKL/-XIX-I-le. 1947-91228

21 *Kis Újság*, 22 October, 1947.

22 *Szabad Szó*, 14 June, 1947.

23 PTI Arch. 274/21/71

24 *Szabad Nép*, 4 September, 1946.

25 UMKL-XIX-I-le. 1947-122675

student grant was low, and most of them were undernourished.²⁶ The life and research results of the Hungarian scholarship holders in the USSR were monitored by the Communist press and the leadership of the HCP. On 29 July, 1947, *Szabad Nép* for instance published an article about the most successful postgraduate scholarship owner, Alfréd Rényi, mentioning that the young Hungarian mathematician prepared a noteworthy doctoral thesis.²⁷

The issue of the Hungarian scholarship owners in the Soviet Union was politically so important for the Communist Party that the leaders also dealt with it at the meeting on 18 December, 1947. At the meeting no lesser personality than Ernő Gerő submitted the issue of financing the expenses of the Hungarian scholarship holders in the Soviet Union. The Politbureau recommended that the Minister of Education to sign the additional credit, and then settle the issue of compensation with the Soviet comrades, possibly by offering the possibility of sending Soviet scholarship holders to Hungary.²⁸ The following day the Hungarian Minister of Education made his proposal to the Government, regarding the issue of the projected scholarship exchange contract. The Hungarian Government intended to make an agreement with the Soviets, according to which half of the expenses of the scholarship owners would be covered by Hungary, and the other half by the USSR. The Ministry of Education attributed great significance to signing the agreement as soon as possible, because no Hungarian scholarship holders were allowed to travel to Soviet Union beforehand.²⁹

Gyula Szekfű informed the Soviet Minister for Higher Education that the Hungarian Government had accepted the draft agreement.³⁰ The Soviet Minister took notice of the information, and expected the scholarship owners as per the agreement. The agreement, so important for the HCP, was signed in July 1948. On behalf of the Soviet Union Valerian Zorin, Deputy Foreign Minister and on behalf of Hungary, Gyula Szekfű, Envoy Extraordinary and Plenipotentiary, signed the document. In the document the Soviet Union agreed to offer 20 places for scholarship holders. The requirements for becoming a scholarship holder were successful completion of secondary education, suitable physical condition and a successful entrance examination. The USSR agreed to offer the Hungarian scholarship holders equal conditions to those of their own citizens in terms of accommodation and boarding, and Hungary agreed to cover half of the expenses. At the end of their studies the scholarship holders received a Soviet diploma.³¹

4. The Changing Role of the Hungarian-Soviet Cultural Association

The Hungarian-Soviet Cultural Association was very active in the period directly after the war, and played a decisive role in bilateral relations. Soon, however, the

26 UMKL-XIX-I-1e. 1947-65354

27 *Szabad Nép*, 29 July 1947.

28 PTI Arch. 274 f. PB. F: 352

29 UMKL-XIX-I-1e. 1947-184523

30 UMKL-XIX-I-1e. 1947-187978

31 UMKL-XIX-I-1e. 1948-250791

Association lost much of its importance. One of their most significant actions was the Hungarian cultural delegation's visit to the Soviet Union as a delegation of the Association on 25 September 1947. The head of the delegation was Gyula Ortutay, Minister of Education. József Darvas, Minister for Construction; István Ruzsnyák, Chairman of the HSCA, József Fischer; Chairman of the Council of Public Works; Aladár Tóth, Director of the Opera House; Tamás Major, Director of the National Theatre; and sculptor Zsigmond Kisfaludi Strobl also joined.³² The Hungarian delegation spent four weeks in the USSR, visiting Moscow, Tbilisi and Kubany. The members of the delegation were interviewed by various newspapers, and also wrote articles themselves for newspapers.

In addition to the reduction of the Association's activities, a new element was that the non-communist intellectuals, who had regarded Hungarian-Soviet relations as vital from the aspect of the cultural and international image of Hungary, no longer found it possible to implement their original objectives after 1947. A vast number of emigrants, primarily consisting of the professional and intellectual élite, left Hungary after the "turnover" carried out by the HCP. Several of those who remained, were arrested for "activities against the people's democracy", and others did not wish to side with the new power élite. The former Chairman of the Hungarian-Soviet Cultural Association, Lajos Zilahy, emigrated to the USA in 1947. The year of the turnover also brought significant changes in the lives of other prominent professionals who had played a leading role in the HSCA. András Alföldi emigrated to Switzerland, Arthur Bárdos decided to live in the USA in 1948. Zoltán Bay's achievements enriched not Hungarian, but American science after 1948. Ákos Navratil, Farkas Heller and István Kotsis were not found worthy of membership in the Academy. Imre Waldbauer in 1946, György Békésy in 1947 increased the number of Hungarian immigrants in the USA. The HSCA lost all its non-communist leaders, and the attention of the press to it was reduced to the minimum.

The Hungarian Communist Party, driving all bourgeois democratic forces out of politics, made efforts to achieve absolute supremacy in all other fields of life. They wanted to remove everyone who disagreed with their objectives from politics. After 1947 the Communists did not need the civilian organizations that had been created to maintain connections with western countries. The changes that took place in political life were faithfully reflected by the 3rd Annual Meeting of the Hungarian-Soviet Cultural Association that took place on 8 November, 1947. Out of the leadership of the Association elected in 1946, only Oszvald Szemerényi and István Ruzsnyák were present. Rezső Szántó was the sole representative of the original Board. Oszvald Szemerényi, Secretary General presented a report on the activities of the Association. After the meetings held in 1945 and 1946, "new" aspects emerged at the 3rd Annual Meeting. In the report delivered by Szemerényi, the original functions of the Hungarian-Soviet Cultural Association "received a new dimension," the emphasis shifted from bilateral connections to Hungarian domestic policy.

³² *Szabad Nép*, 26 September, 1947.

The Secretary General identified the most important tasks of the HSCA as recruiting new supporters of Hungarian-Soviet friendship from the ranks of the general public, and to encourage "progressive" Hungarian intellectuals to learn Russian and become familiar with the values of Soviet culture. In order to achieve this, the Secretary General recommended to various Hungarian scientific and professional circles to contact their Soviet counterparts. The evaluation of the work of the HSCA by the heads of departments, following the report of the Secretary General, reflects the world of a fully insipid and uninteresting organization, the only task of which was relaying information about the Soviet economic, social and cultural relations to the Hungarian public. Civilian mentality, so characteristic of the Association in 1945, and partly even in 1946, entirely vanished by 1947.

After these preliminaries it was not surprising that Oszvald Szemerényi resigned from his position as the Secretary General, and soon emigrated to the West. In the new leadership of the Association they still retained, as a Honorary Chairman, Albert Szent-Györgyi, who, as early as 1946, disapproved of most of the endeavours of the Communists, and the "new" mentality that came to be fully dominant in Hungary in 1947. István Rusznyák remained the chairman of the Association. Associate chairmen were József Darvas, Gyula Dobronoki, József Fischer, Jolán Majláth, Gyula Ortutay, János Sebestyén and István Szabó. András Szolnoki was elected Secretary General. Attorneys of the Association were György Bolgár and Róbert Palágyi. László Faragó was elected Cashier, whereas József Büki and Jenő Markovich were the supervisors.³³

The new composition of the leadership no longer reflected the multitude of political-cultural trends that was characteristic of the previous leadership. All new leaders were committed to the people's democracy at that time, although the career of some of them took a different turn later on. The "civilian organization", matching the needs of the Communists, became uninteresting to the leadership of the Communist Party. They only paid some attention to it when they wished to transfer HUF 200,000 to the account of the Hungarian-Soviet Cultural Association for the purposes of the celebration of the anniversary of the 1848-49 Revolution and War of Independence.³⁴

5. Stagnation in the Cooperation in Art

The Hungarian initiatives in terms of improving bilateral art connections were not received with much enthusiasm in the Soviet Union even in 1947. The exchange of artists, for instance, was not very attractive for the Soviets because they did not know Hungarian artists very well, and they never invited unknown artists. Sending Soviet artists to Hungary was rejected - similarly to other Hungarian proposals - with the argument that it was not possible to let the artists go even for a short time.

The same argument was used to explain the cancellation of the tours of theatrical ballet and opera companies. On the Hungarian side, however, great efforts were

33 UMKL-XIX-I-1e. 1948-246092

34 PTI Arch. 274 f. 21/71

made to promote art cooperation. The Hungarian cultural attaché, right after his arrival at his post, initiated a discussion with the executive of VOKS in charge of the performing arts. The attaché was informed that only the performances of Hungarian orchestras were possible. Not even that was to come to fruition. It is well illustrated by the then internationally famous Zoltán Kodály's case, who had originally intended to have his concert in the USSR in February 1947, but the composer was only able to travel to the Soviet Union later. Because of the delay, the Soviets further postponed the concert. The real reason was that the Soviets were offended because Kodály first had had a tour in the USA, and not in the Soviet Union.³⁵ In May 1947 Kodály, together with his wife, finally arrived in Moscow. In the Grand Hall of the Moscow Conservatory Kodály performed the "Háry Suit" in a highly successful concert, which was broadcasted by the radio.³⁶

The Hungarian cultural leadership relentlessly urged the promotion of Hungarian-Soviet cultural connections, in spite of all the difficulties. In August 1947, Minister of Education Gyula Ortutay submitted a proposal to the Government, regarding the invitation of Soviet artists. The Minister requested the permission of the Government to invite the Soviet performing artists who were on tour in Prague. Ortutay wished to invite the Soviet artists for a three-week tour. The touring Soviet art group consisted of Barosova, singer of the Soviet Grand Opera; Lepeshinskaya, Prima Balerina; Kondratov, ballet dancer of the Grand Opera; violin artist Lisa Giles; and two other performing artists constituted. In order to be able to invite this groups of artists, Gyula Ortutay requested the Government to grant a sum of HUF 60,000 extraordinary financial aid to the Ministry of Education for the invitation of the Soviet ensemble.³⁷ As Hungarian-Soviet art connections were depressed, the press tended to "amplify" the few events that occurred. *Szabad Nép* in its 13 August, 1947 issue, for example, stated that the planned visit of the Soviet artists was going to be "the most important event of the whole season."³⁸

On the Soviet side interest in Hungarian culture was only experienced at the centennial celebrations of the 1848 Revolution and War of Independence. All Soviet papers wrote about the celebrations. *Trud* in its 16 March, 1948 issue wrote four, *Pravda* three columns. In its 17 March issue, *Izvestiya* published an article about Petőfi, entitled "The Fighting Poet of the Hungarian Revolution." Several literary papers also dealt with Petőfi, including *Lityeraturnyaya Gazeta*, in a writing entitled "Democratic Traditions in Petőfi's Poetry."³⁹

Summing it up it is justified to assert that the Hungarian Communist Party carried out a change of the political system as a result of which the country turned away from its traditional cultural values and began to follow the Soviet patterns. The Com-

35 UMKL-XIX-I-le. 1947-37099

36 *Szabad Nép*, 8 May, 1947.

37 UMKL-XIX-I-le. 1947-117756

38 *Szabad Nép*, 13 August, 1947.

39 PTI Arch. 274 f. 21/71

munists wanted to implement this "new" model according to well-established methods. Although the demolition of the bourgeois democratic political forces in Hungary took place with active Soviet assistance, the USSR behaved reservedly in the field of cultural connections. For the Zhdanovian Soviet cultural political leadership, Hungary in its provisional state was an uncertain area, despite the new communist leadership of the country. The reason for the reserved behaviour of the Soviet Union was a superior attitude - the USSR had no intention of treating Hungary as an equal partner.

Bibliography

- BALOGH–IZSÁK 1977: Balogh Sándor – Izsák Lajos: Pártok és pártpreferenciák Magyarországon, 1944-1948, Tankönyvkiadó, Budapest.
Nemzetgyűlés Naplója, Hiteles Kiadás, II. kötet, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Könyvkiadó, Budapest 1948.
Országgyűlés Naplója Hiteles Kiadás I-II. kötet, Athenaeum Irodalmi Nyomdai Részvénytársulat Könyvkiadó, Budapest, 1948.

Резюме

Роль левого крыла в здании венгеро-советских культурных и научных отношений

В 1945-46 годах Советский Союз не был намерен сотрудничать с Венгрией ни в одной из важных областей культуры и науки из-за «временного» характера венгерской международной ситуации, несмотря на венгерские попытки наладить отношения. С осени 1946 года венгерская внутренняя политика уже изменилась, после того как начинается процесс вытеснения из политической жизни сил, представляющих гражданскую альтернативу во все еще многопартийной Венгрии. 1947 году международная ситуация изменяется в выгодную для Советского Союза сторону. После заключения Парижского мира в феврале 1947 года положение Советов в Венгрии окончательно стабилизировалось. В венгеро-советских культурно-научных отношениях несмотря на все это не произошло значительного прогресса. Большой интерес со стороны Советского Союза проявился лишь после становления тоталитарной диктатуры по советскому образцу.

Литературоведение

RELIGIOUS ASPECTS OF KHERASKOV'S THEATER

Adam DROZDEK

Mikhail Kheraskov, one of the most important literary figures of the eighteenth century Russia, wrote nearly twenty pieces for the theater in different genres; they include tragedies (*The Venetian nun* (1758), *Plamena* (1765), *Martezüia and Falestra* (1767), *Borislav* (1774), *Idolaters or Gorislava* (1782), *Julian the Apostate* (1790s),¹ *Liberated Moscow* (1798), *Zareida and Rostislav* (1809)), "tearful dramas" (*The friend of the unfortunate* (1774), *The persecuted* (1775), *Excusable jealousy* (1796), *The school of virtue* (1796)), a musical (*Milana* (1798)), a comedy (*The hater* (1779)), a heroic comedy (*The atheist* (1761)), an opera (*Good soldiers* (1779)), a theatrical prologue (*Happy Russia* (1787)), and a free dramatic translation (Corneille's *The Cid* (1790s)).

The plays are of a varied artistic quality; some of them have been dismissed as unworthy of any dramatist altogether. After all, Kheraskov himself did not consider his plays to be the best part of his literary output.² And true, these plays may not be an easy read today. People fall in love with disquieting rapidity and with dangerous intensity. Streams of tears are poured at every occasion even from the eyes of hardened soldiers. At every turn, people fall on their knees or flat on their faces before others to plead for something. There is a very short path from despair to exceeding joy and back to despair so that the change of mood resembles more bipolar disorder than the flight and sublimity of love. Life frequently counts for little, and protagonists are ready to kill someone even for trifle offences or kill themselves just as easily so that a knife and a sword are some of the most frequently used props in Kheraskov's plays. Kheraskov's theater represents Russian sentimentalism and there is no shortage of sentimentalism in them. However, on the whole, they were fairly well received by the eighteenth-century audience and as such, they represent not only the worldview of Kheraskov, but also of the public; otherwise, these plays would not have resonated so well then. My interest lies in the content of these plays regardless

¹ It has been erroneously claimed that *Julian the Apostate* was Kheraskov's translation of Voltaire's work, ХМЫРОВ 1897: 487; ЗАПАДОВ 1961: 54, the claim was repeated in ЗАПАДОВ 1984: 217, 231; but cf. ДАНЧЕНКО—ФРИДШТЕЙН 1995: 271 (it is indicated that *Thought from Ecclesiastes* and a poem were the only works of Voltaire Kheraskov translated; but see the uncontested entry 1752a); GREEN 1976: 19-20; SUCHY 1981: 53-54.

² "I directed my steps to the Theater / But I didn't have much success with my Dramas / [So that] finally I abandoned the cothurns / And sang songs of the lyre" (*Ode xxxii: To the Muses* 7.394). At the end of his life, Kheraskov thought that he followed the wrong dramatic pattern, РОЗАНОВ 1914-1915, 39.

of the level of artistic sublimity, probability of the presented events, or reasonableness of behavior of the protagonists.

Love

Generally, Kheraskov's plays are morality tales, with different level of subtlety in respect to the author's intention: from leaving the moral language altogether, through various levels of using it, to quite heavy-handed moralizing. The second ubiquitous topic is love: the more unhappy and unrequited love it is, the more photogenic it becomes on the scene, to the extent that it may trump the moral message.

In *Marteziiia and Falestra*,³ Slaven loves Marteziiia, Marteziiia loves Ajax, Ajax loves Marteziiia's sister Falestra who loves him, although in the past, Ajax swore love to Marteziiia, but now, he tells her they should go their separate ways. Ajax was not to blame for this, because "the gods determine inclinations of the heart" (4.233/4:2)⁴ and heaven did not give him these feelings Marteziiia would like him to have. Not to grieve her sister, Falestra wanted to leave the city and live in solitude. Ajax followed her and pleaded with Falestra that she should come with him to Locri. After she refused, he tried to kidnap her, but Slaven's soldiers prevented it. In a skirmish, Ajax killed Falestra and committed suicide. That showed that love can become "sweet poison of the heart" (211/2:5) and that "in workings of love reason is not ruling" (250/5:2).

A stranger, and, in a way, much less palatable story is presented in Kheraskov's first play, *The Venetian nun*. Zaneta became a nun to pray for her late parents and brother, but she loved Korans who also loved her. They met in the dead of the night to discuss their options, but she could not break her vows. Feeling guilty because of the earthly love, she blinded herself to stop his love for her, without the desired effect. However, somehow she was freed from her passions and died because of her wounds. Korans could not endure it and killed himself. He went against the statement she made earlier that life in not his to take, "as a man, be patient/suffer, although unhappy" (4.12/1:1). Although one of the opening statements was, "We were born on earth to love one another" (10/1:1), the story apparently does very little to encourage the audience to follow this precept. However, loving one another is surely not the kind of love of Zaneta and Korans, which can be deadly, the sweet poison of the

³ The play is modeled on Thomas Corneille's *Ariane*.

⁴ References are made to collected works of Kheraskov, ХЕРАСКОВ 1796-1803; vol. 4: Венецианская монахиня [1758, 1793], pp. 1-81; Пламена [1765], pp. 83-177; Мартезия и Фалестра [1767], pp. 179-262; Борислав [1774], pp. 263-335; Идолопоклонники, или Горислава [1782], pp. 337-436; vol. 5: Corneille, Цид [1790s], 1-77; Юлиан отступник [1790s], 81-165; Освобождённая Москва [1798], pp. 167-292; Ненавистник [1779], pp. 293-400; vol. 6: Друг несчастных [1774], pp. 1-55; Гонимые [1775], pp. 57-112; Милана [1786], pp. 113-167; Школа добродетели [1796], pp. 169-306; Извинительная ревность [1798], pp. 307-377. The volume and page numbers are followed after the slash by the act and scene numbers. References to the *Atheist* are from ХЕРАСКОВ 1786a.

heart. Loving one another has another dimension, which the spectators, most of them Orthodox believers, would understand as belonging to a religious category.

Kheraskov tried his dramatic hand at historical issues, with the mandatory presence of a romantic element and a moral message. The *Liberated Moscow* is one such example. The play is based on 1612 events of liberating Moscow occupied by Poles. Patriotism collides here with love. Pozharskii's (nonexistent in reality) sister Sophia loved Vianko (Jan Żółkiewski), a son of Polish hetman Zhelkovskii (Stanisław Żółkiewski) and tried to convince her brother and others that Poles have the best interest in their heart and that Russians should surrender to them allowing prince Władysław, son of the Polish king Sigismund III, to become the tsar. The offer was, of course, disdainfully rejected. The battle was fought and won. In this, Poles were shown as execrable enemies, "rapacious ravens" (5.174/1:1), who want to make a human shield by putting women in front of soldiers. However, Vianko freed the women since Sophia was among them. Hetman Żółkiewski was killed (in reality, he died in 1620) and with his dying breath he stated that "Heaven punished us for our barbarity; / And showed before the world that we are wrong. / Oh, I can see that in a number of years; / I can see, I can see there will be no Poland!", which was a prophecy concerning the three partitions of Poland of which Russia was the main instigator. Kheraskov apparently did not see anything barbaric about it. However, Vianko was presented in the positive light to the end. Although Russians killed his father and defeated the Poles, he magnanimously said, "They are my enemies, you [Sophia] have blood of these evildoers; / But I love you, I love them with you" (285/5:5). In his view, "who forgives the enemy, he is merciful like God" (266/4:5). However, Leon a (not existing in reality) son of Pozharskii, who also loved Sophia, killed Vianko (in reality, Jan Żółkiewski died in 1623) after which Sophia committed suicide. This, however, was motivated by her love for Vianko and in the eyes of her brother, this death did not appease Pozharskii's anger caused by her treasonous speeches. He was ashamed of her and her love of the enemy and made a pronouncement: "May die that way every Russian woman / Who could forget [her] fatherland" (288/5:8). The respect for the fatherland trumps blood connections, and patriotism outplays family ties – even after death.

The virtuous and the villainous

Very often, to accentuate the moral message of a play, Kheraskov used figures that are clearly and unmistakably virtuous or villainous, with the tendency to present them in the black-and-white fashion; particularly female characters were presented as supremely virtuous.⁵ This is particularly clear in *The friend of the unfortunate*.⁶

⁵ Kheraskov did not shy from using evil female characters; they figure prominently in his novels, to mention Taksila in *Cadmus and Harmonia* and false Theandra in *Polydorus*.

⁶ *The friend of the unfortunate* uses topics from a French play [Pierre Louis Paul Randon de Boisset], *L'humanité, ou Le tableau de l'indigence* translated into Russian in 1776 as *Человеколюбие, или Картина бедности*. There is a motive of Doriman's robbing a judge to

Prechest (*chest'* = honor, *prechest'* = supreme honor, thus Honorable) was robbed by Pamfil, a widowed father of Milana with small kids, who committed the robbery to support his family. Prechest, who was a judge, came with the police to arrest Pamfil but seeing the poverty of the family, "with tears he forgives" (6.16/1:6), and even helps the family since robbing was motivated by the need to feed the family. At first, his motivation was selfless and pure; however, in the process, Pamfil became smitten by Milana's beauty and fell in love with her, whereby his subsequent actions did not result from pure altruism but from his love of Milana. This personal bias, or just his passion, may be considered afterward the main driving force even to the point of blinding him when he attacked Svedon since Svedon wanted to take Milana with him to his estate.

As it turned out, Milana was not Pamfil's daughter, but Svedon's. Svedon married a woman who eloped from a rich house. She died at the birth of Milana. The mother's family harassed Svedon and he had to leave town. Svedon gave Milana to Pamfil for upbringing and frequently visited her when she was a child. Now, he returned after a 10-year absence to take her to his estate that he unexpectedly inherited. There is no blemish on his character. Even Pamfil came out in this play in a very positive light; after all, he took care of someone else's child as if it had been his own. The robbery was a one-time aberration caused by poverty. And Milana – as chaste and honorable as only one can be, was ready to go with Svedon to his estate as an obedient daughter. Luckily, Svedon did not disregard Prechest's love for her and agreed on their marriage.

In *The school of virtue*, virtuous Dobriian (*dobryi* = good, kind), his son Leant, his daughter Sophia, his old servant Vistor, his friend, the mayor, Krasida loved by Leant, and Milad who loved Sophia are on one moral pole; the opposite pole included the mayor's son Raton, Raton's servant Torpa, the court's clerk, and the judge. Dobriian vouched for Mirit, who lost the money and fled leaving Dobriian to pay the debt which led to his poverty resulting in the need to move to a cheap place. Faithful servant Vistor followed him and even offered his money to help the family. When Sophia did not accept Raton's help, he wanted to kidnap her in revenge. The scheme was hatched by resourceful Torpa, but Leant and Milad prevented it from happening, after which they were arrested as alleged attackers of Raton and Torpa. The trial was a sham; the clerk and the judge thought that this would please the mayor. When Krasida and Sophia came to court and asked the mayor for help, who also just so happened to arrive at court, they were not disappointed. The mayor was true to his "first rule in life, to be equally just to all," since God sees his conscience and the tsar sees his works (6.269/4:10). The innocent are freed; the mayor wanted to arrest his own son, but everyone was pleading for him: "God forgives us our sins, shouldn't we forgive one another?" (302/5:6). Father forgave him, too, but sent him to the army. Torpa, however, stayed in prison.

prevent his family from starvation and the magnanimity of the judge to prevent Doriman from imprisonment, ПАСТУШЕНКО 1997: 63-64.

Although characters in *The school of virtue* are clearly virtuous, they are not completely saintly, which, in a way, makes them a bit more human: Dobriian did not allow Milad to marry his daughter Sophia since he was poor, although this probably was motivated by his concern about the future of his daughter rather than by a disdain for poor people. Milad and Leant were too hot-headed and ready to express their righteous indignation, which led to premature disempowering of Raton and to the unnecessary irritation of the court clerk and the judge. Mayor, just like the others, was ready to forgive Raton, but completely forgot about the son's servant, Torpa, who was sentenced to life in prison. Brainy Torpa was a driving force of the attempted kidnapping of Sophia, which was done to satisfy Raton's passion, not Torpa's, but Torpa did want to show his cleverness to get from Raton, or rather from his father, a certain position.

And then there are villains. Some of them are stubbornly clinging to their ways to the very end. One such villain, Rufin, takes the center of the stage in *The atheist*. Rotten to the core and caring only about his sensual needs, Rufin tried to crush anyone who was in his way. His older brother Fideon was berating him for his evil ways and thereby became his enemy, particularly when Fideon wanted to tell their father about Rufin's behavior. Some letter was found allegedly written by Fideon about a conspiracy against the government, for which Fidean was arrested. However, the letter was forged by Rufin. He also wanted to seduce Pulcheria, Mezar's wife. Since Pulcheria still loved her husband, Rufin showed Pulcheria Xenia's, his own fiancée's, love letter written to him, Rufin, as a letter written by Xenia to Mezar. These actions were not only caused by the desire to get his way but were also manifestations of a sadistic streak in him: "May they suffer and perish by poison / I am glad when my desires are rewarded; / A woman, friend, and brother are but empty names" (24/1:9). In all this, he contemptuously pronounced that "Virtue is but an empty name, / There is no witness of our secret works; / And only superstition is the reason / That the heart does not act at will" (23/1:9). When his intrigues were discovered, he was unmoved and defiant to the end. When he said, "I will slander my brother and the father, / And eternally forget the soul and the Creator," a thunder stroke, an abyss opened in the ground and Rufin fell into it; "he dies for his sins," "what sad and prompt vengeance" (35/1:13).

In *The hater*, egomaniac Zmeiad [snake poison] did not know anyone who would be his equal: in writing, leadership, judgment: "others are like cattle before me" (5.322/1:9) and to make it certain that it stayed that way, he wanted his friends to praise him in any company in which they found themselves and to belittle anyone who was praised for anything. In his view, "Badmouthing is the most useful for the world, / But it is more convenient than a rifle or a pistol" (327/2:1). He even tried to instigate a conflict between Priiata, whom he wanted to marry, her father Zdorust, and his uncle Dobrov. He tried to make everyone's life miserable, but out of the blue, on order of "our general," a constable came to evict him from the city as a menace to the society. "Always such an end will see the one, / Who scolds/abuses the whole world, who hates [his] neighbor" (399/3:9), commented Kheraskov through Dobrov. Zmeiad only expressed his irritation that "my villains/enemies gobbled me up / May

they be cursed” (397/3:8) and in the parting words stated, “I kiss the hand that signed my ruin, / And gave my heart repentance. / Suffer because of me and love honor, / When there are people like me in the world” (400/3:9), which is more a mockery expressed by an infuriated man who got caught than anything resembling contrition.

In the *Plamena*, a deposed pagan prince Prevzyr order her daughter Plamena to forget Pozvezd, who also loved her, since he accepted Christianity along with his brother Mstislav and his father Vladimir (in 988). An ultimatum was given, if Prevzyd and Plamena did not convert, they should leave Kiev. Plamena did convert. Prevzyr pondered, “what to follow, nature or the law?”, kill her or spare her since he vowed to kill Christians (4.134/3:3), and decided to give her as an offering to the gods. He also organized a rebellion against Vladimir. Mstislav found out about Prevzyd’s rebellion, captured him, and asked “to accept our law or shackles,” but he refused to convert (140/3:6). Prison guards were bribed, Prevzyd rebelled again, Kiev was in danger, but the rebellion was suppressed. As an act of reconciliation, Pozvezd gave Prevzyd back his sword. Immediately, Prevzyd first killed Pozvezd and then himself. Stubbornly clinging to his old religion in which Perun (Thunder) was the main deity, Prevzyd chose death over a new religion of Christianity.

Some villains at some point recognized their evildoing as something to be renounced. The landlord Zelit in *The friend of the unfortunate* could not have cared less about the desperate poverty of Pamfil’s family and only wanted his money and even wanted to take Milana to prison although there were small boys in home. He was heartless all the way: “I don’t care about your needs, and do not look at your poverty; just give me my money” (6.5/1:2); “praise God, I have hardened heart and do not take pity over female tears” (6). However, after he was fatally wounded by robbers, he saw it as God’s punishment for his evildoing and asked God for forgiveness: “he was a human being and could have reformed himself” (34/2:8). In *The school of virtue*, Torpa hoped he would be forgiven and then he would become good man and he would say, “the school of virtue started to shine!” (6.306/5:8). In *The persecuted*, villainous Renod was softened by the tears of Gason’s wife and daughter whom he kidnapped. He mellowed to the point that he confessed to the king his intrigues aimed at Gaston and then looked for Gaston to ask for forgiveness. Gaston’s principle that weapons are not needed, “magnanimity is only needed to harness the wrath of the enemy” (6.96/3:3), did work on Renod, who admitted that Gaston defeated him more by his goodness than he could have done by revenge and weapons; “I see in you, what should a human being be; I sense that I am so small before you” (103/3:7). In *Julian the Apostate*, the emperor Julian renounced the Christian faith, ascribed the divine status to himself, and acted as though he believed in it. In a statement that reflects the positivist attitude of Kheraskov’s times⁷ Julian proclaimed that “We cannot see the mysteries of divinity, / It’s enough to know the laws of being, / It’s enough if we establish our morals, / Protect rules prescribed by nature. / Everything else Julian considered to be a dream” (5.105/2:4). He arrived at

⁷ Julian “is at the bottom an eighteenth-century rationalist who would have felt perfectly at home in the company of Catherine’s admired *Encyclopédistes*,” GREEN 1976: 24.

a city in which the mayor Nikandr and his daughter Melanta were Christians. Julian knew and loved Melanta and wanted her for his wife, since his current wife had become a Christian and wanted to lead a saintly life refusing to perform marital duties after Julian abandoned the Christian faith. Melanta could not accept his offer, although she also loved him, because of the danger of bigamy and because of the difference of their religions. In fury, Julian wanted to persecute all Christians in the city; he even imprisoned Nikandr. For all that, Julian was struck by lightning and with his dying breath he said: "Drink my blood, the Nazarene / I see that you are stronger than earthly kings / The entire hell is in my chest, I feel the entire hell! / Dying for/because of Christians, but I forgive Christians. / By what shadows I am surrounded! / Run away from me! God is angry with me! / My soul does not see a harbor anywhere" (5.164/5:8), which is a renunciation, of sorts, of his old ways and at least somewhat reluctant recognition that the power of Christ exceeds the power of a mortal monarch.

Why are the virtuous virtuous and the villainous villainous? Kheraskov did not always provide an answer. For example, Pamfil and Svedon in *The friend of the unfortunate* are virtuous because they just are. The source of Prechest's virtue and the source of his steadfastness is also unknown, although the position of a judge then in Russia very easily led at that time to rather nonvirtuous behavior. However, Milana was virtuous since she was brought up that way by Svedon and no life adversity could undermine it. There is no mention of the church or God as a stronghold of virtue in *The friend of the unfortunate*. The audience should assume that the profound religious belief was a sustaining foundation of this virtue judging by somewhat tangential but heartfelt invocations of God: by Milana, when asking God, what she should do (7/1:2), calling upon God as "the witness of my innocence" (41/3:4), when thinking merciful God for giving her wisdom in dealing with evil Zelit and praying for saving her family and her house (9/1:3), asking heaven "to remove from us even thoughts that lead to lawlessness since better is chaste life than evil life" (4/1:1); by Svedon when asking God "to bring joy to his heart by quickly see" Milana (32/2:6) or sighing, "God, why am I so unhappy" (28/2:5); by Pamfil when invoking God to allow him to buy back a necklace (25/2:4).

In *The school of virtue*, Dobriian "liked to be useful to everyone and sacredly observed religion" (6.184/1:5). In *The persecuted*, virtuous Gaston was a courtier, but Renod's intrigues forced him to flee after losing his possessions and after his wife and daughter Zeila were kidnapped by Renod; in all this, Gaston could say, "God, sometimes Your hand strikes us for our healing ... You saw my innocence and breathed into my soul sweet trust in you" (6.59/1:1). After all his woes, he could say that all people should be like him, since he knew how to endure woes, "I find my happiness not in outside things, but inside my heart" (106/3:7).

Evil Rufin blamed the upbringing for his behavior or rather the lack thereof: this upbringing damaged his soul by the poison of delights since it did not restrain his dangerous will (33/1:12). Apparently, the father allowed Rufin to do what pleased him, which created a monster. However, there is no inevitability here. Good upbringing is very important, but it does not always guarantee positive results just as a bad

upbringing does not always lead to disastrous outcomes. In *The persecuted*, Redon thanked “merciful heaven ... that my son, although he had had bad examples in behavior of his father and was born from such impious blood like mine, became a virtuous man” (6.105/3:7).

Proper upbringing and suitable education saturated with religious content were essential for molding the character of a child and thus forming morally upstanding persons. This was a message that was promoted by masonic circles, to which Kheraskov belonged, to mention only a long essay, *On education and instruction of children*, published in the *Supplement to Moscow News* (1783) edited by Novikov.⁸

Religion

Religion was a very important part, the most important part, in fact, in making people morally good. This belief relied, of course, on the belief in God. What God? There is little that Kheraskov stated about his – and his characters’ – theological views. We learn that people could count on the fact that God watches over people and He rewards them according to how they live. Servant Vistor stated in *The school of virtue*, “I was not wrong frequently saying that God rewards your virtues” (6.234/3:12) and Gaston in *The persecuted*, “Virtue sooner or later will receive its reward and the hand of God crowns *persecuted* people with an unexpected prosperity because of accusations of evil and unjust people” (6.112/3:8; 85/2:4) – if not in this life, then in the afterlife. In prison, Dobriian consoled others saying that “God will unite our innocent souls in better habitations. What do we leave here? Vanity, debauched people, suffering and bitterness... there dwell pure joys, there – in the womb of God” (6.281/5:1). God is supremely just and His punishment is always deserved, although people may not know exactly the reason. As Dobriian prayed with submission: “if we, by your inscrutable devices, should be crushed by the feet of injustice, then we deserve our fate” (283/5:1). In any event, death is “a quiet shelter for the chaste soul, sweet and infinite rest for the persecuted, eternal joy for the unfortunate; it is the union of our pure soul with its origin, with God himself – should we be afraid of God when getting out from this world? Let’s immerse ourselves in His mercy. People persecute us, but He will bring peace” (285).

As surely as God rewards virtues, so He also punishes villainy, slow as His judgment may be. In great exasperation about his brother Rufin, Fideon exclaimed in *The atheists*: “O! heaven, why don’t you punish this evildoer! / And let him into the world, / Why do you mix his villainous blood with mine, / Who am just in the heart? ... / He is not my brother, evildoer, evildoer by his godless morals; / But the heart says, / Love your relatives by natural law / And I appease my wrath” (10/1:2); “O! you inconceivable heavenly power, / Look at my brother, / Do so that his spirit is sprinkled with innocence, / Or punish him” (11). But, as Pulcheria put it, “Sin

⁸ НОВИКОВ 1951. The article has been frequently attributed to Novikov; however, it is for the most part a translation of a sermon by Georg Joachim Zollikofer, ZOLLIKOFER 1774, that was also translated into English in his ZOLLIKOFER 1806; cf. СИМАНКОВ 2010: 38.

can't escape from before the Creator's eyes; / He follows it everywhere in fierce wrath / And strikes it suddenly with his blow" (28/1:10).

God is a God of miracles, He can intervene into natural laws at any time, and the punishment may come in a manner leaving no doubts that it was the result of God's displeasure. And thus the *deus ex machine* solution to an ethical problem is in Kheraskov as much motivated by theology as it is by the need of the medium: this histrionic solution has no better place than on the scene of the theater. And thus, Rufin was swallowed by the earth, the emperor Julian was struck by a lightning, and – although it was less spectacular, but, still, quite effective – some unspecified general suddenly decided that Zmeiad should be exiled from the city for posing a moral danger to the society. That the need for theatrical effects can prevail over historical truth is particularly clear in the case of Julian since in reality, he was killed during an expedition against Persians in 363 (the play mentioned Julian's plan for such an expedition to bring glory to himself (96/2:1)).

Kheraskov apparently believed that monotheism was the original religious belief. Before her conversion to Christianity, Plamena stated that "We have one Creator ... / There is one God in the world, although there are different laws" (4.92/1:2). In the case of polytheism, the gods are but manifestations of one supreme God and only the simple minds believe otherwise, as an Egyptian priest explained it Kheraskov's novel *Cadmus and Harmonia* (9.153). This recognition of one God should fairly easily lead to the acceptance of Christianity. As Mstislav tried to explain it to Prevzyd, acceptance of Christianity was not an accidental or enforced acceptance: "His rays always were shining in our eyes, / But in [our] blindness, we did not see this shining" (4.99/1:6). Also, "Long time ago a sacred sign was placed in this town / And [apostle] Andrew hoisted the cross on this mountain; / On which the world saw Jesus being nailed, / By whom the power and evil of hell was defeated, / Who filled the world with multitude of miracles, / Poured [His] blood for sinners, and died, and rose again; / Many already know this Savior, / [when] He thunders by [His] glory, your gods tremble. / Stop destroying yourself by your doubts; / You are not created to understand Him, but to love [Him]. / Look at the globe, at the wide sky, / All this wisdom was made by His fingers; / The many heavenly bodies speak about God, / Just like letters in a book, His works before you speak" (100/1:6). Truly, "God exists, who is proclaimed by the universe; / The eyes cannot see Him, but the heart feels [Him]" (4.404/4:3). In this, God is the Savior, God Himself takes upon Himself the sins of the world to liberate it for a blissful eternity. In contrast, the pagan gods are helpless. How can the gods protect anyone if they are powerless to defend themselves? (4.107/2:1) And a battle cry is, "Let's go to save the gods" (128/3:1). It is not the gods who save, but they have to be saved, but can they be saved? Unless the gods are seen as manifestation of one God, they are just idols. And thus Kheraskov's prince Vladimir admitted that he planted temples for old gods, however, "This zeal turned into indifference: / Where I saw a god, it turned out to be an idol" (4.340/1:1). The true God "created the entire universe; / When people bring offerings to perish-

ble wood, / They [in reality] bring homage to imperishable Being / And to the Divinity [as] grasped by our reason” (342). And a rhetorical question can be posed, “did an idol made out of wood/ Create heavenly bodies and this world?” (403/4:3).

In both plays about the beginning of Christianity in Russia Kheraskov stressed the fact that the Christian God “commands [us] to love the enemy and forgive everyone,” whereas the pagan god “commands you to avenge [yourself] on your enemies” (4.150/4:1). On that note, Pozvezd returned Prevzyd his sword and, as already mentioned, Prevzyd killed Pozvezd and then himself after which Plamena exclaimed, “I killed him!” and Mstislav commented: “Evil love! You doomed all of us” (177/5:7), which are the last words of the *Plamena*. Evil love? Love of Plamena for Prevzyd? Possibly, this love was a factor leading to Plamena’s conversion, which, in turn, became unendurable to her father Prevzyd. However, it may also refer to the Christian love which may be too quick in its graciousness. Returning a sword to a sworn enemy was not the wisest of moves. It is also possible that Kheraskov referred here to his view that Adam’s fall was motivated by love for Eve since he wanted to join her in her mortality by joining her in eating the forbidden fruit (*The universe*, 3.84, 91). Truly, all humanity was doomed by this expression of love. Interestingly, in the original version of *Plamena*, after Pozvezd is fatally wounded by Prevzyd, Pozvezd said to him that it was God’s will that he should die and he, Prevzyd, should be forgiven and urged him, “be a Christian and be a brother to others.”⁹ Plamena wanted to kill herself, but Mstislav prevented it. Prevzyd took her knife and killed himself, after which Plamena vowed “to hide herself in a deserted place and consecrate herself to God.”¹⁰ Love was not berated here in any way.

In *The idolaters*, love for an enemy and forgiveness for everyone is the closing accent when Vladimir, although a converted Christian who still wanted to execute his wife, in the last moment changed his mind attributing this sudden reversal to “Heavenly God on high! Through His wisdom He is everywhere and orders us to love our enemies; I have felt His presence in [my] heart, I have softened, have had pity and have forgiven Rogneda” (4.435/5:8), which had an immediate impact upon the witnesses, since Gorislava/Rogneda responded to it, “I’ll be obedient to Vladimir’s Divinity, I reject idols and accept your law,” which was echoed by Dobrynia, “One cannot help to love such a Divinity” (435) and by Sviatopolk, “I swear to forget my gods from now on” (436). By this, Kheraskov considerably strengthened the religious aspect of this play since in the first edition of *The idolaters*, when asked what caused his change of mind, Vladimir answered, “The law which enlightens us spiritually, / The law which also proclaims forgiveness for enemies. / For a long time I saw the truth from afar; / But the hand of grace reached me today / And softened my spirit.”¹¹ These words end the play. No mention of God, no cascade of conversions. To strengthen the Christian message of the play, Kheraskov changed that to show

⁹ XEPACKOB 1786c: 80 (act 5, scene 5).

¹⁰ XEPACKOB 1786c: 84 (act 5, scene 6).

¹¹ XEPACKOB 1786b: 303 (act 5, scene 7).

the proclamation of Christian belief through words and through one's own example is the best means of conversion.

At first, Christianity made somewhat shaky inroads not just in Russia, but also on the European scene as presented in *Julian the Apostate*. After Constantine made Christianity an official religion of the Roman empire, there was an attempt to reverse this decision by Julian. Constantine "loved faith / That promised him eternal joy after death; / In idolatry, people worship only unending suffering" (5.101/2:2) and yet Julian wanted to abandon the faith of his youth and destroy Christianity, since it worships more an invisible God than the Caesar, a visible god. In this, Julian rejected religion that "teaches not to take revenge on evildoers, / Love persecutors, forgive one's enemies / And leave to God to be their judge ... All our thoughts should be directed toward eternity / And while living in the world, we should learn how to die" (83/1:1). Believing in such a God, Melanta could pray by "Glorifying great day, when the Lord from heaven / Was crucified and resurrected to destroy death and sin; / We entrust ourselves safely on this day to the rule of the Creator, / He saved the entire universe, he will undoubtedly save also us" (115/3:1), and Nikandr was not afraid of imminent death since "I just will go from temporality to eternity" (146/5:1) since "death is a new birth, / It only cuts temporal life, / The soul runs from here to its source; / Shackles that bind us are destroyed, / We will present to ourselves new" (148/5:2). "Riches, glory, honor – all of it will pass away on earth / Only pure conscience remains for ages for us! / When heavenly fires will destroy the world, / Then will begin our days in eternity; / We'll forget there worldly honors, / We see only dreams here, there we will truly live. / On earth we are children of one Creator, / Not at ranks He looks, but at hearts" (151/5:3).

God about whom Kheraskov spoke in his plays is an omnipotent, omniscient God who cares for His creation on the small and on a large scale: for the entire universe and for the smallest of creations. He is a providential God who watches over His creation and supernaturally intervenes when humans cannot find any solution by themselves. This is the same God who acted in pagan times as He does after Christ was born, crucified, and resurrected. Kheraskov clearly saw Christianity as the perfect religion; however, there is somewhat curiously little mention of the person of Christ in these plays. The name of Jesus is mentioned only once (4.100/1:6), Christ only twice (4.91; 5.115), Bridegroom once (5.115) and the Lord some two dozen times (4.11, 13-16, 20-22, 40, 47, 49, 62, 74, 76, 81; 5.81, 115, 116, 119, 161, 316; 6.184, 281), only once it was an unmistakable reference to Christ (5.115); in other times simply God may have been meant. Although somewhat obliquely, Kheraskov considered Christ to be God (4.100/1:6, quoted above), although he never mentioned the Trinity nor the Holy Spirit. There may be two reasons for it. One is artistic. Plays are plays, although they are meant to educate, they are also entertainment; therefore, they should not be preachy and filled with catechetical pronouncements. Plays are not a place for theological considerations. The audience imbued very deeply with the church life would take hints very quickly and no far-going explanations would be needed to indicate that the figures in the plays meant the triune God very much the same as taught by Orthodox catechisms. In that respect, the Christian message comes

at least as strong in Kheraskov's play as in plays of Sumarokov, another giant of the eighteenth century Russian theater [DROZDEK 2012].

Another reason may be theological, after all. Kheraskov was a Rosicrucian and thus believed that the original monotheism was preserved through centuries by sages in various times and countries and Rosicrucians inherited theological wisdom from them. According to this wisdom, Christianity is the last, most perfect stage of the development of monotheistic religion in which it was revealed to the world how salvation is possible and that God Himself provided an avenue to salvation through self-sacrifice. This has been known from the beginning of humanity, but people lost this knowledge and only thanks to various sages it was preserved through the ages. Therefore, a slightly generic aspect of God in Kheraskov's plays would underline this continuity of sacred knowledge concerning the nature and action of God. In this, Kheraskov with others of his masonic colleagues (primarily Novikov, Lopukhin, Gamaleia, and Schwarz) would be a Christian who amplified his religious knowledge with some Rosicrucian teachings, the teaching that he viewed through the prism of Christianity.

Bibliography

- DROZDEK 2012: Drozdek A. Sumarokov the Orthodox playwright // *Europa Orientalis* 31: 39-56.
- GREEN 1976: Green M. Kheraskov and the Christian tragedy // *California Slavic Studies* 9: 1-25.
- SUCHY 1981: Suchy J. Julien au XVIII^e en Russie: la tragédie de Michel Kheraskov (1786), // J. Richer (ed.), *L'empereur Julien: de la légende au mythe (de Voltaire à nos jours)*, Paris: Les Belles Lettres, 53-60.
- ZOLLIKOFE 1774: Zollikofer G.J. *Predigten*, Leipzig vol. 2.
- ZOLLIKOFE 1806: Zollikofer G.J. *Sermons on education, on reflection*, London: Longman, vol. 1, pp. 1-115.
- ДАНЧЕНКО–ФРИДШТЕЙН 1995: Данченко В.Т., Фридштейн Ю.Г., *Вольтер в России*, Москва: Рудомино.
- ЗАПАДОВ 1961: Западков А.В. *Творчество Хераскова* // М.М. Херасков, *Избранные произведения*, Ленинград: Советский писатель 5-56.
- ЗАПАДОВ 1984: Западков А.В. *Поэты XVIII века: А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков*, Москва: Издательство Московского Университета.
- НОВИКОВ 1951: Новиков Н.И. *О воспитании и наставлении детей* // Новиков Н.И. *Избранные сочинения*, Москва: Государственное Издательство Художественной Литературы 417-506.
- ПАСТУШЕНКО 1997: Пастушенко Л.М. *Из истории становления русской драматургии второй половины XVIII века (М.М. Херасков)*, Петропавловск-Камчатский: Издательство Камчатского государственного педагогического института.
- РОЗАНОВ 1914-1915: Розанов И. Михаил Матвеевич Херасков // С.П. Мельгунов, Н.П. Сидоров (eds.), *Масонство в его прошлом и настоящем*, Москва: Задруга, 38-51.
- СИМАНКОВ 2010: Симанков В.И. *Из разысканий о журнале «Прибавление к Московским Вѣдомостямъ» (1783-1784), или Об авторстве сочинений, приписывавшихся Н. И. Новикову, И. Г. Шварцу и Ф. В. Каржавину*, Харьков.
- ХЕРАСКОВ 1796-1803: Kheraskov M. *Творения*, Москва: В университетской типографии

- ХЕРАСКОВ 1786а: Херасков М. Безбожник [1761] // Российский феатр 10: 2-36.
ХЕРАСКОВ 1786b: Херасков М. Идолопоклонники, или Горислава // Российский феатр 4: 223-303.
ХЕРАСКОВ 1786с: Херасков М. Пламена // Российский феатр 4: 3-84.
ХМЫРОВ 1897: Хмыров М. Михаил Матвеевич Херасков, in Семен А. Венгероv (ed.), Русская поэзия, Санкт-Петербург: Винеке, vol. 1, pt. 3.

Резюме

Религиозные аспекты театра Хераскова

Михаил Херасков, один из самых важных литературных деятелей XVIII века в России, написал около двадцати пьес для театра в разных жанрах. В этой статье основное внимание сосредоточено на содержании этих пьес независимо от уровня художественного качества, правдивости представленных событий или разумности поведения действующих лиц.

В целом пьесы Хераскова являются моральными рассказами. Чтобы подчеркнуть моральное послание пьес, Херасков использовал героев, которые явно и безошибочно добродетельны или же порочны. Правильное воспитание и образование, насыщенное религиозным содержанием, были необходимы для формирования характера лица. Этому поспособствовали масонские круги, к которым принадлежал Херасков. Религия была очень важной частью, по сути, наиболее важной частью при создании морально хороших людей, и в пьесах Хераскова расставлены сильные христианские акценты.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» КАК ПАРОДИЯ НА ЭПОС

József GORETTY

По следу написанной Белинским ещё в 1840-е годы критики в русской литературной критике укоренился взгляд, согласно которому роман в стихах Пушкина *«Евгений Онегин»* – в соответствии с требованиями натуральной школы – представляет собой изображение современной русской общественной жизни, социологически точное собрание национальных особенностей и проблем, «энциклопедию русской жизни», с такими типами героя, как «лишний человек» Онегин, «тип русской женщины» Татьяна [БЕЛИНСКИЙ].

Критика типа Белинского привела в действие затем и такой процесс, в котором интерпретаторы толковали уже не пушкинский текст, а понимание его Белинским, и сформировалось два главных направления составленных об *«Онегине»* мнений: согласно одному из них произведение в целом неудавшееся, потому что не говорит ни о чём и осталось поверхностным, болтливым подражанием Байрону (Бестужев-Марлинский, Писарев); однако, согласно другому это самое гармоничное, непревзойдённое творение русской литературы. С образованием концепции «великой русской литературы» *«Онегин»* всё больше стал неиссякаемым источником, вдохновителем и свидетелем национальной гордости, репрезентацией этой определённой «великой русской литературы», причём настолько, что – как остроумно отмечают Александр Генис и Пётр Вайль в своём эссе об *«Онегине»* – даже тот знаком и может цитировать *«Онегина»* (у нас в Венгрии к тому же и по-русски: «Я к вам пишу, чего же боле, Что я могу ещё сказать»), кто никогда не читал произведения [ВАЙЛЬ–ГЕНИС]. То есть – продолжают Генис и Вайль – из интерпретаций и главным образом из псевдоинтерпретаций возник определённый метатекст *«Онегина»* [ВАЙЛЬ–ГЕНИС], у которого весьма мало общего с текстом Пушкина. Современная авторская пара критиков, как и современник Пушкина Белинский или, возможно, наилучший знаток пушкинских текстов Юрий Лотман [ЛОТМАН 1995: 393] из-за трудносхватываемой и потому ошибочно понимаемой сути обвиняют стихотворную форму или же сам жанр романа в стихах, поскольку *«Онегин»* именно из-за его стихотворной формы, лёгкого, элегантного ритма, завораживающей музыкальности воспринимается или весьма гармоничным – даже не учитывая разыгрывающихся в произведении трагедий – и серьёзным, чеканным или напротив, сборищем заключённых в рифмы банальностей (добавим к этому начало пушкинской карьеры, когда он с большой любовью отмечал стихами приглашения друзей как комплименты в альбом или ироничные колкости).

Насколько может стихотворная форма заставлять ломать себе голову при анализе *«Онегина»* и к тому же насколько сам Пушкин с начала работы

над произведением понимал это, показывает также, что почти через полгода после начала работы (согласно датировке Пушкина 9 мая 1823 года) в написанном 4 ноября 1823 года письме к П. А. Вяземскому он утверждает: «Я пишу теперь не роман, а роман в стихах – дьявольская разница» [ПУШКИН, 73]. Что это за «дьявольская разница», я попытаюсь показать в нижеследующем.

Берущий своё начало, вероятно, от Байрона роман в стихах – как констатирует Ласло Имре в своей написанной о венгерском романе в стихах основной монографии – появился в современной европейской литературе как новый жанр, и этот новый жанр «влил в художественную форму скепсис, неуверенность мировоззрения Европы периода после наполеоновских войн» [ИМРЕ 1990: 13]. Роман в стихах, который, кажется, нарушает все прошлые правила и этим нарушает мировоззренческий и жанровый порядок классицизма, с одной стороны, не только разрушает, но и создаёт, а с другой появляется как продолжатель какой-либо традиции. В цитированной работе Ласло Имре историю жанра свёл к народной смеховой культуре, сформулированной Михаилом Бахтиным, к произведениям Рабле и Сервантеса и их продолжению XVIII века, писательскому искусству Стерна. Насколько много общего может быть у карнавального смеха Бахтина и романов Стерна с романом в стихах Пушкина, может свидетельствовать относящееся к 1923 году научное исследование Виктора Шкловского, в котором он обсуждает «*Онегина*» с точки зрения хорошо известного именно из произведений Стерна (в первую очередь «*Тристрама Шенди*» и «*Сентиментального путешествия*») повествовательного метода (саморефлексии, отступления, намеренную фрагментарность) [ШКЛОВСКИЙ 1923: 230]. В то же время несмотря на то, что как венгерский, так и российский исследователи – хотя это у Шкловского ещё и не выражено эксплицитным методом – обсуждают проблему под знаком карнавальности, ударение у них падает на ироничность и сатиричность упомянутых процессов, вопреки тому, что Бахтин в связи с карнавальным смехом не говорит об иронии, а сатирическому смеху прямо противопоставляет карнавальный смех («Но смех в романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестает быть радостным и ликующим смехом. Положительный в о з р о ж д а ю щ и й момент смехового начала ослаблен до минимума») [БАХТИН 2014: 10]. С точки зрения карнавальности Бахтин упоминает два других важных эстетических качества: универсального воздействия, то есть не субъективный (несколько упрощённо: не характерный для немецкой романтики) гротеск и пародию [БАХТИН 2014: 11]. В своей монографии о Пушкине Юрий Лотман обращает внимание на то, что в творческий период в Михайловском (1824-1826), то есть во время написания значительной части «*Онегина*», Пушкиным осознаётся интерпретация романтического стиля поведения как ехидной игры с оттенком пародийности («Романтический стиль поведения при этом не забыт. Он сохраняется в культурном арсенале (например, к нему Пушкин будет охотно прибегать в легких и неглубоких увлечениях сердца), но как игра, всегда с оттенком насмешки и пародии.») [ЛОТМАН 1995: 83]. А Андрей Синявский (Абрам Терц) в своей книге «*Прогулки с Пушкиным*» прямо говорит о том, что «По крайней мере половина произведений Пушкина пародийна» [ТЕРЦ 2005: 36].

С другой стороны, среди занимающихся романами в стихах, в том числе «*Онегиным*» исследователей многие подчёркивают единство, наблюдаемую и в неравномерности правильность жанра и произведения, которая по их мнению получается из соединения эпической и стихотворной форм [IMRE 1990: 263, ЛОТМАН 1995: 448-451, КИРАЙ 1991: 77-78, РЕВЯКИН 1985: 250] Синявский также выделяет из творчества Пушкина целостность, точнее, видимость целостности, когда, с одной стороны, возвращает проблему к личности поэта и его мировоззрению, а с другой стороны, утверждает, что целостность «*Онегина*» лишь видимость, ведь «Энциклопедичность романа в значительной мере мнимая. Иллюзия полноты достигается мелочностью разделки лишь некоторых, несущественных подробностей обстановки. На самом же деле в романе в наглуемую отсутствует главное и речь почти целиком сводится к второстепенным моментам.» [ТЕРЦ 2005: 35-36].

Роман в стихах вообще и в том числе и «*Евгений Онегин*» Пушкина, по моему, является следствием следующей двойственности:

Объединением лиры и прозы автор романа в стихах действовал похожим образом, как любой другой романтический автор, который соединением различных родов и жанров искусства стремится разрушить не только классицистическую жанровую иерархию, – создав такие типично романтические жанры, как поэма или драматическое стихотворение, – но и стремится к воссозданию бывшего, распавшегося к XIX веку единства, к обновлению-созданию древней поэзии без отдельных родов и жанров. Как-то так, как сформулировал Фридрих Шлегель в своей работе «*Разговор о поэзии*»: «В нашей поэзии отсутствует то средоточие поэтического искусства, которое было у древних, – мифология, и все существенное, в чем современное поэтическое искусство уступает античности, можно объединить в словах: мы не имеем мифологии. Но мы близки к тому, чтобы ее создать. Древняя мифология примыкает к живому чувственному миру и воспроизводит часть его, новая должна быть выделена в противоположность этому из внутренних глубин духа.» [ШЛЕГЕЛЬ]. В конце концов этот принцип приведёт нас к созданию художественного произведения на мифологической основе, смысловающего границы между художественными направлениями, к концепции Рихарда Вагнера *Gesamtkunstwerk*. Лира и проза – эти два противостоящих вида художественной литературы (ср. со следующей цитатой из *Онегина*): «Волна и камень, / *Стихи и проза*, лед и пламень / Не столь различны меж собой.» [Ш/13]¹ – выделение моё Й. Г.) в романе в стихах с собранием воедино крайностей, с проигрыванием воедино субъективизма и объективизма, внутренней и внешней точек зрения² ставят целью создать целостность. А наиболее адекватное выражение этой целостности, основанного на мифологии стихотвор-

¹ «Евгений Онегин» цитируется по Полному собранию сочинений в 16 томах (М-Л., 1937-1949), том 6. В скобках первой цифрой обозначается глава, а второй – строфа.

² В связи с этим см.: Юрий Лотман: Проблема «точки зрения» в романе [ЛОТМАН 1995: 417-418].

ного эпического творения не что иное, как эпос. Эпос, который по мнению Бахтина предполагает следующий подход: «Человек высоких дистанцированных жанров – человек абсолютного прошлого и далекого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других, – общества (его коллектива), певца, слушателей.» [БАХТИН].

Однако автор романа в стихах чувствует и то, что в обстановке исторических отношений XIX века невозможно воссоздать доисторический, внеисторический мир эпоса. Точно улавливает дистанцию между эпосом и своим произведением, между героями эпоса и своими героями, между «автором» эпоса и самим собой. «Эпос распадается тогда, когда начинаются поиски новой точки зрения на себя самого (без примеси точек зрения других). Экспрессивный романский жест возникает как отклонение от нормы, но его «ошибочность» как раз и раскрывает его субъективную значимость. Сначала – отклонение от нормы, затем – проблемность самой нормы.» [БАХТИН] – утверждает Бахтин, и это определение касательно стихотворного романа также представляется справедливым. То есть автор романа в стихах вместо того, чтобы создать субъективно-объективную целостность, одновременным применением лирического и эпического характера явления представляет постоянные «колебания» между то объективным, то субъективным мнениями, вследствие чего создается не целостность, а репрезентация невозможности создания целостности.

На основе всего этого можно прийти к выводу – и разработать рабочую гипотезу, – что роман в стихах, как правило, а «Онегин» Пушкина непременно, такой романтический жанр, который имитацией стремления создания эпоса призван показать несоздаваемость эпоса. То есть роман в стихах – это такая арена создания парадоксальных ситуаций и вместе с тем их иллюстрирования, в которой характер эпоса не иронизируется или сатиризируется, как в непосредственно предваряющем роман в стихах жанре XVIII века, комическом эпосе (смотри «Похищение локона» Поупа или «Доротью» Чоконаи), а показывается пародийно. Итак, в этом смысле роман в стихах не что иное как считавшийся, вероятно, последней фазой эпохи эпос XIX столетия, то есть пародия на эпос.

Когда 25 сентября 1830 года в Болдино Пушкин закончил – по крайней мере считал, что закончил – рукопись «*Евгения Онегина*» и якобы подготовил к совместному сообщению до тех пор ещё не опубликованные восьмую и девятую главы, на другой день составил к ним оглавление, согласно которому роман в стихах подразделялся бы на три части, состоящие из трёх разделов.³ Однако «*Онегин*», несмотря на то, что в ноябре 1830 года к восьмой и девятой главам было подготовлено ещё и предисловие, в этой форме никогда не вышел в свет. В истории русской литературы укоренилось мнение, что у всего есть цензурные причины, и в основе этого мнения лежит отчёт П. А. Катенина в написанном им первому биографу Пушкина П. В. Анненкову письме о том, что Пушкин в 1832 году рассказал ему (Катенину) содержание восьмой главы согласно разделению на главы 1830 года, в которой, якобы, была сформулирована резкая критика аракчеевских военных поселений.⁴ Эти высказывания, согласно Катенину, Пушкин находил такими опасными, что посчитал лучшим исключить из композиции всю главу. Каково было точное содержание этой задуманной как восьмая главы, действительно ли были такие части и существовала ли восьмая глава в такой форме – вероятнее всего останется вечным секретом. Во всяком случае, представляется довольно абсурдным, что Благой, например, в своём упомянутом комментарии существование «исчезнувшей» восьмой главы помимо сомнительной ценности утверждения Катенина основывает на том, что в пушкинском наследстве не нашлось и следа содержащей критику военных поселений части главы [БЛАГОЙ 1979: 167]. Однако, совершенно точно известно, что столь эффектно законченную в 1830 году работу Пушкин в 1831 году продолжает якобы потому, что исключение считавшейся опасной восьмой главы повлекло за собой переработку текста во многих местах. Объяснение продолжению работы, точнее переработке по основополагающим внешнеполитическим причинам неудовлетворительно среди прочего и потому, что в октябре 1831 года было написано известное из окончательной версии *Письмо Онегина к Татьяне*, что согласно единодушному мнению специальной литературы о Пушкине представляет собой композиционную противоположную пару главе *Письмо Татьяны к Онегину*, то есть такая структурная «опора» «*Онегина*», без которой это произведение было бы не только неполным, но и структурно «надломленным». В любом случае без письма Онегина композиция «*Онегина*» подействовала бы как менее разработанная, чем без реализации подготовленной в 1830 году схемы или выступлений против военных поселений.

Это небольшое филологическое отклонение, возможно, дает основание создать следующую гипотезу: составление три раза по три и исходящая из духа произведения между прочим полностью чуждая политическая точка зрения не были ни чем иным, как в эпоху романтики абсолютно не необычной частью писательской мистификации или создания легенды. Видимо, жертвой этого

³ См.: Д.Благой: Комментарии к «Евгению Онегину» [БЛАГОЙ 1979: 167].

⁴ См.: [БЛАГОЙ 1979: 167] и [ЛОТМАН 1995: 732], где опубликован и соответствующий отрывок из письма Катенина.

явились Катенин, Анненков и по их следам другие представители русского литературоведения...

Наблюдая над концепцией романа в стихах как пародии на эпос, замечаем, что ситуация делает проблему абсолютно очевидной. Зрительно декларированное составление три раза по три со строго правильной композицией, благодаря доминанции и значительности числа «три» «*Онегин*» обязательно стал бы имитацией эпоса Данте. И так, образец, идеал, осуществляемая цель – это «*Божественная комедия*», «дублирование» которой, точнее, создание похожего произведения для художника XIX века с самого начала безнадёжное занятие: абсолютность по типу Данте последний раз могла быть написана в эпоху Данте. Для автора XIX века не осталось ничего иного, как пародийная игра, констатирующая тоску по идеалу, запрос на создание абсолютности и невозможность её создания. Автор стихотворного романа точно так же творит эпическую поэзию или лирический эпос, как Данте, точно так же пишет своё произведение «Земную жизнь пройдя до половины» («Ужель мне скоро тридцать лет?» – VI/44), только предмет его писания – это повседневность (вспомним формулировку недавно процитированного Синявского, вздутую до размера эпоса подробность!), герой – как определяет в своём упомянутом нами исследовании Дюла Кирай [КИРАЙ 1991: 78] – не лирический герой, Данте, а постороннее лицо, Онегин; а его спутник не Вергилий, а рассказчик; и в конце концов женская пара героя не обожаемая Беатриче, а сначала отталкивающая, затем понравившаяся ему русская деревенская девушка Татьяна. И вместо того, чтобы передать сообщение рассказчика-поэта в соответствии с метафизическим предметом с дантовской серьёзностью, вдохновенностью и последовательной точностью, сознательно продолжает рассказ ни о чём, и постоянно думает о том, как он мог бы отказаться от повествовательской задачи.

И если ссылка на Данте, точнее пародийность ссылки на Данте всё ещё недостаточно доказана, пусть здесь предстанут с этой целью два заслуживающих внимания явления. Прежде всего, цитированная только что дантовская реминисценция о прошедшем половину своего жизненного пути рассказчике в соответствии с «*Божественной комедией*» читаема не в начале произведения, а в конце шестой (!) главы романа в стихах, в последней и первой строке 44-45-й строфы. В «*Онегине*» 44-я и 45-я строфа в связи со ссылкой на Данте потому может представлять интерес, что сумма цифр в числе 44 равняется 8, то есть это то число, из скольких глав состоит произведение Пушкина, а сумма цифр в числе 45 это то число «девять», из стольких глав «*Онегину*», руководствуясь числовой символикой «*Божественной комедии*», следовало бы состоять. Расположение реминисценции в последней и первой строке двух строф «первое и последнее» означает *инверсию* христианского божественного представления «омега и альфа», и всё это даже таким образом, что указанные две строчки говорят о половине жизненного пути рассказчика-автора. То есть в этих двух строчках мы получаем такое определение рассказчика-автора, которое вызывает представление закрытого вокруг центра в самом себе субъекта, такого

субъекта, который хотя и закрыт в своём стихе, но является пародийной божественностью, создателем и управляющей властью этого стихотворного мира. И поскольку в предыдущих, 42-й и 43-й строфах ясно осуществляется авторская воля в оставляющих без внимания границы строф строчках («Со временем отчет я вам / Подробно обо всем отдам, / Но не теперь.» – VI/42-43), становится понятным солипсический и волюнтаристский характер поведения рассказчика-автора и пародийность этого.

Во-вторых, ссылка на половину жизненного пути попала в шестую, обозначенную три раза по два, главу. Этот факт становится значительнее, если принять во внимание, что в третьей главе также имеется открытый парафраз Данте: «Оставь надежду навсегда» (III/22), который – пусть не вздумает невнимательный читатель случайно оставить без внимания – Пушкин снабдил следующим подобающим карнавальному взгляду, содержащем паяснический комментарий подстрочным примечанием: «Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха». Наполненная тяжёлым метафизическим содержанием покорная строка надписи ворот ада превращается в «Онегине» в банальную и повседневную, ведь не будет ничего иного, как часть неглубокого обмена мнениями о недоступных для рассказчика женщинах, у которых на лбу написана строка «Комедии», – скорее в качестве пародии «лирического отступления», чем настоящего «лирического отступления». Наряду с этим парафраз строки Данте звучит в 22-й строфе третьей главы, и эта глава и обозначение строфы как раз половина только что проанализированной 44-й строфы шестой главы. Итак, образовалось такое представление, что в планировавшемся на девять глав романе в стихах можно встретиться через каждые три главы и двадцать две строки со ссылкой на Данте. Итак, следующей дантовской аллюзии, учитывая строки III/22, VI/44, следовало бы «правильно» появиться в 66-й строфе девятой главы, что, с одной стороны, является абсурдным потому, что нет девятой главы, с другой стороны, потому, что отдельные главы всегда короче, чем 66-я строфа (самая длинная первая глава состоит только из 60 строф). Отсутствующая девятая глава, однако, именно своим отсутствием указывает на Данте, то есть начатый цифровой ряд как раз благодаря «нарушениям» продолжается «правильно». А отсутствующая строфа за номером 66 *во фрагментарной форме* припоминает значение цифры 666 – значение Антихриста. А цифра 66 – это только *фрагментарное* появление 666-ти, что ещё больше выделяет в связи с обменом мнениями, связанным с фрагментарностью и внутри самого себя «тематизирует» второе важное значение 666-ти, то есть незаконченность.

Вместе с этим в заключительной, восьмой главе появляется данная христианской мифологией ссылка в похожей боготворительной версии, как мы видим надпись ворот ада: сейчас и здесь в связи со вспыхнувшей к замужней Татьяне любовью Онегина увлекается рассказчик таким обменом мнений, в котором тоскующие по всему запрещённому люди ведут к грехам Евы. Это «лирическое отступление» звучит в 27 строфе, сумма двух чисел – девять, и это – хотя и в довольно банальной форме – снова вызывает дантовскую метафизику:

«О люди! все похожи вы / На прародительницу Эву: / Что вам дано, то не влечет; / Вас непрестанно змий зовет / К себе, к таинственному древу: / Запретный плод вам подавай, / А без того вам рай не рай» (VIII/27). Отставание правильного появления ссылки на Данте как ссылка на Данте так же появляется в «Онегине», как в заключительных строках произведения Пушкина заставляет фигурировать перечисление, из которого звучат заключающиеся в прекращённости, фрагментарности, незаконченности, гармония и счастье (и, естественно, их профанирование и пародия): «Блажен, кто праздник Жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина, / Кто не дочел Ее романа / И вдруг умел расстаться с ним, / Как я с Онегиным моим.» (VIII/51).

«Онегин» заканчивается 51-й строфой, и сумма цифр этого числа, естественно, снова шесть, и если к этому добавить номер главы, восьмой, получим четырнадцать, что является числом строк «онегинской строфы». Итак, на основе ссылок на Данте и индуцированной из них цифровой символики о «Евгении Онегине» может быть и дальше продолжено изложенное Юрием Тыняновым мнение, согласно которому предметом пушкинского произведения является сам роман, то есть роман о романе [ТЫНЯНОВ 1977: 58] и к чему Дюла Кирай добавил: это – роман о романе, предмет которого – пишущий роман субъект [КИРАЙ 1991: 82]; то есть «Евгений Онегин» – произведение самоопределения. И с этой позиции будут иметь значение ранее уже цитированные саморефлексивные строки, такие как «Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой» или «И тем я начал мой роман».

Помимо дантовских аллюзий на намерение быть эпосом пушкинского произведения указывает и эксплицитно выраженная в тексте ссылка на Гомера. Эта ссылка читаема в 36-й строфе (3+6=9!) пятой главы: «И к стате я замечу в скобках, / Что речь веду в моих строфах / Я столь же часто о пирах, / О разных кушаньях и пробках, / Как ты, божественный Омир, / Ты, тридцати веков кумир!» (V/36). Затем под обозначением 37-ой, 38-ой, 39-ой строф находим лишь одну строфу, очевидно затем, чтобы ссылающиеся на начало романа в стихах говорящие об этих известных маленьких женских ножках строки, а также обещание рассказчика продолжать историю с этого места без отклонений могли бы попасть в 40-ю строфу. Ведь четвёртый номер (4+0=4) означает земную полноту, четыре древних элемента, и наряду с этим с количеством глав, сложив с пятью (с числом главы), опять же получим конечный результат девять. Пятёрка означает динамизм, творительный акт, сотворенную жизнь, креатуру, а также является числом превосходства и пресуществления. И в соответствии с этим именно в этой главе появляется поимённо язычник-Гомер, а также во сне Татьяны языческий русский мир поверий (впоследствии я к этому вернусь).

Если роман в стихах «Евгений Онегин» – как утверждалось в качестве гипотезы – пародия на эпос, тогда в нём, предположительно, должны были бы быть признаки эпоса, к тому же пародийно. Итак, проанализируем теперь пушкинское произведение с этой точки зрения.

Сразу же рассмотрим начало произведения: «Мой дядя самых честных правил» – звучит первая строка, и этот голос говорит во всей первой строфе. Затем

первая строка второй строфы уточняет положение: «Так думал молодой повеса», и с этой строчки рассказ ведется от этого голоса, более того, этим голосом высказываются и все лирические отступления. Звучащий в первой строфе голос принадлежит Онегину, а во второй – рассказчику. Рассказчик, который представляется другом Онегина, начиная со второй строфы рассказывает прежнюю жизнь своего друга-бездельника: его происхождение, воспитание, молодость, участие в балах, посещения театра, ветреную общественную жизнь до тех пор, пока от всего этого он не получил отвращение, не распространился на него русский сплин – *хандра* – и от этой разочарованной жизни он с рассказчиком не готовился бы попасть за границу. «Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены» (I/51) – информирует рассказчик, умер отец Онегина, а молодой человек задолжал и теперь, известившись о том, что его дядюшка умирает, в надежде на богатое наследство спешит к нему. «И тем я начал мой роман» (I/52) – напоминает рассказчик, значит он возвращается к началу своего рассказа. И начиная с этого события продолжают теперь уже в «нормальном» хронологическом порядке: дядюшка умирает, следуют похороны, а Онегин принимает наследство – богатое провинциальное поместье. Если наблюдать эту сделанную наспех схему действий, выяснится, что в «Онегине» запускается известный из античных эпосов ход рассказа, то есть с применением метода *in medias res*. Что может, однако, привести к некоторому замешательству, так это не что иное как доведённый до абсурда характер *in medias res*: роман в стихах начинается с упоминания такого дядюшки, с которым мы не только не знакомы, но к тому же не знаем, кому он приходится дядей, и когда родственные отношения проясняются, выясняется, что мы незнакомы даже с тем лицом, о дяде которого шла речь и кто в конце концов является главным героем произведения. Насколько пародийно использование *in medias res*, достаточно совместить ситуацию, скажем, с началом «Одиссеи»: что было бы тогда, если бы читатель (особенно слушатель рапсода) не знал бы в начале рассказа, кто Одиссей.

Целью пародии служит также, что на горизонте ожидания читателя романа в стихах (особенно у современного читателя) не было и нет такого представления, что в произведении XIX века он находит начало *in medias res*, таким образом, мягко говоря, озадачивает исходящая из логики *in medias res* «вторая» экспозиция (I/52). В дальнейшем текст ещё больше не соответствует привычным читательским ожиданиям, так-как в последних двух строфах первой главы читаемо следующее: «но слез уж нет, / И скоро, скоро бури след / В душе моей совсем утихнет: / Тогда-то я начну писать / Поэму песен в двадцать пять. // Я думал уж о форме плана, / И как героя назову; / Покамест моего романа / Я кончил первую главу; / Пересмотрел все это строго: / Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу. / Цензуре долг свой заплачу, / И журналистам на съеденье / Плоды трудов моих отдам: / Иди же к невским берегам, / Новорожденное творенье, / И заслужи мне славы дань: / Кривые толки, шум и брань!» (I/59-60)

Если с некоторой притворной наивностью приблизиться к процитированному здесь отрывку, вначале можно спросить: что же мы прочли до этого на протяжении пятидесяти восьми строф, если рассказчик только сейчас видит

созданными условия для начала своего произведения? Более того, если только после этого начнёт работу, тогда что делать читателю, который ещё не очнулся от сюрприза, с *in medias res*? После этого рассказчик-автор «угрожает» читателю, что если он всё же начнёт своё произведение, он напишет двадцать пять песен. Когда первая глава «Евгения Онегина» в феврале 1825 года вышла в свет [ЛОТМАН 1995: 187] отдельной тетрадью, эта «угроза» выглядела ещё правдивой, но фраза осталась и в окончательном тексте, а также в первом полном издании 1833 года, о которых, однако, точно известно, что они состоят не из двадцати пяти, а лишь из восьми глав. Итак, рассказчик-автор намеренно обманывает читателя и даже не стремится это скрывать. Таким же образом неопровержимой, более того, декларированной стала осуждённая «самооценка» первой главы: в этой самооценке интересно не только то, что в произведении говорится о самом произведении, которое читатель держит в руках (с этим «постмодернистским» процессом читающая романы Стерна и Дидро современная Пушкину образованная публика уже могла свыкнуться), но и что рассказчик-автор гордо, вызывающе берёт на себя осуждение самого себя и – под знаком карнавального подхода – высмеивает самого себя. Строка «Противоречий очень много», однако, превысила и это. Ведь перечитывающий произведение читатель при освоении *полного* текста «Онегина» точно знает, что противоречия появляются не столько в первой главе, как впоследствии: речь идёт о тех двойственностях, которые более-менее стереотипно возникают в каждой интерпретации «Онегина» (напр., Онегин прожжённый герой, и всё же будет влюблён; Татьяна деревенская девушка и дама большого города) и к которым впоследствии вернусь. Беря на себя настоящие (?) и будущие (?) противоречия рассказчик-автор предлагает вниманию критиков и выпускает в свет своё произведение. Кажется, что – по крайней мере по форме – в последних строках первой главы получены правильное обозначение темы и рекомендация. Но что это за рекомендации, в которых рассказчик-автор решительно придаёт значение сеянию раздоров в связи с рекомендованным произведением? И что он вообще рекомендует? Из двадцатипятипесенного романа первую песню? То есть то ненаписанное произведение, которое начнёт только после этого? Или дважды начатый рассказ? Очевидно, обозначение темы и рекомендация становятся пародийными еще и оттого, что Пушкин намеренно применяет их не в соответствующем месте: в классических эпосах первая строфа предназначена для того, чтобы рассказчик обозначил предмет произведения и предложил его слушателям или читателям. Всё это происходит после того, как рассказчик выяснил завершение событий, итак, произведение готово, это полная, законченная история. Пушкин обозначение темы и рекомендацию располагает в конце первой главы, то есть таким образом, что не готово целое произведение, и это указывает на то, что обозначение темы и рекомендация – именно потому, что включены в произведение – теряют силу. Проблему обозначения темы и рекомендации ещё более усложняет, что перед первой главой романа в стихах можно прочесть и другую, совершенно отделённую от произведения, настоящую, «серьёзную» рекомендацию, которая, конечно, в свете сейчас

упомянутой рекомендации также может быть названа пародийной ввиду того, что таким образом к «*Онегину*» как эпосу присоединяются вместо необходимых и достаточных одной рекомендации и обозначения темы сразу две.

Ведущаяся обозначением темы и рекомендацией игра заново поднимает также вопрос начала, начинаемости и неначинаемости, ведь с каждой отдельной рекомендацией роман в стихах начинается заново. После этого заново начинается «*Онегин*» и со второй главы, девиз которой продолжает начатую уже в предыдущей главе пародийную игру: вызванный от Горация крик «O rus!» и поставленный рядом «O Русь!», с одной стороны, проецируют друг на друга «высокую» поэзию и повседневность, с другой стороны, Римскую империю, Русскую империю и русскость, считающуюся адекватным носителем русского душевного склада провинциальную жизнь. А что касается прохождения событий после «трудностей» первой главы действие протекает без всяких осложнений, и в крайнем случае тормозят только такие включения, как известное *Письмо Татьяны к Онегину* или *Песня девушек* из третьей главы. Поэтому доверчивого читателя застаёт немного неожиданно 40-я строфа пятой главы: «В начале моего романа / (Смотрите первую тетрадь) / Хотелось вроде мне Альбана / Бал петербургский описать; / Но, развлечен пустым мечтаньем, / Я занялся воспоминаньем / О ножках мне знакомых дам. / По вашим узеньким следам, / О ножки, полно заблуждаться! / С изменой юности моей / Пора мне сделаться умней, / В делах и в слоге поправляться, / И эту пятую тетрадь / От отступлений очищать.»

Сначала следует определить, что между ранее цитированной 36-й строфой (которая упоминала Гомера) и 40-й строфой вклинивается всего лишь одна строфа, носящая номера 37, 38, 39. Если в 36-й строфе благодаря $3+6=9$ и регистрованным связям полагали обнаружить ссылку на абсолютность, тогда в случае 40-й строфы пятой главы намеренное вызывание девятого номера ($5+4+0=9$) ещё больше считается обоснованным. Однако вместо абсолютности читатель снова получает фрагментарность, если на основе (всерьёз взятого) текста указанной строфы вынужден верить, что до сих пор его водили за нос (и правильно верит), потому что действие романа в стихах с конца первой главы до 40-й строфы пятой главы не было ни чем иным как отступлением, а именно по той с точки зрения читателя незначительной причине, что рассказчик – вместо того, чтобы продолжать взятое на себя задание, то есть рассказ – стремился к соблазнительным маленьким женским ножкам. В то же время правы Генис и Вайль, когда именно в связи с этой частью констатируют, что касающееся этого обещание Пушкина осталось только кокетством, ведь если бы в «*Онегине*» не было много «бесполезных» отступлений о женских ножках, о Бордо и ещё кто знает о чём, из произведения не осталось бы ничего другого, как мелодрама со слезами и разбитыми сердцами [ВАЙЛЬ–ГЕНИС]. Однако, ссылка на начало стихотворного романа и обещание вести рассказ «без отступлений» создают то представление, что здесь заново начинается произведение, то есть мы имеем дело с новейшей экспозицией. Ведущееся «без отступлений» действие продолжается до 42-й строфы шестой главы, в конце которой рас-

сказчик переключает внимание на последующую за трагедией дуэли жизнь героев: какова стала судьба его героев, он обещает рассказывать: «Со временем отчет я вам / Подробно обо всем отдам» (VI/42). Затем первая фраза 43-й строфы следующая: «Но не теперь». То есть действие снова прерывается, рассказчик начинает новую тему, новое отступление, и этим произведение начинается заново. Тема седьмой главы, с одной стороны, – посещение Татьяной Онегина в его заброшенном доме, а с другой стороны, её поездка в Москву. И после того как посредине московских балов Татьяне приходит на ум тихое деревенское поместье, где она могла бы быть счастлива с Онегиным, рассказчик также переводит своё повествование в другое русло: «И в сторону свой путь направим, Чтоб не забыть, о ком пою...» (VII/55). Ну здесь, в последней строфе седьмой главы в конце концов всё же не о главном герое начинается новую историю, а смелым оборотом наверстывает пропущенную инвокацию: «Да, кстати, здесь о том два слова: / Пою приятеля младого / И множество его причуд. / Благослови мой долгий труд, / О ты, эпическая муза! / И верный посох мне вручив, / Не дай блуждать мне вкось и вкрив. / Довольно. С плеч долой обуза! / Я классицизму отдал честь: / Хоть поздно, а вступленья есть.» (VII/55)

Совершенно очевидно, что здесь может идти речь только о пародии инвокации: автор не на месте, то есть не непосредственно после обозначения темы, а по сути в конце произведения применяет этот прием эпоса, и тогда молит богов, к тому же обращается за помощью к музе эпоса, когда в этом уже нет необходимости. То, что используемое в начале эпоса прием звучит здесь, в конце седьмой главы, опять указывает на новое начало произведения. Но, возможно, большее значение, чем этот факт, придаётся тому, что рассказчик абсолютно точно сознаёт, что его инвокация оказалась не в подходящем месте и на это реагирует. Иначе говоря, и в этой точке попадаемо на поступке паясническое, карнавальное поведение рассказчика, поскольку он смеётся не только над эпосным приемом как таковым, а и над тем, что роман в стихах таким образом пародирует эпосный прием, что делает его предметом пародии; итак, в конце концов рассказчик смеётся над своим произведением, вернее сам над собой. Таким образом возникает такая конструкция, которая позволяет роману в стихах быть не только пародией на эпос, но и превратиться в пародирующую эпос пародию на роман в стихах.

Если искать в «Онегине» дальнейшие признаки эпоса, можно легко найти эnumerацию, которую автор осуществляет похожим образом, как в классических эпосах. В 25-й строфе пятой главы прибывающая на именины Татьяны шеренга гостей представлена следующим образом: «Но вот багряною рукою / Заря от утренних долин / Выводит с солнцем за собою / Веселый праздник имянин. / С утра дом Лариных гостями / Весь полон; целыми семьями / Соседи съехались в возках, / В кибитках, в бричках и в санях. / В передней толкотня, тревога; / В гостиной встреча новых лиц, / Лай мосек, чмоканье девиц, / Шум, хохот, давка у порога, / Поклоны, шарканье гостей, Кормилиц крик и плач детей.»

В написанном к началу строфы примечании Пушкин и сам обращает внимание на то, что речь идёт о пародии: он упоминает отрывок из стихотворения

Ломоносова как пародизированный текст.⁵ Фактом является и то, что строки «Заря от утренних долин / Выводит с солнцем за собою» с таким же правом могут считаться пародией на описания зорь в эпосах Гомера: «Но лишь явилась Заря розоперстая, вестница утра» (Илиада)⁶; «Рано рожденная встала из тьмы розоперстая Эос» (Одиссея)⁷.

После цитирующих и пародирующих Гомера начальных строф последует такое описание и учёт шеренги гостей, с которым можно встретиться, главным образом, в *«Илиаде»*: «тотальное» появление выступающих друг против друга войск, зарисовка общей картины армии. В произведении Пушкина, однако, речь идёт, с одной стороны, об описании не противостоящих друг другу групп, а с другой стороны, вместо происходящей из изображения оружия и одежды армии монументальной картины и происходящего из демонстрации воинского снаряжения величественного шума акцентированно попадает в центральную точку незначительность, банальность, повседневность, и поэтому важность энумерация эпоса ставится под вопрос. Описание снова продолжается известным из гомеровского эпоса образом так, что из всеобъемлющей картины иногда выделяется тот или иной герой: «С своей супругою дородной / Приехал толстый Пустяков; / Гвоздин, хозяин превосходный, / Владелец нищих мужиков; / Скотинины, чета седая, / С детьми всех возрастов, считая / От тридцати до двух годов; / Уездный франтик Петушков, / Мой брат двоюродный, Буянов, / В пуху, в картузе с козырьком / (Как вам, конечно, он знаком), / И отставной советник Флянов, / Тяжелый сплетник, старый плут, / Обжора, взяточник и шут.» (V/26)

Картина и на первый взгляд смехотворна, но если учесть, что у «ахиллесов», «агамемнов», «парисов» Пушкина (ср.: «Парис окружных городков, / Подходит к Ольге Петушков» – V/37,38,39) – говорящие фамилии, то пародийное намерение становится ещё более очевидным. И также в этом перечислении Пушкин выпускает на сцену Буянова – фигуру из комической поэмы дяди Пушкина – В. Л. Пушкина *«Опасный сосед»* (поэтому называет его рассказчиком-кузеном), и это снова означает направляемый против самого себя смех рассказчика-автора.

Логическим следствием энумерации явилась бы битва, но это у Пушкина не происходит. Проходит, однако – как часть несуществующей битвы? – дуэль, которая, соотносясь с героическим сражением единоборства античных эпосов, – хотя и вызывает смерть одного из героев, Ленского – может быть названа мелкой, игнорирующей всякое геройство. Между прочим, пародийная энумерация ещё дважды встречается в романе в стихах Пушкина. Однажды в 24-26-й строфах восьмой главы в качестве характеристики той петербургской среды, в которую Татьяна попала после выхода замуж. В этом случае, однако, о дуэли уже нет речи, целью является лишь подчёркивание мелкости светского общества. Таким

⁵ «Пародия известных стихов Ломоносова: „Заря багряною рукою / От утренних спокойных вод / Выводит солнце за собою”».

⁶ Перевод с древнегреческого Н.Гнедича.

⁷ Перевод с древнегреческого В.Вересаева.

образом, Пушкин не считает необходимым в полной мере разработать образ, вследствие чего на 8-й строке 25-й строфы он остаётся фрагментарным. У взгляда имеется, однако, другое, важнее этого появление, а именно также в пятой главе, в знаменитом сне Татьяны. Итак, исследуем это описание сна!

Татьяне снится необычный сон: «Как на досадную разлуку, / Татьяна ропшет на ручей; / Не видит никого, кто руку / С той стороны подал бы ей; / Но вдруг сугроб зашевелился, / И кто ж из-под него явился? / Большой, взъерошенный медведь; / Татьяна *ах!* а он реветь, / И лапу с острыми когтями / Ей протянул; она скрепясь / Дрожащей ручкой оперлась / И боязливими шагами / Перебралась через ручей; / Пошла - и что ж? медведь за ней!» (V/12). И он преследует её на речке, в зарослях, через лес, пока она в конце концов не лишается чувств и медведь не поставит её на порог стоящего посреди леса домика под деревом, приговаривая: «*здесь мой кум: / Погрейся у него немножко!*» (V/15). Внутри домика стоит ужасный шум, толкотня; и здесь получаем в романе в стихах вариант ранее процитированной эnumerации: «за столом / Сидят чудовища кругом: / Один в рогах с собачьей мордой, / Другой с петушьей головой, / Здесь ведьма с козьей бородой, / Тут остов чопорный и гордый, / Там карла с хвостиком, а вот / Полу-журавль и полу-кот.» (V/16).

Помимо того, что в этой ужасной толпе мы случайно натываемся на элементы народной демонологии (собачья голова, рога, козёл, ведьма, петух, скелет, карлик, кошка)⁸, в самом разгаре хаоса Татьяна, а с ней вместе и читатель могут узнать «Героя нашего романа» (V/17), Онегина, о ком выясняется, что «Он там хозяин, это ясно» (V/18). Входящую Татьяну каждый монстр хочет себе раздобыть, однако Онегин высказывает слово «Мое!» (V/20), то слово, в духе которого потом на празднике именин захватит себе от Ленского Ольгу. Онегин, однако, не может остаться наедине с Татьяной, потому что внезапно в домике появляются Ленский и Ольга, между Онегиным и Ленским начинается острый спор, в результате которого «Спор громче, громче; вдруг Евгений / Хватает длинный нож, и вмиг / Повержен Ленской» (V/21). Здесь, в 21-й строфе пятой главы во сне Татьяны происходит то, что на уровне реального события произойдёт в шестой главе, на дуэли: Онегин убьёт Ленского. Таким образом осуществляется в «*Онегине*» Пушкина антиципация, плохая примета как прием эпоса. И хотя, естественно, не может быть и речи о том, что эта сцена могла бы быть такой же большеформатной, как похожие эпизоды классических эпосов, однако мы можем констатировать, что среди эпосных приемов это единственное, что в романе в стихах не пародируется.

В одном из своих эссе Борхес утверждает, что одна из главных проблем сочинения романа – причинные отношения и что в романе причинность выражается магическими процессами, завершением причинных отношений. То есть:

⁸ О том, что в каких видах показывается нечистая сила, см.: ДАРКЕВИЧ 1988, особенно 4. главу 1-ой части и 2. главу 2-ой части.

«Надеяться, что грозного события избежишь его замалчиванием в реальном хаосе азиатского мира, глупо и бесполезно. Другое дело в романе, который как раз обречен быть обдуманной игрой намеков, параллелей и отголосков. В мастерском повествовании любой эпизод отбрасывает тень в будущее. [...] Подведем итоги. Я предложил различать два вида причинно-следственных связей. Первый – естественный: он – результат бесконечного множества случайностей; второй – магический, ограниченный и прозрачный, где каждая деталь – предзнаменование. В романе, по-моему, допустим только второй. Первый оставим симулянтам от психологии.» [БОРХЕС]. Согласно этому выражаемая во сне Татьяна примета в соответствии с архаическим мышлением действует в тексте и в конце концов становится частью лейтмотива. Может возникнуть вопрос, почему в «*Онегине*» не пародируется этот эпизод? Вероятно потому, что во сне представляется такой архаический (языческий) мир поверья, который оказывается полностью адекватным античной мифологии. Этот мир поверья не что иное как тот, который в начале пятой главы выражается также в связи с суеверностью Татьяны и о котором узнаём, что он относится к воззрению русского народа: Татьяна учила гадания, суеверия от своей старой няни. Это архаическое воззрение живёт лишь в самом центре России, в заброшенном поместье Ларина (здесь действительно большое значение приобретёт известная из второй главы интерактивная проекция восклицаний «O rus!» и «O Русь!»), в такой среде, в которой потом и Обломов найдёт гармоничный миропорядок и в котором няни превращаются в истинных гомеров.⁹ Благодаря этому мировоззрению звучит в 4-й строфе пятой главы: «Татьяна (русская душою, / Сама не зная, почему)» (V/4), и именно поэтому проигрывается сцена сна в зимней среде, поэтому преследует Татьяну медведь, символ России. Далее, именно поэтому приобретёт значение, что вслед за трагедией Татьяна едет в Москву, древний русский город, в то время как кутежи Онегина, его поверхностная жизнь проходили в нерусском, западного типа Петербурге, и в конце произведения неосуществлённая любовь снова находит своё выражение лишь в несущей дисгармонию петербургской среде. Если с этой позиции взглянуть на героев «*Онегина*», действительно следует признать правоту Белинского

⁹ См. знаменитый отрывок из «Обломова» И. Гончарова: «Няня между тем уже рисует другую картину воображению ребенка. Она повествует ему о подвигах наших Ахиллов и Улиссов, об удали *Ильи Муромца*, *Добрыни Никитича*, *Алеши Поповича*, о *Полкане-богатыре*, о *Колечице* прохожем, о том, как они странствовали по Руси, побивали несметные полчища басурманов, как состязались в том, кто одним духом выпьет чару зелена вина и не крякнет; потом говорила о злых разбойниках, о спящих царевнах, окаменелых городах и людях; наконец переходила к нашей демонологии, к мертвецам, к чудовищам и к оборотням. Она с простотою и добродушием Гомера, с тою же животрепещущею верною подробностей и рельефностью картин влагала в детскую память и воображение Илиаду русской жизни, созданную нашими гомеридами тех туманных времен, когда человек еще не ладил с опасностями и тайнами природы и жизни, когда он трепетал и перед оборотнем, и перед лешим, и у Алеши Поповича искал защиты от окружающих его бед, когда и в воздухе, и в воде, и в лесу, и в поле царствовали чудеса.»

об энциклопедическом характере произведения, возможно, правоту Достоевского, который в своей известной «Пушкинской речи» среди прочего подробно изложил, что у расколотой на «восточную» и «западную», две противоборствующие половины России, следуя пушкинскому духу, есть шанс объединиться; и, возможно, правоту исследователя наших дней Владимира Марковича, думавшего открыть в «Онегине» – и не без основания – изображение двух России.¹⁰

В то же время необходимо видеть, что герои «Онегина» – фигуры сложнее этого, более того, состоят из таких частей, которые исключают друг друга. В произведении наблюдается много причин этого факта. Одна из причин в том, что у романа в стихах как жанра имеется своя особенность – то, чем она «дьявольски» отличается от романа, а именно лирический составляющий. Сначала пронаблюдаем с этой точки зрения фигуру Ленского. О нём известно, что он человек «пламенной души», влюблённый, романтический поэт. Однако этот «пламенный» романтизм в 13-й строфе третьей главы получает ироничный отказ, если рассказчик начинает восхвалением прозаической простоты, к тому же ироничным вполголоса. То, что именно 13-я строфа содержит «чертовски» ироническую мысль, с точки зрения применения числовой символики опять же небезразлично: «Друзья мои, что ж толку в этом? / Быть может, волею небес, / Я перестану быть поэтом, / В меня вселится новый бес, / И, Фебовы презрев угрозы, / Унижусь до смиренной прозы; / Тогда роман на старый лад / Займет веселый мой закат.» (III/13).

Романтическая поэтическая личность Ленского ставится под вопрос чрезмерным подчёркиванием как его романтичности, так и поэтичности, и если для доказательства существования влюблённого поэта читаем, что «Уединясь от всех далеко, / Они над шахматной доской, / На стол облокотясь, порой / Сидят, задумавшись глубоко, / И Ленской пешкою ладью / Берет в рассеяньи свою.» (IV/26), тогда это означает скорее деградацию героя, чем его восхваление. Затем портрет влюблённого поэта продолжается таким образом, что Ленский порисовывает в своём маленьком альбоме и пишет «стихотворение» вроде этого: «Кто любит более тебя, / Пусть пишет далее меня» (IV/28). Ничто лучше не доказывает комичность Ленского, как то, что в таком произведении, которое открыто следует традициям Стерна, он серьёзно принимает уже и через Стерна процеженное восклицание «*Poor Yorick!* – молвил он уныло» (II/37). Насколько трагически ни закончилась его судьба, такого поэта читатель уже не может принять всерьёз. Итак, после трагически закончившейся дуэли уже совсем не удивительно, что рассказчик, на тот случай, если бы Ленский не умер, набросал два возможных жизненных пути. Один из них – значительная романтическая судьба поэта: «Быть может, он для блага мира / Иль хоть для славы был рожден; / Его умолкнувшая лира / Гремучий, непрерывный звон / В веках поднять могла. Поэта, / Быть может, на ступенях света

¹⁰ Владимир Маркович об этой проблеме прочитал лекцию «Две России в „Евгений Онегин“» 23-его ноября 1990 г. в Институте славистики Дебреценского университета.

/ Ждала высокая ступень. / Его страдальческая тень, / Быть может, унесла с собою / Святую тайну, и для нас / Погиб животворящий глас, / И за могильною чертою / К ней не домчится гимн времен, / Благословение племен.» (VI/37).

Другой возможный жизненный путь – прямо противоположен этому: «А может быть и то: поэта / Обыкновенный ждал удел. / Прошли бы юношества лета: / В нем пыл души бы охладел. / Во многом он бы изменился, / Расстался б с музами, женился, / В деревне счастлив и рогат / Носил бы стеганный халат; / Узнал бы жизнь на самом деле, / Подагру б в сорок лет имел, / Пил, ел, скучал, толстел, хирел, / И наконец в своей постели / Скончался б посреди детей, / Плаксивых баб и лекарей.» (VI/38-39).

Сейчас для нас интересна не и сама по себе гротескная картина, а то, как может иметь герой два возможных жизненных пути. Ведь если бы Ленский был последовательно пересказанным эпическим героем, мысль о двух противоположных жизненных путях не могла бы возникнуть и после его смерти: предыдущие шаги героя в любом случае определяют предполагаемую судьбу фигуры. Субъект волюнтаристского воззрения рассказчика-автора, однако, с лирической позиции мысль о противоположных жизненных путях не наталкиваются на препятствия.

Возможно, менее броско, но так это и с прочими героями «*Онегина*». Так например, в Татьяне имеются не только уже упомянутые противоречия: русский – нерусский, деревенский – городской, восток – запад, но также и напряжённые противоречия между объединяющей всё прекрасное женской фигурой и фигурой скучной глупой девушки. Ведь невозможно не заметить иронизирующего намерения Пушкина в связи с Татьяной, когда читаем следующие строки: «Теперь с каким она вниманьем / Читает сладостный роман, / С каким живым очарованьем / Пьёт обольстительный обман! / Счастливой силою мечтанья / Одушевленные созданья, / Любовник Юлии Вольмар, / Малек-Адель и де Линар, / И Вертер, мученик мятежный, / И бесподобный Грандисон, / Который нам наводит сон, - / Все для мечтательницы нежной / В единый образ облеклись, / В одном Онегине слились.» (III/9).

Рассказчик вместо того, чтобы в полной мере отдать себя влиянию любовного чувства, вместо того, чтобы – в качестве лирического героя – принять точку зрения Татьяны, несколькими беглыми замечаниями выходит из мира Татьяны и осуществляет свою позицию. Вследствие этого заключительные строки строфы будут являться доказательствами не (или не только) настоящей любви, а скорее всего наивности, модного обезьянничанья Татьяны. Так прекрасная индивидуальная героиня превращается в десяток безличных фигур.

Похожее положение и с Онегиным. Трудно было бы, например, решить, соблазнитель ли Онегин или ангел-хранитель, как Татьяна пробует раскрыть секрет его личности. В произведении на этот вопрос – как и на другие вопросы типа или-или – мы не получаем ответа. Личность Онегина остаётся тайной, главным образом потому, что у него нет личности. В восьмой главе становятся доминантными маскообразность лица Онегина («Всё тот же он, иль усмирился? / Иль корчит так же чудака? / Скажите, чем он возвратился? / Что нам

представит он пока? / Чем ныне явится? Мельмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной, / Иль просто будет добрый малой, / Как вы да я, как целый свет? / По крайней мере мой совет: / Отстать от моды обветшалою. / Довольно он морочил свет... – VIII/8), колебания между *да* и *нет* («– Знаком он вам? – И да и нет.» – 14-я строка), пошлость всей его фигуры («Что глупость ветрена и зла, / Что важным людям важны вздоры, / И что посредственность одна / Нам по плечу и не странна?» – VIII/9), его безличность, «никчёмность». И насколько страстно спрашивала в письме Татьяна, кто Онегин, здесь, в восьмой главе («„Скажи мне, князь, не знаешь ты, / Кто там в малиновом берете / С послем испанским говорит?“ [...] „Да кто ж она?“» – VIII/17), Онегин спрашивает с таким же азартом о Татьяне, кто она, что принимая во внимание Татьянину безличность так же бессмысленно, как и направленный на личность Онегина вопрос. На его вопрос «да кто же она?» не получит другой ответ ни Онегин, ни читатель, только то, что Татьяна – жена полного принца. А «разгадка» личности Онегина произойдёт ещё в седьмой главе: «И начинает понемногу / Моя Татьяна понимать / Теперь яснее – слава богу – / Того, по ком она вздыхать / Осуждена судьбою властной: / Чудак печальный и опасный, / Созданье ада иль небес, / Сей ангел, сей надменный бес, / Что ж он? Ужели подражанье, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще, / Чужих причуд истолкованье, / Слов модных полный лексикон?.. / Уж не пародия ли он?» (VII/24).

Онегин показывается как пародия не только потому, что он никакой и таким образом не может быть похож на значительного героя эпоса, но и потому, что – как и все другие в произведении – находится в полной зависимости от настроения и настроения рассказчика-автора волюнтаристского воззрения. Судьба Онегина и прочих персонажей зависит от того, что *хочет* от них рассказчик, и этим он, как будто по античной традиции, играет для них роль рока. Однако, паясничавший рассказчик как управляющая своими героями власть – это такая кощунственная форма появления рока, которая в действительности может иметь результатом только пародию. А появление носящих маскообразное лицо, дёргающихся как марионетки, колеблющихся заурядных героев запускает такой процесс в русской литературе XIX века, который Чичиковым, Ставрогиним, Передоновым призван показать метафизические горизонты мелкости, скрывающийся в «тепловатости» демонизм.

Литература

- БАХТИН 2014: Бахтин М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: «Эксмо».
- БАХТИН: Бахтин М. М.: Эпос и роман. <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/epos.html> (Дата доступа: 17.10.2015).
- БЕЛИНСКИЙ: Белинский В. Г.: Сочинения Александра Пушкина. Статья восьмая-девятая. «Евгений Онегин». // http://www.school-city.by/idex.php?id=10792&option=com_content&task=view (Дата доступа: 28. 11. 2015).

- БЛАГОЙ 1979: Благой Д. Д.: Комментарии к «Евгению Онегину» // А.С.Пушкин: Евгений Онегин. Минск.
- БОРХЕС: Борхес, Хорхе Луис: Повествовательное искусство и магия http://modernlib.ru/books/borhes_horhe_luis/povestvovatelnoe_iskusstvo_i_magiya/read/ (Дата доступа: 28.11.2015).
- ВАЙЛЬ–ГЕНИС 1991: Вайль П. Л.–Генис А. А.: Родная речь. Уроки изящной словесности. Москва: «Независимая газета» <http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/literatura.txt> (Дата доступа: 28.11.2015).
- ДАРКЕВИЧ 1988: Даркевич В. П.: Народная культура средневековья. Москва: Наука.
- КИРАЙ 1991: Кирай, Дюла: К вопросу о метафизической функции авторской биографии в романе в стихах Пушкина // Пушкин и Пастернак (под ред. Арпада Ковача и Иштвана Надь). Будапешт.
- ЛОТМАН 1995: Юрий Лотман Ю. М.: Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». // Лотман Ю. М.: Пушкин. Санкт-Петербург: «Искусство».
- ПУШКИН 1937-1949: Пушкин А. С.: Полное собрание сочинений в 16 т. Москва-Ленинград, Том 13. Издательство Академии Наук СССР.
- РЕВЯКИН 1985: Ревякин А. И.: История русской литературы XIX века. Первая половина. Москва: Просвящение.
- ТЕРЦ 2005: Терц, Абрам: Прогулки с Пушкиным. Москва: Глобулус Энас.
- ТЫНЯНОВ 1977: Тынянов Ю. Н.: О композиции «Евгения Онегина». // Тынянов Ю.Н.: Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука.
- ШКЛОВСКИЙ 1923: Шкловский В.Б.: Евгений Онегин (Пушкин и Стерн). // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: «Эпоха».
- ШЛЕГЕЛЬ: Шлегель, Фридрих: Разговор о поэзии. <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/schlerop.pdf> (Дата доступа: 17. 10. 2015).
- IMRE 1990: Imre, László: A magyar verses regény. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Abstract

Eugene Onegin as a Parody of the Epic

The author of the article undertakes to interpret A. S. Pushkin's famous novel in verse, Eugene Onegin in a way to prove, that it is more like a literary game than a work carrying a serious and deep message. The author does it with the intention to bring this literary work closer to modern readers and to show that this valuable classic of literature can be read as a humorous piece as well. Through his interpretation the author starts out from genre-theoretical questions. Using philological proof he comes to the conclusion that the novel in verse is no different than the 19th century continuation of the epic, its last phase, more precisely the illustration of the „unwriteability” of the epic. In the light of theories of parody the author develops the hypothesis that Eugene Onegin is in fact a parody of the epic. Through the analysis the characteristics of classical epics and the way of their actualization in Pushkin's work are enumerated. The aim of the detailed analysis touching upon the structural principles, and the numbering of the chapters and the stanzas in Puskin's work is to prove the initial hypothesis, that Eugene Onegin is a parody of the epic.

**ГЕРМЕНЕВТИКА ЧАСТИ И ЦЕЛОГО
«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Zoltán HAJNÁDY

*Познать части без знания целого так же невозможно,
как познать целое без знания его частей.*
(Б. Паскаль)

1

Лермонтоведы исследуют в первую очередь вопрос, что является основным принципом внутренней организации текста: одна мысль, выраженная в одном лице (В. Белинский, Д. Овсяннико-Куликовский), цикличность (Б. Эйхенбаум), когерентная нарративная стратегия (М. Дрозда, Ж. Силади) или все это вместе взятое (Б. Удодов)? Большинство исследователей сходится в том, что отдельные главы романа следует рассматривать не по самостоятельному статусу, но согласно их роли в произведении как в целом. Роман Лермонтова невозможно подвести ни под один из существующих жанров, его нужно определять как самостоятельный жанр. Это не поэма в прозе, не цикл повестей, не роман в новеллах, но своеобразный роман, написанный поэтом в прозе, особый жанр, требующий своей собственной теории.

Анализ исходит из той аксиологической точки зрения, в соответствии с которой познание части и целого осуществляется одновременно. Выделяя части, мы анализируем их как элементы целого, а в результате синтеза целое выступает как расчлененное, состоящее из частей. Части как продукт расчленения целого могут познаваться лишь на основе знания о целом. Все части равноценны и равноправны, каждая часть целое. Полное герменевтическое понимание достигается путем движения от частей к целому и от целого к частям.

«Герой нашего времени» не имеет во всемирной литературе ни предшественников, ни продолжателей. По типологии героя и по жанру он отличается от произведений того времени. Нельзя согласиться со взглядом Набокова, по которому Печорин, «этот скучающий чужак – продукт нескольких поколений, в том числе нерусских» [НАБОКОВ 2001: 433]. Между мировой болью Рене, Обермана, Адольфа, Чайльд Гарольда, Октава, Вертера и других и жизнеощущением Печорина прослеживается сходство в следствии и синдроме, однако причина недуга иная. Психологический анализ *mal du siècle* на Западе был проведен в упомянутых романских героях. Причину "болезни века" писатели видели в основном в том, что эпоха буржуазии для романтических героев оказалась "узкой в плечах". Противоречия между героической душой и мелочными жизненными условиями рождали мировую боль, замкнутость в себе и

эгоцентризм, из ледящего мира которых даже любовь не была способна высвободить героя. Байронизм пронесся по всей Европе.

Герой Лермонтова – не слабовольный «лишний человек», не "жертва безвременья", это титаническая личность, сила и мораль которого не совпадают. У этого странного человека «необъятные силы», он чувствует «назначение высокое», в его голосе «есть власть непобедимая», «ему все мало». Титанизм – западная идея, но она необязательно негативна. «Титаническое, само в себе, – не грех, – а благо: оно мощь жизни, оно самое бытие. Но оно ведет ко греху. Всегда ли? Нет. Ибо и добро осуществляется той же стихийной силой – началом титаническим. Титаническое – потенция всякой деятельности. Оно – по ту сторону добра и зла. Оно – "часть тьмы, которая вначале всем была, и свет и мрак произвела". Это оно пленяло Байрона и Лермонтова. Это на нем возросла античная трагедия. Это оно – Рок, ибо, непреложно ведя, – столь же непреложно и губит» [ФЛОРЕНСКИЙ 2004: 134].

Печорин не только мститель общества, но и жертва его. *Мутатис мутандис* к нему применимы слова: «Я не злодей, о нет, судьба губитель мой» («Из Андрея Шенье» 1831 г.). Одной из основных ситуаций романа является тема неадекватности герою его судьбы и его положения. В центре внимания изображения: жизненный путь сильной волевой личности, обреченной на бездействие. В его образе раскрывается судьба человека, осознающего бессмысленность своего существования. Трагедия Печорина заключается не в его слабости, а в том, что он лишен возможности благоразумных поступков. В историческом вакууме он не находит цели и задачи для своих несоизмеримых сил. Поэтому его поступки проявляются в большинстве случаев в отрицательной форме. В таких поступках, как дуэль, похищение девушки, прелюбодеяние (соблазнение чужой жены). Чем более страстным является его поиск, тем отчетливее то, что страсти не дают от себя – от тяжелейшего балласта – отделаться. Противоречия характера героя показаны, как «искаженные средою страсти, как подавленная героика» (Эйхенбаум).

В России после восстания декабристов романтизм как течение утратил свою ведущую роль в отличие от Запада, где он сохранил популярность и во второй половине столетия (Александр Дюма, Виктор Гюго, Мор Йокаи). Поэтические жанры сменила проза с основным ударением не на пафосе, а на иронии. Ирония – это путь к подлинному самопознанию. Романтизм сосредоточивал внимание на преобразовании мужчины под влиянием женщины, реализм же пошел противоположным путем. Возможность изменить мир для амбициозного молодого человека сузилась, романый герой с помощью самоанализа и рефлексии в крайнем случае способен преобразовать лишь собственную идентичность. «Прозаический роман Лермонтова объяснил русскому обществу, что именно в прозе, в жанре романа может быть художественно воспроизведен процесс индивидуального самопознания, «рефлектирования» – по терминологии эпохи. Ни в лирике Пушкина и его друзей, ни в «Евгении Онегине» еще рефлексия не показана как определяющая черта самосознания персонажей» [СЕРМАН 2003: 252].

Сюжет романа «Герой нашего времени» составляет история души, идущей в мир, чтобы познать себя, ищущей приключений ради самоиспытания, чтобы в этом испытании обрести собственную сущность. На этом пути самопонимания Печорина переполняет тоска по лучшему "я", но его поглощенность рефлексией самим собой столь велика, что ему всегда будет не хватать именно того, что могло бы принести успокоение. Все переживания героя направлены на познание смысла жизни и себя самого. Для Печорина самопознание есть понимание бытия и наоборот, понимание бытия, есть самопонимание: «Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие» [ЛЕРМОНТОВ 1953: 4/247].

Произведение Лермонтова – это роман, полный философских размышлений, рисующий характер путешественника, обреченного на историческое и метафизическое бездомье. Физическое странствие оборачивается странствием души. Каждая остановка – новое место действия и новая возможность для человека, переживающего жизнь изнутри, показать его конфликт с внешним миром. В ходе разворачивания характера Печорин в различных эпизодах всегда показывает свое другое лицо. Читатель видит его то сильным, то слабым, то страстным, то странным. Частая смена места действия, действующих лиц и точек зрения рассказчика необходима была автору, чтобы «показать героя в разных ситуациях, не только положительных, но и отрицательных, не только интимных, но и публичных. Иначе говоря, повести, образующие цикл, должны быть разными и по жанрам, и по составу действующих лиц» [ЭЙХЕНБАУМ 1962: 145–146].

Перед нами не сам Печорин, а Печорин в представлении Максима Максимыча, Вернера, Бэлы, княжны Мери, Веры, всегда в зеркале новых сознаний, слоев сознания и воспоминаний. Роман характеризуется принципиальной множественностью точек зрения на мир. «События и люди, составляющие предмет повествования, даны здесь в освещении различных мировосприятий» [УСПЕНСКИЙ 2000: 23]. Настоящее же лицо этого странного человека остается неразгаданной тайной до самого конца произведения и для его окружения, и для него самого. Печорин и сам не совсем понимает себя, смысл событий зачастую доходит до него только спустя долгое время после того, как он их пережил и перестрадал. Поведение Печорина и характеристика его рассказчиком не совпадают, как это было принято в романах до сих пор. Противоречие наблюдается между самораскрытием героя и его характеристикой посторонними людьми. Он есть не то, чем он кажется.

2

«Лермонтов первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле» [МЕРЕЖКОВСКИЙ 1991: 397]. Его занимает вечная проблема теодицеи: если творец мира добр и всемогущ, чем объясняется наличие в мире морального зла? В художественной рефлексии теодицейская догма отражается в характерной лиро-эпической теме богоборчества, стремящегося согласовать идею благого и разумного божества с наличием зла в мире. В образе «печального Демона, духа

изгнания» Лермонтов поднял отрицание Бога до уровня метафизического обобщения. В сфере деятельности демонического героя трагическое противоречие и дуализм между божественным и земным, духовным и телесным, добром и злом непреодолен. В 1831 году он делает следующее примечание к четвертой редакции поэмы «Демон»: «Я хотел *писать* эту поэму в стихах: но нет. – В *прозе* лучше».¹ Это высказывание можно считать поворотным пунктом на пути Лермонтова от лиры к прозе. При переходе от одной семиотической системы к другой происходит смена жанра, центр тяжести с построения сюжета романтической поэмы переносится на крупный нарратив. Он осознал всю меру трудностей, перед ним возникающих, создать роман в прозе. Ему становилось ясно, что одну из основных черт эпики составляет релятивная самостоятельность ее частей, несмотря на то, что конечная цель эпического поэта содержится в каждом моменте его движения. Лермонтов, работая над своим романом (и над переводом Шиллера), пришел к выводу о том, что рассказчик романа упорядочивает фрагменты в композиции, исходя из другой причинно-следственной логики, отличающейся от казуистики драматической поэмы. Драматический поэт «подчинен категории причинности, а эпический поэт – категории субстанциальности; там нечто может и должно быть причиной чего-то другого, здесь все должно быть значимо само по себе» [ГЕТЕ–ШИЛЛЕР 1988: 1/344].

Романный герой с демонической душой был осуществлен Лермонтовым в незаконченных романах «Вадим», «Княгиня Лиговская» и в законченном «Герое нашего времени». Горбун Вадим и титанические Печорины – прозаические метаморфозы Демона, ставящие свои грандиозные самости на место отсутствующего метафизического персонажа. В их образах уже начинается разоблачение демонизма, переход из теодицейской сферы в атропоцентричную. Авторская позиция использования иронии в качестве конструктивного принципа в «Герое нашего времени» превращается в негативную мистику безбожных времен. Метафизический демонизм становится психологическим понятием, *даймоном* (*daimon*) – одновременно фатум и фортуна, – обозначающим путь героя в диалектике необходимости и свободы, вознося его и унижая, делая счастливым и несчастным. Ибо свобода включает возможность не только блага, но и морального зла.

Продолжать типы прежних романов оказалось неприемлемым для Лермонтова потому, что один из них воплощал вальтерскоттовский исторический дискурс, а другой онегинскую романную модель, что исключало расширение принципов нарративного построения произведения. Новаторство Лермонтова состоит в его стремлении не к макроисторизму, а к минимизации исторических событий. Повышенный акцент на экстерьере в описательном историческом романе приводил к тому, что история превалировала над личностью, тогда как в рефлексующем психологическом романе акцент перемещается на интерьер, т. е. на психологический анализ и на характеры. Новый метод техники

¹ <http://e-bookcase.ru/ru/read/351-lermontov-mixail-jurevich/38524-demon/page22>
(время доступа: 2015. 04. 25)

повествования Лермонтов разработал только в «Герое нашего времени», в котором он отчуждает нарратора, созданного им, от героя. Нарратор располагает не более обширными сведениями о рассказываемой истории, нежели читатель. Как известно, рассказчик у Пушкина еще был другом Онегина. А рассказчик Лермонтова всего один раз встретился с Печориным и сам признается читателю, что «я никогда [его] не знал. Добро бы я был еще его другом» (4, 210). Авторский голос тщательно замаскирован, он скрыт. В сложной иерархии переплетающихся рассказов читателем руководит не всезнающий автор, а фиктивные рассказчики, круг компетенции которых ограничен. Автор делает все, чтобы лишить их всемогущего знания. У Лермонтова три рассказчика: 1) офицер, разъезжающий по делам казны, являющийся издателем дневника Печорина и выманивший ранее приключенческую историю у штабс-капитана, 2) Максим Максимыч² 3) и сам Печорин, который позиционирован не только как путешествующий герой, но и как создатель текста.

3

Извечный топос неразделенной любви и измены частый мотив не только в лирике Лермонтова, но и в его прозе. Однако душевное разочарование и амбивалентность чувств Печорина не сводимы лишь к любовному конфликту. Идеал Вечной женственности (софийский принцип) в романе Лермонтова уже не имеет спасительно-искупительной силы, как в произведениях романтиков, где герой под влиянием любви желает вырваться из сферы зла в сферу добра. По мнению К. Г. Юнга, женское качество манифестируется в трех архетипических образах: в материнском, соблазнительном и демоническом. Своей матери Лермонтов не посвятил ни одного стихотворения. А фигура роковой женщины (*femme fatale*) с раздвоенной душой среди его образов встречается часто. Она одновременно очаровательна и пугающа: «Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон, коварна и зла» («Тамара», 1841 г.). Любовная страсть сравнивается с демонизмом.³

В «Герое нашего времени» мы находим различные типы. Русалку, образ славянской мифологии, своим пением влекущую мужчин к гибели, воплощает

² О статусе штабс-капитана как рассказчика Белинский замечает: «Добрый Максим Максимыч, сам того не зная, сделался поэтом» (IV, 207). В. М. Фишер, как бы развивая эту мысль, утверждает, что рассказ об истории Бэлы «слишком художествен для штабс-капитана» [ФИШЕР 1914: 232]. // Объяснением кажущихся чересчур поэтических способностей Максима Максимыча может служить высказывание Лермонтова, что кто был на Кавказе, тот становится поэтом. Дух места (*Genius loci*) обнаруживается здесь в таком мощном влиянии, что даже самому обыкновенному лицу, как, например, простодушному штабс-капитану, он сумел придать возвышенный характер.

³ Ср. демонические черты женских образов у Гоголя, Достоевского и Толстого. В основе мифа о Люцифере лежит представление о том, что бунтующие ангелы пали потому, что соблазнили смертных женщин. Женское очарование до обретения ими знания от ангелов было чистым и лишь позднее стало демоническим.

«ундина» в «Тамани». Песня «ундины» обворожительна, ее глаза одарены магнетической властью. Лукавая «бес-девка» «чудно-нежно» глядела на Печорина, чуть ли не бросила его в море.⁴ Дитя природы, красавица Бэла, являет собой основной инстинкт. Она представлялась Печорину то ангелом, посланным сострадательной судьбой, то казалось ему, что она «дьявол, а не женщина!» (4, 186). «Прехорошенькая» княжна Мери лишена душевной жизни, она олицетворяет конвенциональный лжеромантический уровень. Четвертую стадию – «инстинкт красоты душевной» – призвана представлять Вера, желающая возвести любовь (эрос) до высоты спиритуального обожания: «Но моя любовь срослась с душой моей»; <...> «моя душа истощила на тебя все свои сокровища, свои слезы и надежды» (4, 278). Но ей не удается победить демонию Печорина, пробудить его нравственные силы. Наоборот, она становится его жертвой. В прощальном письме она признается: «Но ты был несчастлив, и я пожертвовала собою» (4, 278). Эта очаровательная женщина любила, страдала, и потому оправдана.

Высшей ценностью для Печорина-сердцееда является не любовь, а воля, свобода от навязанных извне нормативов поведения и мысли. «Я готов на все жертвы, кроме этой [брака]; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту ... но свободы моей не продам» (4, 261). Он объясняет страх перед женитьбой (фобию связанности) тем, что в детстве ему была нагадана «смерть от злой жены». В пространство желаний Печорина женщинам можно вступить только в качестве жертвы. Поэтому один и тот же сценарий покинутости и отверженности повторяется в судьбе каждой женщины, влюбленной в него. Нарцисс-Печорин не способен к соединению в счастливом браке постольку, поскольку *исполнение* удовольствий и *желаний* вновь порождает у него ощущение недостатка.

Протест Печорина против конформизма часто переходит в волюнтаризм, что особо ярко проявляется в его отношении к женщинам. Не знающая преград воля Печорина подчеркивает его родство с «духом отрицанья, духом сомненья». Печорин, обращаясь к Максиму Максимычу, заявляет, имея в виду Бэлу: «Она никому не будет принадлежать, кроме меня» (4, 185). А Вера признается: «ты любил меня как собственность» (4, 278). Герой, самопроизвольно расширяющий границы свободы, часто губит самых любимых людей. В связи с психологическим волюнтаризмом Печорина, который подчиняет чувство воле, А. Позов отмечает: «Он губит или не щадит Бэлу, Мери и Веру, дает только призрак мимолетного счастья "без сожаленья, участия", как Демон. Он мелко демоничен, но достаточно силен, как и многие герои лермонтовских поэм и трагедий» [Позов 1975: 103]. А. Позов стоит на позиции теологического волюнтаризма, т. е. волю Божью считает первичной, выше человеческой воли. С морально-теологической позиции безмерное расширение человеческой свободы, лежащей по ту сторону добра и зла, клеймится как «свобода для прикрытия зла» (ап. Петр: I. Посл. 2, 16), однако с позиции художника Лермонтов не

⁴ Русалка предполагала, что Печорин не умеет плавать.

осуждает, хотя и не оправдывает своего героя. «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? – Мой ответ – заглавие этой книги. – "Да это злая ирония!" – скажут они. – Не знаю» (4, 210).

А. Позов не делает различия между конструктивным люциферским и деструктивным ариманским типом Мефистофеля: Печорина считает демоническим, злым, вредоносным существом. Но границы добра и зла у Лермонтова, как у Байрона и Гёте, размыты: зло также отчасти служит добру. Зло не что иное, как добро, восставшее против абсолютной авторитарности. Д. Мережковский прав, утверждая, что Лермонтов «смутно, но неотразимо чувствует», что «в его непокорности, бунте против Бога есть какой-то божественный смысл» [МЕРЕЖКОВСКИЙ 1991: 405]. С метафизической точки зрения между двумя полюсами нет пропасти. Зло – часть сотворения, и таким образом оно тоже добро. Оба они совместно образуют единственное целое, и это лучше, чем мир, в котором существует лишь совершенство. Зло – необходимое условие для того, чтобы в человеке осуществилось добро. Зло путем падения попало в материю вселенной, откуда, однако, оно должно снова исчезнуть после апокалипсиса. В таком подходе прослеживается и каббалистическая традиция, провозглашающая принцип, который греки называли апокатастасисом, согласно которому после долгих странствий все создания (даже Каин и дьявол) объединятся с божеством, от которого они некогда произошли (демоны тоже ангелы, только падшие).⁵ Ангельски светлые и темные (хтонические) создания пребывают друг с другом не только в бинарной оппозиции, но и в коррелятивной связи, ведь обе стороны взаимосвязаны: демоническое – тоже часть целого, только представляет другую сторону.⁶ Все это созвучно с самохарактеристикой Печорина: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» (4, 272).⁷ Одна сторона раздвоенности души Печорина представляет его земное начало, другая – небесное, «Лермонтов – основоположник русской (если не общеевропейской) негативной метафизики,

⁵ Христианский теолог Ориген, отклонившись от ортодоксального церковного предания утверждает, что в конце концов дьявол примирится с Богом (см. Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 400.). Байрон в «Манфреде» повторяет подобное суждение дьявола: «Если наша сущность божественна, то она не исчезнет» (см. Позов А. Указ. соч. С. 34.)

⁶ Однако есть и мелкое, обыденное зло, которое деструктивно и разрушительно. В русской литературе укоренились два архетипа сатаны. «Согласно Иванову, должны быть выделены по крайней мере два "богоборствующие в мире начала": это Люцифер и Ариман, "дух возмущения и дух растления". <...> Люцифер, содействуя человеку в строительстве культуры, причастен к знаковости, к созданию форм и систем; Ариман есть обнаженная антикультура, деструкция знаковости, бесцельное разрушение живой системы и формы, тот, кто все пятнает и портит. <...> Так, в [Печорине – З. Х.], Раскольникове и Иване Карамазове прослеживается люциферское начало, в Свидригайлове и Смердякове – ариманическое» [VENCLOVA 1995: 139–142].

⁷ Здесь напрашивается параллель с Фаустом Гёте: «Но две души живут во мне, / И обе не в ладах друг с другом» (пер. Б. ПАСТЕРНАКА).

в полномочиях которой есть и способность утверждать положительный (возможный) идеал через его отрицание (= отсутствие)».⁸

4

Когда в 1839 году Лермонтов приступил к созданию своего романа, он столкнулся со сложностями сюжетосложения большого нарратива. Эти трудности заключались в достижении художественного единства произведения: последовательным и обоснованным развитием действия от главы к главе вплоть до кульминации. Лермонтов, создавая роман, заботился о том, чтобы предшествующую часть связать с последующей и так постоянно приковывать внимание читателя. «Автор был озабочен прежде всего тем, как двигать сюжет, а не тем, как разнообразить и шлифовать его» [НАБОКОВ 2001: 428]. Принцип конструкции «Героя нашего времени» основан на своеобразном сочетании частей, состоящих из отдельных, прикрепленных очерков. Новизна структуры романа заключается не в технических особенностях склеивания и упорядочения различных рассказов. Следы подобных оценок можно обнаружить даже у таких выдающихся исследователей, как В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, и Б. Томашевский.⁹ Это объясняется тем, что в тот период, когда у них сложилось такое мнение, они были сильно привязаны к русской формальной школе и в становлении романа придавали слишком большое значение искусству как приему, механистичности соединения и сделанности произведения.¹⁰ Эйхенбаум поэтому считает, что глава «Тамань» органически не входит в роман, и Лермонтов только позже «вмонтировал» ее в повествование.

Архитектоника романа удивила и современных критиков, нашедших «существенные недостатки», из коих главным они считали мозаичную фрагментарность эпизодов, гибридность, отсутствие единства и внутренней спаянности. Для критиков и читателей относительная важность самостоятельных повестей и их иерархия не всегда и не сразу была ясной. Формально Лермонтов действительно без издавна привычной мотивации, невидимой нитью соединяет воедино отдельные рассказы. Отсюда возникло впечатление, что отсутствуют «следы швов», соединяющие отдельные фрагменты. На самом деле сюжет – это результат сознательного расположения частей в композиции произведения. Восстановленная и пересозданная художником действительность вследствие отбора, комбинирования и конструирования подвергается существенной трансформации, в результате чего образуется фиктивный «как бы

⁸ Исупов К. Г. Метафизика Лермонтова. // http://rhga.ru/science/proe/rgnf/1_7.pdf (2015. 04. 25).

⁹ «Тамань не имеет никакого отношения к Печорину» [ЭЙХЕНБАУМ 1962: 295].

«Тамань и Фаталист – эпизоды, не связанные с основной линией романа» [ТОМАШЕВСКИЙ 1941: 508].

¹⁰ «Не "делание", а творчество», – писал М. Бахтин в пылу спора с формалистами и структуралистами [БАХТИН 1986: 530].

мир». Согласно теории Вольфганга Изера реальность в этой схеме – «это вне-текстуальный мир, предшествующий тексту и образующий семантическое поле текста» [ISER 1991: 21]. Яркое доказательство этому, что в отличие от самостоятельной журнальной публикации «Бэлы», «Фаталиста» и «Тамани», глава «Максим Максимыч» «однозначно появилась ради создания всего произведения» [SZILÁGYI 2002: 69]. Она имеет важное значение для романа в целом, и не просто дополнительный к «Бэле» очерк. Этот рассказ приходит на помощь другим, что само по себе допускает романная обработка. Прежде опубликованные рассказы образуют хронологический порядок фабулы, который изменяется с появлением нового рассказа, добавляющегося к ним. С вторжением нового элемента, весь существующий ряд должен быть изменен и упорядочен; оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость произведения в его связях с целым. По мнению Б. Удодова, Лермонтов, чтобы крепче связать «Фаталиста» с предыдущими частями романа, органичнее ввести ранее самостоятельную новеллу в его состав, сделал два изменения: «Он ввел упоминание фамилии Печорина (которая первоначально в рукописи «Фаталиста» отсутствовала) и приписал концовку, не связанную с новеллой сюжетно, но зато возвращающую Печорина в крепость и вновь ставившую рядом с ним фигуру Максима Максимыча (что еще раз подтверждает более позднее включение новеллы в роман). <...> Фабульно герой покидает крепость навсегда. Но сюжетно Печорин возвращается в нее же под начало того же штабс-капитана» [УДОДОВ 1989: 30, 150].

В оформлении отдельных повестей в единый роман ключевым моментом можно считать «тетрадки» Печорина, переданные офицеру, ведущему путевые записки, поскольку именно благодаря этому рассказчик понимает связующую роль Печорина в композиции романа. Офицер-путешественник лишь после этого решает оформить историю Печорина в роман: он «для развлечения, вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей» (4, 200). «Таким образом, он понял романную роль своего героя лишь задним числом, когда уже кончился эпизод встречи Печорина с Максимом Максимычем, а вместе с ним кончилась и роль сентиментального филантропа» [ДРОЗДА 1994: 344].

Роман состоит из разнородных повестей, связанных с одним центральным героем осевого значения. События сгруппированы вокруг него, как некоего ядра, некоего средоточия, которое все мощно вовлекает в свой поток, и организует поступательное движение романа. Печорин появляется во всех пяти рассказах, правда, в «Тамани» его имя не упомянуто ни разу. Романная структура, строящаяся из цикла повестей, внешне более рыхлая по консистенции, обеспечивает относительно самостоятельное значение отдельных частей. Они кажутся равнозначными друг другу по важности и значению. На самом же деле часть является частью целого. Структура касается статуса отдельных глав, их взаимоотношений и их функций, которые они несут в целом. Микроструктура отражает не только признак макроструктуры, это верно и наоборот: характер

микроструктуры определяет макроструктура, организующая эти части в архитектурное единство, которое не дает целому распасться на части.

Структура «Героя нашего времени» имеет ретардирующее, замедленное построение. Ретардирующий, задерживающий момент является противоположным напряженному, нетерпеливому стремлению действия к финалу. Повествователь не гонит читателя к концу, а, наоборот, предупреждает его: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? – Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак погодите, или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую» (4, 189). Цена замедленности – нарушение линейности, а результат – цикличность сюжета. Ретардация делает из фабулы сюжет – создает напряженность. Статику частей снимает динамика целого, сохраняя равновесие напряжения и замедления, динамического и статического начал. Вряд ли можно согласиться с мнением Эйхенбаума, согласно которому Лермонтов, «разбив роман <...> на новеллы, он сделал своего героя фигурой статической» [ЭЙХЕНБАУМ 1924: 148]. Статический персонаж не может быть героем романа. Э. Г. Герштейн тоже утверждает нестатичность не характера, а образа Печорина в целом: «В романе дается не статический образ Печорина, а серия его портретов, выполненных в разных ракурсах» [ГЕРШТЕЙН 1997: 36].

Разделение событий в композиции представляет тайну искусства. Все так называемые эпизоды должны принадлежать существу целого, органически быть с ним связанными, не быть к ним механически пришитыми. Лермонтов группировал свои рассказы в нечто целое. Он напрасно опасался, что его роман будет просто серией очерков, зарисовок. Получившийся роман больше, чем механическая аддитивность нескольких новелл. Целое больше суммы частей. Эпический структурный принцип – это не простое присоединение частей, а их иерархическая соподчиненность. В органичной системе романа свойства частей целиком определяется качеством целого. Целое характеризуется новыми качествами, не присущими *отдельным* частям. Архитектоника романа выступает не в виде линейного (хронологического) ряда, а в виде циклизации рассказов, внутри которой каждый рассказ является условием другого и обусловлен им. Проза, стремящаяся к преодолению линейности, позволяет относительную свободу сочетания отдельных эпизодов. Однако после тщательной композиционной перестановки, элементы фабулы в сюжете уже не живут самостоятельной жизнью, по законам жанра они вписываются в поэтико-семантический комплекс романа. Сумма относительно самостоятельных частей строит систему, из порядка следования частей создается порядок всей системы. Части подчиняются целому. Целое господствует над ними, часть занимает место, выделяемое целым, ее поведение детерминируется целым. Полнота и суверенность части отдается в жертву тотальности и суверенности целого. Целостность оказывается плодом совершенного взаимопроникновения и соединения составных частей.

Лермонтов превратил повести, имеющие разную форму и разное содержание, в роман. Отдельные эпизоды следуют друг за другом не в запутанном беспорядке, а являются членами целостной системы. Звенья романа от начала и до конца на протяжении всего произведения соединяются силой сцепления психологического изображения. Автор в нем делает попытки создания романа без единой фабулы, которая вела бы читателя от начала до конца. Лермонтов из обломков создает органическое единство, *неразрывную* цепь повестей, в которой уже проявляется суммарный порядок романа. Он переносит известие о смерти героя «где-нибудь на дороге» в середину романа, а не в его конец. Развязка предшествует финалу. Путешествие окончено, но открыт путь во внутренний мир героя. Смерть открывает для него новый мир. «После смерти Печорин продолжает свою жизнь в другом мире, созданном им самим: дневнике» [СИЛАДИ 1995: 62].

Автор рассказывает о сплетении судьбы главного героя с различными человеческими судьбами ретроспективно, исходя из конца их, делает ясным и понятным для читателя этот отбор, сделанный сознательно и имеющий целью затруднить реконструкцию биографии главного персонажа. Внешняя форма романа по сути своей не биографическая. Лермонтов дробит историю жизни героя. Рассказы, строящиеся на линейном продвижении времени, он организует в беспокойный геометрический порядок. Эффект воздействия романа кроется в комбинации этих элементов. Композиция основывается на тематическом расположении фабульных элементов один за другим и на их противопоставлении. Задача автора – интегрировать самостоятельные части. Он тщательно отбирает жизненные явления, что усиливает субъективно-лирический характер. Более того, отбирает не только он, но и фиктивный автор, публикатор дневника Печорина, также сортирующий дневниковые записи. Отдельные эпизоды он соединяет так, чтобы связи следовали друг за другом плавно, не прерываясь. Эти связи не только сигнализируют единство романа, но и дают его. Лирический экспрессивный язык именно в силу независимости от действия позволяет преодолевать прерывистость событий.

Каждая повесть следует различным жанровым традициям. В отдельных частях используются разные стилевые приемы. «Бэла» – сплав путевого очерка и романтической новеллы, «Максим Максимыч» – психологический очерк, «Княжна Мери» – светская повесть (романс в инверсии), «Тамань» – лирико-авантюрная новелла, «Фаталист» – философская парабола. Каждый рассказ обладает своими стилевыми оттенками, своим собственным тоном, и входит в общий стиль романа, чтобы не разрывать общее читательское впечатление. Существует внутренняя связь между отдаленными друг от друга диалогическими фрагментами, расширяющими горизонты повествования. Рассказы написаны в разных синтаксических и ритмических ключах, в комбинировании элементов прозы и поэзии.

Лермонтов упорядочивает отдельные части в целое, исходя из принципов более глубокой причинности. Единство структуры основано не на фабуле или на знакомстве действующих лиц (они или не знакомы, или не имеют связи друг

с другом), а на психологическом соответствии эпизодов друг другу. Жизнь Печорина проходит перед нами в двух планах: во внешнем, биографическо-хронологическом, и во внутреннем, психологическом. Линия повествования то забегает вперед, то отступает назад во времени, сочетая и сталкивая биографические и психологические временные планы.

Лермонтов немного возвышает своего героя, но все же на первый план попадают не его внешние героические черты, а внутренний душевный мир. Он выхватывает несколько драматических узлов из эпического течения жизни Печорина. Выбор именно этих фактов жизни не случаен. Эпизоды выстраиваются друг за другом по принципу психологической параллели или контраста. Лермонтов в тщательно расположенных этюдах притупляет ряд приключенческих событий, а основной интерес направляет на анализ душевной жизни героя. Сюжет романа разворачивается под открытым небом, в темперированном воздухе Кавказа, в ярких южных тонах. Однако Кавказ для Лермонтова – это и место богоборца-Прометея, ненавидящего тиранию, не признающего никаких авторитетов. В эпоху романтизма *метафизический бунт современных* титанов сливается с *бунтом* историко-политическим. Его герои имеют родственные черты с марлинскими и полежаевскими героями, безрассудно смело и непонятно почему рискующими своей жизнью, и с угрюмыми байроновскими героями, исполненными ненавистью и жаждой мести. Однако романтические трафареты и общеизвестные образы и обороты действия в структуре романа приобретают новую функцию. Строительные камни романтичны, здание – нет. Илья Серман даже называет роман Лермонтова «перевернутым кавказским сюжетом»: не дикари похищают героя, прибывающего из цивилизованного мира, как в «Кавказском пленнике» в пушкинском, лермонтовском или толстовском варианте, а наоборот, европейский денди, оказавшийся в чужом окружении, вырывает из собственной среды черкешенку. Романтическое противопоставление между русским офицером и дикаркой перенесено на акцентирование контраста между добродушным штабс-капитаном, носителем патриархально-народного начала, коллективной (соборной) воли и нарциссически-эгоцентричным Печориным, воплощающим индивидуальную волю. Соборность, как хоровой принцип умеряет порывы и страсти рассудительностью, вносит покойствие и равновесие в действие, которое иначе было бы нарушено в бурях страстей.

Единство традиционного приключенческого романа было построено на фабуле, которая, в свою очередь, состояла из целого ряда гетерогенных эпизодов и требовала рафинированной мотивации. Герой все время ходил по острию бритвы. Нагромождение различных приключений, перенапряжение завязки приключений приводили к тому, что характеры атрофировались. Однако Лермонтов не продолжает традиции приключенческого романа, в том числе его подтипа – плутовского романа. Он всего лишь вырезает несколько кусков из жизни своего героя и располагает их не в хронологическом порядке, а исходя из своеобразной композиционной логики. Его фиктивный рассказчик не соблюдает последовательности во времени, а ведет читателя от внешней характеристики Печо-

рина к раскрытию его души. Поэтому он разрушает хронологию событий и повсеместно меняет точки зрения рассказчика, перспективу. Он отделяет внешнюю жизнь героя от его внутренней сути и тем самым ликвидирует повседневную случайность и неупорядоченность биографии. Таким образом жизненный материал становится загадочным.

Нельзя смешивать два понятия. Фабула – это ход событий, как они произошли в хронологическом порядке в жизни героя. Ход событий отличается от хода повествования (сюжета), от художественно построенного распределения событий, организованных с точки зрения рассказчика. Фабульная цепь событий в «Герое нашего времени» игнорируется, «доминирует именно иерархический принцип, последовательность пути Печорина и темпоральная последовательность событий почти безразличны: на первое место выдвигается именно последовательность, заданная текстом. Сам же текст распадается на ряд относительно самостоятельных рассказов – их связь на лингвистическом уровне разрушена. Можно даже сказать, что хронологический принцип явно препятствовал бы замыслу Лермонтова» [FARUNO 1980: 155].

Если поставить в параллель ход событий и ход повествования, исходя из порядка которого появляется перед читателем ряд действий, то становятся видны семантические сдвиги диспозиции и композиции романа. Характерной особенностью сюжета является дискретность, разрыв между внутренним миром и внешними приключениями. Двойная хронология в романе – это следствие противопоставления сюжета и фабулы. Распределение событий в «Герое нашего времени» не линейное, а спиральное. «Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой» [НАБОКОВ 2001: 426]. В прослеживаемом диалоге между фабулой (реальностью) и сюжетом (фиктивностью) скрыта главная тайна композиции романа.

Фабула	Сюжет
Тамань	Бэла
Княжна Мери	Максим Максимыч
Бэла	Предисловие к Журналу Печорина
Фаталист	Тамань
Максим Максимыч	Княжна Мери
Предисловие к Журналу Печорина	Фаталист

В последней главе Лермонтов старается поставить своего героя на подмостки, с которых он может обозревать свой жизненный путь в круговой панораме. Психологический роман превращается в философский и как бы сверху

освещает характер и поступки Печорина. Именно поэтому глава «Фаталист» попадает в конец романа, хотя по хронологии она должна была бы находиться за главой «Бэла». Она придает форму и упорядоченность ее необозримых фрагментов. «"Фаталист" заключает роман как своего рода "замковый камень", который держит весь свод и придает единство и полноту целому» [ВИНОГРАДОВ 1964: 217]. Печорин здесь одновременно является и героем, и рассказчиком. Он смотрит на себя и на события своей жизни и собственными, и чужими глазами. Философские размышления о предопределении придают индивидуальному поступку Печорина более глубокий смысл и большой вес. А подчеркивание свободной воли – это протест живой души против исторической необходимости и детерминизма. Ю. Лотман прав, утверждая что здесь «игрок играет не с другим человеком, а со Случаем» [ЛОТМАН 1975: 125]. В «Фаталисте» теория предопределения оборачивается обратной стороной. На вопрос: «может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута» (4, 285), Печорин отвечает определенно: «Утверждаю, что нет предопределения» (4, 285).

Даймон (*daimon*) – это предопределенная судьба человека, ограничивающая его действие. Однако свобода снимает закон необходимости. Человек одновременно гражданин двух миров: господства свободы и необходимости. В любой ситуации он может найти ту узкую нишу свободы, где он способен что-либо совершить. *Даймон*, с одной стороны, внушает Печорину мысль о примирении с судьбой, но тот же внутренний голос постоянно побуждает его к постоянному протесту и непрерывному активному действию. Лермонтов остро чувствует диалектику между личной свободой и «волей рока». Проверка детерминированности и индетерминированности становится в фаталистическом эксперименте центральной. Выход из парализующей неспособности к действию реализуется не только на уровне слова, но и дела. Печорин, воюя с роком, совершает подвиг и ловит убийцу Вулича. И оказывается, что человек живет не для того, чтобы исполнить все, что ему предопределено роком, а для того, чтобы смело действовать. Рок есть единство необходимости и случайности. Жизнь имеет определенный смысл и не является лишь цепью случайностей. Побеждает свобода, без того чтобы необходимость оказалась в подчинении, и, наоборот, торжествует необходимость (печать смерти на бледном лице Вулича), без того чтобы свобода оказалась побежденной. Предопределенность и свобода являются одновременно и победителями и побежденными и, следовательно, во всех отношениях равны. В этом заключается диалектика свободы и необходимости. И несомненно, что это высшее достижение искусства Лермонтова.

5

Белинский с точки зрения рецептивной эстетики делает следующее примечательное замечание в связи со стратегией чтения, т. е. интерпретацией текста. Роман следует читать не линейно, проследить развитие фабулы, а надо фо-

кусироваться на цикличности романной структуры, которая обеспечивает одновременное видение всей истории. «Герой нашего времени» отнюдь не есть собрание нескольких повестей, изданных в двух книжках и связанных только одним общим названием: нет...это роман, в котором один герой и одна основная идея, художнически развитая. <...> Несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать» [БЕЛИНСКИЙ 1954–1966: 4/146–147].

Рекурсивное чтение позволяет избежать романтической модели чтения, то есть или чересчур углубляться в истории или наоборот, поверхностно скользить по ним, и тем самым придавать особое значение отдельным мотивам или топосам, а другие оставлять без внимания. Смысл произведения создается в процессе чтения, во взаимодействии текста и читателя, основывается на взаимодействии отправителя и реципиента. Сообщение не только то, что вкладывает в него отправитель, но и то, что придает ему реципиент. Весь процесс творения и творимости происходит одновременно внутри и вне текста, поскольку читатель всегда вовлекается в текст, рассказчик вступает с ним в диалогический контакт. Кстати, одновременность проспективного и ретроспективного чтения – основной аспект постмодернистской критики читательского отклика (*reader-response criticism*). Если провести прочтение текста методом дискурсивной поэтики, значение художественного произведения дается само собой, из частей составляется тотальность, за поверхностным значением открывается более глубокий смысл. Понять художественное произведение – значит воссоздать его смысловую архитектуру.

Итак, «Герой нашего времени» занимает особое место, не имея себе равных ни в предыдущей, ни в последующей истории русского романа. Лермонтов не только адаптирует, но органически интегрирует предшествующую русскую и мировую прозу. Уважение к предыдущим традициям сочетается у него со смелым новаторством в форме и содержании. Благодаря диалогу текстов-фрагментов возникает контекст, полный напряжения: ставший пустым романтический мотив или топос обогащается в сборном бассейне романа кумулятивным поэтическим значением. Лермонтов обновил европейский и русский роман, его поэтика не только продолжает предшественников, но в некотором отношении преодолевает и превосходит их. Он очерчивает силовые линии тогда еще не существовавшего современного романа. Использованием мозаичного плетения эпизодов он нарушает непрерывность, предвещая формальный принцип незавершенности современного романа. «В прозе, – по словам А. А. Ахматовой, – он опередил сам себя на целое столетие» [ЗЕРНОВА 1998: 210].

Литература

- БАХТИН 1986: Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература.
- БЕЛИНСКИЙ 1954–1966: Белинский В. Г. «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т. Москва: Издательство АН СССР.
- ВИНОГРАДОВ 1964: Виноградов И. И. Философский роман Лермонтова: Новый мир. 1964/11: 217.
- ГЕРШТЕЙН 1997: Герштейн Э. Г. Роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. 2-е изд., испр. и доп. Москва: ЧеРо.
- ГЕТЕ–ШИЛЛЕР 1988: Гете И.-В.–Шиллер Ф. Переписка: В 2-х томах. Пер. И. Е. Бабанова. // История эстетики в памятниках и документах. Москва: Искусство.
- ДРОЗДА 1994: Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого). // Russian Literature 35: 344.
- ЗЕРНОВА 1998: Зернова Р. На море и обратно. Иерусалим
//<http://www.akhmatova.org/articles/zernova.htm> (дата доступа: 2015. 04. 25.)
- ЛЕРМОНТОВ 1953: Лермонтов М. Полное собрание сочинений. В 4-х т. (вступ. ст. и прим. И. Л. Андроникова). Москва: «Правда», (Библиотека «Огонек»). Далее в тексте ссылки даются на это издание.
- ЛОТМАН 1975: Лотман Ю. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. // Труды по знаковым системам VII. Тарту.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 1991: Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов – Поэт сверхчеловечества. // Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Москва: Советский писатель.
- НАБОКОВ 2001: Набоков В. Предисловие к «Герою нашего времени». Перевод С. Таска. // Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая Газета.
- ПОЗОВ 1975: Позов А. Метафизика Лермонтова. Madrid: Talleres Gráficos de «Editiones Castilla» – Maestro Alonso.
- СЕРМАН 2003: Серман И. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. М.: Российский государственный гуманитарный университет.
- СИЛАДИ 1995: Силади Ж. Тайны Печорина (Семантическая структура образа героя в романе М. Ю. Лермонтова). // Slavica Tergestina, Studia russica, Trieste: Edizione LINT Trieste. 1995/3.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1941: Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. // Литературное наследство. Т. 43/44. Москва: Издательство АН СССР.
- УДОДОВ 1989: Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». // Книга для учителя. Москва: Просвещение.
- УСПЕНСКИЙ 2000: Успенский Б. Поэтика композиции. СПб.: Азбука.
- ФИШЕР 1914: Фишер В. М. Поэтика Лермонтова. // Венок М. Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.–Пг.: Изд. т-во «В. В. Думнов».
- ФЛОРЕНСКИЙ 2004: Флоренский П. Философия культа (Опыт православной антропологии). Москва: Мысль.
- ЭЙХЕНБАУМ 1924: Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград: Государственное издательство.

- ЭЙХЕНБАУМ 1962: Эйхенбаум Б. М. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». // История русского романа. Ред.: Г. М. Фридендер, Москва–Ленинград: Издательство АН СССР.
- FARYNO 1980: Faryno J. Введение в литературоведение. Часть I. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- ISER 1991: Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Москва: Suhrkamp.
- SZILÁGYI 2002: Szilágyi Zs. „volt benne valami különös”. M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye. // Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Venclova 1995: Tomas Venclova К демонологии русского символизма. // Christianity and the Eastern Slavs. Vol III. Russian Literature in Modern Times. Ed. by B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno and O. Raevsky-Hughes. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.

Abstract

Hermeneutics of the Part-whole *A Hero of Our Times* by M. Lermontov

Most researchers agree that the chapters of the novel should be analyzed in terms of the work as a whole rather than of its separate units. The present study starts from the axiological hypothesis that the totality of its hermeneutic interpretation can be traced from the minor constituents to the whole and, conversely, from the whole to the details. The novel and the unfolding of the plot should not be read in a linear way: one should focus on the cyclic nature of the structure of the novel, which allows an isochronic overview of the story as a whole. If the subversive reading technique of discursive poetics is applied, the minor details will converge into a kind of totality and a deeper sense will be revealed below a superficial impression.

**ОСОБАЯ РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА
«ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»**

Erikó BAGOLY

«Приглашение на казнь» является одним из самых спорных и комплексных произведений Владимира Набокова, многообразие романа проявляется даже в вопросах, связанных с определением его жанра. Сюжет романа «прост» до такой меры, что его можно назвать «анти-сюжетом»: с одной стороны, в романе описываются последние недели осуждённого в будущем тоталитарном государстве, с другой стороны, повествуется о событиях в тюрьме ложного мира, где бездарные актёры неудачно выступают на театральной сцене. Роман – и это характерно для Набокова – переполнен интертекстуальными играми, он похож больше всего на мозаичное здание. Богатство текста проявляется и через его двойной характер: Ходасевич пишет о ведущей роли формы в творчестве Набокова [ХОДАСЕВИЧ 2000: 222] и одновременно задаёт нам очень важную ось в ходе работы с этим художественным текстом. Главной целью статьи является доказательство того, почему произведение Набокова «Приглашение на казнь» не относится к схематическому жанру дистопии, скорее, благодаря необыкновенной разнообразности романа, писатель даёт возможность читателям заглянуть в свою «магическую лабораторию».

По результатам исследований Норы Букс, в произведениях Набокова «живут» не только разные герои, но и бесчисленные художественные приёмы, которые он показывает во всей своей полноте [БУКС 1998: 115]. Именно благодаря этим особенностям мы можем предполагать, что «Приглашение на казнь» не приводит доводы за или против идеалов/идеологий, а является текстом-лабиринтом, построенным на основе самовольных художественных игр, который и формирует один «идеал» романа [ХОДАСЕВИЧ 2000: 222].

Для более ясного доказательства гипотезы «жанр утопии как реквизит», во-первых, рассмотрим «политическое чтение» романа и после этого приведём аргументы против этого понимания произведения. На этом основании действие романа формируется следующим образом: «Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шёпотом» [НАБОКОВ 2013: 559]. Страшная вина Цинцинната таится в том, что он не похож на других и не прозрачен для других. Он — во время ожидания исполнения смертной казни — должен пройти через разные глупые мучения, и он больше всего страдает из-за того, что не знает день своей смерти. Во время ожидания Цинциннат, собирая свои мысли и воспоминания, пробует писать дневник: из этих записок выясняется, что он с раннего детства находился под надзором зорких шпионов и

при первой же возможности его посадили в тюрьму, и разнообразными пытками вынуждали его признание. Потом, во время заключения, от него требовали сердечного сотрудничества в своих жестоких и странных играх. В конце концов между захватывающими эпизодами, сопровождаемыми овациями, его казнят.

Согласно вышеуказанной интерпретации, изображаемая в романе тирания приносит в конечном счёте смерть главного героя. Но при подробном рассмотрении текста сразу выясняется, что в произведении нет ни одного слова о реальной жизни, кроме Цинцинната нет ни одного «трудоспособного» персонажа, и главный герой точно знает это. *«Я окружён какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров -- и всё то, что сходит у нас за жизнь»* [НАБОКОВ 2013: 577]. Таким образом, Цинциннат не может быть наказанным или не-наказанным, потому что во всём романе мы видим его в таком *«выдуманном быте»* [НАБОКОВ 2013: 577], где всякое реальное событие просто невозможно [ХОДАСЕВИЧ 2000: 222].

Если данный вывод является правильным, тогда должна существовать такая среда, откуда персонажи «попадали» в роман. Может быть, то, что широкий спектр театральных приёмов и реквизитов в произведении, которые смешиваются с почти бесчисленным количеством интертекстуальных намёков, даёт нам основу, путеводную нить для анализа романа *«Приглашение на казнь»*. Но одновременно мы должны иметь в виду и то, что этот вопрос абсолютно не мог бы возникнуть, если речь шла бы о «настоящей» утопии/дистопии.

Мы можем следить за страданиями Цинцинната день за днём, и в ходе анализа глав выясняется, что части не просто описывают события данного дня, но одновременно являются актами в театре (жизни) мира Цинцинната, которые начинаются с осветления сцены и заканчиваются погашением света (и никогда не заканчиваются закатом): *«Родион, взяв метлу на плечо, покинул камеру. Свет погас»* [НАБОКОВ 2013: 599]; *«Все слилось окончательно, но он ещё на один миг разжмурился, оттого что зажёгся свет, и Родион на носках вошёл, забрал со стола чёрный каталог, вышел, погасло»* [НАБОКОВ 2013: 600]; *«Тут, к сожалению, погас в камере свет, — он тушился Родионом ровно в десять»* [НАБОКОВ 2013: 622].

Если мы посмотрим на камеру Цинцинната как на сцену, тогда сразу становятся видимыми предметы абсурдного и модернистского театра: например, действующие лица в романе перед глазами читателя меняют декорации в камере главного героя, как это делают актёры на сцене в модернистском театре из-за отсутствия занавеса [БУКС 1998: 130-131]. *«На свидание явилась вся семья Марфиньки, со всею мебелью»* [НАБОКОВ 2013: 622]; *«(...) дед не выпускал из маленьких волосатых рук громоздкого, в золочёной раме, портрета своей матери — туманной молодой женщины, державшей в свою очередь какой-то портрет. Между тем все продолжали прибывать: мебель, утварь, даже отдельные части стен. Сиял широкий зеркальный шкаф, явившийся со своим личным отражением (а именно: уголок супружеской спальни, — полоса солнца*

на полу, оброненная перчатка и открытая в глубине дверь). Вкатили невесёлый, с ортопедическими ухищрениями, велосипедик. На столе с инкрустациями лежал уже десять лет плоский гранатовый флакон и шпилька. Марфинька села на свою чёрную, вытканную розами, кушетку» [НАБОКОВ 2013: 623].

Очень часто между персонажами возникает полное недоразумение, будто они вместо естественного разговора способны лишь на фальшивые диалоги; изолированность их проявления напоминает спектакль модернистского театра.

«— Я жаловаться не собираюсь, — сказал Цинциннат, — но хочу вас спросить: существует ли в мнимой природе мнимых вещей, из которых сбит этот мнимый мир, хоть одна такая вещь, которая могла бы служить ручательством, что вы обещание своё выполните?»

— Обещание? — удивлённо спросил директор, перестав обмахивать себя картонной частью календаря (крепость на закате, акварель). — Какое обещание?

— Насчёт завтрашнего прихода моей жены. Пускай в данном случае вы не согласитесь мне дать гарантию, — но я ставлю вопрос шире: существует ли вообще, может ли существовать в этом мире хоть какое-нибудь обеспечение, хоть в чём-нибудь порука, — или даже самая идея гарантии неизвестна тут?

Пауза.

— А бедный-то наш Роман Виссарионович, — сказал директор, — слышали? Слёг, простудился и, кажется, довольно серьёзно...

— Я чувствую, что вы ни за что не ответите мне; это логично, — ибо и безответственность вырабатывает в конце концов свою логику. Я тридцать лет прожил среди плотных на ощупь привидений, скрывая, что жив и действителен, — но теперь, когда я попался, мне с вами стесняться нечего. По крайней мере, проверю на опыте всю несостоятельность данного мира.

Директор кашлянул — и продолжал как ни в чём не бывало:

— Настолько серьёзно, что я, как врач, не уверен, сможет ли он присутствовать, — то есть выздоровеет ли он к тому времени, — bref, удастся ли ему быть на вашем бенефисе...» [НАБОКОВ 2013: 601-602]

Выше приведённые примеры одновременно иллюстрируют изолированность «диалогов» и раскрывают такие элементы в тексте, которые теоретически относятся к указаниям режиссёра в театральном сценарии: „Пауза” [НАБОКОВ 2013: 648]; „Exit” [НАБОКОВ 2013: 645].

Если главы романа являются театральными актами, камера Цинцинната выполняет функцию сцены, разные персонажи следуют инструкциям режиссёра, в таком случае они, наверное, будут актёрами пьесы. Это мнение ясно подтверждается и обликами персонажей, например, «чёрный, гладкий парик» [НАБОКОВ 2013: 665] Родрига Ивановича и его «сдобное тесто подбородка было напудрено, точно калач» [НАБОКОВ 2013: 592] также свидетельствует об этом. Но с этими актёрами что-то не в порядке, лучше сказать — ничего не в порядке с ними. Небрежность их маскировок «тюремщик без глаз, значит — спя-

ций» [НАБОКОВ 2013: 595] говорит о том, что они не способны следовать инструкциям, они очень часто ошибаются во всех своих сценах. Пьеса, таким образом, переполнена грубыми ошибками, актёры не могут исполнить правильно ни один акт. Например, когда Родион встречается с Родригом, сцена заканчивается катастрофически: «Сию минуту, – выпалил Родион с такой готовностью, словно только и жаждал этого, – метнулся было вон, – но директор, слишком нетерпеливо ждавший за дверью, явился чуть-чуть слишком рано, так что они столкнулись. Родриг Иванович держал стеной календарь – и не знал, куда его положить. – Миллион извинений, – крикнул он, – непростительная оплошность!» [НАБОКОВ 2013: 600-601] В другой раз акробатический трюк м-сье Пьера с треском проваливается: «М-сье Пьер одним прыжком вскочил на стол, встал на руки и зубами схватился за спинку стула. Музыка замерла. М-сье Пьер поднимал крепко закушенный стул, вздрагивали натуженные мускулы, да скрипела челюсть. Тихо отпахнулась дверь, и – в ботфортах, с бичом, напудренный и ярко, до синевой слепоты, освещённый, вошел директор цирка.

– Сенсация! Мировой номер! – прошептал он и, сняв цилиндр, сел подле Цинциннаты.

Что-то хрустнуло, и м-сье Пьер, выпустив изо рта стул, перекувыркнулся и очутился опять на полу. Но, по-видимому, не всё обстояло благополучно. Он тотчас прикрыл рот платком, быстро посмотрел под стол, потом на стул, вдруг увидел и с глухим проклятием попытался сорвать со спинки стула вшившуюся в неё вставную челюсть на шарнирах. Великолепно оскаленная, она держалась мертвой хваткой. Тогда, не потерявшись, м-сье Пьер обнял стул и ушёл с ним вместе» [НАБОКОВ 2013: 635].

У актёров возникает проблема не только с движением на сцене, но и со своими текстами, они даже неловко пользуются реквизитами. Родион один раз забывает свою реквизит-бороду: «На стуле все ещё валялись кожаный фартук и рыжая борода, оставленные, по-видимому, Родионом» [НАБОКОВ 2013: 602].

В спектакле, почти превращённом в фарс, бездарные актёры пытаются стать более интересными благодаря обращению к другим формам и видам искусства, при которых весь спектакль становится шуточным: Родион поёт оперную арию, Эммочка подпрыгивает как балерина, м-сье Пьер исполняет фокусы и ведёт себя как цирковой акробат. Этот гротескный «Gesamtkunstwerk», помимо того что содержит странную смесь черт драмы, оперы, балета, цирка и балагана, имеет тесную связь с произведением Юрия Олеши «Три толстяка» [БУКС 1998: 132-134]. В этом сказочном произведении с помощью молодой танцовщицы (Суок) спасается революция, когда она помогает бежать из тюрьмы руководителю революционеров Прошперо. Из общих мотивов между романом и пьесой явно бросается в глаза сходство Эммочки и Суок: Эммочка, «сверкнув балеринными икрами» [НАБОКОВ 2013: 584], как пародийная реминисценция Суок, тоже обещает Цинциннату помочь бежать из темницы. Мотив освобождения появляется и в диалоге Цинциннаты с м-сье Пьером, но в таком виде, как будто он бросается в набоковский мир через кривое

зеркало. Когда Цинциннат думает о возможности освобождения, м-сье Пьер отвечает ему очень многозначительно: «*Это в детских сказках бегут из темницы*» [НАБОКОВ 2013: 634].

Таким образом, кроме Эмочки м-сье Пьер тоже тесно связан со сказкой Олеша. Палач очень часто принимает на себя черты врача; в его фигуре – с помощью перефразы песенки из произведения Олеша – можно наблюдать сходные черты с доктором Гаспаром.

Кроме произведения Олеша существует и другая пьеса, которую можно считать предшественницей романа «*Приглашение на казнь*». Особенность этой пьесы таится в том, что, во-первых, она родилась ещё до того, как появилось произведение Олеша, и именно поэтому выясняется, что Набоков работал над концепцией «*Приглашения*» значительно раньше, чем это предполагается в анализе Норы Букс.

Не сомневаясь в правоте выводов Норы Букс, в конце концов стоит обратить внимание на бесспорную связь между пьесой «*Дедушка*» и романом «*Приглашение на казнь*», тем более что жанр и действие «*Дедушки*» предсказывают театральный мир «*Приглашения*»; связь между двумя произведениями явно выражается не только на уровне сюжета, но и на уровне фигур и «ключевых слов».

Действие «*Дедушки*» происходит в начале XIX-ого века на одной французской ферме, куда попадает путешественник, спасаясь от дождя. В ходе разговора с хозяевами этот таинственный гость рассказывает о том, что он когда-то избежал казни, благодаря внезапному пожару и панике публики. Выясняется и то, что, кроме этого гостя, в доме крестьянина живёт таинственный незнакомец, который недавно попал туда, и домашние относятся к нему как к дедушке. Встреча персонажей оказывается роковой: выясняется, что дедушка – это не кто иной, как бывший палач путника. Старик, узнав свою жертву, – спустя 25 лет – хочет совершить казнь: он кидается на путника с топором, но в ходе схватки умирает.

Если мы сопоставим «скелеты» произведений, тогда ясно вырисовываются их основные сходные черты. Главным противопоставлением – строго на уровне сюжета – в обоих романах является конфликт смертника и палача, который так или иначе, но кончится смертью. В раннем произведении «*Дедушка*» эта смерть абсолютно физическая, но в романе «*Приглашение на казнь*» можно говорить о казни максимум на уровне балагана. Однако пограничная/экстремальная ситуация, которую можно наблюдать исключительно перед смертью, имеет важную роль и в пьесе, и в романе. Разница только в том, что в «*Дедушке*» герой имеет возможность избежать физической смерти, но в результате этой ситуации для него тоже откроется (новый) мир. В пьесе Набоков останавливается на этой точке, но независимо от этого чувствуется проблематика, находящаяся в центре внимания романа, – противопоставление двух миров. Монолог путника в «*Дедушке*», несомненно, является ключевой частью пьесы, который хотя и в сжатой форме, но в конечном счёте содержит один из главных вопросов романа. «*Через него-то мир / открылся*

мне. Он (палач Э. Б.) был ключом, – невольной...» [НАБОКОВ 1990: 179] В центре приведённой цитаты возникает, кроме смерти, образ палача, другого главного персонажа обоих произведений. Между двумя палачами можно заметить важное сходство: их только с трудом можно принять всерьёз, ведь их поведение очень далеко от образа «настоящего палача». Палач-дедушка «чмокает во сне, / как малое дитя» [НАБОКОВ 1990: 173], «на все вопросы робко улыбается» [НАБОКОВ 1990: 174] и «видно, разум / в нём облысел» [НАБОКОВ 1990: 174]. М-сье Пьер в «Приглашении» постоянно глупо шутит, ему никогда не удаётся сделать ни одного трюка как артисту и ни одного фокуса как волшебнику. Совпадение образа палача и врача тоже характерно и для пьесы, и для романа: дедушка «врачевать умеет... Знает травы / целебные» [НАБОКОВ 1990: 181] и также «палач – похож / на лекаря, почтенного» [НАБОКОВ 1990: 177], в романе рукопожатие м-сье Пьера тоже однозначно напоминает манеру врача: «На какие-то полсекунды дольше, чем это бывает обычно, задержал в своей мягкой маленькой лапе ускользавшие пальцы Цинцинната, как затягивает пожатие пожилой ласковый доктор» [НАБОКОВ 2013: 609]. Кстати, в «Дедушке» в схватке с палачом-дедушкой путешественник впервые узнаёт именно пальцы старика: «А эти пальцы, – голые, тупые... – / Ведь я уже их... видел!» [НАБОКОВ 1990: 185]

Интересным совпадением является и то обстоятельство, как должно было бы происходить обезглавливание героев: на эшафоте при помощи топора палача перед толпой. Однако в самую последнюю минуту (или в следующую в «Приглашении») в обоих произведениях происходит какая-то катастрофа: вспыхивает пожар или же какое-то землетрясение разрушает место церемонии/спектакля (и мир Цинцинната).

Стоит заметить также, что отец Цинцинната был каким-то таинственным путешественником. Учитывая все вышеуказанные детали, трудно не предположить, что путник из «Дедушки» стал «отцом» Цинцинната, так как пьеса служила предварительным вариантом, «ядерным произведением» фальшивого театра романа «Приглашение на казнь».

Кроме похожих друг на друга (или общих) героев явно бросается в глаза сходство текстов на уровне их «ключевых выражений». В произведении «Дедушка» хотя бы в сжатой форме, но однозначно существует «семя» тематического противостояния тутошнего и тамошнего миров романа «Приглашение на казнь». Об этом свидетельствует безусловно имеющая связь с романом цитата: «там, там, высоко в чёрном небе, / стальным крылом косою тяжёлый нож / меж двух столбов висел, упасть готовый, / и лезвие, летучий блеск лоя, / уже как будто вспыхивало кровью!» [НАБОКОВ 1990: 177] Образ средства, приносящего смерть путнику, служит ключом к тамошнему миру, а смерть со всем своим уродством является единственным входом таинственного другого мира. Цинциннат тоже со страстью думает о своей приближающейся смерти, также точно зная, что это является единственным путём к истинному миру.

В романе «Приглашение на казнь», кроме палача, директор тюрьмы тоже ведёт себя как врач. В диалоге Цинцинната с директором скрывается аллюзия

к произведению Достоевского. Является общеизвестным тот факт, что сам Набоков относился к произведениям Достоевского очень критически, но несмотря на это (или именно поэтому?) роман *«Приглашение на казнь»* много раз полемизирует с романом *«Преступление и наказание»* Достоевского [БУКС 1998: 134-135]. Родриг Иванович интересуется здоровьем Цинцинната следующим образом: *«Мы нервозны, как маленькая женщина, – сказал с улыбкой тюремный врач, он же Родриг Иванович. – Дышите свободно. Есть можете вс. Ночные поты бывают?»* [НАБОКОВ 2013: 592] Если совместить эту цитату с диалогом Зосимова и больного Раскольникова, тогда связь между текстами станет ясной: *«Вижу, вижу; ну так как же мы теперь себя чувствуем, а? (...) Пульс славный. Голова-то всё еще немного болит, а? (...) Очень хорошо... всё как следует, – вяло произнес он. – Ел что-нибудь? Ему рассказали и спросили, что можно давать. – Да всё можно давать... Супу, чаю... Грибов да огурцов, разумеется, не давать, ну и говядины тоже не надо, и...»* [ДОСТОЕВСКИЙ 2013: 153].

Связь между двумя романами усиливают и сходные черты главных героев: они имеют не только похожий рост, но и похожее поведение: они довольно часто теряют своё сознание. Когда Цинциннат впервые видит м-сье Пьера, палач выглядит следующим образом: *«На стуле, бочком к столу, неподвижно, как сахарный, сидел безбородый толстячок, лет тридцати, в старомодной, но чистой, свежесвыглаженной арестантской пижамке, -- весь полосатый, в полосатых носках, в новеньких сафьяновых туфлях, – являл девственную подошву, перекинув одну короткую ногу через другую и держась за голень пухлыми руками; на мизинце вспыхивал прозрачный аквамарин, светло-русые волосы на удивительно круглой голове были разделены пробором посредине, длинные ресницы бросали тень на херувимскую щечку, между малиновых губ сквозила белизна чудных, ровных зубов. Весь он был как бы подёрнут слегка блеском, слегка таял в снопе солнечных лучей, льющихся на него сверху»* [НАБОКОВ 2013: 594]. Этот образ очень близок к описанию Порфирия Петровича Раскольниковым: *«Порфирий Петрович был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях. Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами»* [ДОСТОЕВСКИЙ 2013: 284].

Учитывая вышеуказанные обстоятельства, Цинциннат абсолютно прав, когда считает свой мир кошмарной театральной неразберихой, в которой его мучат бездарные клоуны. Один раз Цинциннат даже забывает о своей роли и перестаёт вести себя как страдающий заключённый, тогда, когда он порицает свою мать за её недостоверную игру, а потом помогает ей в исполнении роли. *« – Зачем вы пришли? – спросил Цинциннат, шагая по камере. – Ни вам этого*

не нужно, ни мне. Зачем? Ведь это дурно и неинтересно. Я же отлично вижу, что вы такая же пародия, как все, как все. И если меня угощают такой ловкой пародией на мать... Но представьте себе, например, что я возложил надежду на какой-нибудь далёкий звук, как же мне верить в него, если даже вы обман. Вы бы ещё сказали: гостинцев. И почему у вас макинтош мокрый, а башмачки сухие, – ведь это небрежность. Передайте бутафору. (...) – Ах, полно, полно. Только не пускайтесь в объяснения. Играйте свою роль, – побольше лепета, побольше беспечности, - и ничего, – сойдёт. (...) – Нет, нет, не сбивайтесь на фарс. Помните, что тут драма. Смешное смешным – но всё-таки не следует слишком удаляться от вокзала: драма может уйти. Вы бы лучше... да, вот что, повторите мне, пожалуйста, предание о моем отце. Неужели он так-таки исчез в темноте ночи, и вы никогда не узнали, ни кто он, ни откуда – это странно...» [НАБОКОВ 2013: 647].

Проведённый нами микроанализ романа показал, что Цинцинната нельзя считать жертвой какой-то жестокой диктатуры, во-первых, потому, что до сих пор перечисленные театральные элементы романа опровергают это толкование, и вообще, всякое понимание романа связано с политикой. Кроме этого, Цинциннат на самом деле не является жертвой: с одной стороны, он сам чувствует и понимает, что его мир не больше, чем ложная пьеса; с другой стороны, он также содействует в исполнении фарса и даже помогает в этом актёрам. Мир Цинцинната, скорее, странная пьеса, напоминающая дистопию, его тюремщики – бездарные актёры этого театра. На этом фоне выясняется, что характерные черты жанра дистопии находятся в романе-спектакле Набокова только как декорации. Из этого становится ясным и то, что сам роман «Приглашение на казнь» своей структурой больше всего моделирует «эстетику романа как игра своего рода» [ГОРЕТИТЬ 2005: 159].

У Набокова, в отличие от знаменитых дистопий («О дивный новый мир» Олдоса Хаксли, «Мы» Замятина, «1984» Оруэлла), можно наблюдать совсем другой подход к возможностям этого жанра. Важным отличием между указанными дистопиями и романом «Приглашение на казнь» является и то, что сам Цинциннат не имеет характерные и ожидаемые для жанра дистопии черты героя. Ему не нужно бороться против идеологических запретов, он не имеет никакого идеологического убеждения. В романе Набокова нет ни слова о человеческой развратности, о естественных правах человека, ведь проблемы Цинцинната находятся вне границы общественных человеческих проблем [АДАМОВИЧ 2000: 135]. Ошибочность подхода к роману как к дистопии усиливается и в предисловии произведения, где против этого отношения сам Набоков категорически заявляет, что не хочет заниматься ни большевистским режимом, ни нацистской диктатурой.

Литература

- АДАМОВИЧ 2000: Адамович Г. Рец. «Современные Записки», книга 58. // Классик без ретуши. Москва: Новое литературное обозрение.
- БУКС 1998: Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце, Москва: Новое литературное обозрение.
- ГОРЕТИТЬ 2005: Goretity J. Töredékesség és teljességigény. (Эксперимент творения новой модели романа Владимира Набокова), Budapest: Palatinus.
- ДОСТОЕВСКИЙ 2013: Достоевский Ф. М. Преступление и наказание, Санкт-Петербург: Издательство АЗБУКА.
- НАБОКОВ 2013: Набоков В. В. Приглашение на казнь. // Лолита. Романы. Повести. Рассказы, СПб: Издательство АЗБУКА.
- НАБОКОВ 1990: Набоков В. В. Дедушка // Круг. Ленинград: Художественная литература.
- ХОДАСЕВИЧ 2000: Ходасевич В. Ф. О Сирине // Классик без ретуши. Москва: Новое Литературное Обозрение.

Abstract

The Special Role of Theatricality in Nabokov's Novel "Invitation to a Beheading"

Invitation to a Beheading is one of the most controversial and complex works of Vladimir Nabokov's novels, diversity manifests itself even in matters relating to the definition of its genre. The primary aim of the article is to show why *Invitation to a Beheading* does not refer to the schematic dystopia genre and due to the extraordinary diversity of the novel the writer allows to get an insight into his "magic lab."

Microanalysis of the novel shows that Cincinnatus's world is more like a strange play, which reminds us to a dystopia, and the guards are like untalented actors of this theatre.

With the article, it became clear, that the characteristic features of the dystopia genre attend in Nabokov's novel as just decorations.

СТРАТЕГИЯ ФРИДЫ ВИГДОРОВОЙ В «ДЕЛЕ БРОДСКОГО»

Елена Геннадьевна СЕРЕБРЯКОВА

Судебные процессы над литераторами были знаковым явлением советской общественной жизни 1960-х годов. В них обнаруживалось различие представлений власти и либеральной интеллигенции о допустимых границах обновления общественной жизни, выявлялась стратегия и формировалась тактика поведения противоборствующих сторон, оформлялось движение инакомыслия от либерального сознания к диссидентскому.

Наиболее значимые из них («дело Бродского», «дело Синявского и Даниэля», «процесс Гинзбурга, Галанскова, Добровольского, Лашковой») освещались как в официальной прессе, так и в самиздате. Медиастратегия официальной власти в отношении «внутренних врагов» сформировалась в 1930–1950-е годы и не подверглась качественному изменению в 1960–1970-е: судам над инакомыслящими предшествовала публикация обличительных фельетонов в периодической печати. Сопровождали процессы статьи под рубрикой «Из зала суда» – отчёты-хроники, призванные подтвердить морально-нравственную и юридическую правомочность выносимых приговоров. Массированная идеологическая атака официальной прессы была призвана деморализовать противника, подготовить массовое сознание к идеологически выверенной оценке процесса, сплотить общество в борьбе с новым «внутренним врагом». Нонконформисты ответили составлением своих отчетов о судах, распространенных в сам- и тамиздате. Их тексты являлись весомым контраргументом в информационной битве и должны были решить несколько задач:

практическую – собрать материал, позволяющий опротестовать решения суда или смягчить участь обвинённого;

информационную – дать полные сведения о судебном разбирательстве, позволить читателю самостоятельно делать выводы о правомочности предъявленных обвинений;

социальную – мобилизовать граждан к борьбе за права личности;

идеологическую – склонить общественное мнение в пользу осуждённых;

нравственно-этическую – разоблачить несправедливый характер обвинений, выявить предрешённость вынесенных приговоров.

Таким образом, отчёт становился в большей степени фактом общественной жизни, чем литературной.

Обращение к жанру судебного отчета, составленного нонконформистами, позволит выявить логику действия противоборствующих сторон, осмыслить механизм формирования поведенческих стратегий советской либеральной ин-

теллигенции, оценить базовые мировоззренческие принципы неконформистов. Эти задачи будут решаться на примере текста Фриды Вигдоровой, составившей запись суда над Иосифом Бродским.

Суд над поэтом пришёлся на начало оттепели – 1964 год. Тактика властей в сфере культуры в те годы напоминала «качели»: запретные акции чередовались послаблениями режима. Либеральная интеллигенция, убеждённая в необходимости демократизации общественной жизни, руководствовалась в поведении с властью тактикой «заезженной пластинки»: добиваться ослабления идеологического гнёта путём многократного, настойчивого и неотступного разъяснения своей позиции, преодолевать сопротивление ортодоксов коллективными усилиями. Суд над Иосифом Бродским был первым опытом сплочённой защиты. Методы и способы искались эмпирическим путём, главным был – диалог с властью. При этом важным оказывался личный контакт. Апелляция не к социальному институту, а к его конкретному представителю свидетельствует о ясном понимании неконформистами специфики взаимоотношений власти и творческой интеллигенции. Патерналистский характер руководства определяет возможность вариативности решений, при которой действует не столько закон, сколько воля руководителя, а общие идеологические установки могут значительно смягчаться или, напротив, ужесточаться в зависимости от личного отношения должностного лица к ходатаю. Воспоминания Лидии Чуковской, Наталии Грудониной, Ефима Эткинда, Раисы Орловой и других содержат подробный рассказ о телефонных звонках, встречах, беседах, настойчивых обращениях к властным фигурам различного уровня: от Василия Толстикова (Первый секретарь ленинградского обкома партии) до Романа Руденко (Генеральный Прокурор СССР), Игоря Черноуцана (зам. зав. Отдела культуры ЦК), Анастаса Микояна (Председатель Президиума Верховного Совета СССР) и Леонида Брежнева (Генеральный секретарь ЦК КПСС). Представительствовать от лица литературной общественности должны были «тяжеловесы»: Корней Чуковский, Самуил Маршак, Александр Твардовский, Дмитрий Шостакович. «Неблагонадёжная» Анна Ахматова оставалась «за кулисами», боясь повредить делу своим вмешательством. Привлечение внимания мировой общественности в лице Жана Поля Сартра и Генриха Бёлля первоначально не входило в план защитных действий, стало мерой дополнительной, способной ускорить благополучное решение дела. За Сартром и Бёллем укрепилась репутация «друзей Советского Союза», их голоса должны были убедить руководство в ущербе для престижа страны «дела Бродского». Как видим, идеологический фактор учитывался и интенсивно использовался неконформистами. Однако в действиях защитников поэта не было явного пафоса конфронтации с властью. Они настойчиво просили исправить ошибку, чреватую драматичными последствиями.

Для власти этот суд был продолжением кампании по борьбе с «отдельными мелкобуржуазными элементами», тормозящими движение советского народа к коммунизму. Для интеллигенции – восстановлением преступных методов сталинского судопроизводства, когда осуждение по клевете или доносу, вопреки

доводам разума, социальной справедливости и юридического права было нормой общественной жизни.

Социальный контекст определил трактовку суда Вигдоровой. «Заказной характер» происходящего был для неё очевиден, а значит, запись процесса должна была стать его разоблачением. Линия защиты на суде состояла в доказательстве неправомочности обвинений Бродского, поэта и переводчика, в тунеядстве: стихосложение – это труд, юридических оснований для карательных мер нет. Той же позиции придерживалась и Вигдорова, её реализовывала в своем тексте. Записать суд для журналистки означало его осмыслить. Рефлексия предназначалась для социального поступка, становилась им и предполагала восстановление подлинной иерархии ценностей, в которой талант, творчество, культура стоят выше идеологии и пропаганды. «Этой записью я надеялась спасти его», – говорила Вигдорова Чуковской [ЧУКОВСКАЯ 2000: 371].

Важная подробность: сопоставить текст Вигдоровой с подлинной стенограммой суда сегодня не представляется возможным: материалы административного дела (а именно таким был характер дела Бродского) подлежали лишь временному хранению. В Государственном архиве Российской Федерации в архивном фонде Прокуратуры СССР сохранились в двух томах материалы надзорного дела, проведенного Отделом по надзору за следствием в органах государственной безопасности Прокуратуры СССР. Но и там в качестве документальной основы судебного процесса фигурирует запись Вигдоровой.

Казалось бы, жанровые определения «запись суда», «стенограмма» исключают даже постановку вопроса о присутствии литературно-художественного начала в тексте, подразумевая его абсолютную документальность. Однако отзывы современников заставляют усомниться в столь категоричном выводе. Чуковская называла запись «литературным шедевром» [ЧУКОВСКАЯ 2000: 371], признавалась: «Я делала опыты: показывала запись тем, кто сам присутствовал на суде, кому всё было известно и без неё. Они читают и видят пережитое по-новому, и плачут и гnevаются, как не плакали тогда. Такова власть искусства: воспитательная, познавательная, несокрушимая» [ЧУКОВСКАЯ 2000: 371–372]. А председатель КГБ Владимир Семичастный называл запись «необъективной» и обвинял журналистку в «тенденциозном подборе материалов» [СЕРЕБРЯКОВА 2009а: 79]. При очевидной разнице эмоциональных оценок текста они совпадают в признании ясно выраженной авторской позиции, определяющей характер читательского восприятия. А значит, правомочен вопрос о соотношении художественности и документальности в «записи».

Художественное начало реализует себя в моделировании текста по литературным схемам. Образ главного героя сконструирован по образцу «поэтической биографии»: поэт принадлежит особой породе людей – художникам. Его бытовое поведение подчинено творчеству: восьмичасовой рабочий день на предприятии лишает возможности заниматься поэзией, стремление к заработку отвлекает от малоодоходного, но важного занятия – поэтического перевода. Бродский

аскетичен в быту, равнодушен к сиюминутному успеху, абсолютно предан ремеслу – эти обязательные в литературной модели художника свойства выделены в личности подсудимого. Даже упоминание о пребывании Бродского в психиатрической лечебнице вписывается в концепцию творческой личности как свидетельство тонкой душевной организации. В его манере отвечать на вопросы выявляется симптоматика «нормативного поведения поэта»:

Судья: А вообще какая ваша специальность?

Бродский: Поэт. Поэт-переводчик.

Судья: А кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам?

Бродский: Никто. (*Без вызова*¹): А кто причислил меня к роду человеческому?

Судья: А вы учились этому?

Бродский: Чему?

Судья: Чтобы быть поэтом? Не пытались кончить вуз, где готовят... где учат...

Бродский: Я не думал, что это даётся образованием.

Судья: А чем же?

Бродский: Я думаю, это (*растерянно*)... от Бога... [СЕРЕБРЯКОВА 2009в: 60].

Беззащитность поэта – знак его инородности повседневно-будничному измерению жизни. Истинное пространство существования художника – мир творчества, подлинная мера – степень одарённости. Конфронтация с общественными законами – непреднамеренный, но неизбежный итог жизненной позиции.

Те же акценты в характере Бродского расставляли и другие защитники поэта. Лев Копелев в письме к заместителю председателя Верховного Суда СССР Владимиру Терехову напишет: «... Бродский не пьёт, не курит, крайне воздержан и неприязнителен в быту. Он по-настоящему бескорыстный литературный труженик, фанатично одержимый стихами и книгами [ЧУКОВСКАЯ 2013: 464]. В том же духе ходатайствовал перед председателем Верховного суда РСФСР Львом Смирновым Чуковский: «Я глубоко убеждён, что несправедливый и жестокий приговор по делу Бродского будет наконец отменён и молодой поэт возвратится в Ленинград, в литературную среду, необходимую для его профессиональной работы» [ЧУКОВСКАЯ 2013: 448]. Очевидно, что Вигдорова, создав романтизированный образ Бродского, ставший впоследствии каноничным в читательском восприятии поэта, активизировала литературную память современников, показала жизнотворческий сплав искусства и судьбы, на чём неоднократно настаивал и сам Бродский: «Если система вас ломает как индивидуума, – говорил он Соломону Волкову, – это свидетельство вашей собственной хрупкости» [ВОЛКОВ 2004: 192]. Поэт, убеждён Бродский, остаётся художником в любых обстоятельствах жизни, творчество выше политических или житейских реалий. Его самоидентификация, как видим, полностью совпала с восприятием образа Вигдоровой.

¹ Курсив автора сохранен при цитировании.

Суд в трактовке Вигдоровой – факт «поэтической биографии». Здесь сталкиваются поэт и власть, поэт и чернь. Подсудимый защищает своё человеческое достоинство, отстаивает право быть поэтом:

«Николаев: <...> У Бродского стихи позорные и антисоветские.

Бродский: Назовите мои антисоветские стихи. Скажите хоть строчку из них.

Судья: Цитировать не позволю.

Бродский: Но я же хочу знать, о каких стихах идёт речь. Может, они не мои?» [СЕРЕБРЯКОВА 2009в: 71]. (Как известно, в статье Якова Лернера «Окололитературный трутень» Бродскому были приписаны строки, ему не принадлежавшие).

«Бродский: Я уже говорил: я работал всё время. Штатно, а потом писал стихи. *(С отчаянием)* Это работа писать стихи» [СЕРЕБРЯКОВА 2009в: 73].

Автор определяет характер читательского восприятия событий. В ходе процесса акцентированы моменты, способные вызвать литературные ассоциации: конфликт, драматично разыгрывающийся перед читателем, трактуется как соответствующий традиции. Издавна «тёмен жребий русского поэта» (Максимилиан Волошин): *«Когда все вышли из зала суда, то в коридорах и на лестницах увидели огромное количество людей, особенно молодёжи.*

Судья: Сколько народу! Я не думала, что соберётся столько народу!

Из толпы: Не каждый день судят поэта!

Судья: А нам всё равно – поэт или не поэт!» [СЕРЕБРЯКОВА 2009в: 62]. С точки зрения закона для судьи профессия подсудимого, действительно, не должна иметь значения. Но в литературном контексте происходящее – очередная расправа с поэтом, не первая в отечественной истории, но, как всегда, постыдная и безнравственная.

Судья: А что вы делали полезного для родины?

Бродский: Я писал стихи. Это моя работа. Я убеждён... Я верю, что то, что я написал, сослужит людям службу и не только сейчас, но и будущим поколениям.

Голос из публики: Подумаешь. Воображает.

Другой голос: Он поэт, он должен так думать» [СЕРЕБРЯКОВА 2009в: 63].

Антитеза – основной художественный приём текста. Журналистка усиливает контраст процессуальных стратегий и поведенческих моделей обвинения и защиты. В зале суда столкнулись не разные мнения, а два мира. Власть и интеллигенция существуют в разных хронотопах: вершащие несправедный суд – в сталинском прошлом, защитники – в историческом будущем, где ценность творческой личности, свободы слова и волеизъявления не требуют доказательств. Сторона обвинения являет собой персонифицированное воплощение судебного произвола. Косноязычию общественных обвинителей, их агрессивности и невежественности противостоит взвешенная, продуманная позиция защиты. Апелляция к здравому смыслу – вечный довод людей Культуры. Политическая демагогия – тактика власти и её марионеток. Суд над поэтом – политический спектакль с заранее предreshённым концом. Предвзятость судьи красноречиво убеждает в безнравственности происходящего. Ясно, что Бродский будет осуждён, насколько бы ни были убедительны аргументы защиты. Журналистка вскрыла

законы социальности данного общества: политическая конъюнктура сильнее доводов разума, закон защищает не человека, а идеологические догмы.

Вигдорова активизирует литературно-общественную память читателей. Речи свидетелей обвинения начинаются с характерного заявления: «Я лично с Бродским не знаком». Далее следует признание в весьма приблизительном знакомстве и с творчеством поэта. В сознании либеральной интеллигенции это рождало воспоминания о другой недавней травле и типовой фразе: «Я Пастернака не читал, но скажу...». Автор добивается внелитературного эффекта – стремится воззвать к памяти и пробудить гражданскую активность читателей. Ассоциации в поэтике текста – литературный приём, но в данном случае для автора важен внелитературный эффект: воззвать к памяти – значит пробудить гражданскую активность читателей. Расправа с Борисом Пастернаком спровоцировала смертельную болезнь и преждевременную гибель поэта. Подобное не должно повториться, защита Бродского – дело профессиональной чести коллег и нравственная обязанность общественности.

«Запись» завершается открытым финалом: «Дружинники (*проходя мимо защитницы*): Что? Проиграли дело, товарищ адвокат?» [СЕРЕБРЯКОВА 2009в: 78]. Эта концовка производит сильное эмоциональное воздействие. Автор подводит читателей к выводу: честные люди должны сплотиться в борьбе за права личности, дать отпор судебному произволу, восторжествовавшему и на этот раз. Случившееся – не частный эпизод социальной жизни, не факт персональной судьбы, а новый вызов реакционных сил историческому и социальному прогрессу. Возможно ли оздоровление общества? На этот вопрос нужно ответить не словом, а делом. Если ты истинный гражданин и порядочный человек, поймёшь, что от твоей воли и решимости зависит будущее страны, воспримешь «дело Бродского» как своё личное и включишься в борьбу за него. Вновь литературный приём – открытый финал – усиливает внелитературную семантику произведения.

Итак, художественное начало в материалах Вигдоровой реализует себя в моделировании текста по литературным схемам: конструировании образа главного героя по образцу «поэтической биографии», апелляции к литературной памяти читателей, в дополнительном, «литературном» звучании юридического прецедента. Вигдорова добивается эстетической значимости текста за счёт «отбора и творческого сочетания элементов, отражённых и преобразённых словом» (Лидия Гинзбург).

«Литературность» текста не разрушает его документальности. Фабульную основу «записи» составляют факты. Вигдорова лишь акцентирует наиболее значимые моменты, преломляя их в определённом ракурсе. Литературные приёмы в поэтике текста позволили автору мастерски смоделировать характер читательского восприятия, являлись элементом авторской стратегии.

У хроники Вигдоровой широкий адресат: власть, литературное сообщество, общественность. Представители власти, к которым апеллировали после суда друзья Бродского, должны были увидеть очевидную абсурдность обвинения и вынесенного приговора. При этом механизм проведения политиче-

ских кампаний по борьбе с очередным «внутренним врагом» внутри профессиональных сообществ к 60-м годам устоялся. Власть определяла направление движения – спускала директиву, постановление, резолюцию, а реализовывали их конкретные люди – руководители творческих союзов и вчерашние друзья новоявленных изгоев. Ритуальной формой остракизма было объявление книг писателя «буржуазными», «несоветскими», «враждебными советскому искусству». С такими характеристиками уничтожались, как известно, не только отдельные явления, личности, но и целые направления искусства и науки. Пастернак, обращаясь к литераторам накануне своего исключения из Союза писателей, заявлял по этому поводу: «Я ещё и сейчас, после всего поднятого шума и статей, продолжаю думать, что можно быть советским человеком и писать книги, подобные «Доктору Живаго». Я только шире понимаю права и возможности советского писателя и этим представлением не унижаю его звания. <...> Обстоятельства могут вас заставить в расправе со мной зайти очень далеко, чтобы вновь под давлением таких же обстоятельств меня реабилитировать, когда будет поздно. Но этого в прошлом уже было много! Не торопитесь, прошу вас. Славы и счастья вам это не прибавит» [СЕРЕБРЯКОВА 2009б: 34–35]. Тогда коллег это не остановило. В деле Бродского журналистка видела индикатор нравственного состояния творческого сообщества. Литераторы должны отказаться от практики профессионального предательства, не помогать власти уничтожать неугодных, а спасать «своих». Писатель – совесть и голос нации. Журналистка убеждена в действенности и вневременной справедливости этой нравственной максимы. Достанет ли у коллег Бродского мужества восстать против беззакония, свершающегося в очередной раз над одним из них? Если да – значит, пробуждение интеллигенции от мертвящего страха сталинизма свершилось и обновление страны возможно. Если нет – этого нельзя ждать от «простых советских людей», привыкших доверять пропагандистской лжи. Вигдорова убеждена в просветительской миссии и историческом предназначении интеллигенции – вести за собой общество.

Реакция литературного сообщества показала, что Вигдорова попала в общую «болеву точку»: Чуковский, Маршак, Твардовский и многие другие поднялись на защиту незнакомого поэта. Показательно, что при личном знакомстве, после возвращения из ссылки, Бродский разочаровал и Чуковского, и Твардовского: показался мельче художественного воплощения. Такова была убедительность литературного образа, созданного Вигдоровой.

Стать толчком к действию мог только эмоционально заряженный текст. В записи ощущается глубоко драматичное восприятие происходящего автором. Суд над Бродским журналистка ощутила как индивидуальную и коллективную травму. Во время обсуждения в 1956 г. в ЦДЛ романа Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» Константин Паустовский напомнил собравшимся имена репрессированных в годы сталинизма писателей. Вигдорова конспектировала и распространяла в самиздате эту речь, произведшую на неё колоссальное впечатление. Ситуация с Бродским виделась ей, как и многим коллегам, продолжением сталинских репрессий в адрес интеллигенции. Записать,

побудить к действию других, сделать самой всё возможное для спасения поэта означало для Вигдоровой изжить свою боль, выговорить травматичный опыт произошедшего: «...я никогда не забуду, как он стоял в этом деревянном загоне под стражей. И может быть, всё будет хорошо, и он выйдет на дорогу и станет большим поэтом, а я всё равно не забуду, как он смотрел – беспомощно, с изумлением, с насмешкой, с вызовом – всё разом» [ЧУКОВСКАЯ 2000: 369].

Вигдоровой свойственно обострённое чувство истории. История вершится «здесь» и «сейчас», в ней нет мелочей, каждый эпизод семантически значим для автора, представляющего от лица современников и будущих поколений. Описать происходящее сейчас – значит поймать ход истории, выявить логику её движения, осознать своё место в ходе времени. Для Вигдоровой это было попыткой предотвратить возвращение наихудшего периода отечественной истории. Осмысление момента как судьбоносного, исторического становилось способом преодоления его бесповоротности, шагом к победе либеральных сил над консервативными.

Перевести конкретный факт социальной жизни в масштаб истории означало для нонконформистов осознать себя ответственными за её ход. Такая трактовка истории определяла их жизненные и творческие практики. Реакция на хронику Вигдоровой подтверждает это: «Вчера в Доме журналистов на диспуте "Мораль и суд" выступал Тендряков и сказал, что дело Бродского волнует людей во всех углах страны, что он читал запись Вигдоровой и, если это правда, – надо судить Суд...» [ЧУКОВСКАЯ 2000: 284].

Текст Вигдоровой жил в окружении литературных событий тех лет. Публикация «оттепельных» книг (Владимир Дудинцев «Не хлебом единым», Валентин Овечкин «Районные будни», Александр Твардовский «Тёркин на том свете», Александр Солженицын «Один день Ивана Денисовича» и др.) породила надежду на ослабление цензурного гнёта, наполнение «пульса литературы». Дискуссии в критике: о правде и искренности в литературе, соотношении правды и вымысла в исторической прозе – усиливали ощущение пробуждения художественной словесности.

Семантика текста выходила за его границы. Она пополнялась за счёт литературно-общественных событий: разгрома Хрущёвым выставки в Манеже, встреч руководства страны с творческой интеллигенцией 1963 года, на которой глава государства громил авангардных художников, джазовых музыкантов, Андрея Вознесенского и Василия Аксёнова обвинял в «антисоветчине». Эти факты усиливали обеспокоенность творческой интеллигенции собственной будущностью и политическими тенденциями современности. Таким образом, семантика текста усиливалась за счёт внелитературного контекста, наполнявшего хронику дополнительными коннотациями, трансформируя её из литературно-публицистического высказывания в форму художественной деятельности. «Запись суда над Бродским» стала не текстом, а гражданским поступком Фриды Вигдоровой, запустив в нонконформистском сознании механизм мифологизации уже её собственного образа.

Вигдорова создала «литературный факт» – событие, вошедшее в структуру литературной и общественной жизни 1960-х годов. Её текст сыграл программную роль в становлении жанра диссидентской судебной хроники, методах ориентации нонконформистов в общественной ситуации, формировании тезауруса самиздата, активизации защитных сил внутри литературного сообщества, моделировании поведенческих схем и стратегий выживания нонконформистов.

Борьба за пересмотр приговора Бродскому объединила литературную общественность Ленинграда и Москвы, продемонстрировала способность либеральной интеллигенции к сплочённым действиям, подтвердила поколенческое единство как регулятор социальной активности. Результат – замена 5 лет ссылки на реально отбытый срок – 1 год и 8 месяцев был воспринят как победа антидогматических сил, подтверждающая продуктивность борьбы за восстановление социальной справедливости.

В «деле Бродского» было несколько юридических нюансов, позволявших защитникам опротестовывать, а власти пересмотреть вынесенный приговор. Оно рассматривалось в административном порядке. Поэта судили не по статье Уголовного кодекса, а по Указу «Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими паразитический образ жизни» от 1961 года, следствие не проводилось, не было и соответствующего дела прокурорского надзора на местном, районном уровне. Суд сам запрашивал нужные справки, вызывал свидетелей и выносил вердикт. Это дало основание защите доказывать ошибочность принятого решения. Верховный Суд также имел возможность для «манёвра»: заключение народного суда, принятое без предварительного расследования и участия в процессе прокурора, можно пересмотреть, что и было сделано. При этом Бродский не был амнистирован. Это позволило власти «сохранить лицо»: идеологическая составляющая приговора осталась в силе, клеймо тунеядца с поэта не было снято. Однако с ним поступили якобы гуманно, заменив пять лет ссылки реально отбытым к моменту пересмотра дела сроком – 1 год, 8 месяцев. Кроме того, на решение повлияло желание Москвы приструнить ленинградскую верхушку, инициировавшую суд и проведшую его с явными процессуальными нарушениями. Однако литературной общественностью это событие было воспринято как победа антидогматических сил, подтверждающая продуктивность борьбы за восстановление социальной справедливости.

Последующие суды над инакомыслящими имели не административный, как в «деле Бродского», а политический характер: «диссидентские статьи» (70, 190, 193 УК РСФСР) предполагали наказание за антисоветскую деятельность, агитацию и пропаганду. Политический характер статей определял жёсткую позицию власти. Соответственно менялась тактика поведения нонконформистов и составителей судебных отчётов. Их основной задачей было не столько достучаться до власти, сколько доказать моральную ущербность вынесенных приговоров, нравственную состоятельность социальной позиции нонконформистов. Это потребовало более полного отчёта о судебном процессе, жанровой основой которого стала Белая книга – сборник документов, всесторонне пред-

ставляющих ход процесса. Доверие к документу – «самоговорящей» реальности – объяснялось убежденностью неконформистов в потребности полной и объективной подаче материалов дела.

Вигдорова и её последователи, составители книг-отчетов о судах над инакомыслящими, создали портрет поколения, расколотого на два лагеря. Разлом проходил по восприятию истории и собственного нравственного долга. Идейным противникам в равной степени была свойственна убежденность в общественной и исторической значимости своей профессиональной и частной жизни. Однако неконформисты были уверены, что социальным и интеллектуально-нравственным поражением поколения и отдельной личности можно считать выпадение из истории, отчуждение от неё. Себя и фигурантов судебных хроник они справедливо считали активными участниками истории. А значит, они не жертвы, не проигравшие. Способность неконформистов к самосознанию, выразившаяся в интеллектуальном, художественном и гражданском поступке, определила их плодотворность и жизнестойкость в историческом процессе.

Литература

- ВОЛКОВ 2004: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским, Москва: Эксмо.
- СЕРЕБРЯКОВА 2009а: Записка КГБ при Совете Министров СССР в ЦК КПСС о процессе над И. Бродским // Становление «второй культуры». Литературно-политические документы 1960–1970-х гг. Хрестоматия для вузов. Сост. Е. Г. Серебрякова. Воронеж, Издательско-полиграфический центр ВГУ: 78-80.
- СЕРЕБРЯКОВА 2009б: Письмо Б. Л. Пастернака в Президиум Правления Союза писателей СССР в связи с общемосковским собранием писателей. // Становление «второй культуры». Литературно-политические документы 1960–1970-х гг. Хрестоматия для вузов / сост. Е. Г. Серебрякова. – Воронеж, Издательско-полиграфический центр ВГУ: 34-35.
- СЕРЕБРЯКОВА 2009в: Суд над И. Бродским (стенограмма) // Становление «второй культуры». Литературно-политические документы 1960–1970-х гг. Хрестоматия для вузов. Сост. Е. Г. Серебрякова. – Воронеж, Издательско-полиграфический центр ВГУ: 60-78.
- ЧУКОВСКАЯ 2000: Чуковская Л. Сочинения: в 2 т., Москва: Гудьял-Пресс.
- ЧУКОВСКАЯ 2013: Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 томах, Москва: Время.

Abstract

The Strategy of Frida Vigdorova in «The Case of Brodsky»

The researcher analyzes the strategy of Frida Vigdorova in «The Case of Brodsky». The main aim is to identify the correlation of the documentary and artistic principles in the «Record of trial of Brodsky». The researcher comes to a conclusion: the artistic principles in the text realize itself in modeling of an image of the main character and the solution of the conflict on literary samples.

Vigdorova's strategy is dictated by requirement to protect Brodsky from prosecution. «Record of trial of Brodsky» made the significant contribution to formation of the Soviet nonconformist consciousness.

Обзоры и рецензии

**А. А. КРЕТОВ, СЛАВЯНСКИЕ ЭТИМОЛОГИИ, ВОРОНЕЖ, ИЗДАТЕЛЬСТВО ВГУ,
2009, ISBN 978-5-9273-1491-1, 364 с**

Монография «Славянские этимологии» А. А. Кретьова содержит ранее опубликованные этимологические статьи автора, таким образом монографию можно считать сборником исследований, выходящих в печать с 1987 по 2008 год. Поскольку этимологические исследования в современном языкознании оттеснились на задний план, автор целью своей монографии ставит поддержание традиций этимологии, чтобы это научное направление продолжало развиваться. Кретов в своей книге переоценивает несколько классических мыслей, касающихся этимологических анализов, выстраивает свои методы на новой базе. Автор подробно излагает эти мысли и методы в первой главе, иллюстрирует их примерами.

Кроме предисловия и послесловия, книга состоит из 5-и глав: 1-я глава – введение («Принципы этимологического исследования»), а 2-я, 3-я и 4-я главы содержат этимологические анализы выбранных автором слов. Проанализированные слова по главам распределяются во времени: во второй главе представляются этимологические анализы восточнославянских слов («Восточнославянские этимологии»), в третьей главе представляются слова общеславянского периода («Славянские этимологии»), а в четвертой главе автор дает этимологический анализ слов индоевропейского периода («Индоевропейские этимологии»). Пятая глава является приложением («Varia»), в центре которой рассматривается финское слово «*ori*» (*жеребец*). Кретов старается найти правильное происхождение этого слова в новом аспекте. Как видно, главы разделяют книги на две основные части: первая глава дает теоретическую рамку этимологических исследований Кретьова, вторая, третья, и четвертая главы показывают достигнутые новой методикой результаты.

Первая глава («Принципы этимологического исследования») состоит из восьми подразделов, в которых от подчеркивания важности этимологии в современной лингвистике автор доходит до конкретных примеров новых методов.

В первом подразделе автор говорит о том, что суть этимологии заключается не только в раскрытии происхождения слов, но и в поддержании самопознания народа, ведь родной язык является частью идентитета. Таким образом, автор переносит важность этимологии с лингвистического уровня на уровень культуры.

Второй подраздел раскрывает приемы анализа русской морфонологии, в центре которой поставлены морфонологические позиции. По мнению автора, среди этих морфонологических позиций (префиксальный стык, флективный стык, корневая морфонологическая позиция, суффиксальный стык) самой ин-

тересной и одновременно наименее исследованной позицией является «суффиксальный стык». Автор знакомит читателей с принципами морфонологической позиции и приводит примеры к этим принципам. Важность «суффиксального стыка» Кретов обосновывает на этих (семи) принципах. В ходе этимологических анализов особая роль морфонологической позиции «суффиксальный стык» заключается в том, что в современных словоформах, в этой позиции сохранились такие историко-языковые особенности, которые помогают найти правильную этимологию.

Обращая внимание на вышеупомянутые принципы, автор в третьем подразделе анализирует происхождение прилагательного «студенческий», сравнивая его с другими прилагательными, образовавшимися таким же способом. Результат анализа противостоит бывшим этимологическим толкованиям и словарным данным. Хотя анализ автора логичен, отсутствие в письменных памятниках реконструированной исходной словоформы в реконструированном значении вызывает сомнение.

На следующих страницах монографии выясняется, что с этим предположением другие исследователи (Мароевич) тоже не были согласны, поэтому Кретов для подтверждения своего мнения приводит анализ другой языковой единицы: к слову «*немец*» дает новую этимологизацию. Согласно его новой версии традиционный взгляд (по которому слово «*немец*» восходит к прилагательному «*нѣмь*», в современном языке «*немой*») неправильный, такое объяснение является народной этимологией. Новая аргументация опирается на тот факт, что в прилагательных, образовавшихся от этнонимов с суффиксом *-ец-*, находится суффикс *-ск-* (но немец – немецкий). Кретов не обращает внимание на тот факт, что этнонимы сформировались от нарицательных имен. В анализированном слове обнаруживается краткая форма исторического прилагательного «*нѣмь*» (немой), к которой добавился суффикс *-ьць* > «*нѣмьць*» (этимологическое значение: немой индивидуум мужского рода, которое в предложении выполняет функцию действующего лица). Образованное таким образом слово только позже потеряло оригинальное семантическое значение и получило семиотическую функцию этнонима. По историческим данным к корню «*нѣмьць*» суффикс *-ск-* добавился в XII-ом веке [СРЯ Т.1.:169], и, поскольку произношение звуко-сочетания *-цск-* вызывало трудности, исторически возникли четыре фонетических вариантов корня и суффикса (по его терминологии варианты суффиксального стыка). После падения редуцированных, комплекс *-цск-* упростился путем выпадения звука «с». Исходя из этих фактов, критика Кретова по отношению словообразовательного процесса этого слова, на наш взгляд, необоснованна.

В пятом подразделе автор рассматривает два существительных, которые по традиционному взгляду были образованы путем деаффиксации: *до-ярка*>*дояр*; *зонтик*>*зонт*. По мнению Кретова именно те формы были исходными, которые по форме оказываются производными. То есть не слово «*доярка*» было образовано от слова «*дояр*» и не слово «*зонт*» образовалось от «*зонтик*» а наоборот. Автор выясняет, что слово «*доярка*» не могло быть образовано

прямо от глагола «доить» и аналогичные примеры также приводятся. В конце анализа автор приходит к мнению, что слова «дояр» и «доярка» являются украинскими заимствованиями, ведь в украинских памятниках они раньше зафиксированы чем в русских. Неправильность образования *зонтик* > *зонт* автор объясняет фонетическими принципами: внутри слова голландского заимствования «зондек» на русской стороне не могло происходить оглушение согласного «д», которое дало бы современную словоформу. Таким образом, Кретов предполагает, что безударное окончание голландского слова *-ек-* в русском произношении реализуется как *-ик-*, которое воспринималось уменьшительным суффиксом и исчезло, «д» в конце слова оглушался в произношении и стал звуком «т», который был зафиксирован в письме. А только позже к этой форме добавлялся русский уменьшительный суффикс *-ик-*.

Хотя предположение автора в этих случаях тоже логично, вовлечение других аналогий в анализ мог бы укрепить или опровергать результаты.

Правильность любого этимологического анализа подтверждается тем, возможно ли каждое утверждение ученого подкрепить настоящими языковыми фактами. В связи со словом «студенческий» автор не мог обосновать свое утверждение историческими данными. Такая же критика относится и к словам «зонт-зонтик».

В шестом подразделе первой главы речь идет о важности разделения синхронии и диахронии, в качестве примера приводится мнение Лопатина о семантике суффикса *-ina/-'atina*¹. Кретов это семантическое описание считает недостаточным и неправильным. Он, во-первых, перечисляет эти недостатки и ошибки а, во-вторых предлагает исправить и систематизировать семантическое описание, привлекая к нему вопрос синхронии и диахронии. По мнению Кретова исходное предположение Лопатина вело к ошибочному историческому описанию, так как Лопатин анализировал исторические слова (диахронические данные) в системе современного языка (синхронная система). Синхронная словообразовательная структура слова иногда совпадает с его первоначальной словообразовательной структурой (*дом – домик*), а иногда нет, например «путник», «цветник». Исторически эти слова образованы от древнерусских прилагательных «путныи» и «цвѣтныи» при помощи суффикса *-ик-*, но в современном языке эти слова мотивированы только существительными (*путь, цвет*) и в них выделяется суффикс *-ник*. Автор подчеркивает, что словообразование не может быть не синхронным, ведь словообразовательная система всегда определяет форму и семантику лексико-семантического варианта на момент его образования и в этом смысле диахроническое словообразование – бессмысленно. Деривационная история унаследованных слов остается неизменной – такой, какой она была на момент образования этих слов. Таким образом, единственно возможное синхронное словообразование должно зани-

¹ Значение суффикса *-ина/-'атина* по Лопатину «мясо названного мотивирующим словом животного, употребляющееся в качестве пищи».

маться тем, что авторы называют диахронным словообразованием, синхронное словообразование ведет лишь к народной этимологии. Хотя Кретов правильно определяет термины синхронии и диахронии, он сам не обращает внимание на эти принципы (время происхождения), когда толкует происхождение слова «немецкий», и сравнивает его с другими прилагательными, образованными от этнонимов.

Автор монографии в последнем подразделе первой главы представляет несколько аспектов реконструкции индоевропейских гуттуральных звуков. В этой части автор суммирует результаты предыдущих исследований и делает вывод о том, что предположение о трех типах гуттуральных звуков в индоевропейском языке является противоречивым. Этот подраздел выполняет и подготовительную функцию ко второй главе, в которой к выбранным автором словам приводятся новое этимологическое описание.

Во второй («Восточнославянские этимологии»), в третьей («Славянские этимологии»), и в четвертой («Индоевропейские этимологии») главах толкуются анализы таких слов, происхождением которых автор не согласен (ие. **t'e/oru-*, **t're/ou-* «дерево»; рефлексy корня **geul-/goul-/gul-*; рефлексy **(s)kyk-* в русских диалектах). Он строит их анализ по своим принципам, чтобы найти правильную этимологию для данных слов.

В этимологической практике обычной мотивацией для публикации новых мыслей по определенной теме является обнаружение недостатков, ошибок или неправильной методологии прежних исследований. Кретов публикует новую этимологию к слову «хороший», но оставляет без внимания ранее опубликованную этимологию этого слова [КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2002].

В пятой главе («Varia») автор анализирует этимологию не славянского, а финского слова «*ori*», о котором он полагает, что данное слово имеет славянское происхождение. Сначала автор знакомит читателей с бывшими теориями и предположениями о слове «*ori*», и после этого, основываясь на этих теориях и на своих предположениях, делает вывод о том, что финское «*ori*» является не просто совпадением, а заимствованием из общеславянского языка, зато в конце главы автор подчеркивает, что это лишь гипотеза, в подтверждении которой необходимо привести дополнительные аргументы.

Суммируя общие впечатления о книге, можно сказать следующие: поставленная автором цель монографии (спасти и продолжать традиции этимологических исследований) в принципе правильная: действительно в мировом языкознании этимологические исследования оттеснились на задний план. Но именно в России этимологические исследования выполняются на высоком уровне: до монографии Кретова, в 2007-ом году, издали первый том нового русского этимологического словаря под руководством А. Е. Аникина [АНИКИН 2007], до этого, в 2000-м году, вышел в свет этимологический словарь русских диалектов Сибири [АНИКИН 2000], продолжается издание Этимологического словаря славянских языков под редакцией Трубочева [ЭССЯ] и

с 1972 года регулярно публикуются результаты, касающиеся языкового состояния дообщеславянского периода [Балто-славянские исследования]. Среди нероссийских исследований можно указать на КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2008.

Несмотря на то, что своей монографией Кретов хотел поддержать и актуализировать этимологические исследования, правильнее будет считать эту работу сборником статей, опубликованных в разных изданиях с 1987 по 2008 год, благодаря чему материал этих работ стал доступным. В послесловии автор подчеркивает, что его этимологизации могут быть неверными, но ошибки в то же время могут помочь другим исследователям.

Монография Кретова является результатом детальных филологических исследований, которые действительно содействуют развитию этимологического направления, ведь в науке нет окончательно решенных вопросов. Таким образом, результаты, обсуждаемые в книге, могут переосмысливаться и становиться частью будущих исследований.

Литература

- АНИКИН 2000: А.Е. Аникин: Этимологический словарь русских диалектов Сибири. Заимствования из уральских, алтайских и палеоазиатских языков, Москва-Новосибирск: Наука.
- АНИКИН 2007: Аникин А. Е.: Русский этимологический словарь, Москва: Рукописные памятники Древней Руси.
- Балто-славянские исследования, Москва: Наука, 1972-
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2002: Живка Колева-Златева 2002: К этимологии русского «хороший» // Теоретические и методические проблемы русского языка как иностранного в начале 21-го века, Доклады и сообщения, Велико Търново: 262-265.
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2008: Живка Колева-Златева: Славянская лексика звуко-символического происхождения: проблемы этимологизации. Tractata Slavica Vol I. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- СРЯ: Словарь древнерусского языка XI-XVII вв. Москва: Наука, 1975-
- ЭССЯ: Этимологический словарь славянских языков, Москва: Наука. 1963-

Kornél KOVÁCS

JOHN FREDERICK BAILYN: THE SYNTAX OF RUSSIAN. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS 2012. ISBN: 9781107414556 PP. 373

В современной лингвистической литературе имеется много статей, периодических изданий, сборников и диссертаций, которые занимаются вопросами современного русского синтаксиса в духе генеративизма, однако монографий по этой тематике мало. До сих пор основоположными работами в этой области можно считать книгу Фрэнкса (1995) «Parameters of Slavic Morphosyntax», в которой явления синтаксиса славянских языков — в том числе и русского — ис-

следуются в рамках теории «Управления и связывания», и монографию Тестельца (2001) «Введение в общий синтаксис», которая уже посредством русской терминологии знакомит читателей с основными понятиями формального описания языка. Большое количество статей в международных лингвистических журналах также показывает, что интерес к вопросам русского синтаксиса растёт. Труд Бейлина заполняет существующую лакуну в этой области.

В введении Бейлин ставит перед собой двойную цель: представить основные явления русского синтаксиса (для тех, кто владеет русским языком и также для тех, кто ещё не знаком с ним) и обзреть самые важные современные теоретические достижения русского синтаксиса, фокусируясь при этом на самых дискуссионных. Структура работы обусловлена логикой изложения материала, поскольку автор идёт от самых фундаментальных понятий к более теоретическим проблемам. Монография содержит три части, которые охватывают самые важные аспекты русского синтаксиса: первая часть посвящена представлению основных конфигурационных принципов строения фразовой структуры и предложений. Во второй части рассматриваются вопросы приписывания падежа, а в третьей главе поясняются вопросы порядка слов.

Первая часть содержит три главы, в которых изложены правила построения глагольной и именной группы и предложения в русском языке. Первая глава занимается структурой глагольных групп (VP). Вводятся основные понятия фразовой структуры. Русские глагольные группы иерархически упорядочены, и Бейлин различает уровни VP и vP. В качестве доказательства существования составляющего vP автор приводит разные тесты (координация, передвижение к началу (*fronting*), эллипсис). Вне VP/vP расположены функциональные категории разного типа (как например T или Mod). В этой главе автор касается и проблемы истолкования нефинитных оборотов. Различия между финитными и нефинитными оборотами возводятся к явлениям вне VP. Поскольку нефинитные структуры лишены категории T, важным вопросом является выбор внешнего аргумента (субъекта): поскольку субъект или выражается косвенным падежом, или не выражается эксплицитно (в форме нулевого PRO).

Вторая глава посвящена анализу структуры именной группы (NP). Подобно глагольным группам именные группы также имеют иерархическую структуру, к их главе могут присоединиться комплементы и адьюнкты разного типа. Наряду с изложением базовой структуры в данной главе внимание уделяется некоторым спорным вопросам: конструкциям с обособленными определениями типа «учебник Васильева по русской истории в красивой обложке» (41), определению функциональной структуры над ИГ, творительным и номинативным предикативным, структуре группы прилагательных, вопросу извлечения прилагательных из ИГ, структурному объяснению употребления кратких и полных форм, сложным группам прилагательных и их расположению слева от вершины в конструкциях типа «довольный своими музыкантами певец» (71).

Как и в случае VP, в этой главе затрагивается вопрос определения функциональных категорий над NP. На основе морфологических и синтаксических аргументов автор предполагает существование NumP (группа числительных), QP (кванторная фраза) и DP (группа детерминатора/определённая группа).

Вопрос о существовании DP области (т. е. того, можно ли предполагать существование уровня DP в русском, если сам язык лишён артиклей) вызывает несогласие исследователей русского синтаксиса, Бейлин настаивает на тезисе об универсальном характере наличия DP. В качестве доказательства он приводит поведение указательных местоимений, кванторов, притяжательных местоимений и числительных.

Интересным представляется анализ двойных притяжательных конструкций типа «коллекция редких монет профессора» или «кафедра английской филологии Зелешникова» (56). Проблема здесь в решении того, какая вершина является источником родительного падежа в случаях двух аргументов. В качестве ответа автор предполагает существование подобной слоевой структуры у NP, как в случае глагольных групп (т. е. наличие уровня nP над NP).

В данной части внимание уделяется характерным чертам русских NP, способности извлечения прилагательных и их перемещения на левую сторону (Left-branch extraction) типа «хорошую Александра купила книгу» (62). Опираясь на исследования в этой области Рапапорта (2001), Бейлин в функциональную структуру NP (65) включает и позицию SpecDP, которая служит «десантным люком» для извлечения согласованных определений разного типа.

В третьей главе анализ распространяется на уровень предложения. Здесь даётся конфигурационное описание основных типов предложений, в том числе и подчинённых, и относительных. Интерпретация субъекта представляется дискуссионным и в рамках описательного синтаксиса. Бейлин приводит самые распространённые определения субъекта (80) и различает канонический, номинативный и структурный субъект (в позиции SpecTP).

Рассматривается структура разных типов предложений по цели высказывания (вопросительные и побудительные предложения). В типологическом отношении особый интерес представляет формирование вопросов в русском языке. Примеры типа «Ты кого вчера видел? Он у кого остановился?» (94) требуют решения того, действует ли Wh-передвижение (перемещение вопросительного слова в начало предложения) в русском языке?

За рамками изучения простых предложений обсуждается структура вложенных изъявительных, сослагательных и обстоятельных предложений типа «Я надеюсь, что Иван смотрит телевизор. Я хочу, чтобы Иван смотрел телевизор. Я спросил, смотрит ли Иван телевизор» (86). При изучении этих конструкций ключевой проблемой является признаковая характеристика союзов. Интересным представляется истолкование придаточных изъяснительных предложений, в которых местоимение «который» согласуется в роде и числе с именем в главном предложении. Далее в разделе изучаются малые клаузы (в функции адъюнкта и аргумента), инфинитивы и деепричастные обороты. Центральным

является появление и интерпретация субъекта при них. Данная часть завершается обзором безличных предложений, которые не содержат номинативного субъекта.

Русский является флективным языком с шестью падежами. Падежное маркирование появляется у каждого элемента именных групп (на местоимениях, прилагательных и числительных). Автор исходит из предположения, что падежное маркирование связано с синтаксической структурой и тематической ролью аргумента. Согласно этому Бейлин делает попытку дать единое объяснение возникновению падежей. В первой части главы рассматривается явление приписывания именительного, винительного и дательного падежа, а во второй части обсуждаются более противоречивые случаи падежного маркирования.

Именительный падеж ассоциируется с подлежащим предложения. С точки зрения тематических ролей, номинативные аргументы являются агенсами, экспериенцерами или темами. Что касается источника именительного падежа, то, поскольку аргумент в именительном падеже не имеет постоянной позиции, нельзя связать именительный падеж с определённой позицией конфигурации, как *SpecT* в английском. Как показывают в русском языке примеры с номинативными темами типа «Нам нужен хороший врач. Вдруг появился Макс» (124), субъектам не обязательно занимать позицию *SpecT* для падежной маркировки или для осуществления управления. Единственным структуральным критерием для приписывания именительного падежа оказывается то, что аргумент располагается в области *s*-команды *T*.

Винительный падеж воспринимается как падеж объектов при переходных глаголах, однако, как видно из примеров «Нужно новую книгу. Лодку опрокинуло волной. Его корчит» (135), он приписывается и аргументам непереходных глаголов. По семантическим ролям аргументы в винительном падеже являются темами, пациентами или экспериенцерами. Разные взгляды представлены относительно источника винительного падежа [РИЧАРДСОН 2007, ХАРВЗ 2002, ЛЕВИН–ФРЕЙДИН 2001]. Их общим недостатком является то, что они не предлагают объяснение для винительного аргумента непереходных глаголов. Учитывая тематические роли аргументов и их конфигурационное расположение, Бейлин предполагает, что винительный падеж приписывается признаком [+квантован] вершинами *V/v* в их области *s*-команды.

Приписывание дательного падежа поднимает вопрос о явлении асимметрии внутри глагольной группы. Согласно традиционной трактовке, и прямые и непрямы (дательные) объекты получают падеж внутри *VP* и винительный является структуральным, а дательный - лексикальным падежом. Между двумя аргументами внутри *VP* имеется асимметричное отношение, поскольку аргумент в винительном падеже всегда доминирует над дательным аргументом. Что касается структурального объяснения приписывания дательного падежа, он приписывается вершиной *V*. Предположение Бейлина подтверждается случаями, где падежные формы сталкиваются: «Я дал мальчикам яблоки - Я дал мальчикам по яблоку» (153) – или при пассивизации. Далее рас-

сматриваются и другие случаи приписывания дательного падежа, как дательный падеж экспериенцеров и инфинитивных конструкций, которые, однако, возводятся к другим структурным объяснениям.

В пятой части изучаются другие, более сложные, проблемы русского падежа. В описательных грамматиках исключается вопрос падежа неаргументов (предикатов и приложений). Автор проверяет гипотезу, согласно которой неаргументы получают падеж по таким же механизмам, как аргументы. Данное представление предоставляет возможность для единой структуральной трактовки приписывания падежей.

Пятая часть открывается изучением творительного или «предикативного» падежа. При предикатах выступает или творительный падеж, или наблюдается тождество падежей: «Мы нашли его пьяным/ пьяного» (176). Во многих случаях обе возможности правильны, но имеются случаи, в которых возможна только одна из них. Имеются и семантические различия между конструкциями: тождество падежей обозначает простое описание ситуации, в то время как творительный падеж указывает на изменение состояния человека. Для объяснения семантического и синтаксического различия автор исходит из гипотезы функциональных категорий (Functional Category Hypothesis) Боуерса (1993), согласно которой предикация обозначается особой функциональной категорией PredP. В русском языке приписывание творительного падежа при предикации возводится к языковым особенностям вершины Pred: если вершина Pred не появляется открыто (только как нуль), то осуществляется приписывание творительного падежа, однако когда вершину занимает лексический элемент, то осуществляется тождество падежей. Предложенное Бейлином решение входит в теории приписывания падежа как проверка признаков. В разделе также рассматривается вопрос поведения вторичных предикативов «сам, один» в конструкциях типа «Я попросил Тараса [PRO прийти одному/самому]» (191).

Вторая часть раздела посвящена родительному падежу. Данный падеж представляет трудность, поскольку обладает множеством значений. Бейлин на основе своих прежних исследований (Бейлин 2006) предлагает новаторское структурное решение для его объяснения: родительный падеж (вслед за Якобсоном (1958/71)) связан с функциональной вершиной Q (квантификация). Данный взгляд успешно применяется в случае родительного отрицания, родительного партитивного, родительного количества и родительного с приставкой *на-*. Анализ распространён и на приименный родительный, и на случаи чередования аргумента в винительном и родительном падежах.

Последняя часть монографии посвящена вопросу порядка слов. В первой главе рассматриваются основные вопросы, а во второй главе анализ переходит к более теоретическим проблемам.

Русский язык известен своим свободным порядком слов. Однако, как показывают исследования в этой области, русские предложения имеют один основной, нейтральный порядок, к которому другие словопорядки возводятся. Нейтральным порядком слов в русском можно считать SVO для переход-

ных/транзитивных и VS для непереходных /нетранзитивных оборотов. Что касается строения фраз, языки с данным словоупорядком являются препозитивными. Далее в главе рассматриваются свойства предложений с коммуникативным/маркированным порядком слов. Внимание уделяется традиционному актуальному членению (тема-рематическому делению) предложений – и переходных и непереходных – и также конструкций, которые лишены темы. Уникальным представляется изучение топик-фокус членения русского предложения. Устанавливается, что между порядком слов и информационной структурой нет совпадения. Насчет выделения топика предложения существует ряд конфигураций словоупорядка. В рамках данной главы изучаются лишь три: топикализация-вынесение на левый край предложения (Left Edge Topicalization) «Йогой Марк занимается каждый день» (268), левая дислокация (Left dislocation) «Йога, Марк ей занимается каждый день» (268) и топикализация в центр (Middle Field Topicalization) «Иван книгу читает» (274). В этой главе также представляются фокус-конструкции: вслед за Э. Киш (1986) автор рассматривает примеры информационного и контрастивного фокуса в русском языке.

В заключительном разделе, переходя на теоретические проблемы порядка слов в русском, Бейлин делает вывод, что большинство альтернативных типов словоупорядка является результатом факультативного перемещения, скрэмблинга. Автор описывает и характеризует процесс возникновения скрэмблинга и различает два типа: инверсию и перемещение на далёкую левую сторону «Movement-to-the-far-left». Инверсия возникает в результате действия EPP. Она касается позиции SpecTP, которая является канонической позицией подлежащего, но в русском выполняется и ИГ в косвенных падежах. Второй тип перемещения возникает на уровне FF (Functional Form). Данный уровень включает тема-рематическую структуру правила идентификации фокуса и топика.

Монография представляет собой ценный вклад в изучении русского синтаксиса. Как видно из библиографии, работа Бейлина написана с учётом новейшей литературы по изучаемой области. В ней излагаются результаты исследований самого автора и обобщены последние достижения других лингвистов, однако не всегда предлагается исчерпывающий анализ всех явлений.

Книгу можно успешно использовать на курсах генеративного синтаксиса русского языка, поскольку в ней материал изложен логично, следуя от основных проблем к более теоретическим. Монография будет полезной и для молодых исследователей, поскольку автором часто предлагаются противоположные мнения по выдвинутым вопросам и ряд проблем не решается. Таким образом, они могут служить отправной точкой для дальнейших исследований.

В качестве критики можно заметить, что из-за теоретического фона использование книги требует от читателей далеко не рядовой подготовки в области генеративного синтаксиса. Что касается структуры монографии, полезно было бы включение отдельных библиографических указателей в конце частей.

Оценивая монографию в целом, можно заключить, что она, безусловно, имеет большую ценность.

Литература

- БЕЙЛИН 2006: Bailyn, J. F. „Against the Scrambling Anti-Movement Movement” // Lavine, J., Franks, S., Tasseva-Kurktchieva, M., Filip, H. (eds.) *Formal Approaches to Slavic Linguistics 14: The Princeton Meeting*, Ann Arbor, MI: Michigan Slavic Publications, 35-49.
- БОУЕРС 1993: Bowers, J. „The Syntax of Predication” *Linguistic Inquiry* 24: 591-656.
- КИШ 1986: Kiss, K. É. „The Order and Scope of Operators” // Werner, A., de Meij, S. (eds.) *Topic, Focus and Configurationality. Papers from the 6th Groningen Grammar Talks*, Amsterdam: John Benjamins, 81-124.
- ЛЕВИН–ФРЕЙДИН 2001: Lavine, J., Freidin, R. „The Subject of Defective Tense in Russian” // *Journal of Slavic Linguistics* 10: 251-287.
- РАПАПОРТ 2001: Rappaport, G. „Extraction from Nominal Phrases and the Theory of Determiners” // *Formal Approaches to Polish Syntax (Journal of Slavic Linguistics 8(3))*: 159-198.
- РИЧАРДСОН 2007: Richardson, K. *Sacc and Aspects in Slavic*. Oxford: Oxford University Press.
- ФРЭНКС, С. 1995: Franks, S. *Parameters of Slavic Morphosyntax*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- ТЕСТЕЛЕЦ, Я. Г. 2001 *Введение в общий синтаксис*. Москва: РГГУ.
- ХАРВЗ 2002: Harves, S. *Unaccusative Syntax in Russian* Ph.D dissertation, Princeton University.
- ЯКОБСОН 1958/71: Jakobson, R. „Морфологические наблюдения над славянским склонением (состав русских падежных форм)” *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists (Reprinted in Selected Writings 2: Word and Language, The Hague and Paris, 154-183)*.

Beáta GYÖRFI

SZÓTÁRAK, SZÓLÁSOK, NEVEK VONZÁSÁBAN. KÖSZÖNTŐ KÖNYV FÁBIÁN ZSUSZANNA TISZTELETÉRE, RED. VILMOS BÁRDOSI, GÁBOR KISS, BUDAPEST, TINTA KÖNYVKIADÓ, ISBN 978 963 9902 51 0, 2010, PP 243

W roku 2010 ukazała się w Budapeszcie księga jubileuszowa *Szótárak, szólások, nevek vonzásában* ofiarowana profesor Zsuzsannie Fábíán. Redaktorami książki są: Vilmos Bárdosi - profesor Instytutu Romanistyki Uniwersytetu Loránda Eötvösa oraz Gábor Kiss - redaktor naczelny wydawnictwa Tinta, w którym zostało opublikowane omawiane opracowanie.

Pracę otwiera podziękowanie profesor Zsuzsannie Fábíán – pracownika naukowego Katedry Italianistyki Uniwersytetu Loránda Eötvösa, autorki licznych prac z zakresu leksykografii, leksykologii, frazeologii, znanej osobowości naukowej w węgierskim świecie italianistycznym. W końcowej części pracy znajduje się spis publikacji profesor Zsuzsanny Fábíán (s. 231 - 240) oraz Tabuła glaturatoria (s. 241).

Zasadniczy zrąb omawianego opracowania stanowi 28 artykułów, w tym 24 napisane po węgiersku i 4 po włosku. Większość z nich poświęconą jest różnorodnym aspektom leksykografii, podejmują one m.in. kwestie rodzaju słowników, struktur haseł słownikowych, miejsca slangu w słowniku. Zagadnienia te ujmowane są zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie. Liczną grupę stanowią również szkice dotyczące językoznawstwa porównawczego, w tym także leksykologii kontrastywnej oraz artykuły ogólnofilologiczne.

W prezentowanym tomie odnaleźć można też teksty dotyczące w mniejszym lub większym stopniu zagadnień slawistycznych, zasługujące na nieco szersze omówienie. Do grupy tej zaliczyć można artykuły Janusza Bańczerowskiego *Miben különböznek a nyelvek? A valóság nyelvspecifikus kategorizációjáról* (s. 33 - 37), Vilmosa Bárdosiego „*Nem babra meg a jaték!*” *A bab frazeológiai konceptualizálódása néhány európai nyelvben* (s. 39 - 48), Istvána Nyomárkayego *Arulkodó szövegek. Werböczy István Tripartituma és horvát fordítása* (s. 147 - 151) oraz Istvána Viga *Verancsics Faustus szótárának helye az európai lexikográfia történetében* (s. 207 - 213).

Janusz Bańczerowski zajmuje się różnicami leksykalnymi, semantycznymi i gramatycznymi, brakiem całkowitej lub częściowej ekwiwalencji w różnych językach świata. Owe różnice występują nie tylko w odległych genetycznie i geograficznie językach, jak np. hopi, lecz także w językach przynależnych do tej samej rodziny. Tak więc w związku z brakiem kategorii określoności w języku polskim niemieckie leksemy *der Junge* i *ein Junge* mają jeden odpowiednik *chłopiec*. Interesujące są również przykłady ekwiwalencji węgiersko – polskiej, np. węgierski leksem *elnök* ma 7 różnych odpowiedników w języku polskim.

Vilmos Bárdosi porównuje frazeologizmy z wyrazem *bab* 'bób' w języku węgierskim, francuskim, niemieckim, włoskim i hiszpańskim. Ze slawistycznego punktu widzenia istotna jest jednak słowiańska etymologia analizowanego leksemu, o czym autor pisze na początku swojego artykułu. Wyraz *bab* jako nazwa własna – jak podaje autor - jest poświadczony w źródłach węgierskich już w 1211 roku, natomiast jako rzeczownik pospolity niemal dwa stulecia później, tj. w 1405 roku.

István Nyomárkay zajmuje się w swym szkicu analizą porównawczą przekładu dzieła *Tripartitum*. Autor zestawia oryginał łaciński, tekst węgierski oraz przekład chorwacki Ivana Pergošicia. Tłumaczenie chorwackie opiera się na wydaniu *Tripartitum* w Wiedniu w 1561 roku oraz w Debreczynie w roku 1565.

István Vig przedstawia miejsce słownika Faustusa Verancsicsa w historii leksykografii europejskiej, odwołuje się do początków powstawania słowników w oraz kształtowania się tradycji leksykograficznej w Europie. Omawiany słownik – jak podaje autor – odgrywa istotną rolę w chorwackiej leksykografii, jest to bowiem pierwszy drukowany słownik chorwacki, zredagowany na podstawie dialektu dalmatyńskiego. Warto dodać, że jest to jednocześnie pierwszy słownik węgiersko-chorwacki.

Omawiany tom przynosi wiele wartościowych merytorycznie i metodologicznie artykułów z różnych dziedzin współczesnego i historycznego językoznawstwa węgierskiego. Opracowanie to wzbogacają również artykuły o charakterze konfrontatywnym, w tym także szkice o tematyce slawistycznej.

Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK

**REÁLIÁK - A LEXIKOLÓGIÁTÓL A FRAZEOLÓGIÁIG. ÉRTELMEZÉSEK ÉS
FORDÍTÁSI KÉRDÉSEK RED. VILMOS BÁRDOSI, BUDAPEST, TINTA KÖNYVKIADÓ,
ISBN: 978 615 5219 320, 2013. PP. 265**

Tom *Reáliák – a lexikológiától a frazeológiáig. Értelmezések és fordítási kérdések* [Realia – od leksykologii do frazeologii. Interpretacje i zagadnienia przekładu] zawiera materiały z konferencji zorganizowanej w okresie 20 - 21 czerwca 2012 roku przez Towarzystwo Filologii Współczesnej Węgierskiej Akademii Nauk. Omawiany tom składa się z trzech części: *Lexikológia - Frazeológia* [Leksykologia – Frazeologia] (s. 11 - 151), *Műfordítás* [Przekład] (s. 153 - 208), *Miscellanea* [Miscellanea] (s. 209 - 265). Poprzedza je krótki wstęp Istvána Nyomárkay'ego, przewodniczącego Towarzystwa Filologii Współczesnej Węgierskiej Akademii Nauk.

Część pierwsza, obejmująca 14 artykułów, poświęcona jest różnorodnym zagadnieniom frazeologicznym. Porusza m. in. kwestie językowego obrazu świata, wiedzy zakodowanej we frazeologizmach, problemy ich tłumaczenia, a także kwestie konfrontatywne.

Część druga, zawierająca 7 artykułów, dotyczy teoretycznych i praktycznych aspektów przekładu, w tym również zagadnień porównawczych.

Na trzecią część składa się 6 artykułów poświęconych m.in. modalności, pragmatyce językowej, zagadnieniom tekstologicznym, problematyce języka mówionego.

Ze slawistycznego punktu widzenia istotnych jest zwłaszcza 5 artykułów, zasługujących na szersze omówienie. Są to szkice Évy Császári *Angyal és ördög a magyar és a szlovák frazeológiai kapcsolatokban* [Anioł i diabeł w węgierskich i słowackich związkach frazeologicznych] (s. 47 - 52), Anny Lucy Németh *A világ nyelvi képének szerepe a frazeológiai variánsok kontrasztív vizsgálatában* [Rola językowego obrazu świata w kontrastywnym badaniu wariantów frazeologicznych] (s. 93 - 102), Márii Dudás *Az új bolgár irodalmi korszak regénycímeinek nyelvi formái* [Formy językowe tytułów powieści nowobułgarskiego okresu literackiego] (s. 155 - 161), Évy Hózsá - Hargity Horváth Futó *A tulajdonnevek hozzáférhetősége egy másik kultúrában* [Dostępność nazw własnych w obu kulturach] (s. 163 - 173) oraz Anny Sándor *Egy Móricz-regény megszólításának szlovák fordításáról* [O słowackim przekładzie zwrotów adresatywnych pewnej powieści Móricza] (s. 193 - 201).

Artykuł Évy Császári stanowi interesujące studium porównawcze z zakresu frazeologii węgiersko-słowackiej. Autorka poddała analizie konfrontatywnej dwie istoty duchowe o rodowodzie biblijnym - anioła i diabła, symbolizujące dobry i zły świat. Z jej badań wynika, że związki frazeologiczne w obu językach wykazują znaczne podobieństwo, na co ma wpływ wspólne dziedzictwo kulturowe i religijne. Zarówno w języku węgierskim, jak i słowackim anioł ma jednoznacznie pozytywne konotacje, natomiast diabeł negatywne, co autorka ilustruje bogatą egzemplifikacją. Uderzające podobieństwo występuje również w związkach frazeologicznych, np.: *ördög nem alszik – čert nespi* 'diabeł nie śpi', *úgy fél tőle, mint az ördög a szenteltvíztől – bojí sa ho ako čert svätenej vody* 'boi się go jak diabeł wody święconej'.

Autorka zaznacza jednocześnie, że istnieją też frazeologizmy niemające pełnej ekwiwalencji lub specyficzne tylko dla jednego z języków, np.: *hét ördögtől sem fél – ne boji sa ani čerta* (brak polskiego odpowiednika).

Anna Luca Németh w badaniu wariantywności frazeologicznej uwzględniła trzy kategorie: zwierzęta, nazwy geograficzne i zjawiska przyrodnicze. Autorka poddała analizie frazeologizmy w czterech językach: angielskim, niemieckim, hiszpańskim i rosyjskim, porównując je z węgierskim. Z jej badań wynika, że na kształtowanie się wariantywności frazeologicznej ma wpływ rzeczywistość prototypowa. Odzwierciedlają to liczne powiedzenia i przysłowia w analizowanych przez nią językach. Jednym z przytoczonych przez autorkę przykładów są warianty łacińskiego powiedzenia *Roma non uno die aedificata est*. Odpowiednikami Rzymu w języku angielskim są Waszyngton, Soho, w niemieckim Lubeka, w hiszpańskim Zamora, Granada, w rosyjskim Moskwa, natomiast w węgierskim Buda, Eger (por. pl *Nie od razu Kraków zbudowano*).

Mária Dudás dokonała analizy tytułów powieści bułgarskich z okresu 1878 – 1992, tj. po wyzwoleniu spod niewoli tureckiej do czasów współczesnych. Autorka wyodrębniła trzy zróżnicowane ilościowo typy tytułów. Najczęstszą grupę stanowią tytuły wyrażane za pomocą konstrukcji syntagmatycznych. Dominują wśród nich tytuły wyrażane rzeczownikiem z przyimkiem, często z przymiotnikiem, rzadziej z inną częścią mowy. Drugą grupę tworzą tytuły krótkie, głównie rzeczownikowe bez rodzajnika, choć zdarzają się też z rodzajnikiem. Najmniej liczną grupę stanowią tytuły wyrażane za pomocą zdania. Jest to na ogół podmiot i orzeczenie w trybie oznajmującym czasu teraźniejszego.

Éva Hózsa – Hargita Horváth Futó zajmują się zagadnieniami tłumaczenia nazw własnych. Przedmiotem ich rozważań jest przekład powieści Kosztolányiego *Pacsirta* na język serbski. Autorki zwracają uwagę, że odrębne języki wymagają stosowania różnych strategii translatorskich. Ich zdaniem nazwy własne, stanowiące główny przedmiot ich analizy, powinny być dostosowane do potrzeb rodzimej kultury. Autorki zwracają ponadto na uwagę, że tytuł jest interpretacją utworu.

Anna Sándor zajmuje się porównywaniem zwrotów adresatywnych w przekładzie słowackim powieści Zsigmonda Móricza *A boldog ember*. Autorka zwraca uwagę, że trudności w tłumaczeniu wynikają głównie z odrębności genetycznej (język ugrofiński – język indoeuropejski) i typologicznej (język aglutynacyjny – język fleksyjny) obu języków. Z jej analizy wynika, że w przekładzie zasadniczo zachowana jest swoistość gramatyczna języka słowackiego, natomiast w warstwie leksykalnej stosowane są często dosłowne odpowiedniki.

Omawiany tom przynosi szereg interesujących artykułów z zakresu frazeologii oraz teorii i praktyki przekładu. Wzbogaca on językoznawstwo hungarystyczne, również porównawcze, przynosząc nowe dane oraz różnorodne perspektywy badawcze.

Wiesław Tomasz STEFAŃCZYK

**BAGI IBOLYA. RÖG-ESZMÉK. ÍRÁSOK A XX. SZÁZADI SZLÁV IRODALMAK
KÖRÉBŐL. SZEGED: SZEGEDI EGYETEMI KIADÓ, JUHÁSZ GYULA
FELSŐOKTATÁSI KIADÓ. 2010. ISBN 978-963-9927-36-0, 280 o.**

Автор рецензируемой книги, Ибоя Баги – признанная исследовательница, знаток русского авангардного искусства. Она относится к третьему поколению венгерских русистов, поколению т.н. шестидесятников.² Ее имя известно не только в кругу русистов и литературоведов. Ибоя Баги, являясь доцентом сегедского университета, во многом способствует делу более широкого ознакомления венгерского читателя с русской культурой. Она перевела на венгерский язык популярные произведения Бориса Акунина, а на своих многочисленных публичных лекциях и в беседах за круглым столом она всегда с большой профессиональной осведомленностью и с энтузиазмом рассказывает о важных событиях и определяющих идеях русской культуры и истории 20-ого и 21-ого веков. Основная область ее научных исследований сосредоточивается на искусстве авангарда и на прозе 20-ых и 30-ых годов.

Составленный в 2010 году сборник работ Ибои Баги включает в себя 19 статей и свидетельствует о широком круге научных интересов исследовательницы. Автор разделила свой труд на две большие части: в первой части представлены работы, исследующие произведения русской литературы, вторая же часть посвящена рассмотрению литературных феноменов украинской, сербской и болгарской литературы, а также содержит статьи, представляющие и анализирующие творчество отдельных авторов или же конкретное произведение. Несмотря на тематическое разнообразие книги, в ней четко прослеживаются лейтмотивы, объединяющие статьи сборника в единое целое. Вне зависимости от языкового, территориального или временного факторов Ибоя Баги анализирует такие произведения, в которых рассматривается кризисная ситуация общества и индивида, передаются переживания распада и душевных потрясений, а также изображаются заветная мечта человека о гармонии жизни и его попытки восстановить равновесие и целостность жизни. Экзистенциальная двойственность и противоречивость уловимы уже и в самом заглавии сборника. Навязчивая идея отсылает к одержимости, ощущение неопределенности – к расколу, к отклонению от нормы, от состояния равновесия. Словосочетание «навязчивые идеи» в венгерском оригинале *rögeszmék*, по правилам венгерского правописания пишется слитно. Написание через тире (*rög-eszmék*) превращает это понятие в словесную игру. Согласно толкованию автора, вопреки тому, что идеи существуют лишь осколочно, фрагментарно, художественный текст, собирая фрагменты духовной мысли в целостную форму, обеспечивает вечную действенность стремления воссоздать мир в его единой целостности. Однако необходимо учитывать и то, что осколок отсылает к привязанности к земле, к материи, в то время как идея – к бестелесности, к неимеющей формы

² Это условное деление венгерских исследователей на поколения упомянуто в работе Каталин Секе, посвященной поздравлению профессора Жужи Хетени.

духовной сфере. Таким образом, в заглавии сборника представлен наиважнейший круг вопросов – дилемма реализации утопической мысли, направленной на совершенствование человеческого бытия. Все работы сборника в той или иной степени касаются утопической мысли, или же ставят эту проблематику в центр исследования.

Не является случайным то, что стержень сборника создают исследования, занимающиеся прозаическими произведениями Бориса Пильняка и Андрея Платонова. Эти тексты представляют собой основополагающие работы венгерскоязычной специальной литературы о Пильняке и Платонове. Статьи – по сравнению с их первым появлением – значительно переработаны и дополнены автором. Написанные в 1920-ых годах произведения Пильняка осуществляют утопическую мысль не на тематическом уровне, она уловима в концепции произведения искусства. Всепроницающая и самая объемная статья сборника посвящена интерпретации романа Пильняка *Голый год*. В считавшемся выдающимся достижением русского авангарда романе художественно воспроизводится и своеобразно оценивается исторический катаклизм революции 17-го года, но значимость *Голого года* скрывается не в теме, а в новом понимании прозы, в использовании текстоорганизующих приемов, подчеркивающих конструктивную природу романа. Исследовательница очень подробно рассматривает, каким образом организуются в систему визуальные, акустические, а также пространственные и временные мотивы, какие тематические ряды присутствуют в создании сюжета. Роман строится на различных идейных системах и моделях толкования бытия: различные варианты интерпретации революции, такие как дворянская (либеральная и консервативная), субкультурная, анархическая, коллективистская (большевистская и коммунистическая) представлены в *Голом годе* разными героями, а расходящиеся же толкования, дополняя друг друга и полемизируя друг с другом, вместе указывают новое направление – направление виртуальной гармонии и нового единства. Разнообразие наблюдается и в повествовательных формах и наррации: кажущиеся на первый взгляд несовместимыми элементы романной структуры вписываются в хорошо продуманную и членимую систему. В роли сплывающей силы выступает утопический идеал, вера в возможность рождения такого состояния бытия, такого порядка, в котором снова образуется единство человека и мира, природы и истории, духа и материи. Однако из написанных во второй половине двадцатых годов произведений Пильняка, в том числе из *Повести непогашенной луны* исчезает личная вера в общечеловеческое спасение и появляется предчувствие катастрофы, поскольку при девальвации ценности индивидуального существования человек сможет стать игрушкой в руках демонических сил.

Негативный опыт опустошенного и уничтоженного бытия доминирует в мире Платонова. Посвященное Платонову исследование на самом деле является обзором творческого пути писателя, в котором Ибоя Баги уделяет особое внимание показу модификации утопических представлений. В произведениях

Платонова можно встретить с самыми различными вариациями реализации утопических форм сознания. Анализ раскрывает составляющие и духовную основу утопического, метаутопического мышления Платонова: идеи и идеологии, проникнутые конкретным общественно-политическим и культурным контекстом 20-40-ых годов, архаические представления, народное миропонимание, народный утопизм, а также научный и рациональный взгляд на мир, радикальное видение будущего. Уже в ранних произведениях писателя появляется одержимо ищущий спасения и самого себя и мира, гонимый внутренним смятением герой, который находясь в состоянии физического и духовного скитания, в поиске своего пути стремится преодолеть чувство нехватки. Ибоя Баги выделяет и сдвиги во взглядах писателя: в центре ее интерпретации стоят два романа – написанный в 1927 году *Чевенгур* и созданный в 1930 году *Котлован*. В обоих произведениях изображается неизбежный провал попыток создать рай на земле. Эксперименты реализации утопии проваливаются и приводят к разрушению существования и уничтожению человеческих качеств. Платоновские герои стремятся к дословному осуществлению утопии, таким образом они одновременно являются и представителями, и жертвами идеи, уродливыми фигурами, как и тот мир – гротескный и опустошенный –, в котором они живут и действуют. Несмотря на то, что создание рая на земле кончается катастрофой, видением полного погружения в материю и безличное, Платонов до самой смерти устойчиво верил в действенность идеи.

Идейная проблематика и художественное оформление утопических содержаний сознания играют центральную роль и в других статьях данной главы. Порядок статей в обеих главах определяется хронологическим принципом, таким образом упоминаются и поэтические, и теоретические признаки характерных для начала века художественных течений – символизма, акмеизма и футуризма. Анализируя стихотворения Ахматовой, Ибоя Баги показывает спиритуальность, воплощенную в произведение искусства, а в творчестве Елены Гуро она указывает на смиренный мятеж и оптимистический пафос спасения мира. В фантастических рассказах принадлежавшего к старшему поколению русских символистов Брюсова выделяются те особенности, которые предшествуют поэтическим признакам антиутопических произведений 20-ого века. В нескольких текстах исследовательница занимается анализом сатирических произведений Ильфа-Петрова и Булгакова, в которых изображается провал утопического мышления и абсурдность рождающегося нового мира. Первая глава сборника заканчивается исследованиями текстов двух современных авторов. В обзоре творчества Акунина акцент ставится на перетолковании писателем-филологом характерных русских вопросов и дилемм, в то время как в рассказе Татьяны Толстой анализируются принципы сюжетосложения и указывается на искусственность литературного культа, в данном случае пушкинского.

Во второй части сборника также содержатся очень интересные статьи. Представители украинской, сербской, болгарской литератур и их произведения расположены рядом не только потому, что они относятся к славянской культуре, и конечно проявляют особую привязанность к русской литературе,

неоднократно ссылаясь на нее, но и потому, что свидетельствуют о своеобразном явлении – о центрально- и восточноевропейском взгляде на мир – и указывают на сотканное из гетерогенных элементов культурное пространство живущих рядом наций и национальностей. Следует отметить, что в последнее время и в венгерских литературоведческих исследованиях намечается тенденция к сопоставлению центральноевропейских языков и культур, генетически не связанных, однако объединенных общим историческим прошлым и общим ареалом проживания. Проникающиеся друг другом культурные коды особенно наблюдаются в творчестве Данило Киша, влиятельного, всемирно известного писателя смешанного (сербского, венгерского, еврейского) происхождения. Именно поэтому неслучайно, что он является героем второй части сборника, его произведения интерпретируются в трех статьях исследовательницы. Поскольку художественные методы и приемы Киша и его мировоззрение занимают также венгерских историков литературы, Ибоя Баги включается и в их диалог о творчестве писателя.

Понимание традиции, поэтические приемы также всемирно известного Милорада Павича отличаются от творческих принципов Киша, хотя для обоих важны поиск корней и выделение единственной, конкретно существующей, предоставляющей ощущение экзистенциальной безопасности роли культурного наследия. Однако «Павича интересует не проблема личности, а тот лингвистический микрокосмос, на основе которого можно реконструировать исторический макрокосмос» (с. 217). Духовная опора Павича – это его крепкое чувство собственной идентичности, сербскость и привязанность к ортодоксии и византийской культуре.

Сохранение памяти не только в *Хазарском словаре* является важным мотивом, он уловим и в романе Оксаны Забужко *Полевые исследования украинского секса*. В этом произведении автобиографического характера самореализация человека в творчестве и любви толкуется в более широком диапазоне, в контексте украинской истории, национальной культуры и родного языка. Ощущение трагичности судьбы, ощущение фрагментарности, бездомности и безысходности являются мотивами, выделяющимися исследовательницей при анализе произведений Леси Украинки, Николая Бажана, Милоша Црнянского, Ивана Христовича и Любена Дилова. Параллельно автором сборника рассматривается и то, какие идеи, какие поэтические стремления уловимы в отдельных творческих концепциях, с помощью которых авторы пытаются преодолеть хаос.

В каждой статье сборника анализируется литературный текст, поднимающий важнейшие вопросы экзистенции, онтологии, истории человечества и истории культуры. И хотя анализы сборника в первую очередь сосредоточены на проблематике истории мысли и философских вопросах, в написанных на изысканном литературоведческом языке эссеистических работах сборника разворачивается и исследование особенностей поэтики текстов. В то же самое время, в этих работах предлагаются ориентиры для новых аспектов анализов и возможные интерпретационные рамки (вопрос женского взгляда, проблема

языка, вопросы философии языка, интермедальность, исследование конструкций идентичности и т.д.), которые могут стать отправной точкой для новых исследований. Как и каждый фундаментальный сборник научных работ, рецензируемая книга поощряет читателя к дальнейшим размышлениям и постановке новых вопросов, доказывая этим тот факт, что диалог с литературным текстом бесконечен и незавершен.

Zsuzsanna KALAFATICS

**ILDIKÓ REGÉCZI, TÉRKÉPZETEK AZ OROSZ IRODALOMBAN, POZSONY,
KALLIGRAM KÖNYV- ÉS LAPKIADÓ KFT. 2015,
ISBN 978-80-8101-884-8, 240 с.**

Ильдико Регеци в своей монографии «Представления о пространстве в русской литературе» занимается анализом поэтики пространства в классических и современных русских произведениях. Главной целью её работы является приближение к проблематике пространства с точки зрения русского мышления. В монографии основным направлением анализа литературных текстов оказывается исследование метафорического представления о пространстве в контексте философии и истории культуры XIX-XX веков.

Монография очень полезна тем, кто первый раз занимается анализом литературных текстов с точки зрения поэтики пространства, а также и тем исследователям, которые уже имеют определенный опыт по этой теме. В первой части монографии автор дает всеобъемлющую информацию о сути русского взгляда на понятие пространства, приводит исчерпывающий список критической литературы для обоснования данной проблемы. Представленные автором литературоведческие методы создают устойчивый теоретический фонд, который помогает не только при раскрытии интертекстуальных отношений, но и при определении взаимоотношений времени и пространства. Приведенные в первой части литературоведческие, культурологические и философские положения реализуются на практике во второй части монографии.

С точки зрения пространственных отношений Ильдико Регеци анализирует значительные произведения классической и современной русской литературы, такие как «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Портрет» Н. В. Гоголя, «Обломов» И. А. Гончарова, «Три сестры» А. П. Чехова, «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева, «Хороший Сталин» Виктора Ерофеева, «Медея и ее дети» и «Казус Кукоцкого» Людмилы Улицкой, с помощью этого метода автор создает новую инспирирующую интерпретацию перечисленных произведений.

Монография начинается с того, что устанавливается основная связь между пространством и менталитетом. Физическая реализация географического пространства и метафизическое значение духовного пространства являются неотъемлемой частью русского мышления. Соединение географического окружения с духовной структурой личности выдвигает серьезную культурологиче-

скую проблему, тесно связанную с поиском русской идентичности. Бесконечное русское пространство играет важную роль в культурной и духовной определенности русского человека и является исходным пунктом для многих русских мыслителей. В полемике славянофилов и западников, восходящей к «Философическим письмам» П. Я. Чаадаева, отношение России к Европе коренится в ее географическом положении. Россия, расположенная в пропасти между Западом и Востоком, имеет мессианское значение в риторике славянофилов. Позже, в конце XIX-го – начале XX-го века, это необыкновенное избранничество в русской религиозной философии стало основной идеей как в построении христианского универсализма Вл. Соловьева, так и в анализе особенностей русской души у Н. Бердяева.

В. Г. Белинский, как один из главных представителей западников, возводя общественный раскол к реформам Петра I, говорил о некой переходной роли России, которая, по мнению критика, порождает серое духовное состояние русских. Двойственность характера и расположенность личности на границе сопровождают историю русской философской мысли и создают архетип русского странника, ассоциирующегося с постоянным исканием пути, путешествия, постоянного душевного движения, перехода из нормативного положения в трансценденцию, и получающего отгиск в литературных текстах.

Ильдико Регеци в своем анализе считает необходимым доказать, что русская душа восприимчива к метафорическим и мифопоэтическим значениям, восходящим к реальному географическому пространству. Вышеупомянутые двойственность и мифологическое пространство тесно связаны с противопоставлением Москвы и Петербурга, на основе которого рождается «петербургский текст». Субкультурное, мифологическое петербургское пространство в русской культуре постепенно становилось многозначительным выражением чуждости, инородности и даже демоничности. Автор монографии – вслед за польским исследователем Щукиным – в противоположность «петербургскому тексту» упоминает о понятии «усадебного текста», созданного на основе «Дворянского гнезда» Тургенева.

Кроме философских и эстетических значений понятия времени и пространства, исследовательница стремится к тому, чтобы анализ произведений предшествовал литературоведческий дискурс о функциональном и художественном пространстве. В то же время при интерпретации изображения пространства в литературных текстах следует иметь в виду и результаты исследований изображения пространства в изобразительном искусстве. Так, Ильдико Регеци по праву считает, что в изображении пространства в литературе важную роль играет «точка зрения», то есть перспектива, с которой изображается данный предмет, и в исследовании этой сложной проблемы она использует такие классические в литературоведении и искусствоведении работы, как «Иконостас» П. Флоренского, «Поэтика композиции» Б. Успенского, а также теорию Д. Лихачева о так называемой «иконной перспективе». В монографии Б. Успенского исследовательницу в первую очередь интересует позиция нарратора, осмысленная на уровне пространственных отношений. Главный метод

интерпретации текста у Рееги основывается на теории Ю. Лотмана, согласно которой понятие пространства, участвующее в нарративных структурах, принимается отвлеченным семантическим пространством.

В рецензируемой монографии, посвященной анализу текстов, проблематика пространства является главным направлением в исследовании, но кроме этого подчеркиваются и интертекстуальные отношения произведений. С этим – кроме физического и духовного пространства – автор связывает создающее и передающее значения языковое пространство, выработанное Андреем Белым, и, пользуясь понятиями Ролана Барта и Михаила Бахтина, пространство читателя и универсум текста.

Автор с помощью культурологических и литературоведческих результатов первой части монографии пытается анализировать несколько драматических и прозаических произведений классической и современной литературы таким образом, что в фокус ставятся понятия пространства, перехода границ и опыта отчужденности, играющих, по мнению автора, эмблематическую роль в русской литературе.

В первой главе второй части монографии совершается анализ пьесы Лермонтова «Маскарад». Новизна анализа состоит в том, что автор занимается не только текстом пьесы, но и тем, как она была поставлена на сцене, – таким образом открывается новый горизонт для интерпретации произведения Лермонтова. В театральной интерпретации лермонтовской пьесы Мейерхольдом особый акцент ставится на понимании пространства и сценического измерения, и этот подход подчеркивает возможность интерпретировать пьесу в рамках «петербургского текста». Главной частью анализа является теория Топорова, согласно которой Петербург как искусственный город «имплицитно» свое описание, следовательно, Петербург в литературной традиции оказывается местом расторжения повседневных нравственных норм. Пересечение собственных этических границ, влечение хаоса и стремление к мистике объясняют тяготение жителей Петербурга XVIII-XIX веков к маскараду. Глава в первую очередь ориентируется на структуру произведения, в ней предлагается анализ сценического проявления петербургского пространства, раскрывающегося в ходе действия и в диалогах. При анализе сценического оформления Мейерхольда исследовательница использует эскизы А. И. Головина, театрального художника спектакля «Маскарад». Новаторством в оформлении сценического пространства является уничтожение демаркационной линии между зрителями и актерами, то есть между сценой и зрительным залом. Таким образом можно наблюдать пересечение границы и приближение двух «миров» – «мира» зрителя и «мира» спектакля – с помощью необыкновенного устройства просцениума и применения новых технических оборудований. В главе вполне удачно доказано, что пьеса Лермонтова входит в традицию «петербургского текста», и как в произведениях Достоевского, так и в пьесе Лермонтова город функционирует как метафизическое пространство в борьбе с демоническими силами. Игривость в оформлении сцены, подчеркивание тесного пространства и причинение трагического, угнетающего жизненные чувства, также связывают

пьесу с традицией «петербургских текстов». По наблюдению Ильдико Регеци, в постановке Мейерхольда основным мотивом является тема превращения в мертвую куклу живых людей (персонажей). В пьесе Лермонтова, как и в «Пиковой даме» Пушкина, важную роль играет то, что персонажи дома в своей интимной сфере снимают маски и избавляются от своих ролей. Здесь тоже идёт речь о возможности переходить границу между двумя мирами: избавление от роли понимается как некий ритуал, в ходе которого прекращается мертвое состояние данного персонажа.

Пересечение границы между двумя мирами и противопоставление двух пространств, как пишет автор монографии, являются основной темой и «Портрета» Гоголя, в котором получает значение противостояние двух видов искусства: литературы текста и живописи. При анализе текста Ильдико Регеци считает своей первичной целью поставить пространственные соотношения картины, изображенной в повести, в новый контекст. Подчеркивается, что «портрет» как жанр живописи, выдвинутый в заглавие литературного произведения, определяет повесть Гоголя как существующее на границе между живописью и литературой произведение. В главе дается подробный анализ тех проблематичных фрагментов текста, в которых на уровне сюжета появляются пересечения границы. Оживление портрета представляет собой физическое движение – изображенный на картине процентчик выходит из рамок картины – и в то же время выражает переход между действительностью и фикцией. В главе при изображении оживления портрета подчеркивается роль глаз изображенного мужчины, в описании которого доминирует демонизм, имеющий связь с внешним миром. Анализ останавливается и на противопоставлении реальных географических пространств как на существующих в горизонте значений противостоянии центра и периферии, искусственно созданного и естественного. На уровне персонажей все это показывается так, что герои повести с периферии – с Васильевского острова – переходят в центр – на Невский проспект – вследствие чего они кажутся другими людьми, которые носят маски и раздваиваются. В связи с этим Ильдико Регеци предполагает, что петербургские герои Достоевского в этом отношении считаются реминисценциями, взятыми из повести Гоголя.

Автор проводит анализ текста, в котором, по ее мнению, герой вырван из привычного для него пространства, и на этом основании противопоставляется свое и чужое пространство (глава «Сон Обломова» из романа И. Гончарова). В главе исследуется пространство жителей Обломовки с точки зрения наррации, с помощью которой имеется возможность более дифференциально приближаться к проблеме «своего» и «чужого». Ильдико Регеци исходит из двойственности, разделенности русской культуры. В интерпретации этого культурологического свойства русского общества она опирается на тезисы русского социолога Александра Ахиезера, который в своем исследовании приходит к выводу, что в русском обществе 19-го века произошел коммуникативный разрыв между разными слоями и сословиями. Опираясь на это высказы-

вание социолога, Ильдико Регеци выдвигает на первый план доминант инверсии. В главе упоминается добролюбовская социологическая интерпретация романа Гончарова, в которой Обломов описывается типичным пассивным русским героем, а в противовес ему появляется Штольц как активный русский, но чужой герой. Анализ указывает на те места текста, в которых противоположность Обломова и Штольца основывается на противопоставлении пространственных отношений. Основным направлением в исследовании является анализ времени и пространства «Сна Обломова». Обломовка, как и внутренний мир Обломова, показывается закрытым, горизонтально широким, вертикально нерасчлененным местом. Топографическая узость сказывается и на менталитете жителей усадьбы. Запрещение прорыва из обыкновенного и страх перед внешним и чужим в то же самое время влечет за собой закрытую и душевную атмосферу. У Ильдико Регеци это высказывание связывается с концепцией Дома, выработанной славянофилами. Дом как основа общественной жизни напоминает образ общины. Это пространство, заполненное нравственными ценностями, символизирует защищенность и трансформирует Обломовку в сферу трансценденции. В главе, однако, рассматривается и другая особенность «Обломова»: возникающая на уровне действия напряженность текста приводит к процессу распада и гибели закрытого и идеального пространства.

Ильдико Регеци, в прежних своих работах много занимавшаяся творчеством Чехова, считает, что в его творчестве важную роль играют также конкретные и абстрактные измерения пути и путешествия. В своей книге она анализирует персонажей «Трех сестер» с точки зрения их духовно-идеологического искания и ориентации в пространстве. В фокусе главы находится метафорическое значение Москвы как идеального пространства, содержащего в себе как эстетические, так и идеологические представления. При анализе пространства Ильдико Регеци использует теорию Юрия Лотмана и Виктора Топорова, а также соглашается с мнением Жеребцовой о том, что Москва как географическая реальность никогда не осуществляет своих идеалов. Анализируя сценические постановки пьесы Чехова, Ильдико Регеци опирается на мнение Горячевой: в сценической реальности место конкретного пространства превращается в абстрактное пространство, которое почти невозможно изобразить на сцене. Москва как метафора идеального места напоминает о Доме, который появился и в анализе Обломова как проблема защищенности и закрытости пространства. В пьесе Чехова, однако, этот образ является скорее синонимом желаемого дома в противовес губернскому дому Андрея и сестёр. По мнению автора главы, Чехов передает это противопоставление на уровне семантики с помощью света. Ключевая проблема исследования – это трансцендентальный образ Москвы. Ильдико Регеци полагает, что в памяти трех сестёр и Андрея Москва сопоставима с полной семьей, с матерью и с иллюзорным образом потерянного рая, к которому, как бы ни было это парадоксально, возвратиться невозможно.

Шестая глава монографии занимается тематикой путешествия в постмодернистских текстах, например в поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева. Проблематика двойственности, столкновения двух противоположных мест, проходящая по всей монографии, показывается как дихотомия расширения экстравертного пространства и возникающего в процессе путешествия и возвращения путешественника к себе интровертного пространства. Исходным пунктом толкования является мнение Михаила Эпштейна, по которому возрождение опустошенного постмодернистского языкового пространства возможно с переосмыслением нарративных традиций. Ерофеев уже при определении жанра – поэма – создает паратекстуальную связь с «Мертвыми душами» Гоголя, и эту корреляцию он сохраняет и позже, при формальных свойствах своего произведения, как будто ожидая от читателя прочтения со стороны традиции Гоголя. Ильдико Регеци в своем анализе старается раскрывать следы приключенческого романа и исследовать трансцендентальный образ духовного путешествия героя. Важным элементом главы становится изображение опыта отчуждения героя от общества. Также видится важной мысль исследовательницы о том, что исключенный из общества алкоголик Веничка исполняет профанную роль типичного юродивого, известного по древнерусской культуре. Его постоянное путешествие, противопоставление окружающей его среде понимается как неумная жажда найти правду. В этом отношении – как при анализе предыдущих текстов – автор монографии снова ссылается на духовных путешественников Достоевского. В произведении Ерофеева параллель между князем Мышкиным и Веничкой расширяет перспективу метафизического путешествия. В своем путешествии Веничка возвращается к исходному пункту без достижения цели, он остается в каком-то переходном состоянии. Герой Венедикта Ерофеева, как и князь Мышкин, задерживается в пространстве, его деятельность и миссия потерпят поражение.

В следующей главе монографии, посвященной «Хорошему Сталину» Виктора Ерофеева, Ильдико Регеци ищет ответ на вопрос, как мотив путешествия влияет на формулировку автобиографического опыта. Второй основной линией исследования является оппозиция между нарративной идентичностью, принимающей на себя и нравственную задачу, и риторикой, отвергающей морализирование. Исследовательница исходит в своей аргументации из формулировки автобиографичности Лежёна и ищет в романе те места в тексте, в которых двойственность повествовательного «я» выражается самым прямым образом. Рассказчик, подобно героям Чехова, ищет потерянный рай, потому что его место постоянного жительства как будто растворяется в путешествиях между Москвой и Парижем. Ильдико Регеци анализирует проблему противопоставления с точки зрения двойственной идентичности и раздвоения личности героя, противопоставления западного мира и советского общества, перехода героем границы и в физическом, и в моральном значении выражения. Между тем она раскрывает и интертекстуальные отношения ерофеевского текста с произведениями классической литературы, в том числе с романом «Герой нашего времени» Лермонтова, потому что герой Ерофеева, подобно Печорину,

при путешествии достигает раскрытия своей личности. Также основополагающей считается связь «Хорошего Сталина» с произведениями Набокова на том основании, что у обоих авторов важную роль играет принужденность выбора между Западом и Востоком, между двумя половинами раздвоенной личности, между действительностью и фикцией.

Заключительная глава монографии – это анализ мифологического представления о пространстве в романах «Медея и ее дети» и «Казус Кукоцкого» Людмилы Улицкой. Ильдико Регеци в своей аргументации исходит из того, что тексты Улицкой в отношении понимания времени и пространства уже на уровне сюжета и характеров включают в себя некоторые мифологические представления. В то же время она считает, что основой связи с мифической традицией является мифическое время и пространство. Так, например, Крым как место действия «Медеи» воспринимается и как образ мифического центра и семейной близости, и как метафизический образ принадлежности к чужому миру. Значение места расширяется и таким образом, что дом Медеи в некоторых аспектах напоминает дворянские усадьбы XIX века, и в нем так же выражается архетип идиллического пространства, то есть образ рая. В связи с другим романом, «Казусом Кукоцкого» Улицкой, исследовательница приходит к выводу, что существует в нем чуткая параллель между «Черным монахом» Чехова и произведением современного автора, точнее между нарративной техникой Чехова и четвертым измерением как духовным опытом романа Улицкой. В романе переход границы происходит с помощью сна, и с этого момента путешествие продолжается в трансцендентальном пространстве. По мнению автора главы, в этом снова проявляется поиск выхода и противопоставление некоторых временных и пространственных слоев. В своем анализе Ильдико Регеци останавливается и на особенной романной технике Людмилы Улицкой, которая в основном строится на диалоге художественных произведений XIX и XX веков.

Anna TELEKI

IN MEMORIAM



ЛАСЛО КАРАНЧИ
(1927–2015)

15 июня 2015 года на 88 году жизни после продолжительной и тяжелой болезни скончался профессор Ласло Каранчи (Dr. Karancsy László). Он являл собой тот тип ученого и педагога, который обычно называют «классическим профессором». Благодаря своей располагающей внешности, яркой индивидуальности, тихой манере разговора, деликатности в общении, он слыл воплощением интеллигентности. Недаром студенты называли его лордом.

Ласло Каранчи родился 16 июня 1927 года, и вырос в провинциальном городишке Сегхалом. В гимназии имени «Андраша Петера» он был в числе лучших учеников. После получения аттестата зрелости в 1945 году, он поступил в Дебреценский университет по специальности «венгерский язык и литература»

и английский язык и литература». После смены политического режима в Венгрии, он перешел на отделение русской филологии. В 1951 году он получил диплом учителя русского языка и литературы в средней школе. Из Будапештского института имени Ленина, где он проработал год, в 1952 году был переведен в Дебреценский университет. Здесь он преподавал русскую классику в плоть до ухода на пенсию в 1995 году.

Из классиков художественной литературы Ласло Каранчи больше всего любил М. Лермонтова, Н. Гоголя, И. Тургенева, Л. Толстого, А. Чехова и Л. Андреева. Его методология интерпретации сходилась из постулата, что каждое произведение есть результат психической активности, и таким образом, потенциально является предметом психологических исследований. Это не означает, что психоанализ Каранчи считал единственным методом интерпретации произведения. Его внимание было направлено не только на сознательную духовную деятельность героев, но и на то, что называется скрытым, латентным, бессознательным. Конечной целью всякой интерпретации Каранчи считал раскрытие скрытых психических процессов, лингвистически непроявленных в тексте или проявленных, но не на вербальном, а на метавербальном языке подтекста. Он обладал редкой способностью чувствовать тончайшие психологические нюансы стиливого разнообразия искусства.

Его девизом было изречение Горация, требующего скрупулёзной авторской работы над своим текстом: «Nonum prematur in annum» (До девятого года следует задержать (сочинение). Каранчи неохотно согласился на публикацию своих статей и книг. Так и его монография "Романы Достоевского с точки зрения психологических методов" осталась в рукописи. Вот что удалось выманить у него: *Az orosz irodalom a XIX. század első felében* (на русском языке). Tankönyvkiadó, Budapest, 1976; *Csehov lélekábrázoló módszere*, Debrecen, 1985; *Az irodalmi lélekábrázolás elemzésének módszertani problémái*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1988.; *Tolsztoj lélekábrázoló módszere*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.; *Ornamentális próza és tudatregény. // A. Blok – A. Belij 100. Kerekasztal konferencia*. Debrecen, 1981, и несколько десятков тщательно отшлифованных статей о Лермонтове, Пушкине, Гоголе, Тургеневе, Достоевском, Толстом, Андрееве и других. Кандидатскую диссертацию он защитил в 1968 году на тему «A lélektani módszer Leonyid Andrejev elbeszélő műveiben».

Профессор Каранчи написал и опубликовал сравнительно немного по количеству, но много по значению. Его статьи, опубликованные на немецком, французском и русском языках принесли ему известность не только в Венгрии, но и за рубежом. Вот отзыв Екатерины Абдул-Маджидовны Михеичевой, одного из его учеников-последователей *extra muros*: «Наиболее интересные работы по данной проблеме принадлежат венгерскому исследователю Л. Каранчи. Анализируя произведения писателя, ссылаясь на высказывания самого Андреева и критиков, исследователь доказывает «психологическую значимость» его произведений, рассматривает сферу психологического в творчестве Андреева как «нечто самодовлеющее». Исследователь отмечает, что Андреев

стремился запечатлеть «углубленный показ психических реакций», вызываемых в героях действительностью, подчеркивает интерес писателя к бессознательным сторонам психики, что сближает его с З. Фрейдом, К. Юнгом, видит в русском писателе предтечу западной литературы «потока сознания» (М. Пруст, Ф. Кафка)».

Благодаря своему высокому профессионализму и личностным качествам, он пользовался заслуженным авторитетом и уважением среди коллег и студентов, несмотря на то, что он всегда отличался большой замкнутостью, даже скрытностью. Когда я пытался написать лаудацию (похвальное слово) в честь 70- и 80-летнего его юбилея в нашем ежегоднике *Slavica*, он вежливо-шутливо отклонил мою просьбу, сказав: любое упоминание в прессе, даже самое негативное, кроме некролога, это реклама.

Ласло Каранчи был женат на Эстер Ойтози (Ojtozi Eszter 1936–2006). Они оба были учеными-русистами. У них не было детей. Она занималась историей славянского книгопечатания в Венгрии. См.: «Итоги и задачи исследования старопечатных славянских книг в северо-восточной части Венгрии». // *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae, Dissertationes Slavicae, Sectio Linguistica* 16. 221–226.; "Kirchenslawische Bücher aus der Klosterbibliothek zu Máriarócs". 1–2. Debrecen, 1977–1979.

Ласло Каранчи навсегда останется в нашей памяти человеком неутомимой жажды познания и развитого эстетического чувства, создавшего дебреценскую литературную психологическую школу и оставившего после себя научные труды, учебники, по которым учатся и еще долго будут учиться новые поколения исследователей.

Родственники Ласло Каранчи решили последовать его завещанию: кремировать его тело и развеять прах на Дебреценском кладбище. Светлая память о профессоре, отзывчивом, чутком человеке навсегда сохранится в сердцах его коллег по работе и студентов, друзей, всех знавших его.

Мы остались без него, он остался с нами.

Царствие ему небесное и Вечная Память.

Формальные требования

Формат текста: любой редактируемый текст (*.doc; *.docx; *.odt; *.rtf итд.). При использовании в качестве дополнительных и других шрифтов просим отправить их с статьей.

Объем публикаций: статьи до 50000 знаков, обзоры и рецензии до 12000 (с пробелами).

Язык статьи: любой славянский язык, английский и немецкий язык.

Содержание: статья должна содержать имя и фамилию автора, его э-мейл адрес, должность, и резюме к статье. Просим указать тематический блок опубликования (языкознание, литературоведение, культурология, обзор/рецензия).

Резюме: на английском языке (для материалов на славянских языках), на русском языке (для материалов на английском или немецком языках).

Цитирование: ссылки на цитируемые источники даются в квадратных скобках, где указывается фамилия автора малыми прописными, год издания и страница [ФАМИЛИЯ 2006: 66]. Если авторов двое, в скобках указываются их фамилии через тире [ФАМИЛИЯ1–ФАМИЛИЯ2 2006: 66], а если больше – указывается фамилия только первого с добавлением *и др.* [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66], в английском варианте *et al.* [SURNAME et al. 2006: 66].

В библиографии приводится только цитированная в статье литература, следуя примеры:

- а) монография:** МАКАРОВ 2003: Макаров, М. Л. Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК Гнозис.
- б) сборник:** ТЕСТЕЛЕЦ 2007: Тестелец, Я. Г. Структура предложений с невыраженной связкой в русском языке // Розина, Р. И., Кустова, Г. И. (ред.) Динамические модели. Слово, предложение, текст. Сборник статей в честь Е.В. Падучевой. Москва: Языки славянских культур 773-789.
- в) периодическое издание:** ПОЖГАИ 2008: Pozsgai I. Употребление дательного самостоятельного в Синайском патерике // Gadányi K., Mojszejenko V. (ed.) *Studia Slavica Savariensia* 1-2. Szombathely 309-324.
- г) интернет сайты:** ЗЕРНОВА 1998: Зернова Р. На море и обратно. Иерусалим // <http://www.akhmatova.org/articles/zernova.htm> (дата доступа: 2015. 04. 25.)

Style Sheet

Format: any editable text (*.doc; *.docx; *.odt; *.rtf etc.). The author should attach any additional fonts used in the text.

Publication size: **articles** up to 50000 characters, **reviews** up to 12000 (with interspaces).

Language: any Slavic language, English and German.

The paper is to contain the author's name, e-mail address, position, and an abstract. The author should specify the topic of the paper (linguistics, literature studies, culture studies, review).

Abstract: in English (for papers in Slavic languages), in Russian (for papers in English or in German).

References on the quoted sources are in square brackets, in which are shown the surname of the author in smallcaps, the year of publication and the number of the page [SURNAME 2006: 66]. If there are two authors there is a long dash between their surnames [SURNAME1–SURNAME2 2006: 66], and if there are more than two authors, only the first one is shown with *et al.* [SURNAME et al. 2006: 66], in Russian *и др.* [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66].

In the **Bibliography** are shown only the sources used in the text in the following way:

- a) **Monograph:** AUSTIN 1971: Austin John L., *How To Do Things With Words*, London: Oxford University Press.
- b) **Collective Volume:** BJØRNFLATEN 2006: Bjørnflaten J. I., *Chronologies of the Slavicization of Northern Russia mirrored by Slavic loanwords in Finnic and Baltic* // Nuorloto, J (ed.), *The Slavicization of the Russian North*. *Slavica Helsingiensia* 27: 50-77.
- c) **Journal:** WERNER 1970: O. Werner: *Über das Vorkommen von Zink und Messing im Mittelalter* // *Ersmetall*. 1970/25: 259-269.
- d) **Internet sites:** HELLER 2011: Heller, J. M. *Otče náš, Otče náš... tak kde teda jsi?! Recenze knihy M. Szczygiela Udělej si ráj*. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/28533/szczygie-mariusz-udelej-si-raj>, (Date of Access: 2014.08.12).