

ANNALES INSTITUTI PHILOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XXVII.

EDITIONEM CURANTIBUS
ISTVÁN T. MOLNÁR, LÁSZLÓ LIEBER

ADIUVANTE
ISTVÁN D. MOLNÁR

REDIGIT
ZOLTÁN HAJNÁDY



DEBRECEN, 1995

H-14 20

SLAVICA XXVII.

ISSN 0583–5356

Kossuth Lajos Tudományegyetem
Felelős kiadó: Bazsa György
Felelős szerkesztő: Hajnády Zoltán
Szedés: KLTE Szláv Filológiai Intézet
Nyomás: KLTE Reprográfiai Osztály
96–02

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XXVII.

EDITIONEM CURANTIBUS

ISTVÁN T. MOLNÁR, LÁSZLÓ LIEBER

ADIUVANTE

ISTVÁN D. MOLNÁR

REDIGIT

ZOLTÁN HAJNÁDY

DEBRECEN, 1995

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

И. Балог

младший преподаватель при кафедре
педагогического института им. Д. Бешенеи
(Венгрия, 4401 Ниредьхаза)

Ж. Бенчич

доцент при кафедре русской литературы
университета
(41000 Загреб)

И. Вилаги

(см. Славика XXVI.)

Т. Ю. Кудрявцева

доцент при кафедре русского языка
Институт прикладной биотехники
(Москва)

Ч. Кукучка

(см. Славика XXVI.)

И. Лёкёш

(см. Славика XXV.)

П. Лили

старший преподаватель при кафедре
английского языка
Университет им. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

Ж. Мароти

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

М. Мезёши

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

Л. Микрут

(см. Славика XXVI.)

А. И. Михайлов

профессор при кафедре русской литературы
университета
(Россия, 194356 Санкт-Петербург)

И. Д. Молнар

зав. кафедрой польской филологии
Университет им. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

И. Т. Молнар

зав. кафедрой русского языка
Университет им. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

Н. Мораньяк-Бамбурач

доцент при кафедре славянской филологии
(Сараево)

Л. Мушкетик

старший научный сотрудник
фольклористики и этнологии НАН Украины,
(Киев)

Я. Орловски

профессор института славянской филологии
УМСК
(Польша, Люблин)

О. Л. Паламарчук

зав. кафедрой славянской филологии
Киевского университета
(Киев)

И. Пиларский

старший преподаватель при кафедре немецкого
языка
Университет им. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

Б. Погань

доцент, при кафедре русского языка
Университет им. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

Л. Тикош

профессор университета славянской филологии
США
University of Massachusetts, Amherst,
MA, U.S.A.

В. А. Федосов

лектор при кафедре русского педагогического института им.
Д. Бешенеи
(Венгрия, 4401 Ниредьхаза)

Ш. Фельдвари

аспирант при кафедре русской литературы
Университет им. Л. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

З. Хайнади

зав. кафедрой русской литературы
Университет им. Л. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

А. Хан

доцент при кафедре русской литературы
Университет им. Л. Этвеша
(Венгрия, 1052 Будапешт)

А. Шалга

(см. Славика XXVI.)

Л. Ясан

доцент при кафедре русского языка
Университет им. Л. Этвеша
(Венгрия, 1052 Будапешт)

ЛИНГВИСТИКА

**From Diglossia to Bilingualism and Back:
Comparing the Change
in Linguistic Situation in Russia and England**

P. LIELI

1. The statement may sound a commonplace: a particular territory, which is understood either as a geographical or a political entity, can be described in terms of the linguistic situation prevailing in it. The demands for communication - in the widest sense of the word - of a society and/or its different layers at a given stage of its historical development can be served by different varieties of a language or even languages, from, say, bargaining about prices at the grocer's to more elevated spheres of cultural life. The basic contrast here lies between living everyday usage and the "ideal" literary standard with its academically prescribed and set rules and norms. These two extreme poles may be, or have actually been, brought closer to each other by general public education, which has become widespread in the modern age and has resulted in the emergence of a colloquial literary standard as well, which is used by educated speakers for everyday communication. So this situation, which prevails in most countries, has been brought about by the gradual change of one linguistic situation into another over the centuries.

2. Historically, linguistic situations have always been manifold and colourful, varying from region to region. In Europe, at the turn of the first millennium, when a number of new states were being organized and Christianity was spreading, this epoch-making transition and the "cultural revolution" accompanying it put forward an unbelievably great and ever increasing demand for communication, a new and challenging task that not every language was able to meet at its given historical stage of development. In many cases, the social collective speaking a particular language had to resort to another one which was considered more developed or refined and was generally accepted authoritative in education, state administration and religion. The linguistic situation that emerged as a result can be termed as one of diglossia and bilingualism.¹

¹ Etymologically, both terms can be defined as having the same meaning, cf. Gk. δίγλωττος 'bilingual' > διγλωσσία (<δι + γλῶττα, γλῶσσα 'tongue'), Lat. *bi-* (<*bis*) + Med. Lat. *lingualis* 'pertaining to the tongue' < Lat. *lingua* 'tongue, speech, language' (KLEIN 1966: I 448, 169, II 893 resp.). As is well known, after the war it was FERGUSON (1959) who elaborated the theory of diglossia as opposed to bilingualism, but J. LECERF was the first to use it (HÖTTL-FOLTER 1978:108-123).

3. One of the possible types of linguistic situation and its change is represented by the development of the Russian literary language. The situation that emerged in Russia after the introduction of Christianity is described by USPENSKIJ (1988) as one of *diglossia*.

3.1 In Russia (no matter what it was called and what geographical or political entity it corresponded to during history) *Old Church Slavonic* served as a literary language, which was adapted by the Russians from South Slavic. Consequently, it had never been treated as a foreign language but rather as the codified version of the colloquial speech. As a result of adaptation, a Russian recension of this religious language emerged, whereas the other language functioning in social life was living everyday Russian.

The reason why the relation between Russian and Church Slavonic can be called one of diglossia can be summed up as follows:

- 1) The functions of both were in complementary distribution, whereas in bilingualism the two languages have identical functions;
- 2) In diglossia, the knowledge of the literary language is based on that of the colloquial, in bilingualism the two languages have to be learnt separately;
- 3) In diglossia, the literary version cannot be the means of everyday communication, in bilingualism it can be used for this purpose;
- 4) In diglossia only the literary version is codified, in bilingualism a literary standard is worked out for both;
- 5) As in diglossia two languages are perceived as two versions of one and the same that complement each other functionally, translation from one into the other is theoretically impossible.

The existence of sacral texts is of decisive importance in the development of diglossia. The believers are also required to become familiar with them. As a rule, diglossia emerges where religion and other spheres of cultural life requiring written expression appear simultaneously. Diglossia did not emerge in the west of Europe, except for some special cases (see below), as Greek and Latin cultures are older than Christianity.

Thus, following the criteria set up by USPENSKIJ, HÜTTL-FOLTER and others one can observe the existence of two languages mutually complementing each other: one of them is connected with the written tradition, whereas the other is used for everyday communication. In medieval Russia Old Church Slavonic was never applied as a spoken language, but it was the only one to be taught, codified and normalized. There were and could be no parallel Old Church Slavonic and Russian texts with identical contents. The stable period of diglossia lasted for a long time, until the end of the 17th century. Even LUDOLF (1696), who, as a foreign observer was more conscious of the simultaneous existence of two separate languages than native speakers, makes the remark that it is generally accepted to use Old Church Slavonic for written expression and Russian for small talk, which is a fairly precise formulation of diglossia. At the same time, Old Church Slavonic also underwent a slow process of differentiation, forming a higher and a lower style within its own framework and with the latter serving as the minimum for the acquisition of "pure" Old Church Slavonic. At this level, it was a sufficient condition for diglossia to gradually turn into bilingualism that the higher (*высокий*) and the lower (*простой*) versions of the literary language should not be identified in the minds of the speakers.

As the lower version stabilized the neutral linguistic means of expression that were situated between the simple spoken language and the higher (Church Slavonic) usage (cf. *уснение - смерть, усонший - умерший, истина - правда, житие - жизнь*, etc.), the neutral linguistic sphere that was to become later the base of the Russian literary language of the new type was also being gradually formed. Being supported to a considerable extent by the so-called 3rd South Slavic (i.e. here: south-west Russian) Influence, where the literary version of the *проста мова*, called also Russian in that region, had already been formed and, consequently, the functional distribution of the two languages wound up before NIKON, patriarch of Moscow's famous reforms, all this contributed to the diglossia>bilingualism transition as well. There, the *проста мова* was indeed founded on the substratum of the spoken language and their speakers were very much aware of its being opposed to "pure" Old Church Slavonic and the Ukrainian/White Russian dialectal basis alike.

3.2. After NIKON's reforms, which had been considerably influenced by the south-west Russian processes, this situation was transplanted to Moscow Rus' as well: here, too, there appeared a version of the literary language based on the colloquial. At the same time, Old Church Slavonic acquired new functions, viz.:

- 1) it came to be more and more frequently used as a spoken language;
- 2) parallel Russian - Old Church Slavonic texts and mutual translations emerged, so the functions of both became also parallel;
- 3) Old Church Slavonic penetrated into science, which is especially conspicuous in jurisdiction, as legal documents were written only in Russian at earlier times;
- 4) it spread to completely common walks of life (private correspondence, diary notes, etc.), i.e. its use by a speaker or a writer signified only his level of education. Simultaneously, at about the turn of the 17th-18th century, the literary language of the new type based on what was called *простой диалект* strengthened its position. There appeared an ever growing number of sacral texts and/or translations in it, which had been previously unimaginable. It also became the language of more and more purely secular works on scientific subjects. It is not the task of the present paper to trace the development that followed: the literary language of this new type came to be dominant from the second half of the 18th century.

To sum up: diglossia dominated the linguistic situation in Russia for a considerable time and it changed into bilingualism only from the late 17th - early 18th century. This trend can be said to have been common - *mutatis mutandis* - for orthodox Slavia.

4. As has already been referred to, the linguistic situation in Catholic West European countries underwent a basically different development. In most countries, England included, the direction of the change was just reverse to that treated above: it moved from bilingualism to diglossia and appears to have reached that stage by the Modern Age.

4.1. It is a well-known fact that the wild Germanic tribes that invaded the British Isles in the middle of the 5th century were converted to Christianity about a hundred years later by St Augustine, which, of course, meant the establishment of Latin as an international means of conveying religious, cultural and scientific information. The cultivation of Latin resulted in such an outstanding achievement as the VENERABLE BEDE's *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*. Literature and science in Old English, however, also started simultaneously and developed at a quick pace, reaching its peak in the court of Alfred the Great in the late 9th

century. It is unnecessary to enter into further details to conclude that early Medieval England represented a situation that was typical of the time and can be described as bilingualism (identical functions, mutual translatability, etc.)

4.2. The turning point of English history, the Battle of Hastings, inaugurated a new epoch in the history of linguistic situations as well. French was introduced as the language of the court, jurisdiction, education, etc. If it wanted to adapt itself to the new circumstances, the English nobility, which was eager to do so, also had to learn the language of the conquerors. (Middle) English was reduced to a common level of unimportance for about two hundred years. With Latin continuing to be used in monasteries, the situation can be interpreted as one of trilingualism.

After the loss of Normandy and as a consequence of the Hundred Years' War (1337-1453), however, the nobility of French descent came to identify itself with England. There was a growing feeling of national unity, and the differences separating French and English noblemen gradually disappeared. Social changes, namely the rise of the middle class, also contributed to the process of now French being pressed back and English reasserting itself. The language that reemerged, however, cannot in the least be compared to that in use a few centuries before: regulating the word order, it managed to get rid of most of its inflections, long Germanic compounds and the memory-burdening grammatical gender. It was reshaped on a new dialectal basis: the refining of the Middle-East Anglian dialect can chiefly be attributed to two great figures of the 14th century: GEOFFREY CHAUCER and JOHN GOWER.

The change was most spectacular in lexis: it was here that the more than two-hundred-year-long French dominance had made itself felt most conspicuously, with words of French origin flooding practically all walks of life. Naturally, they also paved the way for loans from Latin and Greek, mainly through Latin transmission from the latter.

The newcomers were given a hearty welcome, and the readiness with which they were accepted is shown by the ease with which they combined with English roots and affixes (*gentleman, faithfulness, pre-war, readable*).

The mass influx of foreign words that made English vocabulary undoubtedly very rich continued during the 14th and 15th centuries and well into the Renaissance. The excessive use of Latin/French words, however, soon became an end in itself and a mere showing-off of educatedness with many authors. Texts of different genres teemed with the so-called *inkhorn terms* that were never or very rarely taken over by live usage and functioned rather as *eye-words* or *hard words* in view of their having no accepted or standardized pronunciation. These extremes were more or less "trimmed" later, nevertheless the situation was becoming similar to the one described above as *diglossia*: in fact two distinct languages were coming into use, but they did not separate in the speakers' minds. One of them served as a tool for conveying scientific information, spreading religion and culture in general, whereas the other was the means of everyday communication, with the relationship between them becoming that of complementary distribution of functions. It was only the former that was codified and taught at schools. It was and, one should say, has been ever since the familiarity with the former that has been vitally necessary for the individual to achieve social appreciation.²

². Translation from one "language" into the other also appears to be theoretically impossible. Studies published in *Nature*, *The Scientific American* or *Language* require a "register" utterly different from that of the penny press.

The appearance of hard words raised a kind of linguistic barrier between the language and the majority of its speakers by admitting words striking root in it but remaining more or less incomprehensible and inaccessible for them. On the other hand, all this resulted in drawing a dividing line between people in a social respect as well (the commonest literary examples being the linguistic reflection of social differences in *Pygmalion* and *Room at the Top*). If to this are added the characteristic features of diglossia as listed and applied by HÜTTL-FOLTER (1978) to the Old Russian linguistic situation, the similarity between the former and the late Middle English/early Modern English situation may really seem surprising (several of them have been touched upon above):

- 1) the greater prestige of the higher (literary) version;
- 2) the order of language acquisition: children learn the colloquial first, the summits of the literary language can be reached only by thorough schooling;
- 3) special pronunciation;
- 4) stability (Russian: 11th-17th c., English: from the Renaissance up to our time);
- 5) grammatical differences (the generalization of *will/would*, the omission of *-s* in the 3 pers. sing. pres., the use of past tense forms of certain strong verbs as past participles, the admissibility of double negation etc.);
- 6) The most remarkable differences are, however, to be found in lexis. The basic word stock of the two versions may coincide, although bookish terms are missing in living speech, as no elevated conversation is carried on in it. The first theorist of diglossia, FERGUSON noted that one of its most conspicuous peculiarities was the presence of lexical pairs, one member of which belonged to the higher version, whereas the other expressed the same notion in the lower one. Old Church Slavonic/(colloquial) Russian as well as English is full of such parallels, just to mention a few common examples:

<i>hearty welcome</i>	-	<i>cordial reception</i>
<i>bad fire</i>	-	<i>serious conflagration</i>
<i>ask</i>	-	<i>interrogate</i>
<i>fast</i>	-	<i>firm, secure</i>
<i>holy</i>	-	<i>sacred, consecrated</i>
<i>time</i>	-	<i>age, epoch, etc.</i>

4.4. Considering what has been said so far, the following conclusion may have some foundation: the direction of the historical change of linguistic situations in England seems to have been contrary to the one that characterized the same process in Russia. In England, the initial stage was bilingualism that gradually shifted into diglossia. The essence of these processes may be summed up in the following simple diagram:

Russia:
diglossia – bilingualism
England:
bilingualism – diglossia.

Mention should be made, however, of the fact that in Russia bilingualism is hardly effective today, as the use of Old Church Slavonic is restricted to Orthodox liturgy. At the same time the positions of diglossia in England are also weakening in view of the spread of

general education, which has resulted in words of Latin/French (and, partly, Greek) origin being perceived as less and less "hard".

4.5. The differences between Old Church Slavonic/Russian and "high brow/low brow" English diglossia are, of course, essential.

- 1) Old Church Slavonic is *Slavic* (though its basis is southern), belonging to the same Indo-European subdivision as Russian. Consequently, the identification of different morphemes (roots and affixes) could not have caused much difficulty to East Slavs (cf., e.g. the doublets *зпад - зород*, *злава - золова*, etc., having emerged as a result of pleophony).
- 2) In English, however, Latinisms are not motivated as the foreign roots were not borrowed (cf. *exclude* <-- *ex-* 'out of, from' + *cludere* 'to shut', *introspective* <-- *intro-* 'within', *spicere*, *spectus* 'to look at' etc., which had their emantic and morphological motivation in Latin (or Greek, for that matter).³

5. It can be stated as a general conclusion that however divergent linguistic situations may be (or may have been) throughout Europe, the survey of a synchronic section and the analysis of the directions of motion can both lead to setting up different types.⁴

³. DOYLE and MITTWER (1969) offer a witty game called *rootgam* (from the Greek word *γάμια* 'marriage') of "inventing" new words that make sense, but which are not real English words, by combining roots into artificial coinages in order to facilitate the acquisition of these "hard" radicals, e.g.: *philophobia* 'a fear of love', *pseudodict* (Greek + Latin) 'to speak falsely', *pseudograph* 'false writing' etc.

⁴. An interesting comparison is offered by HÜTTL-FOLTER (1978). In the territory of present-day France the higher version was represented by Latin from the first couple of centuries AD up to Charlemagne. Its lexis partly coincided with that of the region in question. The two versions (i.e. Latin and the regional one) were perceived as so uniform that they did not even have separate denominations. The local dialect, however, was not refined enough to express more complicated ideas or concepts, so these were borrowed from classical Latin. There was also some reverse influence, but altogether negligible. Under Charlemagne, however, the Latin usage that represented the elevated style, but which had already deviated from classical norms, was "reformed", i.e. readapted to these classical patterns. The ultimate consequence of this act was that Latin became incomprehensible to secular people, which, in its turn, led to the functional expansion of the spoken language (jurisdiction, sermons, etc.). After this the emerging situation can only be described as that of bilingualism.

REFERENCES

Doyle and Mittwer (1969)

Doyle, M. and Mittwer, M.: Basic Reading Patterns. Englewood, N.J.

Ferguson (1959)

Ferguson, C.: Diglossia. *Word*, 15, 325-40.

Hüttl-Folter (1978)

Хютль-Фольтер, Г.: Диглоссия в Древней Руси. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 24, 108-23.

Klein (1966)

Klein, E.: A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. London.

Ludolf (1696)

Ludolf, H.W.: *Grammatica Russica*. Oxford. Re-edited by: Unbegaun, B.O.: Henrichi Wilhelmi Ludolfi *Grammatica Russica*. Oxford.

Uspenskij (1988)

Успенский, Б.А.: История русского литературного языка (XI-XVII вв.). Budapest.

К прагматике фоносемантики в венгерском языке

И. Т. МОЛЬНАР

1. Изучение семантической стороны звуков речи является такой же старой научной проблемой, как и сама наука о языке. В течение двух с половиной тысячелетий деятели науки не раз поставляли перед собой цель раскрыть «значение» звуков. Известно нам, что первые, достойные внимания науки размышления о соответствии значения слова с его формой связаны с именем древнейшего мыслителя, Платона (1943). С того времени наука много раз возвращалась к данной проблеме, которая называлась то «звукосимволизмом» (phonetic symbolism, sound symbolism, Lautsymbolik), то «фонетическим значением» (см. Журавлёв 1974), а лингвистическая наука о ней в последнее время стала называться «фоносемантикой» (см. Воронин 1982). Данная отрасль лингвистики всегда была тесно связана с такими другими вопросами, как мотивированность языкового знака, его природа и происхождение, проблемы существования языковых универсалиев, но раскрыть сущность данного явления науке удалось только в последние десятилетия.

Для лингвистики XX века проблема звукосимволизма была возобновлена Есперсеном (1922) и Сепиром (1929). Первый из них собрал большое количество примеров на символику гласного [i], а второй своими исследованиями положил начало широких экспериментальных исследований явления.

Что касается русской лингвистики, вопросы фоносемантики получили в ней немаловажное место. Считаем достаточным сослаться здесь лишь на такие охватывающие труды, какими являются «Фонетическое значение» Журавлёва (1974) и «Фоносемантика» Воронина (1982), а также на проведение научных конференций и семинаров на данную тему («Проблема мотивированности языкового знака», Ленинград, 1969; «Проблемы фоносемантики», Пенза, 1989; «Фоносемантика и прагматика», Пенза, 1993).

Кроме изучения фоносемантических явлений в своём родном языке русские лингвисты не раз обращались и к другим, в том числе и малоизвестным, «экзотическим» африканским языкам (эве, хауса, алур), в которых жвое дествие звукосимволизма между прочим связано с наличием таких периферийных классов слов, какими считаются, например, т. н. идеофоны (Журинский 1969, 1971, 1972; Журковский 1969). Однако, венгерский язык своими подобными явлениями по неизвестной нами причине до сих пор не вызвал на себя внимание русских (или

других) исследователей фоносемантики. Можем сослаться здесь лишь на одного не венгерского автора, который интересовался звуко-символизмом венгерских слов (Альпорт 1935).

Автор этой статьи ставит своей целью ознакомить читателя с некоторыми специфичными для венгерского языка явлениями звуко-символизма. Хочется здесь отчасти обратить внимание и на те исследования, которые были проведены венгерскими лингвистами в области фоносемантики.

2. Для исследователей славянских языков язык венгров может быть достойным внимания некоторыми своими особенностями, не встречающимися в языках славян. Наличие в венгерском языке таких специфичных особенностей тесно связано, в первую очередь, с его происхождением. Как известно, он входит не в индоевропейскую семью, а в группу финно-угорских языков. Кроме того, его агглютинативный характер тоже отличает венгерский язык от флективных языков, каким является между прочим и сам русский язык.

Надо здесь упомянуть и о том, что исследования, сделанные на материале венгерского языка (см. Фонадь 1960; 1963; 1966), так же и эксперименты (см. Мольнар 1993), проведённые применением метода, выработанного Осгудом (1952, 1957) для измерения коннотативного значения, подобно исследованиям во многих других языках, доказали, что фонетическая значимость у звуков речи тесно связана с их артикуляционными и акустическими признаками. Исходя из этого положения, считаем целесообразным выделить три таких оппозиции дифференциальных признаков фонем, которые не наблюдаются ни в русском, ни во многих других языках, но в венгерском они функционируют как средства выражения звукообразности. На первое место из них мы выделяем т. н. сингармонизм гласных (2. 1.), представляющий собой древнейший закон венгерского языка. Потом рассматривается символика, которая связана с дифференциальным признаком «краткий/долгий» у согласных (2. 2.). Третью группу примеров в нашем рассмотрении будут образовать звукообразные слова, построенные на оппозиции двух согласных, спиранта [z] и аффрикаты [dz] (2. 3.)

Для рассмотрения высших трёх явлений будет здесь выбран метод сопоставления параллельных словоформ. Применение данного метода состоит в том, что сопоставляются друг другу пары таких словоформ, которые очень близки друг к другу и по своему звуковому составу и по своему значению. Предполагается, что различие двух значений связано с символикой тех звуков, которые своим присутствием или отсутствием различают словоформы по парам. Существование целого ряда таких параллельных словоформ с одним и тем же различием по значению и звуковому составу может служить явным доказательством того, что данная символика звуков имеет прагматическую функцию в речи на данном языке.

2.1. Что касается сингармонизма гласных в венгерском языке, надо подчеркнуть, что данное явление представляет собой одну из наидревнейших характерных черт языка, которая сохранилась в нём вплоть до наших дней. Недаром подчёркивается лингвистами, что сила выразительности и изобразительности венгерского языка является древнейшей особенностью (см. напр. Гомбоц 1913; Гальди 1940; Барци 1975).

В силу действия древнейшего закона сингармонизма в венгерском языке существуют такие пары слов, которые близко одинаковы по значению, но они отличаются друг от друга только своими гласными, именно тем, что при тождестве согласных в двух словах в одном из них встречаются палатальные, а в другом — велярные гласные. Интересно здесь отметить, что на символику гласных, связанную с их палатальным или велярным образованием, уже Вундт (1921) вызвал внимание. На такую же фонетическую оппозицию гласных были направлены общеизвестные звуко-символические эксперименты Сепира (1929). Данная символика гласных устанавливается также и венгерскими исследователями (Гомбоц 1926; Хоргер 1927; Барци 1956, 1975).

Символизм оппозиции палатальности/велярности у гласных, как это не раз подчёркивается авторами разных национальностей, состоит в следующем: к гласным переднего ряда скорее связано представление о маленьком размере предметов, о небольшом расстоянии в пространстве, о близости во времени, о меньшей интенсивности действия; а гласные заднего ряда более способны указывать на большой размер, на удалённость в пространстве и времени, на большую интенсивность действия. Как наши примеры ниже показывают, символика венгерских гласных в полной мере соответствует таким представлениям, хотя оппозиция по палатальности/велярности в чистом виде только редко встречается. В большинстве случаев она сопровождается и изменением других артикуляционных признаков, вследствие чего наблюдается оппозиция по степени открытости/закрытости, и по наличию/отсутствию огубленности.

Наши первые примеры служат для иллюстрации звукообразности палатального или велярного образования венгерских гласных с одинаковым в остальном набором артикуляционных признаков. В следующих двух парах глаголов первые компоненты с палатальными гласными (*döng, gyűr*) и вторые компоненты велярными гласными (*dong, gyúr*) обозначают те же самые действия, но к первым из них ассоциировано представление меньшей, а ко вторым — большей интенсивности действия.

<i>жуужжзать:</i>	<i>döng</i> [d ø n g] ~ <i>dong</i> [d o n g]
<i>мять:</i>	<i>gyűr</i> [j y : r] ~ <i>gyúr</i> [j u : r]

В высших словах все гласные — огубленные, [ø] и [o] являются гласными среднего подъёма, а [y:] и [u:] — гласными верхнего подъёма, следовательно, звукообразность связана одной оппозицией палатальных ([ø], [y:]) и велярных ([o], [u:]) гласных.

Подобным образом на оппозиции палатальных и велярных гласных основана и та символика, которая проявляется в венгерских указательных местоимениях. В словах этой группы элементом значения близости выступает звук [ɛ] (открытый, палатальный, неогубленный гласный), а на удалённость указывает звук [ɔ] (открытый, велярный, огубленный гласный). Как видно, данная символика строится не только на оппозиции палатальности/велярности, а также на противопоставлении гласных по признаку неогубленность/огубленность.

<i>этот ~ тот:</i>	<i>ez</i> [ɛ z] ~ <i>az</i> [ɔ z]
	<i>emez</i> [ɛ m ɛ z] ~ <i>amaz</i> [ɔ m ɔ z]
<i>столько:</i>	<i>ennyi</i> [ɛ ŋ : i] ~ <i>annyi</i> [ɔ ŋ : i]

Та же самая символика, связанная с палатальностью или велярностью гласных, наблюдается в следующих парах глаголов, первые (палатальные) члены которых обладают значением действия меньшей интенсивности, чем противостоящие им слова с велярными гласными.

мешать: *kever* [k ε v ε r] ~ *kavar* [k ɔ v ɔ r]
заикаться: *mekeg* [m ε k ε g] ~ *makog* [m ɔ k ɔ g]

На оппозиции двух признаков построена звукообразность и следующей пары существительных, однако признаком, сопровождающим изменение по палатальности/велярности, здесь выступает разная степень открытости или закрытости, при чём по огубленности между ними не существует различия. Значение как одного, так и другого слова передаётся одним и тем же русским словом (*ноготь*), но венгерское существительное *köröm* употребляется для обозначения ногтей у человека, а слово *karom* - для названия (предже всего) длинных, опасных ногтей у зверей и птиц. Таким образом, символика гласных в данных словах выступает выразителем разного размера предметов.

ноготь: *köröm* [k ø r ø m] ~ *karom* [k ɔ r ɔ m]

На различной символике венгерских гласных [i] и [o] построена звукообразность у следующих указательных местоимений-наречий и местоимений-прилагательных. Высшие гласные отличаются друг от друга не только признаком «палатальности/велярности», но и двумя другими признаками: они образуют оппозицию и по степени закрытости/открытости, и по отсутствию/наличию огубленности. Не может быть основания для сомнения в том, что все эти три различия связаны с различной символикой у членов низших пар слов. Все слова с гласным [i] указывают на близость, а слова с гласным [o] — на удалённость. Как видно, оппозиция гласных [i] и [o] в таких словах вполне последовательна, на основе чего можно установить идеофонический характер данного явления в венгерском языке.

здесь ~ там: *itt* [i t:] ~ *ott* [o t:]
сюда ~ туда: *ide* [i d ε] ~ *oda* [o d ɔ]
отсюда ~ оттуда: *innen* [i n: ε n] ~ *onnan* [o n: ɔ n]
такой: *ily* [i j] ~ *oly* [o j]
ilyen [i j ε n] ~ *olyan* [o j ɔ n]

Кроме перечисленных выше пар слов действие противоположной символики палатальных и велярных гласных в венгерском языке наблюдается и внутри одного и того же слова. Речь идёт здесь о таких сложных словах, в которых явно выделяются два компонента, второй из которых является повторением первого с некоторыми изменениями. Таких слов в венгерском языке довольно много, они называются «словами-близнецами». Подобные образования в русском языке встречаются намного реже. Такими являются, например, *пиф-паф*, *тары-бары*, *шурь-мурь*.

Как наши низшие примеры показывают, в венгерском языке наиболее явным изменением второго компонента по сравнению с первым внутри таких «словах-близнецах» состоит в том, что все палатальные гласные первого компонента ([i], [ɛ]) заменяются велярными гласными ([ɔ], [o], [u]). Данное изменение только редко сопровождается какой-нибудь заменой согласных, как об этом свидетельствуют и наши низшие примеры.

<i>сорняк, бурьян:</i>	<i>gizgaz</i> [g i z g ɔ z]
<i>хлам, рухлядь:</i>	<i>limlom</i> [l i m l o m]
<i>кривой:</i>	<i>girbegurba</i> [g i r b ɛ g u r b ɔ]
<i>шум, какофония:</i>	<i>zenebona</i> [z ɛ n ɛ b o n ɔ]
<i>слух, толки:</i>	<i>mendemonda</i> [m ɛ n d ɛ m o n d ɔ]
<i>родня, пожитки:</i>	<i>retyerutya</i> [r ɛ s ɛ r u c ɔ]
<i>бом, бом:</i>	<i>bim-bam</i> [b i m b ɔ m]
<i>пиф-паф:</i>	<i>piff-paff</i> [p i f: p ɔ f:]
<i>отретья:</i>	<i>ringy-rongy</i> [r i n ɟ r o n ɟ]
<i>издавать звон:</i>	<i>cseng-bong</i> [tʃ ɛ n g b o n g]
<i>развеваться:</i>	<i>libeg-lobog</i> [l i b ɛ g l o b o g]
<i>топтаться:</i>	<i>tipeg-topog</i> [t i p ɛ g t o p o g]
<i>ёрзать:</i>	<i>izeg-mozog</i> [i z ɛ g m o z o g]

Звукообразность таких и подобных сложных слов, как это не раз подчёркивается венгерскими лингвистами (напр. Хоргер 1927, Фабиан 1977), состоит в том, что переходом от палатальности к велярности выражается определённое усиление интенсивности действия, возрастание размаха, размера. Таким образом, данные слова входят в группу наиболее выразительных (звукообразных) лексических единиц венгерского языка.

2.2. Не менее употребительными и выразительными являются венгерские глаголы, звукообразность которых связана с оппозицией по признаку «краткий/долгий» у согласных. Надо здесь подчеркнуть, что противопоставление по времени звучания в системе венгерских согласных фонем функционирует дифференциальным признаком, который различает словоформы с различным значением (напр. *tegy* [m ɛ ɟ] = *идёт* ~ *meggy* [m ɛ ɟ:] = *вишня*; *hal* [h ɔ l] = *рыба* ~ *hall* [h ɔ l:] = *слышать*; *ál* [a: l] = *ложный* ~ *áll* [a: l:] = *стоять*; *lap* [l ɔ p] = *страница* ~ *lapp* [l ɔ p:] = *лапландец*).

Однако в венгерском языке существует довольно большая группа глаголов, у которых чередование кратких и долгих согласных в корне функционирует не дифференциальным признаком, а чисто звукообразным элементом выражения протекания действия. Примером для объяснения явления можем взять, например, корневые морфы *kor* [k o p] и *korp* [k o p:], выделяемые в глаголах *korog* (*стучаться*) и *korrap* (*стукнуться*). Морфы *kor* и *korp* являются алломорфами одного и того же глагольного корня, выступающими перед разными суффиксами. Точнее, перед суффиксом *-g* (его алломорфы: *-og*, *-eg*, *-ög*), обозначающим повторяемость, многократность действия, выступает корневой морф с кратким согласным (*kor*), а перед суффиксом *-n* (алломорфы: *-an*, *-en*), обозначающим

мгновенность, однократность действия, употребляется корневой морф, содержащий в себе долгий согласный (*корт*).

Подобная альтернатива короткого и долгого согласного корневого морфа происходит очень последовательно и она наблюдается у множества венгерских глаголов. На таком основе можно установить, что появление долгого согласного на месте короткого в корне перед суффиксом *-л* представляет собой дополнительный, звукообразный элемент выражения мгновенности, однократности, как это подчёркивается и не одним из венгерских лингвистов (см. Кульчар 1909: 116; Злинский 1913: 153–164; Барци 1958а: 27)

Для более полной иллюстрации функционирования данной звукообразности перечислим здесь несколько глаголов, в которых перед суффиксом *-л*, придающим глаголу значение мгновенности, однократности, происходит упомянутое выше удлинение корневого согласного. Большинство таких глаголов по своему происхождению является звукоподражательным словом, поэтому разыскание полноценных эквивалентов к ним в русском языке не раз вызывает трудности. Пониманию значений слов помогает и нижняя группировка, где в группе а) встречаются глаголы, обозначающие разные виды движения; группа б) содержит в себе названия различных движений жидкости; а глаголы, перечисленные в группе в) обладают чисто звукоподражательным характером.

- | | | |
|----|-----------------------------------|---------------------------|
| а) | <i>колыхаться ~ колыхнуться:</i> | <i>libeg ~ libben</i> |
| | <i>ковылять ~ ковыльнуть:</i> | <i>lebeg ~ lebben</i> |
| | <i>трястись ~ тряхнуть:</i> | <i>biceg ~ biccen</i> |
| | <i>трястись ~ бултыхнуться:</i> | <i>döcög ~ döccen</i> |
| | <i>упасть ~ упасть:</i> | <i>zötyög ~ zötyen</i> |
| | <i>дрожать ~ дрогнуть:</i> | <i>potyog ~ pottyán</i> |
| | | <i>rezeg ~ rezzen</i> |
| б) | <i>плескать ~ плеснуть:</i> | <i>csobog ~ csobban</i> |
| | <i>плескаться ~ плеснуться:</i> | <i>locsog ~ loccsan</i> |
| | <i>бить ключом ~ проистечь:</i> | <i>lotyog ~ lottyan</i> |
| | <i>капать ~ капнуть:</i> | <i>löttyög ~ löttyen</i> |
| | <i>течь ~ политься:</i> | <i>bugyog ~ buggyan</i> |
| | | <i>csepeg ~ cseppen</i> |
| | | <i>csurog ~ csurran</i> |
| в) | <i>трещать ~ треснуть:</i> | <i>recseg ~ reccsen</i> |
| | <i>хлопать ~ хлопнуть:</i> | <i>ropog ~ roppan</i> |
| | <i>стучаться ~ стукнуться:</i> | <i>pufog ~ puffan</i> |
| | <i>болтать ~ болтнуть:</i> | <i>kopog ~ koppan</i> |
| | <i>лязгать ~ лязгнуть:</i> | <i>kotyog ~ kottyan</i> |
| | <i>громыхать ~ громыхнуть:</i> | <i>csörög ~ csörren</i> |
| | <i>грохотать ~ грянуть:</i> | <i>zörög ~ zörren</i> |
| | <i>издавать писк ~ пискнуть:</i> | <i>dörög ~ dörren</i> |
| | <i>шелестеть ~ издать шелест:</i> | <i>sziszeg ~ szisszen</i> |
| | | <i>zizeg ~ zizzen</i> |

2. 3. Третью группу параллельных словоформ с звукообразным различием в венгерском языке представляют собой слова, построенные на оппозиции двух согласных, спиранта [z] и аффрикаты [dz]. Надо здесь подчеркнуть, что аффрикаты [dz] и [dʒ] существуют в венгерском языке только с XIV-XVI веков (см. Барци 1958б: 158-9). Звук [dʒ] появился в языке вместе с заимствованиями из турецкого языка, а аффриката [dz] возник поутём перехода спиранта [z] в смычно-щелевой звук. Данное звукоизменение наблюдается и в наши дни, в результате чего в языке существуют параллельные словоформы со спирантом [z] или аффрикатой [dz].

Данный параллелизм функционирует у некоторых глаголов с суффиксом возвратности *-áz(ik)/-őz(ik)* (фонетически [o:z] или [ø:z]). Этот суффикс может заменяться своим вариантом, содержащим в себе аффрикату [dz]: *-ádz(ik)/-ődz(ik)* (фонетически [o:dʒ] или [ø:dʒ]). Такая замена суффикса создаёт параллельные словоформы в основном с одним и тем же значением. Однако при опросе большинство испытуемых придаёт второму члену с аффрикатой [dz] значение действия, происходящего с большей силой и энергией по сравнению со значением первого члена. Именно в этом и состоит звукообразность данных глаголов.

<i>держаться:</i>	<i>fogázik ~ fogádzik</i>
<i>барахтаться (ногами):</i>	<i>rugdalázik ~ rugdaládzik</i>
<i>шептать:</i>	<i>sugdolázik ~ sugdoládzik</i>
<i>целоваться:</i>	<i>csókolázik ~ csókoládzik</i>
<i>чесаться:</i>	<i>vakarázik ~ vakarádzik</i>
<i>дёргаться:</i>	<i>rángatázik ~ rángatádzik</i>
<i>качаться:</i>	<i>ringatázik ~ ringatádzik</i>
<i>гоняться:</i>	<i>kergetőzik ~ kergetődzik</i>
<i>красться:</i>	<i>lopázik ~ lopádzik</i>

3. Для заключения хочется здесь выразить надежду на то, что сказанными выше удалось нам представить читателю наиболее явные черты прагматического функционирования звукоименизма в венгерском языке. На основе того, что перечисленные явления представляют собой довольно большую последовательность соответствия определённого звучания с определённым значением, на наш взгляд, может быть установлено наличие идеофонических явлений в венгерском языке. Их одна часть является сохранением древнейших особенностей финно-угорского праязыка, а другая часть возникла позже, в течение самостоятельной жизни и развития венгерского языка.

Не может быть сомнения в том, что дальнейшее изучение прагматических явлений фоносемантики в венгерском языке может предоставить науке ещё дальнейшие, немалощенные научные знания о природе и функционировании языкового знака.

ЛИТЕРАТУРА

Альпорт 1935

Allport, G. W. Phonetic symbolism in Hungarian words. Unpublished manuscript. Harvard University.

Барци 1956

Bárczi Géza. Anyanyelvünk magyarsága [Венгерский характер нашего родного языка]. Magyar Nyelvőr, LXXX, 1-14.

Барци 1958a

Bárczi Géza. A magyar szókincs eredete [Происхождение венгерских слов]. 2. kiadás. Tankönyvkiadó Budapest.

Барци 1958b

Bárczi Géza. Magyar hangtörténet [История звуков венгерской речи]. 2. kiadás. Tankönyvkiadó Budapest.

Барци 1975

Bárczi Géza. A magyar nyelv életrajza [Биография венгерского языка]. 3. kiadás. Gondolat, Budapest.

Бенкő 1954

Benkő Lóránd. Egy hangfestő igecsoport [Группа звукоизобразительных глаголов]. Magyar Nyelv, L, 254-74.

Воронин 1982

Воронин, С. В. Основы фоносемантики. Изд-во ЛГУ, Ленинград.

Вундт 1921

Wundt, W. Völkerpsychologie I. Die Sprache. Stuttgart.

Гальди 1940

Gáldi László. Nyelvkarakterológia és hangszimbolika [Характеристика языка и звукоимеализм]. Athenaeum, XXVI, 368-76.

Гомбоц 1913

Gombocz Zoltán. Hangutánzás és nyelvtörténet [Звукоподражание и история языка]. Magyar Nyelv, IX, 385-91.

Гомбоц 1926

Gombocz Zoltán. A magyar történeti nyelvtan vázlata. IV. Jelentés [Очерк венгерской исторической грамматики. IV. Семантика]. Danubia, Pécs.

Есперсен 1922

Jespersen, O. Sound symbolism. In: Language: its Nature, Development, and Origin. London: Allen and Unwin. 396-411.

Журавлёв 1974

Журавлёв, А. П. Фонетическое значение. Изд-во Ленинградского университета, Ленинград.

Журицкий 1969

Журицкий, А. Н. О семантике гласных в идеофонах эве. В кн.: Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. Изд-во «Наука», Ленинград, 56-9.

Журицкий 1971

Журицкий, А. Н. Некоторые сопоставления «периферийных» классов языковых знаков (в одном или разных языках). В кн.: Синхронно-сопоставительный анализ языков разных систем. Изд-во «Наука», Москва, 240-56.

Журицкий 1972

Журицкий, А. Н. Звуковой символизм в языке: некоторые подходы и принципы описания (в применении к идеофонам в языке эве). В кн.: Проблемы африканского языкознания. Изд-во «Наука», Москва, 95-124.

Журковский 1969

Журковский, В. В. Звуковая символика в идеофонах. В кн.: Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. Изд-во «Наука», Ленинград, 54-5.

Злинский 1913

Zlinszky Aladár. Stiliztika és verstan. A magyar stílus mintái és törvényei [Стилистика и стиховедение. Образцы и законы венгерского стиля]. In: A magyar stiliztika útja. Szerk: Szathmári István. Gondolat, Budapest, 1961, 294-361.

Злинский 1937

Zlinszky Aladár. Művészi hangfestés és hangutánzás [Звукообразность и звукоподражание в художественной речи]. In: A magyar stiliztika útja. Szerk.: Szathmári István. Gondolat, Budapest, 1961. 294-361.

Кульчар 1909

Kulcsár Gyula. A magyaros írásművészet főkérdései [Важнейшие вопросы художественной речи венгерского характера]. Nyelvészeti füzetek, LIV, Budapest, In: A magyar stiliztika útja. Szerk.: Szathmári István. Gondolat, Bp., 1961, 112-33.

Лугоши 1858

Lugossy József. Hangrendi párhuzam ezer példában [Тысяча параллелизмов на основе сингармонизма]. Debrecen

Материалы 1969

Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. Изд-во «Наука», Ленинград.

Мельников 1969

Мельников, Г. П. Почему не во всех языках есть идеофоны? В кн.: Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. Изд-во «Наука», Ленинград, 60-3.

Мольнар 1993

T. Molnár István. A magyar beszédhangok szubjektív elemi szimbolikája [Субъективный элементарный символизм звуков венгерской речи]. Akadémiai Kiadó Budapest.

Осгуд 1952

Osgood, C. E. The nature and measurement of meaning. Psychological Bulletin, 49, 197-237.

Осгуд 1957

Osgood, C. E., Suci, G. J., Tannenbaum, P. H. The measurement of meaning. Urbana: University of Illinois Press.

Папп 1969

Papp Ferenc. A magyar nyelv szóvégmutato szótára [Обратный словарь венгерского языка]. Akadémiai Kiadó Budapest.

Платон 1943

Platón. Kratylos. In: Összes művei I. kötet. Magyar Filozófiai Társaság, Bp., 500-73.

Сатмари 1970

Szathmári István. A hangszimbolikáról [О звукосимволизме]. Néprajz és Nyelvtudomány, XIV, 67-83.

Сепир 1929

Sapir, E. A study in phonetic symbolism. Journal of Experimental Psychology, 12, 225-39.

Сорокин 1989

Сорокин, Ю. А. (отв. редактор). Проблемы фоносемантики (тезисы выступлений на совещании). Институт языкознания АН СССР, Москва.

Фабиан 1977

Fábián Pál. A hangtan stilsztikája. A szhangulat kérdései [Фонетическая стилистика. Вопросы эмоциональной насыщенности слова]. In: Fábián Pál, Szathmári István, Terestyéni Ferenc. A magyar stilsztika vázlata. Tankönyvkiadó Budapest.

Фонадь 1960

Fónagy Iván. A hang és szóhírértéke a költői nyelvben [Значимость звуков и слов в стихотворной речи]. Nyelvtudományi Közlemények, LXII. 73-100.

Фонадь 1963

Fónagy Iván. A metafora a költői műnyelvben [Метафора в поэтической терминологии]. Nyelvtudományi Értekezések 37. Akadémiai Kiadó Bp.,

Фонадь 1966

Fónagy Iván. A beszéd kettős kódolása [Двойное кодирование в речи]. Általános Nyelvészeti Tanulmányok, IV, 69-76.

Фонадь 1983

Fónagy, Ivan. La vive voix. Paris: Payot.

Хоргер 1927

Horger Antal. A hangrendi párhuzam [Параллелизмы на основе сингармонизма]. Magyar Nyelv, XXIII, 127-38.

**На грани словообразования и словоизменения
(в связи с категорией вида)**

Л. ЯСАИ

1. Вступительные замечания

В общей лингвистике, да и в русском языкознании уже счёту нет таким работам, которые посвящены проблемам словообразования и словоизменения. Что касается глагольного вида, то по этому вопросу тоже высказывались многие авторы, поддерживая ту или иную позицию. Большинство этих высказываний, однако, обычно лишь констатирует, какой точки зрения данный автор придерживается, и в них приводится нередко довольно односторонняя аргументация. Ввиду того, что по отношению к парадигматическому и деривационному характеру чисто видовых пар «формировались разные истины», этой сложной проблематике мы посвятим отдельную статью, стремясь к синтезу различных точек зрения.

Определение границ слова вызывает трудности по нескольким причинам: существует ряд критериев (структурная целостность, семантический критерий к тождеству слова, морфологические и синтаксические аспекты), которые, однако, не все универсальны и неодинаково весомы в различных языках. Например, целостность, нерасчлененность структуры слова часто нарушается в связи с отделимыми префиксами спрягаемого глагола немецкого языка, а также и при употреблении венгерских приставочных глаголов (поскольку в определенных позициях приставки в соединении практически с любым глаголом отделяются от своих базовых глаголов). Расчленение структурной целостности имеет место и в русских отрицательных местоимениях (ср. *никто* и *ни с кем*), а в широком понимании структурного единства слова и в случае всех парадигм, развивающих аналитические формы (ср. сложное будущее, аналитические формы сослагательного наклонения, сравнительной степени или аналитический характер предложного падежа имени). Так, при последовательном признании данного критерия нужно сделать уступку, согласно которой внутри парадигмы (при сохранении семантического тождества) слов, как синтетическая форма, чередуется со словосочетанием. Иной путь решения представляет отказ от критерия структурной целостности и допустимость деления словесной структуры.

Морфологический критерий претерпевает ущерб между прочим в случае разного рода супплетивизма (*хорошо-лучше, брать-взять*, а также ср.

в синхронном плане супплетивные формы, однако этимологически однокоренные образования: *сидиться–сесть*).

Синтаксический критерий в таком смысле, как «потенциальный минимум предложения» также уязвим, поскольку согласно этому могут быть учтены лишь полнозначные слова, а служебные же остаются вне пределов лексемы, как бы наравне с морфемами.

Наверное, первостепенная важность должна приписываться семантическому критерию, универсально безоговорочно в том смысле, что тождество значений относится к формам, дополняющим друг друга парадигматически. При определении тождества слова мы будем опираться в первую очередь на лексико-семантическое тождество двух или нескольких форм (как структурно целостных, так и членимых), отличающихся друг от друга в своих грамматических значениях. Этот функциональный принцип при одновременном привлечении формальных показателей обычно служит основой для разграничения словоизменения и словообразования.

Касаясь спорных вопросов этих двух процессов, мы будем рассматривать не только видовые корреляции, но — хотя и вскользь — и некоторые противопоставления существительных по числу, поскольку в обеих оппозициях обнаруживается аналогичная семантическая асимметрия двух форм. Такого рода сходство между ними позволяет сравнивать то, что относится к разным категориям разных частей речи.

2. Проблема тождества слова при образовании видовых пар

Семантическим критерием видовой парности является тождество двух глаголов в их лексических значениях (по крайней мере, в одном значении) при различии лишь видовых значений. В связи с этим можно поднять ряд принципиальных вопросов, связанных друг с другом. Основными из них являются следующие: Как можно объективно отделить видовое значение от лексического? Существуют ли достоверные критерии для доказательства лексической тождественности глаголов разных видов? Должно ли признаваться видовое значение чисто грамматическим? При признании чистой грамматичности вида (и, следовательно, лексического тождества членов видовой пары) объединяются ли члены корреляции в одну глагольную лексему, т. е. является ли видообразование (образование «чистых пар») словоизменительным (формообразующим) процессом?

Перед тем, как изложить свою точку зрения на выдвинутые вопросы, посмотрим, насколько по-разному высказывались исследователи по этой проблеме. В основном различаются следующие три подхода:

1. Видовая пара рассматривается как одно слово, имеющее две грамматические формы НСВ и СВ. При этом в словоизменительном процессе перфективации создаются с помощью чистовидового (аспектуализованного) префикса даже и так называемые приставочные пары (типа *делать–сделать*). Эту точку зрения поддерживали многие ученые особенно «на раннем этапе» аспектологических

исследований, так, например, В. В. Виноградом (1986–435–38), И. П. Мучник (1956) и А. Н. Тихонов (1964).

2. Более тонкий подход представлял Ю. С. Маслов, признававший в приставочных парах словообразовательное отношение, и считавший чисто грамматическим видообразующим процессом только имперфективацию. Таким образом Маслов аспектуально дифференцировал два основных процесса, формирующих видовую корреляцию. Подчеркивая кроме семантического критерия и характер регулярности и последовательности образования, он приравнивал имперфективацию к другим парадигматическим изменениям глагола: «... Глагол изменяется (спрягается) по видам в принципе так же, как он изменяется (спрягается) по временам, наклонениям, лицам и числам» (Маслов 1963, 3). Среди сторонников этого взгляда (особенно распространенного в ленинградской аспектологической школе) также имеются крупные лингвисты (см., в частности, Исаченко 1960, Бондарко 1971). Мнение о том, что вид является вследствие наличия имперфективации словоизменительной категорией поддерживается и в современной аспектологии (Гловинская 1982а, 115).
3. Третий путь решения проблемы противостоит первому: любая видовая пара, образованная либо в процессе перфективации, либо имперфективации, является результатом словообразования. Такая трактовка существует с «древнего периода» исследования вида (см. Мейе в изд. 1951) по сей день: см. монографию о видах Н. С. Авиловой (1976, 32–35), раздел о видах в академической грамматике в ее же изложении (Авилова 1980, 584), морфологию И. Г. Милославского (1981, 175–76) и некоторые работы Е. В. Падучевой (напр., 1989, 24).

В свете разногласий во взглядах на видовую парность в ее отношении к словоизменению или словообразованию намерение сказать на этот счет принципиально новое и оригинальное было бы иллюзией. Наша задача состоит в том, чтобы, проделав анализ, уточнить тот или другой подход, по возможности и сблизить их. Как уже следует из заголовка статьи, наша точка зрения, хотя и близка и ко второй, и к третьей, не совпадает с ними.

Остановимся на важнейших аргументах. Не говоря пока о структурно-морфологических критериях, необходимых для сохранения формального тождества слова, отметим прежде всего, что неприятие видовой пары в качестве одной лексемы исходит из того семантического положения, что в глаголах видовой пары можно обнаружить несовпадение значений. Семантическое тождество нарушается вследствие разной семантической структуры глагола НСВ и СВ:

а) У глагола НСВ имеется, по крайней мере, одно значение, в котором глагол не входит в видовое соотношение с соответствующим глаголом СВ. Например, *отвечать* при *отвечать-ответить* — *Не отвечает требованиям* — СВ нет. Употребление парного глагола НСВ как непарного, т. е. в значении, несоотносительном с глаголом СВ, наблюдается довольно часто.

б) Глаголу СВ принадлежит и такое значение, которое не позволяет иметь парный коррелят НСВ. Например, *удовить* при *угождать-удовить кому-л.* — *Вор угодил за решетку.* // *Пуля угодила в плечо* — НСВ нет.

в) Кроме общих (т. е. имеющих в обоих глаголах) значений внутри видовой пары несоотносительные значения обнаруживаются и в глаголе НСВ, и в глаголе СВ. Ср. «самостоятельность» глаголов *падать* и *пасть* при соотносительности *падать-пасть*: *Ударение падает на первый слог* — СВ нет; *Правительство пало* — НСВ нет. (В связи с этим ср. еще и *упасть* в других значениях, также соотносительных с глаголом *падать*.)

Вследствие разной структуры лексического значения парных глаголов могут быть предложены два способа решений:

1. Суффиксальные видовые пары следует признавать как одну лексему, имеющую две видовые интерпретации. В пользу этого говорит то, что «в современных семантических работах в качестве единицы описания принято брать не слово целиком, а слово в одном своем лексическом (словарном) значении» (Гловинская 1982б, 27). Видовая парность часто приписывается глаголу не в целом, а лишь его внутривидовым значениям.

В соответствии с современным направлением смыслового анализа, требующего описывать отдельные значения глаголов видовой пары, грамматическое значение вида получается при «вычитании» общей (совпадающей) части двух толкований (Гловинская 1982а, 48–49, 71–115). Более традиционно инвариантное значение вида определяется признаком целостности и/или предела. Лексическую тождественность внутри видовой пары достаточно наглядно, хотя и не формализованно, показывают и некоторые видо-временные трансформации: а) из плана прошедшего (СВ) в план настоящего исторического (НСВ), б) из плана однократности (СВ) в план многократности (НСВ). Проблема здесь возникает не в связи с выбором современного или традиционного метода. Проблема с трактовкой чисто видовой пары в ее отношении к словоизменению заключается в следующем: объединение некоторых значений глагола НСВ и глагола СВ в одно слово, легко позволяет заключить, что те значения, которые не соотносительны по виду, как бы выводятся из состава лексики, и парадоксально относятся к явлению омонимии. С этой логикой можно было бы согласиться, но она никак не координируется с тем «исходным положением», согласно которому видовая парность проявляется в многозначном глаголе, значит, не во всех значениях одного и того же глагола.

Данная «неприятность» становится заметнее в случае приставочных пар, так как, во-первых, большинство исходных глаголов имеет и непередельное употребление (т. е. без объекта: *он пишет/поет/просит* и под.), не позволяющее им вступать в пару; во-вторых, многозначный бесприставочный глагол, согласно своим значениям, имеет в качестве коррелятов глаголы с разными префиксами. Ср. *оглохнуть* и *заглохнуть* при *глохнуть*, *побить*, *пробить*, *сбить* при многозначном *бить* или с разными изменениями в основе: *выстрелить* и *стрельнуть* (в спине) при *стрелять*, *упасть* и *пасть* при *падать* и др.

В связи с явлением асимметричной семантической структуры парадигматически парных образований невольно напрашивается аналогия с категорией числа существительных. Во-первых, в составе «числовой пары» также обнаруживаются несоотносительные значения, либо в единственном, либо во множественном числе. Ср. а) *стол* как 'питание' при *стол-стола*, *акварель* как 'краска' при *акварель-акварели*, б) *часы* как 'средство измерения времени' при

час-часы, хоры как 'балкон большого зала' при *хор-хоры*. (К таким и подобным примерам еще вернемся в конце статьи.) Во-вторых, в формах множественного числа разграничиваются и морфемно (словообразовательно?) те значения, которые свойственны диффузно многозначному существительному единственного числа: ср. *листы* и *листья, пропуски* и *пропуска, колени, колена* и *коленья* и т. п.

2. Перейдем ко второму способу решения исходного вопроса: глаголы видовой пары (и образованные путем имперфективации) находятся друг с другом в деривационных отношениях. При этом, конечно, семантический критерий к видовой паре остается максимально строгим: «... Видовая пара является высшей грамматической абстракцией, при которой различие соотносительных пар заключается только в противоположности видов при абсолютной лексической тождественности разных глаголов» (Авилова 1959, 21). Таким образом устраняется указанное выше противоречие, однако возникает другого рода «неприятность». Если примем, что глаголы противоположных видов (т. е. их некоторые глагольные значения) лексически абсолютно тождественны и они дополняют комплементарно друг друга грамматически — что характерно именно для парадигматики –, то по этой логике нелегко усмотреть, почему формирование чисто видовой пары осуществляется не в пределах одной лексемы, в рамках глагольной парадигматики, а в процессе словообразования.

С другой стороны, веским кажется ряд аргументов структурно-морфологического характера в пользу того, чтобы считать вид классифицирующей категорией. Видовое противопоставление (имеется в виду морфологически идеальная, суффиксальная пара) формируют не флексии (предназначенные, как правило, для словоизменения), а суффиксы имперфективации. При этом глаголы (члены) видовой пары безусловно обладают всеми морфологическими признаками самостоятельного слова, оба коррелята имеют свой набор флексий и отдельную систему спряжения. Насколько бы заманчивым ни казалось меткое замечание Ю. С. Маслова о том, что «глагол изменяется (спрягается) по видам» (так же, как и по остальным грамматическим характеристикам), в этом можно усомниться по двум причинам: с одной стороны, значения лица, числа, времени и наклонения выражаются с максимальной (хотя и не с абсолютной) регулярностью, в большей части посредством флексий (и поэтому вполне естественна их формообразующая роль), с другой стороны, имперфективация, по сравнению с упомянутыми категориями, не так регулярна и последовательна. Относительная регулярность имперфективации характеризуется той капризностью, что далеко не от всех глаголов СВ можно образовать парные глаголы СВ. Многие приставочные и бесприставочные глаголы СВ, либо по морфологической, либо по семантической причине, «не развивают» свои имперфективные корреляты: *закричать, разволноваться, набегаться, всплакнуть, очутиться, грянуть, рухнуть, хлынуть* и др. Сюда же относятся и те случаи, когда имперфективация хотя и формально осуществляется, но она создает новое лексическое значение, и таким образом противопоставление лишено лексической тождественности. Ср. *заблудиться* – *заблуждаться, положить* – *полагать* (но: *положиться-полагаться-пара!*), *прожить* – *проживать, постучать* – *простукивать* и др. (Кстати, здесь тоже уместна параллель с числом, в связи с которым имеются аналогичные несоотносительные образования: *песок* – *пески, бег* – *бега*, см. подробнее ниже).

На основании приведенной аргументации можно констатировать, что из них только семантические аргументы позволяют, правда, с известными оговорками, признание видовой пары словоизменительного типа. Те аргументы, однако, которые подчеркивают формальную и морфологическую сторону глагола, безусловно относят данную категорию в область словообразования. Некоторую «гармонию» в этом отношении можно было бы создать только тогда, если расширить традиционное понятие «спряжение» и тем самым по иному провести границу между парадигматикой и словообразованием глагола. Такая мысль была уже выдвинута А. В. Исаченко (1960, 11, 137), подчеркнувшим, что внутриглагольное формообразование вдов происходит не при помощи флексий, как грамматических показателей, а посредством изменения внутри основы, и это объясняется исторически: «видовые различия восходят к различиям лексическим; грамматические приемы видообразования являются продолжением старых словообразовательных приемов» (Исаченко 1960, 138).

3. В поисках устранения противоречий

В поисках другого рода компромиссного решения, следует принять тот тезис, что понимание видовой пары по отношению к лексеме не должно быть односторонним относительно формулировки критериев. Хотя многие аспектологи склонны предпочитать в этом отношении исходно-семантическую ориентацию, пренебрегая формальными особенностями видового противопоставления (Ю. С. Маслов, А. В. Исаченко, В. В. Виноградов и др.), однако с этими мнениями можно и не согласиться, так как вид характеризуется, как правило, в рамках морфологии. Из затруднительного положения можно выйти, следуя разным путям.

1. Всё изложенное выше ведет к отказу от какой-либо жесткой формулировки. Если доказывается, что вид имеет как признаки словоизменения, так и словообразования, то он должен характеризоваться как промежуточная категория. Такой «компромиссный» подход был уже предложен М. Я. Гловинской (1986, 3), хотя в ее более известных работах, опубликованных раньше, она высказывалась недвусмысленно в пользу словоизменения (1982а, 115; 1982б, 24–34). Ее точка зрения меняется и в другом отношении: в монографии (1982а) учитываются только суффиксальные пары, а в статье (1982б) акцент делается именно на том, что приставочные пары тоже могут обладать признаками словоизменения, поскольку они семантически не отличаются от суффиксальных. С этой точки зрения даже не важно, пишет она, что приставочные пары по регулярности образования уступают суффиксальным парам. Позже, в своей докторской диссертации она опять подчеркивает, что с семантической точки зрения «оказывается несущественным, каким формальным способом — суффиксальным, префиксальным и т. п. — образована данная пара» (1986, 3). Точку зрения Гловинской мы разделяем только отчасти, а именно в том смысле, что вид — это смежная категория словоизменения и словообразования.

С другой стороны, наш подход к проблеме видовой парности всё-таки расходится с теми, которые приравнивают приставочные пары к суффиксальным

как равноценные. Принимая тезисы Ю. С. Маслова (см. в частности, 1958; 1964), мы не считаем приемлемым отождествлять разные видообразующие процессы чистой перфективации и имперфективации.

В защиту чистовидовых (грамматикализованных) приставок (так же, как и против них) приводилось немало веских аргументов (напр., Тихонов 1964, Гловинская 1982б), ссылаются и на функциональные особенности приставочной пары, в соответствии с чем исходный глагол НСВ ведет себя по отношению к приставочному корреляту СВ точно так, как это свойственно морфологически идеальным, никем не оспариваемым парам (ср. Mulisch 1969, 26). Так, глаголы приставочной пары подвергаются тесту на настоящее историческое или на многократность. Однако их следует проверять и в более специфичных контекстах. Например, в позиции повторяющегося действия с подчеркнутой завершенностью отдельных актов, т. е. в конструкции с предлогом *за* винительного падежа в темпоральном значении кроме глаголов СВ могут выступать только имперфективы суффиксальной пары (по данным нашего опроса исключением является лишь пара *делать-сделать*): ср. *Эту простую задачу я решил за пять минут – Такие простые задачи я (всегда) решал за пять минут. // Этот текст я переписал (перевел) за пять минут – Такие тексты я переписывал (переводил) за пять минут.* Форма **писал* в таких итеративно-результативных контекстах не выступает.

Невозможность употребления бесприставочного глагола НСВ в этой позиции неслучайна. Что касается приставочной видовой пары, образуемой в процессе чистой перфективации, то вопрос состоит не только в том, может ли приставка десемантизироваться или максимально абстрагироваться по отношению к глагольной основе, т. е. выполнять свою перфективирующую функцию без реальной лексической модификации. Кроме этого основного требования нельзя не учитывать того факта, что в такой паре базовый глагол НСВ, не имея префикса в своем морфемном составе, не в состоянии выражать предельное значение с такой же силой, с которой оно проявляется в семантике приставочного глагола НСВ суффиксальной пары. По всей видимости морфемное строение глагола НСВ тесно связано с его семантикой. Это обстоятельство наглядно иллюстрируется на известном примере Ю. С. Маслова, приведенном в связи с появлением видовых троек: «фраза *В 1910/11 учебном году де Соссюр в третий раз прочитал свой курс в Женевском университете* даст в историческом настоящем *читает*. Однако при наличии подчеркнутого указания на доведение действия до конца естественной заменой перфектива *прочитать* окажется вторичный имперфектив. Глагольные формы фразы *Несмотря на болезнь, NN прочитал весь курс до конца и только тогда лег в больницу* соответственно превратятся в *прочитывает* и *ложится*» (Маслов 1984, 69).

Нашу точку зрения на видовую парность мы подробнее изложили в работах: Ясан 1993а, 22–30 и 1993б, 62–66. По этому представлению корреляции могут интерпретироваться в полевой структуре по принципу центра-периферии, на основе разной степени семантической спаянности глаголов разных пар.

В соответствии с таким подходом в этой иерархии наиболее грамматикализованный центр занимают суффиксальные пары (типа *записать-записывать*), а вокруг них, как бы на периферии этой ядерной зоны, располагаются приставочные пары (типа *писать-написать*), не полностью

равноценные суффиксальным парам в некоторых контекстных типах. К ним примыкают в поле видового партнерства, в частности, те приставочные пары, в которых многозначный исходный глагол перфективируется в разных внутриглагольных значениях разными префиксами (напр., *бить-побить*, *бить-пробить*, *бить (масло) – сбить*).

Вследствие разной семантической спаянности двух глаголов противоположных видов не в каждом случае возможно четкое различие парности-непарности. Довольно очевидным представляется и тот факт, что между формально разнотипными парами (как, например, *убить-убивать* и *бить-побить* или *бить-пробить*) нет абсолютного тождества функционирования. Поэтому, как нам кажется, к настоящему словоизменению максимально близки никем не оспариваемые суффиксальные пары. Как ни странно, однако, такая же близость характеризуется с этой точки зрения и трехчленные корреляции (видовые тройки), состоящие собственно как из приставочной (*читать-прочитать*), так и из суффиксальной пары (*прочитать-прочитывать*) при общности коррелята СВ. «Противоречие» здесь только кажущееся. Дело не в том, что чистая перфективация в целом не уступает более грамматикализованному процессу имперфективации (с этой точки зрения функциональный характер парности *читать-прочитать* и *писать-написать* не различается). Суть данного явления заключается именно в том, что видовая тройка (*читать-прочитать-прочитывать*, *пахать-вспахать-вспахивать* и многие другие) рассматривается как одна целостная, полная аспектуальная парадигма, в которой и имперфектив, и имперфектив, аспектуально взаимодополняют друг друга. Первичный и вторичный имперфективы троек «вместе» способны реализовать все возможные позиции НСВ; выражать все нюансы имперфективной семантики, явно больше частных значений, чем один бесприставочный имперфектив приставочной пары (ср. примеры выше, подробнее в статьях: (Петрухина 1990, Ясаи 1990 и 1991/92). Если подходить к тройкам не так, чтобы рассматривать их члены как одно аспектуальное единство, а вместо этого лишь суффиксальные пары в отрыве от перфективации, то оказалось бы, что даже имперфективация не полноценна, ведь вторичные образования (*прочитывать*, *вспахивать* и др.), конечно, не могут передавать все частные значения НСВ. Наоборот, они специализировались лишь на тех значениях, которые связаны с достижением результата. В конечном счете сущность возникновения видовых троек состоит в том, что между первичным и вторичным имперфективами имеет место распределение аспектуальных функций.

Признание вида словоизменительной категорией предполагает, что вид — это максимально грамматикализованная, как принято говорить, «чисто грамматическая» категория. Коротко остановимся на этом мнении.

Чистую грамматичность видового противопоставления, на наш взгляд, можно признавать безоговорочно лишь относительно их общих значений. По распространенной формулировке семантического инварианта данная оппозиция определяется таким образом: СВ, как «положительный» член, обозначает целостное действие, ограниченное пределом, а НСВ, как немаркированный член оппозиции оставляет этот признак невыраженным. Это и есть абстрактное понимание вида, «оголенный» вид, очищенный действительно от каких-либо лексических элементов. Однако в таком «чистом виде» эта оппозиция существует

лишь «для лингвистов», т. е. теоретически, при описании системы языка. При функционировании же этой системы, на уровне речи, когда глагол выступает в том или другом частном значении, в формировании каждого частного значения участвуют и лексическая семантика глагола, и контекст. Семантическая неоднородность глагольной лексики оказывает несомненное воздействие на реальное функционирование видовых форм тем, что возможность или невозможность актуализации того или другого частного значения (актуально-длительного, общефактического, потенциального, суммарного и др.) непосредственно или опосредованно зависит от глубинной семантики употребляемого глагола. Это обстоятельство уже давно отмечалось в зачинательной статье Ю. С. Маслова (1948), в современной аспектологии развила его мысли дальше М. Я. Гловинская (1982а), и это направление нашло сторонников и за рубежом (Lehmann 1988, Гиро–Вебер 1990).

Может быть, роль лексики в реализации частных значений, в формировании внутренней видовой парадигмы (полной или неполной) всё-таки должна заставить нас быть осторожнее при безоговорочном признании вида как словоизменительной категории. И здесь же могут служить предметом сравнения другие глагольные категории — однако ни лицо, ни число или время не ограничена (по крайней мере, несравнимо меньше ограничены) лексической семантикой глагола. Поэтому, как нам кажется, промежуточный характер вида на самом деле состоит не в том, что в семантическом отношении вид проявляет чисто словоизменительные свойства, а на основе формальных показателей — чисто словообразовательные. Вид и семантически не является чисто словоизменительной категорией, а признанию чистого словообразования вида мешают, парадоксально, семантические требования к данной категории: в этом процессе не должны рождаться новые лексические значения, хотя образование нового самостоятельного слова трудно представить при сохранении тождества лексического значения. Кроме того, в русском языке существуют и формообразующие суффиксы (напр., суфф. инфинитива, суфф. прошедшего времени), почему бы суффиксам имперфективации не разделять участь этих формообразующих суффиксов?

2. Возможен и другой выход из противоречивости, создаваемой одновременным учетом семантических и формальных особенностей. Следующее решение, хотя и может показаться искусственным, устраняет данное противоречие. Согласно предлагаемой концепции традиционно равнозначные термины «слово» и «лексема» — не терминологические дублиеты, они обозначают разные стороны данного понятия. Термин «слово» предполагает формально-структурное единство объединенных словоформ и обозначает понятие морфологического ранга, а термин «лексема» является функциональным объединением нескольких словоформ (без дальнейших уточнений «слово» и «лексема» пока не различаются) или, по морфологическим признакам самостоятельных слов, номинативно тождественных и парадигматически дополняющих друг друга. Таким образом «лексема» является более абстрактной единицей семантического ранга. Такое различие собственно равнозначных терминов «слово» и «лексема» находит применение в статье Е. В. Клобукова, рассматривавшего морфологические изменения в основе существительных при образовании множественного числа (напр., сын – сыновья) (Клобуков 1979).

Данная дифференциация применительно к некоторым оппозициям единственного и множественного числа, наверное, вызывает и возражения, мы всё-таки считаем возможным применить ее к чисто видовым парам. Не следует оставлять без внимания то обстоятельство (менее лингвистическое, скорее психическое), что в сознании среднего носителя русского языка игнорируется формальное нетождество двух или нескольких образований, и вследствие одинаковой номинативности и комплементарного характера они представлены как одно единство (см. и супплетивизм типа *брать-взять*). Интуитивное объединение членов противоположных видов (в какое-л. единство, «в лексему» или «в слово» — для среднего носителя это безразлично) имеет место потому, что тождество лексической семантики при комплементарности парадигматики данного единства является более существенным, чем морфемное строение этих образований. (В связи с этими мыслями ср. эксперимент, проведенный Ф. Паппом: 1983, 236–37.)

4. Аналогичные соотношения по числу

Хотя в школьной практике число существительных принято трактовать как формы слова, взгляды исследователей на данную категорию также расходятся в том, является ли противопоставление двух образований по единичности-неединичности (множественности) словоизменительным или словообразовательным. Более дифференцированный подход представляют те лингвисты, которые относят только часть числовых форм к словообразованию. Действительно, пары типа *гонка-гонки, бег-бега, счет-счета, песок-пески* вряд ли целесообразно считать одним словом (парадигматическими формами ед. и мн. ч.), потому что в таком противопоставлении — какая тесная семантическая связь ни была между этими формами — нет общего (совпадающего) значения, выступающего в обеих формах. Эти противопоставленные формы различаются не значениями единичности и множественности, а своей отдельной номинативностью. (Отсылкой к аналогии из вида здесь могут быть образования *заблудиться - заблуждаться, прожить - проживать* и др., никем не признаваемые видовыми парами.)

Еще сложнее оценивать тот случай лексикализации множественного числа, когда формы обоих чисел совпадают, по крайней мере, в одном эквивалентном друг другу значении. Ср. *часы* при *час-часы, леса* при *лес-леса, клеи* при *клея-клеи, хоры* при *хор-хоры, ноты* при *нота-ноты* или *барашки* — в нескольких метафорических значениях (применительно к наименованию пенистых волн, кучевых облаков, цветов ивовых растений и курчавых волос) при *барашек-барашки*.

По вопросу лексикализации числовых форм наиболее тщательное исследование провела П. А. Соболева (1980, 128–78). Приведенные выше примеры она характеризует как лексико-семантический тип образования множественного числа, однако при этом, как она считает, тождество слова так же не нарушается, как при образовании множественных форм грамматического типа (там же, 134). Более того: подчеркивая сильную семантическую связь между значениями (собственно несоотнесительными по числу) *бег/бега, выбор/выборы, счет/счета*

(через производящий глагол), Соболева также не видит основания говорить об образовании новых слов – тождество слова и здесь же не нарушается (там же, 148–49).

По-видимому семантические критерии тождества в связи с образованием множественного числа не так строги, как в связи с видовыми парами (ср. изложенное выше, а также любую дефиницию видовой пары). Прибегая также к этой аналогии, в другом разделе своей монографии Соболева и проводит параллель с видом (там же, 116–18), и устанавливает в связи с дефектностью существительных по числу и глагольных пар по виду подобную систематизацию (относительно видовой парности с отсылкой на Ю. С. Маслова: 1964, 89).

В заключение хочется подчеркнуть следующее. Что касается семантического тождества либо в случае глагольных пар по виду, либо субстантивных пар по числу, семантические требования должны быть одинаковыми. Принцип единства лексического значения немаловажен и в такой категории, которая, формируя оппозицию с помощью флексий, максимально сохраняет структурно-морфемное тождество слова. Лексико-семантические типы образования множественного числа, на наш взгляд, (так же, как и вид) не являются ни чисто словоизменительными, но и ни чисто словообразовательными (что, конечно, легко заметить, благодаря флексийному способу образования). Однако при отсутствии такого общего лексического значения, которое объединило бы обе числовые формы (в случае *песок-пески* и *бег-бега*), мы видим образование нового слова. Если быть последовательным, то существуют не только формообразующие суффиксы, но и, как ни парадоксально, «словообразовательные флексии».

Литература

- Авилова Н. С.: О категории вида в современном русском языке. *РЯШ* № 4, 1959.
- Авилова Н. С.: *Вид глагола и семантика глагольного слова*. М., 1976
- Авилова Н. С.: Морфологические категории глагола: Категория вида. Общая характеристика. *Русская грамматика*, т. 1, главн. ред. Н. Ю. Шведова, М., 1980.
- Бондарко А. В.: Виды глагола и способы действия в русском языке. *РЯШ* № 2, 1971.
- Виноградов В. В.: *Русский язык*. (Грамматическое учение о слове) Изд. третье, М., 1986.
- Гиро-Вебер М.: Вид и семантика русского глагола. *ВЯ* № 2, 1990.
- Гловинская М. Я.: *Семантические типы видовых противопоставлений русского глагола*. М., 1982. (а)
- Гловинская М. Я.: К понятию чисто видовой пары. *Проблемы структурной лингвистики*. М., 1982. (б)
- Гловинская М. Я.: Теоретические проблемы видо-временной семантики русского глагола. АДД, МГУ Фил. фак., М., 1986.
- Исаченко А. В.: *Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким*. ч. II, 1960.

- Клобуков Е. В.: К вопросу о границах парадигмы русского слова. *Вопросы русского языкознания*. Вып. 2, под ред. К. В. Горшковой, М., 1979.
- Маслов Ю. С.: Вид и лексическое значение глагола в современном русском литературном языке. *ИАН Отделение лит. и языка*, т. 7, вып. 4, 1948.
- Маслов Ю. С.: *Роль так называемой перфективации и имперфективации в процессе возникновения славянского глагольного вида*. М., 1958.
- Маслов Ю. С.: *Морфология глагольного вида в современном болгарском литературном языке*. М.–Л., 1963.
- Маслов Ю. С.: Заметки о видовой дефективности (преимущественно в русском и болгарском языках). *Славянская филология*, Л., 1964.
- Маслов Ю. С.: *Очерки по аспектологии*. Л., 1984.
- Мейе А.
(Meillet A.): *Общеславянский язык*. (Пер. с второго французского издания П. С. Кузнецова) М., 1951.
- Милославский И. Г.: *Морфологические категории современного русского языка*. М., 1981.
- Мучник И. П.: О видовых корреляциях в системе спряжения глагола в современном русском языке. *ВЯ* № 6, 1956.
- Падучева Е. В.: К поискам инварианта в значении глагольных видов: вид и лексическое значение глагола. *Научно-техническая информация*, серия 2, 12/1989.
- Папп Ф.: К сопоставительному изучению русских и венгерских вербальных ассоциаций. *Hungaro-Slavica*, Budapest, 1983.
- Петрухина Е. В.: К вопросу о конкуренции первичных и вторичных имперфективов в современном русском языке. *РЯЗР* № 4, 1990.
- Соболева П. А.: *Словообразовательная полисемия и омонимия*. М., 1980.
- Тихонов А. Н.: Чистовидовые приставки в системе русского видового формообразования. *ВЯ* № 1, 1964.
- Ясаи Л.: Характер вариативности бесприставочных и приставочных инхоативных глаголов несовершенного вида. *Russistik/Rусистика* Берлин, 2/1990.
- Ясаи Л.: Заметки об одном типе видовых троек русского глагола. *Sts/Hung.* 37. 1991/92.
- Ясаи Л.: *Лекции по глагольному виду*. ELTE BTK, Budapest, 1993. (a)
- Ясаи Л.: К уточнению понятия видовой парности. *РЯЗР* № 4, 1993. (б)
- Lehman V.: Der russische Aspekt und die lexikalische Bedeutung des Verbs. *Zeitschrift für slavische Philologie*. XLVIII, Hf. 1., 1988.
- Mulisch H.: Zum Problem der präfixalen Aspektkorrelationen in der russischen Gegenwartssprache und ihrer Verifizierung im Kontext. *WZ der Päd. Hochschule K. F. W. Wander*, Dresden, Hf. 4/1969.

Славянский компонент дакорумынского и вопрос о статусе
т. наз. молдавского языка (*лимба молдовеняскэ*)

И. ПИЛАРСКИЙ

"... and when two and two could
have been three as easily as five,
if that were what was needed."
G. Orwell, „1984“

0. В последние годы, в связи с возрождением национального сознания народов Средней и Восточной Европы и с восстановлением права последних на самоопределение, снова получил свою актуальность вопрос о т. наз. *молдавском языке*, как национальном языке коренного населения бывшей Молдавской ССР. Относительно сущности и характера этого языка, а также его отношения к другим языкам данного региона (прежде всего к румынскому) в послевоенный период возник целый ряд вопросов, большинство которых, однако, из-за неблагоприятной политической атмосферы осталось без ответа. Вот почему даже авторитетные лица и учреждения вместо объективного ответа в крайнем замешательстве застенчиво отмалчивались, прибегая в лучшем случае к загадочно-половинчатым формулировкам. Так, например, в соответствующей статье Большой советской энциклопедии утверждается, что молдавский язык „романский язык, относящийся наряду с румынским к группе восточнороманских языков. (...) К м. я. *чрезвычайно близок*¹ молдавский диалект румынского языка“ (Введенский 1954:105). Согласно одному из изданных в бывшей ГДР словарей лингвистических терминов „Dem Dakorumänischen *entstammt*¹(...) das Moldauische, das als offizielle Sprache in der Moldauischen SSR (...) gesprochen wird.“ (Конрад 1985:106). Из одного напечатанного на венгерском языке учебного пособия узнаём, будто от румынского „nem különbözök lényegesen a Moldován Szocialista Köztársaságban használt nyelv sem, melynek szókincsében a sajátos történeti fejlődés következtében *több az orosz elem*¹, s a románától eltérően cirill betűkkel írják“ (Тамаш 1978:17). Более надежной информации не предоставляет и чешский „Příruční slovník naučný“. Под заглавным словом Moldavané приводится, между прочим, следующее: „Jejich jazyk je *úzce příbuzný* rumunštině, piší však azbukou.“ (Прохазка 1966:189). В

¹Курсивом выделено автором настоящей статьи.

этом отношении характерна, даже многозначительна точка зрения авторов изданного в Румынии энциклопедического произведения, классифицирующего и описывающего свыше 2000 языков мира (Сала 1981); статья „молдавский язык“ или ей подобная просто отсутствует.

Процитированные выше осторожно сформулированные туманные определения, которые в известном смысле можно считать симптоматическим явлением своего времени, призваны вызывать впечатление, будто „молдавский“ – близкородственный румынскому, но все же отличный от последнего, самостоятельный язык, характерной чертой которого является якобы больший удельный вес славизмов (именно славянская графика, количество чуждой румынскому лексики восточнославянского происхождения и т. п.). В дальнейшем постепенно попытаемся выяснить объективное положение вещей и проверить справедливость перечисленных предположений.

1. Во избежание любых недоразумений прежде всего необходимо отграничить друг от друга четыре объективных языковых факта: а) существующие на территории Румынии д.-р. говоры; б) распространенные на территории Республики Молдова (включительно части Молдавии, входящей в состав румынского государства) д.-р. диалекты; в) язык, употребляемый в качестве литературного языка Румынии и румынских меньшинств в пределах соседних государств; г) язык, принятый за литературный в бывшей Молдавской ССР (ныне Республика Молдова).

1.1. На уровне диалектов, т. е. а) и б), молдавские диалекты характеризуются целым рядом фонетико-фонологических, грамматических и лексических особенностей, как и любая другая языковая формация д.-р. диалектного континуума. В фонетическом отношении молдавские говоры отличаются многочисленными инновациями, а также архаизмами, в особенности по сравнению с положением в вал. наречиях: палатализация и смещение губных (например, в среднемолдавских говорах $p > k'$: вал. *p'epť* ~ м. *k'epť* 'грудь'; $b > g'$: вал. *bine* ~ м. *g'in'i* 'хорошо'; $v > ž'$: вал. *vi"* ~ м. *ž'i"* 'живой'; $f > š'$: вал. *f'er* ~ м. *š'er* 'железо'; $m > n'$: вал. *m'ere* ~ м. *n'eri* 'мед'), сохранение смычно-щелевого рефлекса лат. *d* (лат. *dīcō* > м. *zyk* ~ вал. *zik* 'скажу', т. е. $d > z > ʒ$), изменение безударного $e > i$ (вал. *dinte* ~ м. *d'int'i* 'зуб'), смещение назад артикуляции переднего гласного после зубного (альвеолярного) (смычно-)щелевого согласного (м. *səmn* ~ вал. *semn* 'знак'; м. *kucyt* ~ вал. *kucit* 'нож'; м. *sarə* ~ вал. *s'arə* 'вечер') и несколько других звукоизменений (см. Сергиевский 1959:193–194; Гросул 1977:326–329). С точки зрения своей фонетики молдавские говоры чрезвычайно близки звуковому состоянию северотрансильванских, в особенности марамурешских румынских диалектов; этот факт подтверждает предположение, что исходной точкой миграционной волны, повлекшей за собой заселение Бессарабии, была, по всей вероятности, как раз упомянутая область (ср. Сергиевский 1959:195 и дальше). Лексическая специфика молдавских говоров вытекает из обусловленного ареальными данностями адстратного влияния восточнославянских языков: здесь встречается ряд таких русских или украинских заимствований, которые в диалектах на правом берегу Прута неизвестны (напр. *og'ial* 'одеяло' < укр. *odіяло*; *koromyslə* 'коромысло' < укр. *коромисло*; *xrubə* 'яма' < укр. *груба* и др.). Итак, вслед за М. В. Сергиевским (1948:52) можно констатировать, что своеобразие молдавских говоров сложилось в результате

двойного контакта со славянской языковой средой (первое славянское влияние – общий, по большей части южнославянский фактор генезиса восточнороманских языков, а второе – восточнославянское влияние, которому в условиях существующей ареальной конфигурации подвергаются восточные д.-р., т. е. прежде всего молдавские говоры). Притом однако нужно подчеркнуть, что сделанное выше заключение состоятельно лишь в сугубо диалектологическом смысле, а его обобщение или же распространение на литературный язык – как в дальнейшем будет показано – вполне ошибочно, хотя до сих пор засвидетельствован целый ряд таких случаев, происшедших отчасти вследствие недопонимания, однако отчасти также за счет умышленной языково-политической манипуляции.

1.2. Тем не менее, выступающие на уровне диалектов факты сами по себе еще ничего не доказывают. Ведь едва ли можно говорить о самостоятельном языке там, где недостает языковой нормы и кодификации, т. е. где нет литературного языка, как высшей и важнейшей формы существования национального языка. Для того, чтобы преодолеть оптическую иллюзию, с виду создающую впечатление подлинности существующего языково-политического положения (т. е. именно румыно-молдавского языкового дуализма), следует исходить из основного положения, согласно которому на территории, населенной д.-р. племенами, в исторический период доказанно возник *лишь один* единый литературный язык. Из сопоставления созданных на территории Валахии, Трансильвании и Молдавии ранних памятников письменности вытекает, что в процессе сублимации, скрепления и слияния местных наречий и путем подавления любых не в меру локальных черт на протяжении XVI–XVII вв. выкристаллизовался общий румыно-молдавский литературный язык (Сергиевский 1954:232; Бережан 1989:14 и дальше). Хотя в сокровищнице этого единого языка письменности представлены черты, присущие самым различным диалектам данного континуума, и без всякой натяжки можно сказать, что каждый из них так или иначе внес свой вклад в его окончательную структуру, все же наблюдается известный перевес вал. элементов (Бережан 1989:15). Эта частичная диспропорция объясняется тем, что молдавская письменность зародилась позже трансильванской и валашской, формировавшись фактически на фоне этих последних: в Трансильвании еще в XVI в. процветала румынская письменность, проникшая впоследствии прежде всего в форме переводов богослужебных книг также на территорию Молдавии (см. Черепнин 1965:261), что на протяжении XVII в. способствовало, с одной стороны, усвоению в тот период созданного уже литературного языка, а с другой – возникновению собственной молдавской письменности (Сергиевский 1959:174 и дальше). На этом языке писали свои произведения также классики молдавской литературы (М. Костин, Д. Кантемир, И. Некулче), так как стремление к созданию самостоятельного молдавского литературного языка повлекло бы за собой опасность изоляции и отодвижения молдавской культуры на периферию духовной жизни региона (Бережан 1989:15). Это приобщение все же не воспрепятствовало внедрению определенных молдавских регионализмов, которые таким образом впоследствии получили распространение также вне границ Молдавии как таковой. В результате этого процесса сложился единый д.-р. литературный язык, по своему характеру не чисто валашский, и не чисто молдавский, а своего рода д.-р. *койнэ*.

1.3. На дальнейшую судьбу возникшего таким образом д.-р. литературного языка оказали значительное влияние сложившиеся на Балканском полуострове отношения политического господства и подчинения, в особенности тот факт, что Молдавия (и в пределах последней главным образом Бессарабия), несмотря на близость языковых и этнических связей, продвигалась по собственному пути развития, постепенно отрываясь от Валахии и Трансильвании и все больше вовлекаясь в политическую и культурную орбиту Русской империи. Отсутствием государственно политического единства объясняется и тот факт, что и глоттоним для наименования общего литературного языка не обладал общностью формы: в Трансильвании и Валахии называли его румынским, но в Молдавии зачастую пользовались названием *молдавский язык*. Эта двойственность формы впоследствии, т. е. в период, последовавший за приобщением Бессарабии к России 1812 г., благоприятствовала силам, стремившимся к всестороннему отрыву населения Бессарабии от возникшего несколько позже румынского национального государства. Таким образом установилась концепция самостоятельного молдавского языка, всеобщему распространению которой содействовал, между прочим, и осуществленный в Румынии в половине XIX в. переход к латинскому алфавиту, вследствие которого литературный язык разделенного народа получил два разных графических оформления.

В советский период идеология самостоятельного молдавского народа и языка продолжала усиливаться, а в критические годы антифашистской борьбы и культура личности достигла своей вершины. В основанной в 1924 г. на левом берегу Днестра Автономной Молдавской Советской Республике сделали попытку выдвинуть местный диалект на уровень литературного языка. Замысел, кроющийся за этим начинанием, очевидно политического порядка, именно путем отвержения вопреки внешних знаков (глоттоним, графика) на самом деле все еще общего литературного языка разорвать даже и последние нити, связывающие еще Молдавию с Румынией (Бережан 1989:17). Хотя все сделанные в этом направлении попытки закономерно закончились провалом, показательно, что после основания МССР, даже и в послевоенный период политического сближения Румынии с Советским Союзом практически вплоть до середины 80-ых гг. факт существования единого д.-р. языка не получил официального признания. Наоборот, как политики, так и представители науки цепко придерживались сомнительной и неудержимой „теории“ двух самостоятельных литературных языков, стараясь подкрепить ее кроме существующих расхождений в связи с глоттонимом и графикой также путем сознательной языковой манипуляции. Сущность последней заключалась в том, что значимость встречающихся редко в едином литературном языке местных особенностей была абсолютизирована, а естественная разнообразность и синонимичность языковых средств была подвергнута переоценке в пользу румыно-молдавской двойственности (конкретные примеры см. дальше).

1.4. Несмотря на принятые практики того времени, направленные на искажение объективных фактов, д.-р. литературный язык, употреблявшийся по обоим берегам Прута, сохранил свое единство, что свидетельствует о чрезвычайной сопротивляемости языковой системы произвольным вмешательствам извне. Прекрасным доказательством этого утверждения может служить тот факт, что произведения таких классических авторов, как

М. Эминеску, И. Крянгэ, Б. П. Хашдеу и др., общие, и как в Румынии, так и в Молдавской ССР – несмотря на различия в графике – всегда издавались без любых изменений, не говоря уже о нечем вроде перевода. При этом, однако, такие издания в одной стране считались произведениями румынской литературы, а в другой – молдавской. Для сравнения приводим первые четыре строки стихотворения М. Эминеску „La steaua“ („До звезды“):

Румынский вариант:

La steaua care a răsărit
E-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Молдавский вариант:

Ла стяуа каре-а рэсэрит
Е-о кале-атыт де лунгэ,
Кэ мий де ань й-ау требуйт
Луминий сэ не-ажунгэ.

Даже и вне пределов классического литературного творчества можно сказать, что любой текст, написанный на молдавском литературном языке, может быть „переведен“ на румынский путем простой транслитерации:

Оригинальный м. текст:

Бэтрына се ридикэ де пе
скэунаш, мулцумеште
кукошулуй ку ун пумн де
грэунце пе каре и ле арункэ
ын бэтэтурэ ши, резематэ де
ушор, рэмыне сэ урмэряскэ
кум се ынграшэ зече гэинь
проасте пе сокотяла унуй
кукош ынцелепт.

Румынский „перевод“:

Bătrâna se ridică de pe
scăunaș, mulțumește
cucosului cu un pumn de
grăunțe pe care i le
aruncă în bătătură și,
rezemată de ușor, rămâne
să urmărească cum se
îngrașă zece găini proaste
pe socoteala unui cucos
înțelept.

(Ион Друцэ. Ултима лунэ де тоамнэ. In: И. Д. Де ла верде пынэ ла верде, Кишинэу, 1982, стр. 309)

Оригинальный р. текст:

Închise ochii ca să cheme
Într-ajutor imaginea lui
Sergiu, senzația brațului
tare de sprijin și de
apărare, când a cuprins-o
la pieptul voinic.

Молдавский „перевод“:

Ынкисе окий ка сэ кеме
ынтр'ажутор имажиня луй
Серджиу, сензация брацулуй
таре де сприжин ши де
апэраре, кынд а купринс-о
ла пептул войник.

(Cezar Petrescu. Dumineca orbului, București, 1975, стр. 81)

Беспорно ошибочный, но по политическим соображениям искусственно поддерживаемый тезис о двух д.-р. литературных языках на протяжении нескольких десятилетий считался в этом

отношении официальной точкой зрения, ставив в затруднительное положение сотни честных филологов, совершенно понимавших неудержимость такой „теории“. Дилемма одновременно углублялась вследствие давления со стороны международных форумов, которые все более настоятельно требовали применения чисто научных критериев. Еще в начале 50-ых гг., благодаря полемической статье Карло Талльявини „*Una nuova lingua letteraria romanza? Il Moldavo?*“, несообразность положения настолько обострилась, что даже и самые известные советские лингвисты того времени не смогли больше молчать: в 1956 г. Р. А. Будагов и С. Б. Бернштейн опубликовали статью *О румыно-молдавском языковом единстве*, в которой вполне однозначным образом доказали единство и взаимную тождественность румынского и молдавского литературного языков. Однако сданная в редакцию журнала „*Вопросы языкознания*“ статья была задержана и пресловутая антинаучная концепция просуществовала еще свыше 30 лет. Преодолевшая идеологические пределы своей эпохи работа вышла в свет только 32 года в журнале „*Нистру*“ (Будагов-Бернштейн 1988).

2. Как упоминалось выше (см. 1.3.), для того, чтобы накопить как можно больше аргументов в пользу молдаво-румынской двойственности, сторонники этой стратегии, кроме непрерывных ссылок на два исторически сложившихся глоттонима и две различные графические системы, ловили рыбу в мутной воде, рафинированно используя многогранность разных языковых фактов и возможность разнообразного их толкования. Большинство таких манипуляций сводится к следующим двум тактическим операциям:

- а) Умышленное игнорирование вертикальной дифференциации национального языка, т. е. сознательное смешивание отдельных форм существования последнего (диалект, литературный язык) и форсированный перенос на литературный язык диалектных фактов.
- б) Перетолковывание места и роли славянского ингредиента д.-р. языка, произвольное толкование взаимного отношения элементов романского и славянского происхождения в пользу молдаво-румынской поляризации с целью доказать, что м. язык отличается от румынского якобы гораздо бóльшим числом славянских (в особенности восточнославянских) элементов.

Следы таких и подобных, более или менее искусственных вмешательств можно наблюдать на всех уровнях языковой системы, а именно не только в сфере практического пользования языком, но, в первую очередь, в разных издававшихся в Молдавии книгах, пособиях и справочниках по лингвистике и культуре языка. В дальнейшем дается краткий обзор упомянутых практик по отдельным подсистемам.

2.1. Фонетика. Орфоэпическая норма обоих вариантов д.-р. литературного языка показывает расхождения даже в нескольких отношениях; рассмотрим несколько типичных случаев:

2.1.1. М. вариант нередко предпочитает звук [y] и в таких случаях, когда в р. стандарте имеется [i]: м. *ынтрапе, ынтитулам* ~ р. *intrare, intitulat*.

2.1.2. М. орфоэпическая норма после [z], [s], [c], [ž], [š] и [v] никогда не допускает дифтонг [ʰa], а только [a]: м. *замэ, сарэ, цанэ, протезжазэ, репрошазэ, молдован* ~ р. *zeată, seară, țeară, protejează, reproșează, moldovean*.

2.1.3. Р. гласному [e] в конце существительных женского рода (зачастую после зубных) соответствует м. [e]: м. *тинерецэ* ~ р. *tinerețe*.

2.1.4. М. [y] перед передним слогом никогда не подвергается дифтонгизации: м. *кыне, мынь* ~ р. *câine, mâini*.

2.1.5. Некоторые слова отличаются иногда также другими фонетическими чертами: м. *диспэрцире* ~ р. *despărire*, м. *мулцэми* ~ р. *mulțimi*, м. *ынфэцишетор* ~ р. *înfățișător* и т. п.

2.1.6. Все перечисленные отклонения сводятся к чрезмерному почеркиванию (см. 1.1.) и абсолютизации (см. 2. а) молдавских диалектизмов. Как упоминалось выше (1.2.), общедакорумынский литературный язык совмещает в себе различные местные особенности, поэтому в нем часто стоят рядом вал. и м. фонетизмы: ср. р. *șeavă* ~ *șară* (а не: **șeară*). Молдавские языковеды–практики советского периода, развивавшие свою деятельность в области культуры речи, видимо стремились к „ремолдавизации“ гетерогенного общего стандарта (ср. *цавэ, царэ*).

О том, что речь идет о фактически искусственной дифференциации, и подавляющее большинство перечисленных особенностей никогда не вошло в общее употребление, убедительно свидетельствуют относящиеся сюда разделы молдавских нормативных пособий, которые „правильные“ фонетизмы (т. е. явления молдавского происхождения) рекомендуют, а „неправильные“ (т. е. присущие вал. говорам) черты отбрасывают: „Дупэ з, с, ц ын рэдэчина кувынтулуй, ын силабэ акцентуатэ, се скрие а (ши ну я): ...“ (Корлэтяну 1978:530). Усилия пуристов, по-видимому, оказались по большей части напрасными, так как в ежедневной разговорной речи (и даже в художественной литературе) предпочтение нередко отдается традиционно вшедшим в обиход д.–р. формам (ср. цитированный в 1.4. отрывок из произведения И. Друцэ: *мулцумеште* вместо рекомендуемого *мулцэмеште*). Также более современные (прежде всего появившиеся после реформы правописания 1957 г.) языковые пособия, кстати, уже только в единичных случаях настаивают на молдавизмах, все больше примыкая к общему д.–р. стандарту (Корлэтяну 1978: *ынфэциша*, а не: *ынфэциша; а зиди*, а не: *а зиди* и др.).

2.1.7. На основе анализа фонетических отклонений между обоими вариантами д.–р. языка можно сделать весьма важный с точки зрения нашей целеустановки вывод, что среди них нет ни одного славянского фонетизма. На славянское влияние, возможно, указывает лишь общераспространенный протез *i*–перед *e*– в начале слова (м. *енерџие електрикэ* [‘enerʒi’e ‘e’lektrikə], что, очевидно, можно считать явлением интерференции вследствие применения кириллической графики (в р. варианте у неологизмов отсутствует: *energie electrică* [enerʒi’e e’lektrikə]).

2.2. Между м. и р. нормами наблюдаются (хотя лишь изредка) также морфологические отклонения. напр. в 3 л. конъюнктива наст. вр. (м. *сэ стее* ~ р. *să stea*), в образовании множественного числа (м. *штуинць* ~ р. *științe*) и т. п. В этом случае иногда встречаются также различия морфонологического порядка: м. Им. п. ед. ч. *енглез* – Им. п. мн. ч. *енглежь* ~ р. *englez - englezi*. Характер, причины и релевантность таких явлений аналогичны к фонетическому уровню и не связаны ни с каким славянским влиянием.

Более динамичная и более предрасположенная к сдвигам лексическая подсистема буквально толкает на всякие произвольные вмешательства и манипуляции. Это касается в особенности многогранно расчлененного и гетерогенного д.–р. словарного запаса. При сопоставлении м. и р. лексики исходим из одного русско–молдавского (Борщ 1954) и одного русско–румынского (Колэтяну–Руссев 1954) словаря. Замечательно, что оба изданных в СССР

лексикографических пособия появились в том же самом году, и по большей части являются продуктом того же самого редакционного коллектива.

2.3. Как упоминалось еще в предыдущих главах (см. 1.1.), между д.-р. территориальными (прежде всего между вал. и м.) диалектами существуют значительные лексические различия, оценка которых была сделана уже раньше (напр. Иордан 1921). Из рассмотренного материала вытекает, что м. лексемы нередко восточнославянского происхождения, в то время как их вал. эквиваленты показывают латинскую, тюркскую или другую этимологию: м. *skripkə* 'скрипка' < укр., рус. *скрипка* ~ вал. *v^oarə* < лат. *viola*; м. *prostiri* 'простыня' < укр. *простирало* ~ вал. *čaršaf* < тур. *çarşaf*. Количество таких восточнославянизмов составляет по некоторым оценкам даже несколько тысяч лексем (Гросул 1977:325), однако для того, чтобы избежать подозрения необъективности, эту цифру можно связывать исключительно с диалектной лексикой. В большинстве случаев между лексемами обеих групп наречий наблюдается как раз противоположное или совсем другое этимологическое отношение: м. *g'ecuš* 'гололедица' < лат. *glacies* ~ вал. *polei* < сл. *polijati*; м. *fyntynə* 'колодец' < лат. *fontana* ~ вал. *pic* < лат. *puteus*; м. *mai* 'печень' < венг. *máj* ~ вал. *fikat* < лат. (*iecur*) *ficatum*; м. *koromyslə* 'коромысло' < укр. *коромисло* ~ вал. *kobilicə* < ю.-сл. *kobylica* и т. п.

2.3.1. Как отражается эта лексическая дифференциация в д.-р. литературном языке? Как и на других уровнях системы, литературный язык к различиям иногда относится селективно, но в большинстве случаев показывает интегрирующую тенденцию, предпочитая, с одной стороны, вал. варианты (напр. *dulap* 'шкаф'), а с другой – молдавские (напр. *rânză* 'птичий желудок'), но одновременно сохраняет также другой территориальный вариант, функционирующий как синоним с ограниченной частотой употребления (*scrânciob dulap, pipotă rânză*). Другими словами, в настоящее время в молдавском литературном словоупотреблении уже почти нет таких лексем, которые неизвестны в Румынии, а румынский вариант общего литературного языка, в общем, лишен таких выражений, которые чужды молдавскому стандарту. В единичных случаях, правда, наблюдается территориально обусловленная тенденция к предпочтению той или другой лексемы (напр. м. *kirəruu* ~ р. *ardei*), распределение же последних никогда не комплементарное: первый пример встречается в р. словарях в форме *chipăruș* (Котяну 1975:147), а другой – в м. словарях в форме *ardei* (Жорлэтяну 1973:32).

За пределы общего словарного состава д.-р. языка выходит лишь та часть м. лексики, которая является естественным явлением, сопутствующим политической разделенности (ср. 3.2.). Сюда относятся, например, неологизмы, отражающие советскую действительность своего времени (*вахтэ, профорг, колхозник*) и, в последнее время, все более многочисленные выражения терминологического характера, заимствованные посредством русского языка (*четтнер, слайд*). Однако удельный вес повседневной лексики, ограниченной ареалом м. варианта, совсем незначителен (напр. *совесте* 'совесть', хотя это наряду с общим д.-р. *conștiință* (*конституицэ*), как синоним последнего).

2.3.2. Проповедники тезиса о двух д.-р. литературных языках, по большей части, и здесь действовали по линии, сопротивляющейся естественному процессу конвергенции, упрямо придерживаясь классической догмы послевоенного периода о диалектно обусловленной специфике „молдавского языка“, территориальная

распространенность которой, конечно, уже давно не находится в соответствии с действительными языковыми фактами. Несколько примеров из лексикографических пособий 50-х гг.:

русская сл. статья	м. эквивалент (Борщ 1954)	р. эквивалент (Корлэтяну-Руссев 1954)
кукуруза	попушой	porumb
повидло	повидлэ	marmeladă
снег	омэт	zăpadă, ninsoare, nea
кошка	мыцэ	pisică
теперь	аму	acum

2.3.3. Еще более интересны случаи рафинированного злоупотребления этимологической структурой д.-р. дексик. Значительную часть лексем составляют элементы латинского (*împărat* 'царь', а *cânta* 'петь') и славянского (*nevastă* 'жена', *drag* 'дорогой') происхождения, но встречаются также слова фрако-дакские (*bucurie* 'радость'), тюркские (*tacâm* 'столовый прибор'), венгерские (*oraș* 'город'), греческие (*folos* 'польза'), германские (*strugure* 'виноград') и др. Нередко наблюдается, что лексемы различного происхождения функционируют как синонимы, увеличивая благодаря своему специфическому звуковому облику и связанной с последним своеобразной стилистической окраске выразительную силу языка. Так, например, д.-р. эквиваленты слова 'граница': *frontieră* (фр.), *graniță* (сл.), *hotar* (венг.), *limită* (лат.); 'надежда': *speranță* (ит.), *nădejde* (сл.); 'вечный': *etern* (лат.), *veșnic* (сл.); 'строить': *a construi* (лат.), *a zidi, a clădi* (сл.). Хотя эти синонимы никогда не были территориальными вариантами, защитники м.-р. дуализма постарались и здесь поставить дело так, как будто любое выражение славянского происхождения скорее молдавское, а выражение неславянского происхождения – румынское. Однако в этом случае речь уже идет не об ошибочном толковании фактов, а об умышленном их извращении с целью доказать якобы более высокую значимость славянского фактора в молдавском. Примеры из упомянутых словарей:

русская сл. статья	м. эквивалент (Борщ 1954)	р. эквивалент (Корлэтяну-Руссев 1954)
граница	границэ, хотар	frontieră, graniță, hotar
надежда	нэдежде	speranță, nădejde
вечный	вешник	veșnic, etern, perpetuu
строитель	зидитор, конструктор	constructor
причина	причинэ, мотив	cauză, pricină, motiv

2.3.4. Весьма драматичное впечатление в обоих словарях вызывает перевод словосочетаний. Из общего д.-р. словарного запаса авторы и в этом отношении подбирают лексемы так, чтобы м. вариант состоял по возможности из славянских элементов и, поскольку это невозможно, чтобы, по крайней мере, в максимальной степени отличался от румынского. В результате такой манипуляции возникает

ложное впечатление, будто м. и р. – два существенно отличающихся друг от друга языка:

синтагма внутри рус. сл. статьи	м. эквивалент (Борщ 1954)	р. эквивалент (Корлэтяну–Руссев 1954)
<i>вечные снега льстить себя надеждой удобный случай свободное время общественный обвинитель</i>	<i>омэтурь вешниче а се мэгули ку нэдеждя прилеж потривит время слободэ ыввинуитор обшитеск</i>	<i>zăpezi eterne a se mîngîia cu speranța ocazie favorabilă timpul liber acuzator public</i>

2.4. Начиная с конца 30-х гг., в советской политике по национальному вопросу, в связи с понятными внешнеполитическими причинами, усиливается стремление к отрыву живущих внутри Советского Союза этнических групп от зарубежных соплеменников и от их общей родины. Для этой цели применялись всевозможные административные, идеологические и психологические методы, между прочим, графический барьер, в основе которого лежал переход национальных письменностей к модифицированному русскому шрифту. В результате этого, например, коммуникация между курдами, живущими в Армении, и их иранскими братьями могла продолжаться осуществляться лишь на уровне устной речи (см. Григорян 1989:34), что, в свою очередь, вследствие действовавших в то время ограничений административного порядка оказалось почти невыполнимым. Та же самая обстановка–модель создавалась также в случае д.-р. населения по обоим берегам Прута. Советские официальные источники по языкознанию, правда, последовательно ссылаются на многовековую традицию кириллического алфавита в д.-р. письменности (Корлэтяну 1987:211, Базиев-Исаев 1973:49), но и это не до конца справедливо, поскольку, как будет ниже показано, говорить о преемственности в связи с традиционной д.-р. кириллической и современной м. графикой и орфографией, по крайней мере, затруднительно.

2.4.1. Распространение кириллицы на д.-р. территории узко связано с вовлечением последней в культурную орбиту православной церкви. Ее внедрением непременно преследовали цель заполнить пробел в культурной сфере и ее господство с X вплоть до начала XIX в. было исключительным на всей д.-р. территории. Аргументация, согласно которой славянский алфавит вытеснил употреблявшийся якобы еще со времен Траяна латинский шрифт (Дырул 1989:32 и дальше), малоубедительна, а встречающиеся до XIX в. единичные д.-р. тексты, написанные или напечатанные латиницей (ср. Шербан 1974:188 и дальше, Дырул 1989:34), всегда можно объяснить воздействием какого-либо особенного обстоятельства или внешним влиянием. О памятниках д.-р. письменности как таковой можно говорить лишь начиная с XV–XVI вв., поскольку языком письменности первоначально был церковнославянский. Славянский алфавит, по всей видимости, среди румын пользовался большой популярностью, что, между прочим, можно объяснить его „фонологической удобностью“ по отношению к румынской системе (ср. Богдан 1948:16). О привязанности дакорумын к славянскому алфавиту свидетельствует также тот более или менее курьезный

факт, что в некоторых случаях им пользовались даже для записи греческих и латинских текстов (Снеджеску 1905:8).

2.4.2. В начале XIX в. в истории д.-р. письменности наступает перелом. Румынское национальное движение, воплощенное т. наз. Трансильванской школой, в условиях ригористического языкового пуризма, приводит к разрыву с кириллической традицией, вследствие чего кириллица в объединенной Румынии с 1860 г. официально замещается латиницей. В связи с этой сменой графики необходимо подчеркнуть, что внедрение латинского шрифта диктовалось не какими-либо лингвистическими, а исключительно вытекающими из национального сознания поводами. Собственно говоря, произошло не что иное, как замена филологически более обоснованной графической системы другой, более подходящей с точки зрения национальных чувств.

Об удобности славянской графики для румынского свидетельствует, между прочим, относительная устойчивость румынского кириллического правописания. Если с XVI вплоть до XVIII в. румынская орфография вряд ли изменялась (Тиктин 1905:571), то введение латиницы повлекло за собой орфографическую анархию, и на протяжении последующих ста лет был проведен целый ряд коренных реформ правописания.

2.4.3. Территория, расположенная на восток от Прута и с 1812 г. вшедшая в состав России, происшедшей в Румынии сменой графики не была затронута. В Бессарабии продолжали пользоваться традиционной графикой и орфографией. Обстановка пока изменилась лишь в том отношении, что по мере продвигающейся русификации на смену традиционной кириллицы пришла гражданка. Радикальный поворот принесла только румынская оккупация 1918–1940 гг., когда Бессарабия не только политически, но после продолжительного времени и графически присоединилась к Румынии. На населенной румынами территории, лежащей на левом берегу Днестра, где в 1924 г. была создана АМССР, пока все оставалось по-старому, и только в 1932 г., в соответствии с проявляющейся в СССР того времени почти повсеместно тенденцией, и здесь был введен латинский шрифт. Этот год был одновременно в первый раз в истории ознаменован всеобщей победой латиницы на всей д.-р. территории.

2.4.4. Как по всему Советскому Союзу, так и в АМССР период национального алфавита, созданного на основе латиницы, оказался эфемерным. Под конец 30-ых годов (обычно ссылаясь на стремление к облегчению коммуникации между народами и национальностями СССР и к обеспечению терминологического единства их языков) все языки СССР, за исключением грузинского, армянского и еврейского (идиш), а позже также литовского, латышского и эстонского, приняли фонологически адаптированный вариант русской азбуки. В АМССР изменение это наступило в 1938 г., после того как в Румынии захватила власть фашистская диктатура; этот переход объяснялся, между прочим, тем, будто латинский шрифт „пошатнул бы дружбу между народами“ (Дырул 1989:34). Таким образом, после образования МССР, в состав которой вошла не только АМССР, но в 1940 г. также Бессарабия, вся территория на левом берегу Прута с виду вернулась к графике на кириллической основе. Однако реставрация была лишь мнимой, поскольку в 1938 г. не вернулись к письменной традиции, исходящей из церковнославянской графики и выработанной на протяжении многих веков, а применили систему, однозначно

восходящую к русской графике и орфографии, которая с первой не имеет ничего общего за исключением факта, что в основе обеих, в конечном счете, лежит древняя кириллица. Различия между первоначальным и введенным вторично русифицированным правописанием вполне очевидны:

Фонема/соединение фонем	Традиционная графика	Послевоенная м. графика	Пример
/ə/	ъ	э	кърциле кэрциле
/ʃa/	ѣ	я	нѣмулуй нямулуй
/ʃa/	Ѣа, А	я	Ѣатра пятра
/y/	ѣ	ы	сѣѣршитулъ сфыршитул
/ʒ/	ѣ	ж	слуѣиле служиле
/ʃt/	ѣ	шт	куноащѣе куноаште
/yn/	ѣ	ын	ѣтру ынтру

2.4.5. Как следует из приведенных примеров, послевоенная м. графика и орфография – продукт непосредственного применения русской графической системы к д.-р. фонетике. Замечательно, что эта орфография фактически без исключения совпадает со способом передачи румынских географических названий на изданных в СССР картах (!), и поэтому ее можно, собственно говоря, считать русской транскрипцией д.-р. произношения. Но так как любая транскрипция представляет собой искусственно созданное, вторичное, вспомогательное средство, которое не замещает – поскольку не может заместить – исторически сложившуюся форму правописания², вполне понятно стремление к переходу к латинскому шрифту, которое во второй половине 80-ых годов все больше усиливалось и впоследствии увенчалось успехом.

В м. прессе конца 80-ых годов разгорелась оживленная полемика в связи с повторным введением латиницы. Среди многообразных выступлений за и против замечательно мнение, прозвучавшее с разных научных трибун и печатавшееся неоднократно на страницах журнала „Лимба ши литература молдовенякэ” (напр. №№ 2 и 3 1989 г.), согласно которому введение латинского алфавита в тогда еще советской Молдавии однозначно научно обоснованно и неизбежно. Аргументы, опирающиеся на единство д.-р. языка, национальное сознание, престиж национального языка и даже на известные экономические аспекты (экономия материалов и зарплата и т. п. – см. Дырул 1989:40 и дальше) безусловно справедливы. Однако приведенные в пользу этих требований доводы лингвистического порядка приемлемы, по крайней мере, лишь с оговорками.

² Ср. в этом отношении неудачу попыток ввести латинскую графику транскрипционного характера в языках как китайский, японский, хинди и т. п., пользующихся традиционным неероглифическим или слоговым письмом.

Так, например, с одной стороны, вряд ли можно отрицать, что в условиях массового билингвизма общая графическая система благоприятствует появлению русско-молдавской фонетической интерференции, с другой же стороны нельзя согласиться с тем, будто основанная на кириллице графика менее применима к фонетическо-фонологическим условиям д.-р. языка. Наоборот, как было показано еще в гл. 2.4.1., преимущество кириллической графической системы в этом отношении бесспорно. Кроме того, д.-р. язык в течение веков настолько отклонился от первоначальной латинской звуковой системы, что письмо, отражающее латинскую фонологию, уже не обязательно выгодно. Подчеркивание значения морфологического принципа правописания, действию которого способствует латинская графика, тоже не совсем понятно; ведь из логики фонографических систем вытекает стремление к максимальному применению фонологического принципа, следовательно, возврат к морфологическим (или даже историко-этимологическим) аспектам необходимо считать регрессом. Не менее сомнительно, что латинский алфавит приносит какое-либо удовлетворительное орфографическое решение для колебаний типа *вяцэ - вяцэ - вяцэ* ... и т. п. (см. Дырул 1989:38). Отсутствие единства графического оформления может восходить к двум причинам: 1. недостаточная разработанность орфографической системы, 2. недостаточная степень орфографической подготовки говорящих. Как бы то ни было, не подлежит дискуссии, что латиница ни одну из причин колебаний не устраняет, а только затушевывает, мало того, своей фонетической непрозрачностью³ вряд ли способствует улучшению культуры речи. Основанная же на кириллической традиции графика, в свою очередь, (конечно, только в условиях тщательно разработанных правил орфографии) явно подходит для однозначной передачи фонетической (и, отчасти, также фонологической) оппозиции [i] ~ [i̯] ~ [j], которая настолько характерна для д.-р. языка (*вяер* [v'ɛr] 'кабан', *виер* [vi'ɛr] 'виноградарь'; на латинской графике в обоих случаях получается написание *vier*). Встречающиеся в отдельных случаях недостатки этой системы (*ачештя* [a'čɛšt'a] - *ачестя* [a'čɛst'a] - Дырул 1989:35) можно было устранить путем небольших поправок (вроде *ачештя* - *ачестя*) и без смены графической системы. Итак, под строго лингвистическим углом зрения (без учета других аргументов, говорящих в пользу этого решения) отказ от славянской графической системы, по-моему, не до конца и однозначно обоснован. Необходимость выбора среди двух систем графики неизбежно порождает тяжелую дилемму, которую прекрасно иллюстрирует следующий парадоксальный пример: одно из первых молдавских экспериментальных изданий, печатавшихся латиницей с целью доказать обоснованность и преимущества перехода к латинице, вышло под заглавием „GLASUL“ (< сл. *глась*) ...

3. Подведя итоги сказанному, можно констатировать, что ничем не обосновано считать т. наз. молдавский язык самостоятельным, отличным от румынского, языком: ведь оба показывают на всех уровнях своей системы одинаковую структуру, причем большинство существующих различий восходит к языковым манипуляциям 40-ых и 50-ых годов, направленных на отрыв населения МССР от Румынии, а возникшие естественным путем на основе неодинакового диалектного субстрата различия незначительны. Следовательно, обе формы существования необходимо считать вариантами единого д.-р. национального языка, у которых два разных исторически обоснованных глоттонима и которые некоторое время просуществовали в двух политически мотивированных графически обликах. Различия эти ни в коем случае не препятствуют признанию их тождественности, ведь среди языков мира можно найти целый ряд параллельных примеров, когда один и тот же язык располагает двумя различными глоттонимами и/или двумя графическими обликами. Таковы сербский и хорватский, голландский и фламандский, индонезийский и малайский, хинди и урду и т. д. Есть даже языки с двумя или несколькими территориальными разновидностями, между которыми имеются существенно более глубокие различия

³Соответствует написанию *ia* звуковой сегмент [a] ~ [ja] ~ [i'a]?

(напр. великобританский, американский, австралийский и т. д. варианты английского, „северный“ и „южный“ варианты немецкого, европейский и бразильский варианты португальского), но все-таки нет серьезного основания сомневаться в их принципиальном единстве. Вопреки этому намеченные параллели основаны по большей части лишь на поверхностной аналогии: различия между территориальными разновидностями приведенных выше в качестве примера языков сводятся к естественному историческому процессу, т. е. к постепенной дивергенции географически разделенных общностей или к вовлечению отдельных частей языковой общности в разные культурные, религиозные и т. п. сферы, в то время как различный характер вариантов дакорумынского сложился, по большей части, путем произвольных административных вмешательств и волюнтаристской языковой политики. Эти практики повлекли за собой далеко идущие общественные, социолингвистические и политические последствия:

3.1. Обременение р.-м. отношений. Тезис о двух самостоятельных восточнороманских языках с точки зрения науки неудержим – вот почему тема на протяжении многих десятилетий считалась табу (Бережан 1989:23). Так как эту концепцию одно только существование национального языка Румынии ставило под вопрос, любые контакты между МССР и Румынией были ограничены до неизбежного минимума, и продукты румынской культуры, связанные в той или другой степени с языком, в Молдавии просто игнорировались. Ответные меры, принятые румынско стороной, были подобного характера. Таким образом, территории, лежащие по обоим берегам Прута, стали во всех отношениях отчуждаться друг от друга. Известная сентенция Дж. Б. Шоу, будто *„England and America are two countries separated by the same language“*, *mutatis mutandis* и в несколько другом толковании верно характеризует также эту ситуацию.

Типичным проявлением этой политики вакуума является тот факт, что в м. специальной литературе по молдавскому языковедению почти нет ссылок на румынские источники (что, принимая во внимание д.-р. языковое единство, было бы совершенно логично), но, с другой стороны, зачастую цитируются тематически отдаленные лингвистические произведения русских, украинских и других советских авторов (см., напр., Корлэтяну 1978).

3.2. Следствия фальсификации постепенно проникли в сознание. В результате герметически закрытой границы и интенсивной пропаганды массы простых людей стали признавать, что их родным языком является молдавский, а за рубежом говорят на родственном, но чужом языке. Физическое и культурное разделение, кроме того, вследствие обратной связи, благоприятствовало не только естественной дифференциации, но и концепции самостоятельного м. языка. Поскольку конституционно обеспеченная свобода пользования родным языком фактически оставалась на бумаге, общественные функции м. языка заметно ограничились, а его употребление постепенно вытеснилось из всех общественно релевантных областей (Бережан 1989:25). В результате этого процесса культура речи получила неизмеримый ущерб, разговорный язык был перенасыщен (прежде всего лексическими и терминологическими) русизмами, и даже наступила реальная угроза его отмирания (там же, 26 стр.). Во время устроенного в Кишиневе в декабре 1988 г. совещания специалистов-языковедов прозвучали следующие тревожные слова: „Наш язык находится в агонии. Он заразился, как в случае СПИДа, потерял свой иммунитет.“ (Вангели-Павличенко 1989:45).

В последние годы в Молдове были приняты многообразные меры для устранения деформаций, возникших в области языковой политики советского периода (признание единства м. и р. языков, переход к латинской графике, признание за м./р. языком статуса государственного языка, восстановление традиционного речевого этикета, улучшение условий образования на родном языке, устранение искусственных барьеров между Молдовой и Румынией и др.). Многие из этих целей в период после создания самостоятельной Республики Молдова уже были реализованы или постепенно осуществляются.

4. В заключение можно констатировать, что на всей д.-р. территории существует единый литературный язык, у которого есть две структурно тождественные разновидности: румынская и молдавская. Различия между обоими вариантами касаются, в основном, внешнего облика языка (глоттоним, до недавнего времени также графика), а единичные небольшие структурные отклонения по большей части искусственного происхождения и ни в коем случае не превышают меру естественного территориального варьирования языков. Взаимная дивергенция обоих разновидностей уже перешагнула свой кульминационный пункт и наступает период повторного сближения. Различия в удельном весе славянского компонента между обоими вариантами минимальны.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

вал.	валашский
венг.	венгерский
д.-р.	дакорумынский
ит.	итальянский
лат.	латинский
м.	молдавский
р.	румынский
рус.	русский
сл.	славянский
тур.	турецкий
укр.	украинский
фр.	французский
ю.-сл.	южнославянский

ЛИТЕРАТУРА

Базиев-Исаев 1973

Базиев, А. Т. – Исаев, М. И. Язык и нация. Москва: „Наука“.

Бережан 1982

Бережан, С. Ку привире ла статулу лингвистик ши сочиал ал лимбий молдовенешть. Лимба ши литература молдовеняскэ, 1989, 2, 13–31. Кишинэу.

Богдан 1948

Bogdan, D. P. Emil Kalužniacki și scrierea chirilică la români. Românoslavica 1, 11–39. Prague.

Борщ 1954

Борщ, А. Т. – Корлэтяну, Н. Г. – Руссев, Е. М. Русско–молдавский словарь. Москва: „Государственное издательство иностранных и национальных словарей“.

Будагов–Бернштейн 1988

Будагов, Р. А. – Бернштейн, С. В. Ку привире ла унитатя де лимбэ ромыно–молдовеняскэ. Ниструл, 11, 133–136. Кишинэу.

Вангели–Павличенко 1989

Вангели–Павличенко, В. Дезбатериле пе маржиня рапоартелор презентате ла шединца комисией интердепартаментале (28 дечембрие 1988). Лимба ши литература молдовеняскэ 2, 41–51. Кишинэу.

Введенский 1954

Введенский, В. А. (ред.). Большая советская энциклопедия. 28, многоножник–мятлик. Москва: Государственное научное издательство „Большая советская энциклопедия“.

Григорян 1989

Григорян, В. Об алфавитах и их социально–нравственной значимости. Лимба ши литература молдовеняскэ 1, 29–37. Кишинэу.

Гросул 1977

Гросул, Я. С. (ред.). Молдаване. Кишинев: „Штиинца“.

Дырул 1989

Дырул, А. – Думенюк, И. – Руснак, Г. Ку привире ла легэтура динтре карактерул романик ал лимбии молдовенешть ши графия латинэ. Лимба ши литература молдовеняскэ 2, 31–41. Кишинэу.

Иордан 1921

Iordan, I. Lexicul graiului din sudul Moldovei. Arhiva, 186–202. Iași.

Конрад 1985

Conrad, R. (red.). Lexikon sprachwissenschaftlicher Termini. Leipzig; VEB Bibliographisches Institut.

Корлэтяну 1978

Корлэтяну, Н. Г. (ред.). Дикционар ортографик ал лимбий молдовенешть (ку елементе де ортоепие). Кишинэу: Редакция принчипалэ а Енциклопедией советиче молдовенешть.

Корлэтяну–Руссев 1954

Корлэтяну, Н. Г. – Руссев, Е. М. Русско–румынский словарь. Москва: „Государственное издательство иностранных и национальных словарей“.

Котяну 1975

Coteanu, I. – Seche, L. – Seche, M. Dicționarul explicativ al limbii române. București; Editura Academiei R. S. R.

Проходка 1966

Procházka, V. (red.). Příruční slovník naučný. III. díl, M-Ř. Praha; Academia.

Сала 1981

Sala, M. - Vintilă-Rădulescu, I. Limbile lumii. Mică enciclopedie. București; Editura științifică și enciclopedică.

Сергиевский 1948

Сергиевский, М. В. Проблема происхождения и развития молдавского языка в свете данных языкознания. Ученые записки Молдавской научно-исследовательской базы АН СССР, т. I. Кишинев.

Сергиевский 1954

Сергиевский, М. В. Введение в романское языкознание. Москва: „Издательство литературы на иностранных языках“.

Сергиевский 1959

Сергиевский, М. В. Молдаво-славянские этюды. Москва: „Издательство АН СССР“.

Сиеджеску 1905

Siegescu, J. A román helyesírás története. Budapest.

Тамаш 1978

Tamás, L. Bevezetés az összehasonlító neolatin nyelvtudományba. Budapest; Tankönyvkiadó

Тиктин 1905

Tiktin, H. Grammatik der rumänischen Sprache. In: Grundriß der romanischen Philologie. I. Band. Straßburg; Karl J. Trübner.

Черепнин 1965

Черепнин, Л. В. История Молдавской ССР. Том I. Кишинев: „Картя молдовеняскэ“.

Шербан 1974

Șerban, V. - Király, F. - Țăra, V. Limba română contemporană. Fascicula a IV-a. Fonetică. Universitatea din Timișoara.

Слово «слово» в русском языке

В. А. ФЕДОСОВ

В лингвистике термин «слово» используется, как правило, в одном значении (слово называет предмет или понятие). В общем употреблении данный лингвистический термин имеет около десяти значений (см. любой толковый словарь русского языка). Ниже анализируются общие употребления на материале пословиц, поговорок и фразеологизмов, содержащих данный термин. В качестве источников используются прежде всего «Пословицы русского народа» В. Даля (М., 1957) и «Толковый словарь живого великорусского языка» В. Даля (в 4-х томах, 8-е издание., М., 1981). Проведенный анализ показывает, что говорящие имеют широкий взгляд на язык — небезинтересный для лингвистики.

1. Термин «слово» в пословицах нередко заменяется (в одной и той же пословице) термином «речь». В этом случае «слово» и «речь» обозначают одно и то же, а именно — процесс говорения: «Владеть речью (словом)»; «Твои бы речи (слово) да Богу в уши»; «Не находить речи (слова)». Как и речь, слово — начинается, продолжается и, завершаясь, становится результатом говорения: «У всякого словца ожидай конца»; «У нашего словца не дождешься конца». Именно о таком слове утверждается: «Живое слово»; «Живое слово дороже мертвой буквы». Применительно к этому случаю слово, как и речь, обозначает также и *способность* говорить: «Дар слова (речи)», посредством чего (благодаря чему) человек отличается от животного: «Человеку слово дано, а скоту немота»; «Бессловесное животное (скотина)». Итак, 1-ое значение «слова» — это слово-*речь*.

2. Слово как *результат* говорения, взятое в целом, характеризуется в сопоставлении с тем, то словом не является, что находится вне слова. В пословицах слово соотносится с различными предметами и явлениями: «Слово не обух, в лоб не бьет». На основе сравнения выявляются у слова разные признаки: «Бритва скребет, а слово режет». При сравнении выясняется назначение слова: «Слово к ответу, а хлеб к обеду». Указывается на различие подходов к слову и к другим предметам: «Слову — вера, хлебу — мера, деньгам — счет». Выражаются и причинно-следственные связи между словом и другими явлениями: «За худые слова слетит голова»; «На слово поверишь, криво отмеришь». Больше всего таких связей устанавливается между словом и делом: «Кто словом скор, тот в деле не спор»; «Слово красно, да дело черно»; «Слова сладкие, да дела гадкие». Дело — главное,

по отношению к чему характеризуется слово (с внешней стороны). Поэтому тема «Слово — дело» заслуживает отдельного, специального рассмотрения. Таким образом, 2-е значение «слова» — это слово *вообще*, слово-*максимум*, слово *дело*.

3. Участники речи — тоже внешний фактор по отношению к слову, как и дело. Но этот фактор уже непосредственно связан со словом. Именно участники речи производят (и воспринимают) слово. Такое слово является результатом говорения *всех* участников речи. Это слово-*беседа*, слово-разговор: «О чем у вас слово?»; «Пойди сюда на слово (на словцо)»; «Перекинуться словом»; «Переброситься словами»; «Дальше в спор, больше слов»; «Слово за слово». Из того, что образует слово-беседу, нередко выделяется часть, которая тоже называется словом. Находится это слово в начале или в середине разговора и называет тему или повод к разговору; другие слова конкретизируют это слово: «У слова и беседа»; «К пиву едется, к слову молвится»; «При соли хлебнется, к слову молвится». Сказать что-либо более определенное об этом «ключевом» слове затруднительно. Поэтому ограничимся следующим выводом: 3-е значение «слова» — это слово-*беседа*.

4. Во время разговора один из его участников может проявлять инициативу — говорить больше, чем другие. Начав говорить, он не хочет остановиться: «Когда он заговорит, то и собаке не даст слова сказать»; «Он меня так и закидал словами». Захотев говорить — перебивает других: «Чужих слов не перебивай»; «Ваше слово впереди». В итоге один говорит, другие — молчат. В обществе эти отношения упорядочиваются. С одной стороны имеет место: «Просить слова»; «Взять слово», а с другой стороны: «Дать слово»; «Предоставить слово»; «Лишить слова». Эти речевые отношения регулируются даже законодательством: «Свобода слова».

Слово отдельного говорящего может различаться как по содержанию (по цели): «Напутственное слово»; «Похвальное слово»; «Слово поучительное»; «Заключительное слово», — так и по форме (по длительности, по точности и т. п.): «Рассказать в немногих словах»; «Рассказать своими словами».

Таким образом, из целого, не расчлененного на части разговора выделяются те его части, которые связаны с отдельными участниками этого разговора. Можно было бы сказать, что из диалога вырастает монолог, если бы за данными терминами не стояли другие значения. Как известно, монолог — это речь (обычно длинная), обращенная к слушателям, зрителям, читателям, а диалог — предполагает вполне дифференцированных участников речи. Поэтому придется сказать так: наряду со словом — результатом говорения *всех* участников речи — появляется слово как результат говорения *одного* участника речи. Таким образом, 4-е значение «слова» — это слово *одного* говорящего.

5. Выделяясь, одни участники общения — спрашивают, другие — отвечают. Соответственно, имеет место слово-*спрос* и слово-*ответ*. Ср.: с одной стороны: «Первое слово», а с другой стороны — «Последнее слово»; «Ответное слово». Эти две стороны тесно связаны друг с другом: «Истцу первое слово, ответчику последнее».

Тот, кто спрашивает, проявляет инициативу, волю. От него зависит, последует ответ или нет: «Сказать веское слово»; «Тратить слова понапрасну (попусту, зря)». Ответ почти всегда — следует, так как роли в разговоре меняются, и тот, кто только что отвечал, будет теперь нуждаться в ответе другого.

Ответ зависит от вопроса. Если запрашивается информация (знание) — ответ должен содержать эту информацию. Если запрашивается дело — в ответ должно следовать дело. В первом случае ответ дается сразу, так как для его исполнения не требуется физических, материальных и других затрат: «Пасеное словцо за щекой»; «За словом в карман не лезет». Во втором случае ответ состоит из двух этапов: сначала следует ответ-слово (с заверением, что запрос будет выполнен), затем — само дело. Между первым и вторым этапом нет обязательной связи, поэтому после слова дело может и не последовать, — это зависит от человека, который выполняет запрос: «Я своему слову хозяин: хочу держу, хочу в карман прячу»; «Взять слово назад». Когда за словом следует дело, а таком человеке говорят: «Он крепок на слово»; «Слово олово» (свинец). Когда за словом дело не следует — говорят: «Его слова на воде писать». Первый случай — одобряется, второй — осуждается. В пословицах призывается следовать второму примеру: «Будь своему слову хозяин (господин)»; «Не бросай слов на ветер». На тему «Спрос — ответ» существует много пословиц, которые заслуживают отдельного обстоятельного изучения. Итак, 5-е значение «слова» — это слово-*спрос/ответ*.

6. В нижеприводимых пословицах у «слова» можно обнаружить более конкретное значение, чем в вышеприведенных. По всей вероятности это слово-*высказывание*, аналогичное тому, что в лингвистике называется «предложением»: «Сказал бы словечко, да волк недалечко»; «Сказать (замолвить, закинуть) слово»; «Сказать (написать) два, три слова»; «Одним словом»; «В двух кратких (коротких, нескольких) словах». В самом деле, в приведенных примерах «слово» — не обязательно является отдельным словом, это и не текст (устный), состоящий из многих предложений. Точнее всего, это то, что действительно соотносится с отдельным предложением-высказыванием.

Для слова-высказывания характерна направленность на предмет речи, на то, о чем говорится (ср. слово-спрос и слово-ответ, ориентированные только на участников речи): «Об этом ни слова, ни словечка (не сказывай)». В слове-высказывании выражается и отношение говорящего к тому, о чем он говорит, например — положительное отношение: «Сказать пару теплых (ласковых) слов»; «Помянуть добрым словом»; «Спасибо на добром слове»; «На добром слове кому не спасибо»; отрицательное отношение: «Не говоря худого (дурного) слова».

При направленности на один и тот же предмет речи — слово-высказывание может иметь (или не иметь) варианты: «Сказать другими словами»; «Слово в слово»; «От слова до слова»; «В одно слово». Можно утверждать и об «обратном» варьировании, когда при неизменности самого высказывания изменяется предмет речи или отношение к нему говорящего: «То же слово, да иначе молвить».

При варьировании происходит вычленение у слова-высказывания формы и значения. Форма — это само высказывание, например его звучание, а значение —

предмет высказывания, отношение к этому предмету (а также и к собеседнику) говорящего. Данное членение имеет место уже не «поперек» речи, как это было выше, а «вдоль» речи — «вдоль» слова-высказывания. О нескольких высказываниях говорящий может заключать как об одном и том же высказывании — если у них одно значение (при разной форме) или одна форма (при разном значении). Это отождествление позволяет говорящему фиксировать свое внимание на высказывании, которое адресуется ему и на которое он должен таким же образом отреагировать.

Благодаря этим обобщениям, слово-высказывание может существовать не только реально, но и в мысли. Говорящий может планировать слово-высказывание, даже предполагать его возможность у собеседника: «Не сказать ни одного слова»; «Не услышать ни одного слова»; «Не добиться слова»; «О том ни слова, хоть дважды снова (переговорить)».

Однако слово-высказывание не воспроизводится в речи, не повторяется; оно не запоминается и не узнается в речи. Исключения составляют только отдельные случаи, которые называются: «Крылатые слова»; «Крылатое слово». К этим случаям относятся и пословицы: «Пословица вовек не сломится».

Итак, 6-е значение «слова» — это слово-высказывание.

7. Свойством воспроизводимости обладает *собственно* слово. В пословицах не всегда легко различить, когда в них имеется в виду отдельное слово, а когда — слово-высказывание, например: «От одного слова да навек ссора»; «Словечка не проронил»; «Дурное слово что грязная вода»; «Не молвит ни словечушка». Вполне возможно, что в приведенных примерах имеется в виду одновременно и отдельное слово, и слово-высказывание, а может быть, и более общее понятие, в котором данные два понятия не различаются.

Однако есть пословицы, в которых явно имеется в виду отдельное слово: «Великое слово — спасибо»; «На правду мало слов: либо *да*, либо *нет*»; «Русское ура грянет — врагу жарко станет». Это бывает тогда, когда предметом высказывания становится само слово, входящее в данное высказывание (когда высказывание выступает по отношению к данному слову мета-высказыванием).

Отдельное слово в большей степени, чем высказывание, направлено на предмет речи: оно фиксируется на этом предмете. Связь с данным предметом запоминается говорящим. В голове говорящего, надо полагать, образуется целый механизм запоминания, например — на основе противопоставления: «да — нет», «есть — нет», «дай — на» и др.: «*Есть* — словко, как мед, сладко; а *нет* — словко, как полынь, горько»; «Всю неделю говорил *ась*, а в субботу сказал *что*».

Лингвисты нередко утверждают, что народ часто не различает «слово» и «вещь». В действительности же это случается совсем не часто. Если требуется «вещь», то никто из говорящих не удовлетворится заменой ее на соответствующее название. Даже самое «волшебное» слово не может заменить «вещи»: «Спасибо в карман не положишь»; «Спасибом сыт не будешь»; «Спасибо не кормит, не греет»; «Спасибо домой не принесешь»; «Из спасиба шубы не сошьешь». Нельзя и «дело» заменить «словом»: для говорящего это явно неэквивалентный, несправедливый обмен: «Дело словом не заменишь»; «Мужик за спасибо семь лет работал»; «За спасибо солдат год служил».

Слово — всего лишь звучание, направленное на «вещь», на «дело», но не сама эта «вещь», не само это «дело». Но слово — это определенное звучание (не мычание). В пословицах говорится о важности правильного «выговора» слова, о возможных трудностях при его произношении: «Этого, не свихнув языка, не выговоришь»; «Этого прозванья, не облизнувшись, не выговоришь»; «Этого сразу (с морозу, натошак) не выговоришь».

Таким образом, 7-е значение «слова» — это *собственно* слово. Именно это значение заимствовано лингвистикой из «народного языкознания». Ограничившись только данным значением, вырвав его из контекста других значений, несомненно связанных с данным, лингвистика локализовала свою проблему и сделала ее по сути дела неразрешимой. Как известно, «Проблема определения слова», несмотря на то, что имеет большую литературу, остается на уровне общих рассуждений. Когда дело касается практических вопросов, все эти рассуждения откладываются в сторону и используются «рабочие» определения, приспособленные для решения данной задачи (например: «часть текста между ближайшими пробелами» и т. п.)

8. Говорящие способны различать в речи и *части слова*. Однако, как можно судить по пословицам, часть слова для говорящего обозначает то же самое, что и целое слово, либо оно ничего не обозначает. Если в части слова говорящим узнается слово, то данное слово — и воспринимается им, а если не узнается, то — ничего не воспринимается: «Знайка всё с полуслова понимает, а незнайка только рот разевает»; «Ошибка в слове не спор». Надо делать вывод, что для говорящего слово — далее неделимая («поперек» речи) единица. Дальше можно членить речь только «вдоль» слова — обобщая слова и выделяя таким способом *аспекты* слова (чем и занимается лингвистика). Следует заметить, что такие «части слова», как морфема и фонема, по сути дела частями слова не являются: это обобщения определенных множеств слов. Так, корень — это общая часть родственных слов, аффикс — различная часть этого же множества слов, фонема — элемент оппозиции, различающей слова и т. д. Короче, утверждать, что в общем употреблении у «слова» есть еще одно значение — часть слова — нет основания. Так что *собственно* слово — это слово-*минимум*.

9. Итак, слово «слово» в общенародном употреблении имеет следующие значения:

1. Слово = речь.
2. Слово = *максимум*, или слово *вообще*, или слово - *дело*.
3. Слово = *беседа* (*диалог*).
4. Слово *отдельного* говорящего (*монолог*).
5. Слово = *спрос/ответ*
6. Слово = *высказывание* (*предложение*).
7. Слово = *минимум*, *собственно* слово.

Выделенные, подчеркнутые части в этих 7-ми наименованиях не используются в общенародном употреблении (эти термины введены нами). Говорящие с каждым из семи понятий употребляют один и тот же термин —

«слово». Надо полагать — потому, что эти понятия для говорящего являются в определенном отношении тождественными.

Данные понятия действительно выражают одно и то же, а именно слово-речь (1), ничем не ограниченную, никак не дифференцированную. Слово вообще (2) — это тоже слово-речь, но конкретизированное в том отношении, что отграничено от всего того, что словом не является (ср. «Слово — дело»). Слово-беседа (3) — тоже слово-речь, но — конкретизированное с точки зрения того, что явно предполагает говорящих. Еще более конкретным является слово отдельного говорящего (4), но и это — тоже слово-речь. Слово-спрос/ответ (5) конкретизируется уже с учетом цели говорения, взятой в самом общем виде. Слово-высказывание (6) конкретизирует эту цель — ориентируясь на ситуацию общения, на предметы этой ситуации, на определенное отношение к этой ситуации говорящего. Наконец, собственно слово (7) — это уже фиксированная связь слова с предметами, связь, способная воспроизводиться. Каждое очередное понятие в этой цепочке понятий является более конкретным, чем предшествующие понятия, хотя в основе своей они действительно тождественны друг другу, так как все они — это слово-речь (человеческая речь), вследствие чего у говорящих и называются одним термином — «словом».

Данную цепочку понятий можно выстроить и в обратном направлении — от конкретного к абстрактному. Однако это будет искусственным, механическим построением. И распознавание речи, и ее построение происходят в направлении от общего к частному, но не наоборот. Так, слушатель, получив на «входе» высказывание, прежде всего узнает, что это — высказывание, а уже потом обнаруживает в нем члены высказывания, слова, входящие в эти члены и т. д., т. е. слушатель, распознавая высказывание, явно идет от общего к конкретному. Точно так же поступает и говорящий — он тоже начинает с высказывания вообще (с цели высказывания), затем, осуществляя его, все больше и больше его конкретизирует (как в количественном, так и в качественном отношении). И в том, и другом случае происходит то, что называется «восхождением от абстрактного к конкретному».

Анализируя пословицы, содержащие термин «слово», можно было выявить в них лишь набор, состав значений этого термина. Систематизировать эти значения, находясь в данном материале (не выходя из него) невозможно, так как пословицы не образуют друг с другом связных текстов. С целью упорядочить выделенные из пословиц значения, мы и внесли в этот материал тот систематизирующий принцип, который назван «восхождением от абстрактного к конкретному», — расположив значения термина «слово» в порядке, начиная с самого общего значения и кончая самым конкретным. Заметим, что в толковых словарях (в которых перечисляются в основном те же значения, которые сформулированы нами, с тем только отличием, что некоторые значения в словарях расчлняются на два-три значения, а некоторые — объединяются в одно значение) значения располагаются иначе: на первом месте оказывается самое конкретное значение (собственно слово), а затем, без заметного порядка, следуют все остальные значения.

Несмотря на то, что в общем употреблении термин «слово» имеет несколько значений, говорящие осознают только одно значение, а именно — собственно

слово. Когда говорящих (не «испорченных» школьной грамматикой — детей или пожилых людей) спрашиваешь, что такое слово, то они, сказав сначала, что «слово есть слово», приводят примеры только собственно слов. Предложение, разговор, доклад, текст, и т. п. они «словом» не называют. Надо полагать, что говорящие осознанно оперируют только собственно словами. Из слов (и только из них) они строят речь и на слова ее расчленяют. Что же касается того, что получается в результате построения из слов, что является предметом расчленения на слова, — то это находится по другую сторону от оперативной памяти. слово-высказывание (и более общие единицы) образуется как бы само собой: достаточно уметь обращаться с собственно словами.

**К вопросу о просторечной и жаргонной лексике
на страницах современной газеты**

Т. Ю. КУДРЯВЦЕВА

В понятие «просторечие» современные лингвисты вкладывают разный смысл. Одни исследователи считают, что это речь необразованных людей, не владеющих нормами литературного языка (например, говорящих «хочут» вместо «хотят»). Другие ученые понимают под просторечием грубоватые, экспрессивные, стилистически сниженные слова и выражения, употребляемые образованными носителями языка. Именно так данное понятие определяется и в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова: «Просторечие — слова и грамматические формы массовой городской разговорной речи, используемые в литературном языке как стилистическое средство для придания речи шуточного, пренебрежительного, иронического, грубоватого и т. п. оттенка» (1, с. 506). Мы разделяем данную точку зрения на определение понятия «просторечие». Под жаргоном в статье мы понимаем социальный диалект определенной возрастной общности людей, в данном случае современной молодежи.

Присутствие в лексике современной разговорной речи внелитературных слов жаргонного характера, используемых в качестве экспрессивных вкраплений, своего рода выразительных инкрустаций, давно отмечено исследователями (2, с. 28). По мнению Е. А. Земской, это в значительной степени связано с тем, что «разговорная речь осуществляется в двух тональностях — серьезной и шуточной, причем последняя занимает в общей структуре разговорной речи очень важное место» (Там же). Это объясняется причинами экстралингвистического характера, важнейшая из которых — непринужденность общения, что позволяет говорящему, строя свою речь, нередко прибегать к языковой игре, придавая речи не только функциональное, но и эстетическое значение. Это признак раскованности личности, своеобразной языковой свободы. Не случайно широкое употребление экспрессивно-сниженной лексики характерно для устной речи интеллигенции.

Проблема функционирования просторечной и жаргонной лексики в языке современной газеты представляется актуальной в связи с теми социальными изменениями, которые произошли на территории бывшего СССР за последние 10 лет и которые не могли не отразиться на языке средств массовой коммуникации. Сейчас человек, выступающий в прямом эфире по телевидению, или автор газетной статьи стремятся как можно ярче проявить собственную личность и тем

более свободно используют различные стилистические средства языка, в том числе и просторечную и жаргонную лексику. Каждая газета стремится иметь свое «языковое лицо». Ряд изданий («Известия», «Труд») тяготеет к уже сложившимся языковым традициям и придерживается в своих публикациях нейтрального стиля, допуская стилистически сниженные слова лишь в качестве отдельных вкраплений в текст. Другие газеты, напротив, ориентированы на язык современной молодежи, их материалы очень экспрессивны, оценочны, часто стилистически неоднородны («Мегаполис-экспресс», «Московский комсомолец»). Исследование функционирования стилистически маркированной лексики в таких газетах важно и с точки зрения преподавания русского языка в иностранной аудитории. Практика показывает: иностранцу, даже обучающемуся в Москве, читать такую популярную газету, как «Московский комсомолец» («МК»), трудно, а работа с газетой на занятиях часто напоминает спецкурс по современному жаргону.

Исследование функционирования просторечной и жаргонной лексики в языке современной газеты в данной статье основано на материалах «МК» как безусловного и признанного лидера происходящей в языке средств массовой коммуникации своеобразной «революции». При этом рассматриваемое языковое явление интересует нас с точки зрения одной очень важной и абсолютно новой тенденции: газета становится законодателем «речевой моды» и в значительной степени формирует лексический состав языка жителя города. Если раньше жаргонная лексика функционировала в речи небольших и часто довольно замкнутых социальных групп и лишь в незначительной степени проникала в речь большей части городского населения, то сейчас картина иная. Просторечную и жаргонную лексику подхватывает газета, популяризирует ее и дает ей, можно сказать, «новую жизнь». Таким образом рассматриваемые лексические единицы входят в активный словарный запас носителей литературного языка, и далее от частого и широкого употребления часть из них теряет экспрессивность и переходит из жаргона в литературный язык. Значит, современная газета оказывает существенное влияние на формирование лексического состава литературного языка именно за счет просторечной и жаргонной лексики — факт, без сомнения, заслуживающий пристального внимания исследователей.

Представляется целесообразным начать наше исследование с анализа газетных заголовков, поскольку последние чрезвычайно важны для современной газеты: они должны сразу привлекать внимание читателя, быть броскими, яркими. К тому же современный человек сначала просматривает газетные заголовки, а затем уже читает статью, название которой привлекло его внимание. Для иностранца непонимание газетного текста может начаться уже с заголовка.

Использование стилистически сниженной лексики в газетном заголовке может иметь оценочную, интригующую или чисто развлекательную функции.

Очень часто употребление в заголовке жаргонного слова или выражения служит задаче выражения авторской позиции, экспликации оценки описываемого события. Так, помещая статью о завершении музыкального фестиваля «Красная площадь приглашает», «МК» дает ей такой заголовок: «Накрытие исторического события на Красной площади». Языковая игра налицо: вместо ожидаемого в этом случае слова «закрытие» употреблено близкое по звучанию слово «накрытие». Опечатка? — такова первая реакция людей, не знакомых с молодежным жаргоном. действительно в газету поступило несколько писем от стареньких учительниц,

указывающих на опечатку. Продолжая языковую игру, в следующем номере редакция разъясняет: ошибки не было, ибо глагол «закрыться» отвечает на вопрос когда?, а глагол «накрыться» — на вопрос чем? Это достаточно прозрачный намек на жаргонное выражение «накрыться медным тазом», означающее «потерпеть фиаско, провалиться, пропасть» (идиома, пришедшая из воровского аргота). Ср.: у В. Высоцкого:

Уж ты бы лучше помолчала бы —
Накрылась премия в квартал!

(т. е. ожидавшейся кваральной премии не будет). Таким образом, очевидно, что уже сам заголовок статьи указывает на провал фестиваля, выдававшегося официальной прессой за крупное событие культурной жизни, а в действительности оказавшегося весьма банальной авантюрой. Понятно и начало статьи: «Фестиваль «Красная площадь приглашает» должен был закрыться 11 июля. Но уже 9 июля стало ясно: фестиваль накрылся.» Таким образом, смысловая нагрузка слова «накрытие» в заголовке велика: самим фактом его употребления выражается отношение автора к описываемому событию, задается тон статьи. Кстати, это неологизм газеты, т. к. данного отглагольного существительного в жаргоне нет. Характерно для языковой игры соседство в заголовке сниженной и возвышенной лексики: «накрытие исторического события».

Приведем еще несколько примеров газетных заголовков, в которых употребление жаргонной лексики служит задаче выражения авторского отношения к описываемому событию. «Министр сделал ручкой.» В данном случае просторечная идиома «сделать ручкой», означающая «сбежать», «бесцеремонно уйти» (ср. разговорное: — А где муж-то её? — А! Муж!... Он давно ручкой сделал!), употреблена вместо ожидаемого нейтрального «подать в отставку», и самим фактом ее использования дается оценка поступку министра. «100.000 долларов Жириновского плачут горькими слезами» (в статье речь идет о банкротстве банка, в который были вложены деньги лидера либерально-демократической партии). Выражение «плакали твои денежки» в просторечии носит несколько издевательский оттенок, который проявляется и в названии статьи: газета явно не испытывает сочувствия к Жириновскому, сомневаясь в том, что утраченные деньги были заработаны трудом. В двух следующих заголовках употреблено жаргонное слово «халява», обозначающее то, что достается даром, без труда, и выражение «на халяву», т. е. «за чужой счет», «даром», «без труда». «Беженцы от Кастро смогут повидать полсвета на халяву» (заметка о том, что США оказывают финансовую помощь кубинским эмигрантам, в том числе и берут на себя транспортные расходы). «Это сладкое слово халява!» (статья о крахе АО «МММ», акционеры которого получали огромную прибыль за счет покупки и перепродажи акций). В последней статье речь идет о том, что многие привыкли жить на халяву, т. е. получать деньги, не работая. Для оценки такой жизненной позиции автором и используется жаргонное слово «халява». Название статьи имеет и социальные коннотации, перекликаясь с названием некогда известного фильма «Это сладкое слово свобода!». В данном случае налицо контраст: патристический пафос названия фильма и издевательское название газетной статьи.

Иногда употребление жаргонного слова в газетном заголовке имеет целью шокировать или заинтриговать читателя и тем самым заставить его прочитать статью. «У Леннона был хвост» (статья о том, что в 70-е годы разведка США следила за Ленноном, подозревая его в пацифистской деятельности.). «Хвост» в данном случае обозначает, что за каждым шагом человека следят, — слово, популярное в СССР со времен деятельности НКВД и КГБ. «После Москвы Демис Руссос может завязать навсегда» (речь идет о том, что планируемый концерт в Москве, возможно, станет последним в творческой биографии певца). Слово «завязать», употребленное в последнем примере, означает «навсегда покончить с дурной привычкой» (из воровского аргю и арсенала алкоголиков, наркоманов и курильщиков). Так что цель данного заголовка — заинтриговать и слегка шокировать читателя.

Приведем несколько примеров заголовков, в которых употребление жаргонной лексики имеет лишь развлекательную функцию и не несет оценочной нагрузки. «Наша Наташа утрет нос Кейт Мосс» (статья о победе москвички на конкурсе моделей). Выражение «утереть кому-либо нос», означающее «показать свое превосходство», «обойти в чем-то», придает заголовку шуточный характер, к тому же рифмуется с фамилией модели Кейт Мосс. «Еще тот наворот!» (статья о новом спектакле, в котором много всевозможных трюков и сценических находок). «Наворот» — новое слово из арсенала современной молодежи, означающее «некое нагромождение, усложнение» (ср. разговорное: Ты просто рассказывай, без наворотов! Какой костюм навороченный! В этом фильме столько наворотов, я ничего не понял!). Жаргонной является также идиома «еще тот», которая в зависимости от контекста может означать как максимально высокую, так максимально низкую оценку. Данный заголовок имеет установку на шутку, что также подчеркивается рифмовкой.

Часто просторечная и жаргонная лексика содержится в первом же предложении статьи и несет в контексте всей публикации не столько стилистическую, сколько оценочную нагрузку: «Ситуация в нашем сельском хозяйстве аховая»; «Миллионеров у нас завались». В последнем примере слово «завались» является средством выражения не только количественной, но и качественной оценки. Оно не является полным стилистическим синонимом слова «много», а имеет значение «слишком много», «так много, что некуда девать» (ср. разговорное: — Дать тебе конспекты? — Да у меня завались этих конспектов! А что толку?) и привносит в предложение оттенок пренебрежительности. Дополнительное, оценочное, значение лексической единицы в контексте статьи, таким образом, оказывается основным.

Один из характерных приемов газеты — контраст нейтральной и жаргонной лексики — наиболее ярко проявляется в том случае, если заметка, написанная нейтральным языком, содержит лишь одно слово из арсенала современной молодежи. Удельный вес такой лексемы зачастую бывает очень велик, т. к. именно она эксплицирует позицию газеты. Языковая игра строится на контрасте. И, как в любой игре, здесь могут быть проигравшие: «непосвященные», т. е. не знакомые с современным жаргоном, поймут лишь информативную сторону текста, а оценочная сторона останется им непонятной. Такую семантическую нагрузку несет, например, уже достаточно избитое в разговорной речи и прессе слово

«тусовка» в следующем контексте: «Вчера на Манежной площади состоялась грандиозная тусовка коммунистов». Знающему, что тусовка — это собрание молодежи для совместного времяпрепровождения, не имеющее какой-либо конкретной цели, будет ясно отношение газеты к коммунистическому митингу. Кстати, можно предположить, что именно последнее слово употребила бы «Правда» при описании того же события: «Вчера на Манежной площади состоялся грандиозный митинг коммунистов». Два слова — две оценки одного и того же факта. Заслуживает внимание и то, что, употребляя уже значительно потерявшее экспрессивность слово «тусовка» в неожиданном контексте, «МК» как бы возрождает его стилистическую яркость, характерную для жаргонной лексики. Таким образом, вводя слово в широкий оборот, газета способствует частичной или полной утрате им экспрессивности, а употребляя ту же лексику в новом, неожиданном контексте, дает ей «вторую жизнь», подчеркивает значение новизны.

Особое место среди функционирующей в языке современной газеты просторечной лексики занимают лексические единицы, пришедшие в разговорную речь из воровского арго. Известно, что литературный язык трижды пережил экспансию жаргонной воровской лексики, и каждый раз это происходило в периоды наибольших социальных потрясений. Исследователи выделяют «три волны»: 10–20-е годы, 40–50-е годы и настоящее время. При этом отмечается, что с 1920 до 1989 года в языке прессы и художественной литературы использовалось около 1000 арготизмов, а в 90-е годы — уже более 2500. Многие стилисты и специалисты по культуре речи призывают спасти литературный язык от подобной лексики. Представляется, однако, что наплыв арготизмов в современный русский язык — процесс вполне естественный и сам язык произведет селекцию этих слов: значительная часть из них «выйдет из моды», другая войдет в литературный язык, утратив экспрессивную окраску.

Такова судьба, например, слова «беспредел», проникшего в речь прессы, телевидения, устных публичных выступлений и разговорную речь несколько лет назад. Функционируя изначально лишь в криминальной среде, слово «беспредел» затем попало в язык художественных произведений, описывающих быт и законы лагерной жизни («Зона» С. Довлатова, «Одлян, или воздух свободы» Л. Габышева, «Колымские рассказы» В. Шаламова) и опубликованных в конце 80-ых годов. В языке преступников у данного слова два значения: «группировка воров, не соблюдающих воровские законы» и «действия, выходящие за рамки этих законов». В значении «абсолютное беззаконие» оно было воспринято устной литературной речью и прессой и шагнуло даже в речь парламентских выступлений. Такая популярность слова «беспредел» объясняется тем, что своим появлением оно заполнило некую лауну в лексике литературного языка, оказавшись емким и точным названием для многих социальных явлений, существовавших в стране (слова «беззаконие» для выражения данного значения было не достаточно). Не имея полного нейтрального синонима, оно быстро потеряло экспрессивную окраску, и многие носители литературного языка употребляют его, не догадываясь о месте его рождения. Причина популярности данной лексической единицы заключена и в прозрачности ее семантики и в быстро возникших синтагматических связях («финансовый беспредел», «рыночный беспредел», «экономический беспредел»). Последнему способствовала именно широкая

употребительность слова в языке газеты. «Московские новости» даже открыли новую рубрику «Беспредел», где рассказывают о вопиющих фактах беззакония.

Другие слова и выражения, характерные изначально исключительно для криминальной среды, в жаргоне молодежи и языке современной газеты продолжают сохранять яркую экспрессивную окраску, т. к. имеют нейтральные синонимы: бабки (деньги), базар (разговор), базарить (вести пустые разговоры), безнадега (дело, не имеющее успеха), косить (симулировать болезнь: «косить от армии»; подражать кому-либо: «Певица косит под Пугачеву»), бомбить кого-либо (выпрашивать деньги: «Школьники на улицах бомбят иностранцев»), прикол (анекдот, шутка). В то же время даже при наличии нейтрального синонима высокая частотность появления лексемы в газете становится одним из факторов, способствующих утрате ею экспрессивности. Так, воровское слово «разборка», означающее «выяснение отношений» (часто «с применением оружия»), встречающееся практически в каждом номере «МК» при описании криминальной ситуации в городе и функционировавшее первоначально лишь в словосочетаниях «мафиозная разборка», «бандитская разборка» (например: «Оперативники характеризуют случившееся как обыкновенную бандитскую разборку»), на страницах газеты получило более широкую сочетаемость: «парламентские разборки», «политические разборки», «административные разборки» и т. п.

Явление утраты словом экспрессивной окрашенности еще в большей степени, чем арготизмов, коснулось просторечной лексики и молодежного жаргона. Так, вместе с утратой ощущения новизны постепенно утрачивается экспрессивность слова «крутой» в значении «супер», ставшего как бы визитной карточкой молодежи 90-ых годов. Его синтагматика очень широка: крутой мужик, крутая баба, крутой фильм, крутое дело, крутой бизнес, крутая программа, крутой видак, крутые ботинки и т. д. В «МК» широко употребительно не только прилагательное, но и производные от него слова других частей речи: «МК» — это круто!»; в газете есть рубрика «Крутизна» (о людях и событиях, достойных восхищения). Рекламируя себя, газета пишет: «В России нет еще пока газеты круче, чем «МК». Экспрессивность данная лексическая единица продолжает сохранять в неожиданных контекстах («крутое выступление президента»), но уже сейчас можно предположить, что в недалеком будущем она пополнит пласт нейтральной лексики.

Утрата жаргонным словом экспрессивности может быть связана также с уходом в прошлое связанных с ним реалий и социальных коннотаций. Такова судьба некогда модного слова «совок» в значении «советский человек со всеми его проблемами и менталитетом» (реже это слово употреблялось для обозначения страны Советов). Экспрессивность данного слова поддерживалась омонимией (совок — предмет, на который заматают мусор при уборке), которая неоднократно обыгрывалась газетами (рубрика «В совке чудес» — о нравах в СССР). Поддержанию экспрессивности способствовала также присутствующая в значении слова сема уникальности. Функционируя в течение многих десятилетий в разговорной речи практически всех носителей русского языка, слово «совок» во второй половине 80-ых годов шагнуло на страницы газет и экран ТВ, что сначала способствовало возрождению его уже угасавшей экспрессивности, однако в настоящее время данная лексическая единица не столько утратила стилистическую

окрашенность, сколько «морально устарела», как постепенно устаревают социальные реалии, с ней связанные.

Среди новой жаргонной лексики, воспринятой и популяризируемой газетой, следует выделить группу приставочных глаголов движения, образованных от глагола «ехать», в переносных значениях, не зафиксированных словарями: «наезжать — наехать на кого» («оказывать психологическое или физическое давление»: «Фирма процветала недолго: наехал рэкет»), «въезжать — въехать во что» («понять», «разобраться»: «Да, в доводы министра въехать нелегко»), «проехать» («не возвращаться к какому-либо событию, забыть о нем»: «Этой темы мы не намерены больше касаться. Проехали»). Употребительна на страницах газет и модная идиома «крыша поехала», «крыша едет» («крыша» в данном случае означает «голова», а значение фразеологизма близко к значению выражения «сходить с ума»). Примеры: «От новых цен крыша едет не только у простого человека» («МК»); «Господа, у вас не едет крыша?» (заголовок в «Литературной газете»). В последнем примере мы видим характерный для газетных заголовков контраст в одном предложении разностилевой лексики.

Подводя итоги сказанному, следует подчеркнуть новую для нашего времени роль газеты в формировании лексического состава разговорной речи носителей языка. Чутко улавливая функционирующую в молодежной среде просторечную и жаргонную лексику, перенося ее на свои страницы, газета тем самым популяризирует подобную лексику, способствует расширению круга людей, употребляющих ее. Это в свою очередь нередко приводит к утрате лексической единицей экспрессивности, что открывает ей путь в литературный язык.

ЛИТЕРАТУРА

- Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1988.
- Земская Е. А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. М., 1979.
- Копыленко М. М. О семантической природе молодежного жаргона. — В кн.: Социально-лингвистические исследования. М., 1976.
- Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. М., 1994.

**Відтворення української національно-характеристичної лексики
в інослов'янських художніх перекладах**

О. Л. ПАЛАМАРЧУК

Художній твір в усій повноті впливає на розум і почуття читача лише в тому мовному середовищі, в якому цей твір виник, і завжди обмежений тим колом читачів, що досконало володіють мовою, якою написаний оригінал. Тільки переклад уможливує повноцінне знайомство з «чужим» твором, з культурою і звичаями «чужого», іншого народу. Через це однією з найважливіших і найскладніших проблем практики перекладу є відтворення національно-культурної специфіки оригіналу¹, оскільки в ній чи не найяскравіше проявляється один із «парадоксів перекладу» — він має читатися так само, як оригінал, але зберігати національний дух, народну специфіку першоджерела. Близька спорідненість мов оригіналу й перекладу в багатьох випадках не полегшує, як можна було б сподіватися, працю перекладача, а навпаки, породжує часто-густо більші труднощі, ніж при перекладі на неспоріднені мови.

Українські лексичні одиниці, що передають національний колорит, національний менталітет, становлять досить великий і неоднорідний шар: вони позначають усе те, що є характерним для культури, побуту, традицій українського народу впродовж різних історичних епох. Сюди, як правило, входять словесні засоби для вираження реалій, ономастична і частково діалектна лексика, одиниці, необхідні для передачі звертань, символів, кольорів тощо. Проблема відтворення національно-характеристичної лексики засобами іншої мови ускладнюється ще й тим, що в перекладі необхідно передати не тільки особливості певних побутових чи історичних реалій оригіналу, але й донести до читача правильне розуміння і сприйняття усталених образів, що формуються в кожного народу протягом віків, знайти у мові перекладу такі засоби, які б достовірно відображали риси національної психіки народу — носія мови оригіналу.

Як засвідчує аналіз фактичного матеріалу, ексцерпованого з чеських та російських перекладів творів М. Коцюбинського, зокрема повісті «Тіні забутих

¹Висвітленню цієї проблеми присвячені праці А. В. Федорова, Л. С. Бархударова, І. Кашкіна, О. Кундзіча, Р. П. Зорівчак, В. В. Коптілова, С. Влахова, С. Флоріна, І. Левого, Б. Ілка, М. Грдлічки, М. Грали, А. Поповича та ін.

предків», для відтворення українських реалій оригіналу використовуються різні способи: транскрипційна передача; приблизний переклад, що включає принцип родо-видової відповідності, заміну функціональним аналогом та опис, пояснення; контекстуальний переклад; освоєння відтворюваного слова².

Використання транскрипційної передачі для відтворення українських реалій дозволяє зберегти її звучання в інослов'янських перекладах, є найлаконічнішим способом передачі, при якій специфічність, вагомість чужого слова для читача стає цілком очевидною, напр.: *знав, що там блукає веселий чугайстур* (I,8)³ — *знал, что там бродит веселый чугайстур* (II,9), *věděl, že tam potuluje veselý čuhajstur* (III,10; IV, 9); *полонина* (I, 20) — *полонина* (II, 22), *polonina* (III, 17, IV, 21); *холодна жентяца світить з коновочки зеленим оком* (I, 36) — *холодная жентяца* (II, 39), *studená žinčice svítí v konvičce zeleným okem* (III, 30; IV, 37).

Одразу зауважимо, що протранскрибовані реалії в тексті перекладу сприяють перенесенню читача в атмосферу чужої мови, збереженню національного колориту оригіналу. Проте тільки незначана частина слів такого плану в перекладі зрозуміла без пояснень чи витлумачення (цьому, безперечно, сприяє і смислове навантаження цілого речення або ширшого контексту). Переважна ж більшість протранскрибованих реалій потребує або введення допоміжного слова (пор.: *на світі панує нечиста сила, аридник править усім* (I,8) — *на свете владычествует нечистая сила, аридник правит всем* (II, 9); *na světě vládne Aridnyk, zlý duch* (III, 9); *na světě ratuje nečistá síla, Aridnyk* (IV, 10), або додаткового пояснення, тлумачення (пор.: *він покинув свої корови і подряпався на самій верх (грунь)* (I,9) — *он оставил своих коров и забрался на самой грунь (верх)* (II, 11), *vydrápal se až na vrchol* (III, 11), *корес (грунь)* (IV, 10).

Зазначимо, що у російському перекладі «Тіней...» набагато ширше виористовується спосіб передачі реалій за допомогою транскрипції, ніж в обох чеських, де виразно простежується прагнення перекладача донести до свого читача семантику реалії з оригіналу навіть за рахунок втрати семи «локальність», пор.: *денцівка* (I, 9) — *денцивка* (II, 11), *pištalka* (III, 10), *pištala* (IV, 10); *кресаня* (16, 8) — *кресаня* (II, 9), *klobouček* (III, 10; IV, 8), *klobouk* (IV, 27). На нашу думку, транскрибування реалій (особливо діалектних, як в аналізованих перекладах) далеко не завжди сприяє їх вдалому відтворенню, оскільки *жентяца*, *денцивка* в російському перекладі, *husljanka*, *gruň*, *ňauky*, *gugla* в чеському для читача практично позбавлені змісту, бо інформують його тільки про те, що йдеться тут про елементи «чужого» побуту, звичаїв, культури. Уведення ж при

²Як відомо, теоретики перекладу Р. П. Зорівчак, А. В. Федоров, С. Влахов і С. Флорін у запропонованих класифікаціях виділяють від чотирьох до дев'яти можливих способів відтворення реалій при перекладі (див.: Зорівчак Р. П. Реалія і переклад. Львів, 1989. – С. 150; Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1983. – С. 262; Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1986. – С. 93.)

³Римською цифрою позначено джерело, з якого ексцерповано фактичний матеріал, арабською – сторінку. Список скорочень див. у кінці статті.

протранскрибованій реалії допоміжних слів, додаткового пояснення, тлумачення сприяє більш адекватному сприйняттю тексту при збереженні його національно-культурної специфіки⁴.

Другим, набагато поширенішим способом передачі реалій є так званий приблизний переклад, який включає принцип родо-видової відповідності, відшукування функціонального аналога, описовий переклад-пояснення. Недоліком цього способу відтворення є те, що віддається тільки предметна сутність реалії, а національний колорит її, як правило, втрачається.

Родо-видова заміна дає можливість перекладачеві передати зміст реалії «своєю» лексичною одиницею з ширшим чи вужчим значенням, тобто видове поняття замінюється родовим і навпаки. Так, *бузд* (свіжий овечий сир, V-I, 247) відтворюється у перекладі просто як сир (II, 32), *sýr* (III, 22; IV, 27); *бербениця* (діжечка, барило) — *бочка* (II, 31), *díže* (III, 23); *ліжник* (домоткана вовняна ковдра, V-4), 509) — *одеяло* (II, 44), *pokrývka* (III, 42; IV, 58); *струнка* (відгороджене місце в кошарі для доїння овець, V-9, 793) — *stříška* (III, 28), *přístavek* (IV, 36); *подра* (полиці під дахом, I, 36) — *police* (III, 29; IV, 37). Заміна української реалії за принципом родо-видової відповідності найчастіше представлена при відтворенні одиниць на позначення страв, напоїв, будов, житла, музичних інструментів — всього того, що пов'язане з діяльністю людини.

Використання функціональних аналогів (методу уподібнення — за Р. П. Зорівчак⁵, субституції, підстановки — за Й. Левим⁶) дозволяє відтворити семантико-стилістичні функції української реалії шляхом віднайдення у мові перекладу близької за значенням одиниці, здатної викликати схожу реакцію читача інослов'янського перекладу. Наведемо приклади: *нявка* (I, 73) — *divoženka* (III, 56); *гулянка* (I, 24) — *ряженка* (II, 28); *щезник* (I, 10) — *чорт* (II, 13), *skřet* (III, 12); *жентиця* (I, 36) — *žinčice* (III, 30, IV, 37). Аналізуючи фактичний матеріал, треба зазначити, що не всі з наведених одиниць оригіналу й перекладів є еквівалентними; досить часто такі лексеми несуть лише предметну інформацію і за своїм наповненням є тільки частковими відповідниками, пор.: *ворожка* (I, 21) і *bulinkářka* (збирачка трав), III, 19), *kořenářka* (знахарка), III, 19), *zaklínačka* (заклинателька, IV, 23).

Опис, тлумачення, пояснення також можна вважати приблизним перекладом, оскільки поняття, яке не має функціонального аналога в мові перекладу і яке не можна передавати за допомогою транскрипції (бо воно для читача перекладу буде повністю позбавлене змісту), все ж відтворюється у тексті завдяки розгорнутому посненню. Наприклад: *суточки* (обгороджена гірська стежка, I, 14) подається в перекладах як *огороженные горные тропинки* (II, 15), *horské chodníčky* (III, 13), *horské hrazené stezky* (IV, 15); *запінок* (I, 62) — *štěrkovitý břeh* (III, 49), *kamenité řečiště* (IV, 71); *градівник* (I, 50) — *заклинатель града* (II, 54), *zařikávač krupobití* (III, 39; IV, 54).

⁴Пор. результати досліджень англо-українського матеріалу Р. П. Зорівчак (Цит. праця. - С. 122-128).

⁵Зорівчак Р. П. цит. праця. С. 93.

⁶Левый И. Искусство перевода. М., 1975. - С. 123.

Як показує аналіз перекладацької практики, приблизний переклад за допомогою опису, поєнення вимагає від перекладача всебічного з'ясування національно-характеристичного значення одиниць оригіналу і вміння точно відтворити їх описовою мовою перекладу. На жаль, у розглянутих перекладах зустрічається чимало огріхів: *зарінок* (пологий берег річки, вкритий рінню; рівне місце біля річки, V-3, 292) відтворюється як *kamenité řečiště* (річище, русло, IV, 71) і навіть *píščina* (піски, піщана мілина, IV, 50); *крашениці* (пофарбовані у червоний колір сукняні штани) — *kožíšky s pestrými vzory* (кожушки з барвистим орнаментом, III, 13) і навіть *ryšované košile* (вишиванки, IV 16); *запаска* (фартух, V-3, 247) — *sukně* (спідниця, III, 14); *вориння* (огорожа з дерев'яних лат (I, 86) — *seník* (сінник, сінний сарай, III, 21) тощо.

Для відтворення національно-характеристичних одиниць, як зазначалось, використовується також контекстуальний переклад, коли суть реалії роз'яснюється у найближчому контексті. Так, значення лексичної одиниці *спузар* в оригіналі розкривається контекстом, де спузар перераховує свої обов'язки: «Я спузар, — одкрив зуби Микола, — маю пильнувати ватри, аби не згасла через все літо, бо була б біда... Та й ніти до потоку води, та й у ліс дров» (I, 33). Зважаючи на це, видається доречнішим варіант «*tám na starosti oheň*» (III, 27), ніж «*jsem vatrář*» (IV, 35). В одному з чеських перекладів представлено і так званий нульовий варіант, коли перекладач просто обминає, випускає з тексту цю непросту для відтворення діалектну реалію: *за стіною стаї спузар виводить* (I, 37) — *za stěnou salaše vyzpěvuje Mykola* (III, 30), замінивши апелюючи онімом (спузара звать Микола).

Розглядаючи контекстуальний переклад як один із способів відтворення оригіналу, слід зупинитися і на тих випадках, коли окреме слово у певному контекстуальному оточенні може набувати дещо іншого значення, ніж те, що зафіксоване лексикографічними джерелами. Саме тому контекст стає вирішальним фактором при виборі засобів і способів перекладу. Так, наприклад, *капшук* за Словником української мови означає «гаман у формі торбинки, що затягується шнурком» (V-4, 98). В оригіналі ж читаємо: «А я йду повз її хату та й дивлюся — кочється шос кругле, гейби капшук» (I, 37). І російський, і чеські перекладачі замінили гаман словом *клубок*: *А я иду ночью мимо ее хаты, да и смотрю: катится что-то круглое, словно клубок; А já jdu v noci kolem její chalupy a koukám, něco se kutálí jako klubko*. Подібний спосіб відтворення реалій видається цілком виправданим.

Особливі труднощі для перекладача становлять ті лексичні одиниці, що виступають основою авторських порівнянь або метафоричних висловлювань. Вони, як правило, відтворюють не тільки місцевий колорит, побутову й культурну специфіку, але створюють певний настрій. Пор.: *вітер, гострий, як наточена бартка, бив у груди* (I, 27) і його чеські переклади: *vitr ostrý jako nabroušená sekyra ho div neporazil* (III, 22), *vitr jako nabroušený toporec* (IV, 28), які, на нашу думку, не зовсім досягають своєї мети, оскільки стилістично вони не рівнозначні. Неадекватні задумові автора асоціації виникнуть, очевидно, в читачів перекладу і тоді, коли вони натраплять на порівняння *chlapík s obličejem rudým jako vlastní pohavice* (III, 14) або *člověk s tváří červenou jako jeho kalhoty* (IV, 16), яке мало б відтворити український образ людини з лицем червоним, як його гачі (I, 14). Значно природнішим, на нашу думку, видається уведення до контексту перекладу іншого чудового українського порівняння: *Іван був уже легінь, стрункий і міцний, як*

смерічка (I, 18) — *Ivan byl štíhlý mládenec, urostlý jako jedle* (III, 17) та *Ivan byl už jinoch, štíhlý a ztepilý jako smrk* (IV, 20). Не можна не згадати ще один надзвичайно цікавий, оригінальний троп, створений М. Коцюбинським: *ватра лиже чорний котел, в якому сироватка гуля коломийки* (I, 38).

В українського читача ця метафора викликає не лише звуковий, але зоровий образ, оскільки коломийка не тільки «українська народна пісенька» (V-4, 229), але «український гуцульський танець, основною фігурою якого є замкнене коло» (V-4 230). У перекладах читаємо: *Ватра лижет черный котел, в котором поет коломийки сыворотка* (II, 42), *ohěn olizuje černý kotel, kde žinčice vytáčí kolomyjku* (III, 31), *ohěň olizuje kotel, kde syrovátka bublá kolomyjku* (IV, 38). Як бачимо, тільки в одному з трьох аналізованих перекладів збережена й відтворена прекрасна образна знахідка автора (*žinčice vytáčí kolomyjku*), у двох інших лишився тільки звуковий образ, втрачена його свіжість і незвичність.

Цікавий матеріал для дослідження дає аналіз відтвореної інослов"янськими мовами ономастичної лексики «Тіней...», оскільки в перекладі українські власні імена й назви використовуються для підсилення відчуття чужомовного середовища і відбиття його національного колориту. При передачі онімів найчастіше використовується транскрипція, значно рідше — ономастичне калькування або заміна відповідником.

Абсолютна більшість власних імен і назв у перекладах подана у протранскрибованій формі: Андрій (I, 21) — *Andrij* (III, 18; IV, 23); Марічка (I, 21) — *Маричка* (II, 22), *Marička* (III, 21; IV, 23); Хима (I, 50) — *Чумта* (III, 38; IV, 53). Рідко, але зустрічається заміна українського імені, пор.: *Федір зробив си так файну фляру* (I, 16) — *Федор сделал* (II, 18), *Fedor si udělal takovou krásnou pištalu* (III, 14; IV, 17), бо, очевидно, *Fedor* для чеських перекладачів видається звичнішим. Певна непослідовність спостерігається при передачі онімів, що входять до складу назв свят — частина імен подається у транскрипції, інші передаються відповідниками з мови перекладу, пор.: *Теплий Юрїї одбира у холодного Дмитра ключі* (I, 56) — *Teplý Jurij přebírá od studeného Dmytra klíče* (III, 43); *Teplý Jiří přebírá od studeného Dmytra klíče* (IV, 59).

Спосіб відтворення онімів шляхом ономастичного калькування представлений серед топонімів ширші, ніж серед антропонімів, хоча й тут зустрічається певна різновариантність. Так, наприклад, *Чорногора* (I, 27) подається різними перекладачами по-різному: *Černá hora* (III, 22), тобто за допомогою калькування, і *Čornohora* (IV, 27) у транскрипції. послідовно передаються шляхом ономастичного калькування усі топоніми *pluralia tantum*, напр.: *Синиці* (I, 27) — *Синицы* (II, 29), *Сыуце* (III, 22; IV, 27).

Таким чином, проаналізувавши практику перекладу українських національно-характеристичних лексичних одиниць на матеріалі блискучого твору М. Коцюбинського засобами російської та чеської мов, можна констатувати, що їх відтворення є надзвичайно складною справою, оскільки національна специфіка твору, що глибоко закорінений у фольклорі, пов"язана у свідомості нації з багатьма поняттями, спирається на історичну пам"ять народу, а все це вимагає особливої пильності й уваги перекладача, зваженого підходу у кожному конкретному випадку.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- I – Коцюбинський М. Тіні забутих предків. К., 1967
- II – Коцюбинский М. Тени забытых предков. М., 1956
- III – Kocjubyns' kuj. Mychajlo. Stíny zapomenutých předků. Praha, 1988.
- IV – Kocjubyns' kuj. Mychajlo. Stíny zapomenutých předků. Praha, 1954..
- V – Словник української мови. В II т. К., 1970–1980

Обучение русскому языку в Дебрецене и в области Хайду-Бихар

Б. ПОГАНЬ

Прошло более пяти лет со времени первых публикаций, темой которых было преподавание русского языка в условиях глобальных изменений во всей системе школьного и внешкольного образования в Венгерской Республике. За это время коренным образом изменились условия и цели преподавания русского языка, наверно, изменились и потребности учащихся. Нельзя не признать, что произошли большие количественные изменения в системе изучения русского языка. В истории обучения русскому языку в венгерских школах пять лет тому назад начался новый период. Этот нынешний период называется следующим образом: хочешь ли ты учить русский язык? Позиция русского языка как первого иностранного языка в бывших «социалистических странах», была в значительной степени преувеличенной. До 1989-го года русский язык был обязательным учебным предметом как венгерский язык и литература, как математика и физика, как биология и география, и в конце концов думалось: всем хочется изучать русский язык. С 1989-го года русский язык имеет особое значение в венгерских общеобразовательных и средних школах потому, что в отличие от предыдущих лет, когда обучение русскому языку на протяжении 35 лет носило обязательный характер, школьное обучение русскому языку ныне строится на добровольных началах: по желанию учащихся и родителей. Таким образом всё меньше и меньше желающих учить русский язык. В этом нас убеждают разные статистические данные.

В 1993-ем году в газете «Нэпсабадшаг» была опубликована статистическая таблица об обучении иностранным языкам в Венгерской Республике. По данным этой таблицы русский язык стоит на третьем месте после популярных английского и немецкого языков. Возникает вопрос: как же обстоят дела в нашей области и во втором по величине городе Венгрии – Дебрецене.

Вот таблица о преподавании русского языка в гимназиях и профессиональных средних школах области Хайду-Бихар.

<i>Гимназия</i>						
	1988/89	1989/90	1990/91	1991/92	1992/93	1993/94
Кол. уч.	7173	7482	7967	8247	8515	8693
Р. я.	7173	6643	5630	4661	3643	3144
	100 %	88,7 %	70,6 %	56,5 %	42,6 %	36,1 %
<i>Профессиональная средняя школа</i>						
Кол. уч.	6691	7559	8080	8595	9321	9663
Р. я.	6481	6413	5555	3565	1883	1108
	96,8 %	84,8 %	68,7 %	41,4 %	20,2 %	11,4 %

Сразу видно, что количество изучающих русский язык из года в год уменьшается. Всё это объясняется тем, что в Дебрецене и в нашей области решили исключить русский язык как обязательный предмет из школьной программы. Те ученики, которые начали учить русский язык пять лет назад или раньше, продолжают его изучение до получения аттестата зрелости. В этом нас убеждают разные статистические таблицы, приготовленные автором этой статьи по данным дебреценских и областных гимназий в 1993/94-ом учебном году.

Вот данные гимназий в области Хайду-Бихар.

	Кол. уча-щихся	Изучает РЯ	Классы				Кол. групп	%
			I	II	III	IV		
Хайдусобосло	472	219	61	62	45	51	13	46,0
Хайдубёсёрмень	427	284	75	55	80	74	17	66,5
Хайдунаш	292	89	14	26	20	29	4	30,4
Польгар	277	64	29	31	4	-	7	23,1
Деречке	287	193	45	54	50	44	12	67,2
Пюшпёкладань	272	91	17	34	22	10 8	5	33,4
Беретгёуфалу	216	60	17	11	14	18	5	27,7
Балмазуйварош	203	101	20	29	22	30	8	49,7
Бихаркерестеш	202	125	39	31	34	21	8	61,8
Хайдудорог	206	72	16	28	28	—	4	34,9

В городах Деречке, Хайдубёсёрмень и Бихаркерестеш ещё многие учились русскому языку. (67,2 %, 66,5 %, 61,8 %). Самое малое количество изучающих русский язык в городе Беретьёуфалу (27,7 %). С 1994/95-го учебного года уже никто не изучает русский язык в общеобразовательных школах этого городка. Для средней школы «резерва» нет!

Дебрецен – второй по величине город Венгрии после Будапешта. В городе исторического реформатского колледжа много известных и популярных гимназий и в наши дни. Любят ли учащиеся русский язык в этом городе? Вот статистические данные гимназий Дебрецена в 1993/94-ом году.

Гимназия	Кол. учащихся	Изучает РЯ	Классы				Кол. групп	%
			I	II	III	IV		
им. Арпада Тота	1023	314	60 15	58 9	75	76 21	19	30,6
им. Чоконаи	825	432	106 13	109	88 12	104	25	52,3
им. Фазекаша	741	157	23 16	23 16	22 12	32 13	10	21,1
им. Кошшута	720	415	43 23	109	105	135	27	57,6
им. Ади	694	136	16	41	42	37	9	19,6
Реформатская	484	64	20	30	11	3	5	13,2
им. Медьеши	457	258	48	31	86 7	79 7	13	56,4
им. Шветитша	417	3	2	1	-	-	3	0,7
им. Ёкаи	284	29	-	29	-	-	2	10,2
им. Ирени	153	38	38	-	-		3	24,0

Сразу видно: нет такого высокого процента как в гимназиях области. В гимназиях им. Медьеши (56,4 %), им. Кошшута (57,6 %) и им. Чоконаи (52,3 %) многие учащиеся занимались русским языком. В двух гимназиях организованы специальные группы для начинающих изучать русский язык.

Есть ли будущее у русского языка? Есть! Но это будет определённое количество людей, владеющих русским языком на профессиональном уровне. Использование русского языка необходимо в разных областях, особенно в торговой и экономической сферах. Будущее обучения русскому языку зависит прежде всего от политических и экономических условий России.

**Старопечатные книги кирилловского и глаголического шрифтов
Эгерской архиепископской библиотеки¹**

III. ФЕЛЬДВАРИ

1. Книгovedческие исследования старопечатных книг кирилловского шрифта — особенно литургического содержания — начались в Венгрии библиографией А. Годинки (Hodinka, 1890), который обратил внимание на то, что исследования происхождения этих книг, вопросов о том, как они попали в разные приходы на территории исторической Венгрии (библиотековедческим термином — вопросы провениенции) касаются разных отраслей исторических и филологических наук, в том числе истории отношений между венгерскими епископами-меценатами и венским двором Габсбургов в XVIII веке. (Hodinka, 1909. 787-814. Idem, 1925)

Основным шагом этих работ является описание содержаний фондов кирилловской (а также глаголической!) печати всех венгерских библиотек, церковных собраний книг, библиотековедческим термином — составление аннотированных библиографий. Оборотом этой работы являлись выступления И. Кньежи и Э. Балецкого на заседании Отдела лингвистики и литературы Венгерской Академии Наук в 18-19 декабря 1957 г., благодаря чему начались упомянутые описательные работы. (Kniezsa, 1958. 68-90, слова Балецкого: *ibidem*, 91-100.) Пока А. Годинка в упомянутых своих работах занимался литургическими книгами грекотолических приходов и деятельностью великорусских книготорговцев в Венгрии — после выступлений Кньежи и Балецкого внимание славистики обратилось на фонды венгерских библиотек, в которые по разным путям попали кирилловские книги. (Ойтози, 1984, Földvári, 1993.) В первую очередь этими фондами оказались материалы Затисского края Венгрии. (Gottsmann, 1962, Eadem, 1963, Ойтози, 1982, Она же, 1985, Ojtozi, 1977-79, Eadem, 1987.) Потом описательные работы охватывали фонды других регионов. (Ojtozi-Kárpáti, 1987, Фельдвари-Ойтози, 1992.) Благодаря тому, что фондами Задунайского края не занималось, книги кирилловского шрифта Веспремской архиепископской

¹Автор выражает благодарность Фонду «Дебреценский Университас» (Debreceni Universitas Alapítvány) за финансовую помощь, которая отпускалась ему в 1994-95 гг. в целях работ в архивах г. Эгер. — Искренно благодарим Его преосвященства Д-ра Лайоша Анталоци, директора Эгерской архиепископской библиотеки, за разрешение на опубликование прилагаемых иллюстраций; также госп-а Петера Кишиша, заведующего Эгерским архиепископским архивом.

библиотеки до наших работ остались неизвестными. (Фельдвари-Ойтози, 1995.) Заслуживает внимания, что данные о великорусских книготорговцах XVIII в. встречаем не только в книгах бывших грекокатолических приходов, а также бывших сербских православных приходов, как нпр. описанные нами книги попали в г. Веспрем из сербского прихода с. Шошкют. Имеются записи только в книгах, напечатанных в русских и украинских типографиях. Исключая львовское четвероевангелие 1636 г., записи встречаем в изданиях XVIII в., а именно из 1732, 1736, 1740 годов. (Földvári, 1994) Это время совпадает с периодом деятельности в Венгрии великорусских книготорговцев, как сообщает об этом А. Годинка. (Hodinka, 1909. 787-814. Idem, 1925) — Книги глаголической печати стояли предметом аннотированной библиографии в нашей работе.

2. Исследования славянского фонда Эгерской архиепископской библиотеки начал вышеупомянутый Э. Балецкий. Предмет его работы — рукописный ирмологий, который попал в г. Эгер из села Шайопалфалва (Sajófalva) и вышла из-под перя неизвестного писца, представителя русинкой церковной интеллигенции XVIII века. (Балецкий, 1958.) В XVIII-ом веке сформулируется канцелярский русинский язык, который постепенно отличается от Закарпатской (русинской) редакции церковнославянского языка, и становится самостоятельным языком — хотя до уровня самостоятельного языка еще за долгое время недорастает. (Magosi, 1987) Из нашей точки зрения более важным фактом оказывается то, что в восемнадцатом веке наладились тесные связи между Эгерским римокатолическим епископством (архиепископство — только с 1804-ого г.!) и Мукачевским грекокатолическим епископством. В значительной мере противоречивые связи еще не получали подробный анализ вследствие того, что преобладало в литературе односторонний взгляд на этот вопрос — а именно того мнения, что эгерские епископы уничтожали хозяйственное и культурное развитие грекокатолической интеллигенции. Не обращалось достойного внимания на то, что обучавшиеся в г. Эгер грекокатолические семинаристы имели возможность поучать образование на уровне университетов Западной Европы — в XVIII веке г. Эгер стал духовным и культурным центром, посредничавшим европейскую культуру к недоразвитым регионам исторической Венгрии. В этом аспекте увеличивается значение книг, рукописей и архивных материалов, являющихся источниками славянской грекокатолической культуры г. Эгер в XVIII веке. Вопрос этот еще подробнее изложим. — Эгерский рукописный ирмологий тоже стал предметом не только лингвистического анализа (который совершил Э. Балецкий), а также исследований истории культуры и церкви. (Kárpáty, 1984, Idem, 1986.) Так как предметом нашей статьи являются печатные материалы, даже из них только старопечатные книги кирилловского и глаголического шрифтов, мы здесь не касаемся анализа рукописного ирмология из Шайопалфалва. Даем краткую характеристику книг, и сообщаем о новых, до нашей работы неизвестных источниках судьбы книг и деятельности их владельца, находящихся теперь в Эгерском архиепископском архиве.

Первое сообщение о кирилловских книгах вышло из-под перя библиотекаря Ф. Алберта, который по состоянию собрания в 31 декабря 1867 г. знает «48 книг в 62-и томах на русском языке». (Albert, 1868. 126.) Спустя сто лет — под влиянием выступлений И. Кньежи и Э. Балецкого — два эгерских автора опубликовали

опись славянских фондов Эгерской архиепископской библиотеки. (Pallagi-Zbiskó, 1962-66.) Работу можно считать достойной внимания инициативой, которая может давать интересные информации о славянских книгах, написанных *латиницей*. К сожалению, на области книг *кирилловской печати* работа уже в своем времени не соответствовала библиографическим и филологическим требованиям. Аннотации литургических книг имеют немало ошибок. *Полностью отсутствуют* обозначения типографий, а также нумераций страниц (то есть пагинаций). О глаголических книгах работа не дает никаких информации. Стало необходимым просматривать все фонды библиотеки, опубликовать новый, по международным нормам аннотированный каталог. Новую работу обосновало и то, что в 60-ые годы начались в Москве работы в целях составления *сводного каталога старопечатных книг кирилловского и глаголического шрифтов, находящихся в библиотеках всего мира* (Немировский, 1979 и след.), кроме этого укрепились описательные работы старопечатных книг, выпустимых из типографий на территории Украины. Украинские работы под руководством Я. Д. Исаевича получили хорошие отзывы со стороны европейской и американской филологии. (Запаско-Исаевич, 1981-84.) Венгерские слависты включились в московские и киевские работы. (Ойтози, 1984.) Стало недопустимым оставлять без внимания международные нормы и практику кирилловского и глаголического книговедения. (Зернова, 1973, Лабынцев, 1984. 7-16, Полонская-Черкашина, 1989. 54-147)

3. Каталог старопечатных книг кирилловского и глаголического шрифтов Эгерской архиепископской библиотеки содержит в себя 46 номеров и дает опись книг, изданных до 1820 г. Из позднего периода обращает на себя внимание *Одесский Альманах на 1840 год*. Подобные издания выйдут за пределы наших работ, так как они уже не являются старопечатными. Библиографической редкостью является первое издание Супрасльской типографии, *Служебник 1695 г.* (Фельдвари-Ойтози, 1992. № 4.) Кроме эгерского экземпляра в венгерских библиотеках известен только один, дефектный экземпляр без колофона. (Ойтози, 1985. № 38.) Супрасльские базилианы начали свою типографическую деятельность в Вильне, потом титульный лист перенесли в Супрасль, где типография работала с 1695 по 1803 гг. (Cubrzyńska-Leonarczyk, 1993) Поэтому принято обозначение *Вильно-Супрасль, 1692-1695 гг.* (Лабынцев, 1978. № 1.) — Уникальной редкостью является *уцелевшая московская Триодь 1766 г.* (Фельдвари-Ойтози, 1992. № 35.) В описанных до сих пор библиотеках имеются только дефектные экземпляры этой книги без титульных листов. (Петров-Бирюк-Золотарь, 1958. № 908., Зернова-Каменева, 1968. № 763.) Экземпляр Эгерского архиепископства является на свете единственным полным, о котором до сих пор имеем известия.

Исключая Народную библиотеку им. Ференца Сеченьи, единственной библиотекой в Венгрии является Эгерская архиепископская библиотека, где имеются книги глаголической печати. Все — хорватского типа: римский *Исправник 1635 г.* (Фельдвари-Ойтози, 1992. № 2.), два экземпляра второго издания *Миссала римского* в переводе на церковнославянский язык хорватской редакции *1741 г.* (там же, № 3; там опечатка: год издания правильно *1741!*), наконец трехязычный и трехшрифтовой *Букварь 1753 г.*, латинской, кирилловской также глаголической печати (там же, № 12.).

4. Происхождение старопечатных книг кирилловского и глаголического шрифтов Эгерской архиепископской библиотеки является сложным, до сих пор не вполне разгаданным вопросом. Мы уже каснулись дела грекокатолических семинаристов, обучавшихся в г. Эгер во второй половине XVIII в. Вследствие того, что для образования семинаристов мукачевской грекокатолической епархии дома не имелись условия, по указу королевы Марии Терезии с 1754 г. отпускалось ежегодно 1200 гульденов в эгерскую римокатолическую духовную семинарию, в целях образования шести грекокатолических семинаристов. Но они часто отказывались от этой возможности, потому что мукачевские грекокатолики боялись хозяйственной и юридической гегемонии эгерских епископов. (Hodinka, 1909. 759–772.) Раз все семинаристы убежали по причине неприятной атмосферы эгерской духовной семинарии. Подобное самочувствие герокатолических семинаристов в г. Эгер можем объяснить тем, что в закарпатской русинской культуре роль интеллигенции выполняло грекокатолическое духовенство. А это же духовенство боялось того, что под влиянием западноевропейской культуры блестящего города барокко, эгерские семинаристы могут лишиться свои русинские, закарпатские корни. Роль закарпатского грекокатолического духовенства как национальной русинской интеллигенции анализировал Э. Винтер, сопоставляя культуры народов Средней и Восточной Европы в эпохе Просвещения. (Winter, 1940, Idem, 1966. 214-223.) — Здесь нас интересует только тот вопрос, по каким путям попали в г. Эгер описанные нами книги.

Вследствие острых отношений между эгерским римокатолическим и мукачевским грекокатолическим епископствами в XVIII в. нельзя предполагать, что литургические книги нормально остались бы в г. Эгер от грекокатолических семинаристов, тем более, что все издания русских и украинских типографий попали бы туда по этому пути, как встречалось подобное мнение в литературе. (Ойтози, 1984.) Мы полагаем, что надо учитывать все факторы, игравшие роль при основании библиотеки. В 70–80-ые годы XVIII в. епископом К. Эстерхази была создана — для вузовских целей — коллекция книг, которая теперь называется Эгерской архиепископской библиотекой. Она включала в себя богатые собрания специальной литературы разных отраслей наук, в том числе медицины и астрономии. Глубоковерующий епископ Эстерхази, церковный деятель «борромейского типа» (по словам современников), обращал внимание также на далеко неконсервативную духовную литературу XVIII века, собирал произведения реформкатолицизма, как например работы итальянского католического мыслителя Л. Муратори. (Bitskey, 1982) Крупные собирательные работы каноника И. Баттьяньи охватывали северную и восточную части Венгрии, где могли иметься литургические книги кирилловской печати, ведь эти районы, где проживали грекокатолики. (Földvári, 1992)

Заслуживают внимания записи, хотя они в большинстве случаев не дают прямых информаций о пападании книг в г. Эгер. Имеются тридцать три записи в восемнадцати книгах. Значит, в 37 % всех книг кирилловской и глаголической печати. (Földvári, 1993. 299-300) Записи в *Псалтыри 1743 г.* свидетельствует о том, что владелец был певцем Киево-печерской лавры в 1740-ых годах, а книга попала в г. Эгер от его сына. (Там же, 299. № 2.) Хотя записи только одной книги не дают достаточного основания выводов, имеет значение тот факт, что закарпатское русинское духовенство имел связи с украинской православной культурой даже в

средние XVIII в. — Заслуживает еще особого внимания вышеупомянутый *супрасльский Служебник 1692–95 г.*, владельца которого хорошо знаем. Другие записи краткие, неудобочитаемые, в подавляющем большинстве включают в себя только одну фамилию — вопреки всяким трудностям они мотивируют дальнейшие работы.

5. Лукач Габина — владелец супрасльского Служебника. На титульном листе по-латински, черными чернилами написано: *Lucas Habina*. Это показывает на человека, известного под венгерским именем Habina Lukács, под русинским же Лука Габина. В течении споров между эгерским римокатолическим и мукачевским грекокатолическим духовенствами Габина оказался крепким сторонником эгерского епископства. Из-за его острые слова на мукачевских грекокатолических епископов М. Ольшавского и И. Брадача последний присудил его к тюремному заключению в монастыре с. Мистице. Габина убежал в г. Эгер, где епископ К. Эстерхази назначил его преподавателем грекокатолических семинаристов эгерской духовной семинарии. (Дулишкович, 1877. 173.) Габина преподавал предметы «византийская литургия» и — термином XVIII в. — «русский язык» (*Lingua Ruthenica*; термин этот может в данном же контексте обозначать и язык населения Закарпатья в XVIII в., и церковнославянский язык закарпатской редакции), с 1769 г. вплоть до своей смерти в 1775 г. (Földvári, 1992a)

Супрасльский Служебник явно доказывает, что Л. Габина имел книги литургического содержания, требующиеся к преподаванию византийской литургии грекокатолическим семинаристам. Ведь супрасльская типография создавалась в целях обеспечения униатов (т. е. грекокатоликов) литургическими книгами. (Cubrzyńska-Leonarczyk, 1993) Нельзя принимать мнение, что грекокатолические семинаристы не имели возможность усваивать свою литургию и язык этой литургии в г. Эгер.

Гораздо больше узнаем в свете новых, до сих пор неизвестных материалов, хранящихся в Эгерском архиепископском архиве. Удалось найти описание имущества Л. Габина вместе всеми документами, касающимися его смерти. (Földvári, 1995.) Среди документов имеется описание книг Л. Габина. (ЭАА AV № 191:1189) Инвентар состоит из 80-ти номеров, среди которых следующие 15 указывают на книги кирилловской и глаголической печати:

- *Catechismus Ruthenicus scriptus*;
- *Missale Rhutenicum*;
- *Item, alter Rhutenicus Epistolaris*;
- *Missale Romanum Slavonico Idiomate*;
- *Lexicon Germanico-Rhutenicum*;
- *Acta Apostolorum Rhutenice*;
- *Catechismus Rhutenicus*;
- *Liber Psalmorum Rhutenicus*;
- *Grammatica Slavonico-Germanica*;
- *Elementa puerilis institutionis Russice*;
- *Grammatica Rhutenica*;
- *Breviarium Rhutenicum*;
- *Liber Iliricus*; (sic!)

- Dictionarium Iliricum; (sic!)
- Grammatica Rhutenica.

Благодаря тому, что инвентарь написан на латинском языке, кроме того, не обозначены места и годы изданий, к определению номеров вернемся после дальнейших работ. Можно и теперь констатировать, что Л. Габина был владельцем сербских книг кирилловской печати а также хорватских книг глаголической печати: Liber Il[li]ricus, а также: Missale Romanum Slavonico Idiomate. Ему относились разные литургические книги униатской или же православной церкви — нпр. Breviarium Rhutenicum; и некоторые словари, грамматики.

6. Выводы. Во-первых, можем констатировать, что грекокатолические семинаристы во время деятельности Л. Габина имели все возможности в эгерской римокатолической духовной семинарии для обучения своей литургии и церковнославянскому языку. Во-вторых, известные до сих пор записи в книгах а также архивные материалы не дают ответ на вопрос происхождения всех книг. Нельзя сказать, что все книги украинской и русской кирилловской печати XVII-XVIII вв. попали в Эгерскую архиепископскую библиотеку от обучавшихся там униатов. Можно предполагать и другие пути.

ЭАА = Эгерский архиепископский архив.
 AV = Archivum vetus (*Старый фонд*, лат.)

Albert, 1868.

Montedegoi Albert Ferenc: *Az egri érsekmegyei könyvtár leírása.* (Опись Эгерской архиепископской библиотеки.) In: Idem (ed.): *Heves és Külső Szolnok Törvényesen Egyesült Vármegyéknek leírása.* Eger, 1868. 117-128.

Bitskey, 1982.

Bitskey, István: *Giansenismo ed ortodossia. Il materiale italiano della biblioteca vescovile di Eger nell' epoca dell' Illuminismo.* In: Köpeczi, Béla - Sárközi, Péter (ed.): *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo.* Бр., 1982. 225-234.

Cubrzyńska-Leonarczyk, 1993.

Cubrzyńska-Leonarczyk, Maria: *Oficyna supraska 1695-1803.* Warszawa, 1993.

Földvári, 1992.

Földvári Sándor: *Adalékok az egri Főegyházmegyei Könyvtár cirill és glagolita nyomtatványainak provenienciá-kérdéséhez.* (Материалы к вопросу происхождения кириллических и глаголических книг Эгерской архиепископской библиотеки.) Magyar Könyvszemle, 108. 1992. 2. 169-173.

Földvári, 1992a

Földvári Sándor: *Habina Lukács, a görög katolikusok tanára.* (Лука Габина, преподаватель грекокатоликов.) Hevesi Napló 2. 1992. 3. 23-24.

Földvári, 1993.

Földvári Sándor: *Hodinka Antal és a magyarországi cirill könyvészet.* (Антоний Годинка и венгерские исследования кирилловских книг.) In: Udvari István (ed.), *Hodinka-Emlékkönyv.* Nyíregyháza, 1993. 295-301.

Földvári, 1994.

Földvári Sándor: *Adalékok a Veszprémi Érseki Könyvtár régi cirill könyveinek provenienciakérdéséhez.* (Данные к вопросу происхождения старопечатных кирилловских книг Веспремской архиепископской библиотеки.) *Magyar Könyvszemle*, 110. 1994. 3. 307-314.

Földvári, 1995.

Földvári Sándor: *Dokumentumok Habina Lukács egri működéséről.* (Документы, касающиеся деятельности Л. Габины в г. Эгер.) *Szlavisztikai Füzetek* 3. 1995.

Gottesmann, 1962.

Gottesmann, Dorothea: *Slawische Bücher in den Bibliotheken der reformierten Kollegien in Debrecen und Sárospatak bis 1850.* Debrecen, 1962.

Gottesmann, 1963.

Gottesmann, Dorothea: *Slawische Bücher der Univesitätsbibliothek in Debrecen bis 1850.* Debrecen, 1963.

Hodinka, 1890.

Hodinka Antal: *Erdélyben és Oláhországban megjelent ószláv nyomtatványok.* (Печатанные книги на старославянском языке, изданные в Трансильвании и Румынии.) *Magyar Könyvszemle*, 15. 1890. 1-2. 106-126.

Hodinka, 1909.

Hodinka Antal: *A munkácsi görög-katholikus püspökség története.* (История мукачевского грекокатолического епископства.) Bp., 1909.

Hodinka, 1925.

Hodinka Antal: *Muszka könyvárosok hazánkban 1711-1771.* (Великорусские книготорговцы в нашей родине в 1711-1771 гг.) In: Lukinich Imre (ed.), *Emlékkönyv gróf Klebersberg Kuno negyedszázados kultúrpolitikai működésének emlékére.* Bp., 195. 427-436.

Kárpáty, 1984.

Kárpáti László: *Egy borsodi ruszin énekeskönyv a 18. századból* (Русинский песенник 18 века из комитата Боршод.) In: Kunt Ernő - Szabadfalvy József - Viga Gyula (ed.): *Interetnikus kapcsolatok Északkelet-Magyarországon.* Miskolc, 1984.

Kárpáty, 1986.

Kárpáti László: *A sajtópálfalvai Irmologion* (Ирмологий с. Шайопалфалва.) In: Tüskés Gábor (ed.): *"Mert ezt Isten hagyta..." Tanulmányok a népi vallásosság köréből.* Bp., 1986. 328-347.

Kniezsa, 1958.

Kniezsa István: *A magyar szlavisztika problémái és feladatai.* (Вопросы и задачи венгерской славистики.) MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 12. 1958. 68-124.

Magocsi, 1987.

Magocsi, Paul Robert: *The Language Question Among the Subcarpathian Rusyns.* Fairview, 1987.

Ojtozi, 1977-79.

Ojtozi Eszter: *Kirchenslawische bücher aus der Klosterbibliothek zu Máriapács. I.* Debrecen, 1977. 2. Ibid., 1979.

Ojtozi, 1987.

Ojtozi Eszter: *Slawische und Slawen betreffende alte Drucke der Univesitätsbibliothek zu Debrecen.* Debrecen, 1987.

Ojtozi-Kárpáti, 1987.

Ojtozi Eszter - Kárpáti László *Kyryllische bücher in Miskolc, Nyiregyháza und in Paulinerbibliothek zu Budapest.* Debrecen, 1987.

Pallagi-Zbiskó, 1962-66.

Pallagi Béláné - Zbiskó Ernőné: *Az Egri Főegyházmegeyi Könyvtár szláv anyagábd.* (Из славянских материалов Эгерской архиепископской библиотеки.) 1. Az Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve, 8. 1962. 608-616. idem 2. Az Egri Tanárképző Főiskola tudományos Közleményei, 1. 1963. 431-441. idem 3. ibidem 2. 1964. 664-681. idem 4. ibidem 4. 1966. 559-578.

Winter, 1940.

Winter, Eduard: *Die Kämpfe der Ukrainer Oberungarns und eine nationale Hierarchie im Theresianer Zeitalter.* Kyrios, 4. 1940. 129-141.

Winter, 1966.

Winter, Eduard: *Frühaufklärung.* Berlin, 1966.

Балецкий, 1958.

Балецкий, Эмил: *Эгерский рукописный ирмологий.* Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungariae, 4. 1958. 3-4. 293-323.

Дулишкович, 1877.

Дулишкович, Иоанн: *Исторические черты угро-русских.* Часть III. Унгар, 1877.

Запаско-Ісаєвич, 1981-84.

Запаско-Яким — Ісаєвич, Ярослав: *Памятки книжского мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. I-II.* Львів, 1981-1984.

Зернова, 1973.

Зернова, Антонина Сергеевна: *Методика описания старопечатных книг кирилловской печати.* In: *Работа с редкими и ценными изданиями: Сб. ст. и инструкт. материалов.* Москва, 1973. 17-96.

Зернова-Каменева, 1968.

Зернова, Антонина Сергеевна — Каменева, Т. Н.: *Сводный каталог русской книги кирилловской печати XVIII века.* Москва, 1968.

Лабынцев, 1978.

Лабынцев, Юрий Андреевич: *Кирилловские издания супрасльской типографии.* Москва, 1978.

Лабынцев, 1984.

Лабынцев, Юрий Андреевич: *Издания кирилловского шрифта XV — первой половины XVI в.* Москва, 1984.

Немировский, 1979 и след.

Немировский, Е. Л. (пред. редколл-и): *Сводный каталог и описание старопечатных изданий кирилловского и глаголического шрифтов.* Москва, 1979---. (Издание продолжается.)

Ойтози, 1982.

Ойтози, Эстер: *Кирилловские книги марияповчанских базилиян*. Дебрецен, 1982.

Ойтози, 1984.

Ойтози, Эстер: *Фонды книг кирилловской печати XVI–XVIII вв. нескольких библиотек Венгерской Народной Республики*. Федоровские чтения 1980 (1984), 123–125.

Ойтози, 1985.

Ойтози, Эстер: *Славянские и румынские книги кирилловской печати Библиотеки Грекокатолической духовной академии (г. Ньиредьхаза, Венгрия)*. Дебрецен, 1985.

Петров-Бирюк-Золотарь, 1958.

Петров, С. — Бирюк, Я. — Золотарь, Т.: *Славянские книги кирилловской печати XV–XVIII вв.* Киев, 1958.

Фёльдвари-Ойтози, 1992.

Фельдвари, Шандор — Ойтози, Эстер: *Кирилловские и глаголические книги Эгерской архиепископской библиотеки*. Дебрецен, 1992.

Фёльдвари-Ойтози, 1995.

Фельдвари, Шандор — Ойтози, Эстер: *Кирилловские книги Веспремской архиепископской библиотеки и южнославянская миграция в селе Шошкун*. *Studia Slavica Savariensis* 4. 1995. (Готовиться к печати.)



Изображение № 1

Титульный лист Службника, Вильно—Супрасль, 1692-95. Владельческая запись Лукача Габины.



По славоу свѣта , единобожства , мико-
 теорачиѣ , и нераздѣльности Троицы ,
 Свѣта , и Сна , и Свяго Дха : Повелѣ-
 ніемъ Благочестивѣиша Синодальнѣиша
 Великіа Гварні Наша Императрицы
 Екатерины Алексѣевны вѣд Ршійи :
 при Наслѣдникѣ вѣд , Благочестивомъ Гварѣ
 Царевичѣ и Великомъ Кнзѣ Павлѣ
 Истринѣ : Благословеніемъ же Свѣтѣишаго
 Правительствующаго Синода , напечатана
 книга сіа Триодіонъ , есть трибеницъ ,
 въ Цтвѣдицимъ великомъ градѣ
 Москвѣ , въ лѣто ш сотворенія
 міра , 7308 , ш 1825а же
 по плоти Гда Слова ,
 1743 , Индета сіа
 мѣца Ноябрьа .

Изображение № 2

Титульный лист уцелевшей Триоди, Москва, 1766.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**A Love-Affair and Its Political Perspective;
The Genre of Pushkin's Chronicle Play**

M. MEZŐSI

In order to define the genre of Pushkin's *Boris Godunov*, it appears expedient to raise a seemingly banal question; is this work of art a *drama*? Asking and answering this question is all the more justified because V. G. Belinsky himself in his essay written about Pushkin's play¹ states that "*Boris Godunov* is not at all a drama but an epic poem in dialogue form". In defining the genre of *Boris Godunov* I will polemize with this statement.

To answer the question raised, it will prove effective to demonstrate the existence (or non-existence) of the fundamental dramatic elements in the given work of art. The most fundamental formal element of a drama is the dramatic dialogue through which the dramatic situation and the action, unravelled from this situation, are realized. It is the dramatic dialogue in which the characters and the conflict between them develop. The dramatic conflict is the result of the clash of opposing interests and pursuits. The action in a dramatic work is always organized around the conflict. Can we find the above dramatic properties in Pushkin's work? If yes, what form do they take, in what shape do they appear?

It is true that the features which make a work of art a drama appear in *Boris Godunov* in a rather strange and so far unusual way. Belinsky was right in perceiving this but he was wrong in the conclusion he drew. In the whole play we find only one dramatic dialogue and this is the one between Marina and the Pretender. It is conspicuous that the only dramatic dialogue is not between the two leading characters, Boris Godunov and the Pretender, whose struggle forms the plot of the play but, quite surprisingly, it is a love-scene in which one of the main contestants measures his strength -- against his beloved. I will first analyze this scene and then return back to the problem of this peculiarity, viz., that the only dramatic dialogue has such an "odd" place in the play.

The Pretender, in his manly weakness, discloses his identity (so that he is no Tsarevich but a monk who has unfrocked himself). Hereby a multiplex turnabout takes place. First the Pretender loses the ground from under his feet:

Куда завлек меня порыв досады!
С таким трудом устроенное счастье
Я, может быть, навеки погубил.

¹В. Г. Белинский: Борис Годунов Александра Пушкина. In: Статьи о Пушкине.

Что сделал я, безумец?

Where have I been carried away by the outburst of my
[chagrin?

My fortune, fabricated with so much work,
I have maybe ruined for ever.
What did I, crazy one, say?

Consequently, however, he prevails over Marina because she also wavers: she flies into a passion and thus gets into a similar position as he; she has also unvoluntarily revealed herself when the mask of the sweetheart fell down and from behind that mask breaks through the figure of the ambitious maiden whose final goal is to seize the throne of the Russian Tsar. The Pretender is aware of his partner's wavering and with his good instinct makes advantage of the situation: when Marina is threatening him that she may disclose him, he answers that since he is "a pretext for discord and war", it is not very likely that "they will believe a Polish maiden more than the Russian Tsarevich". This perception -and its intimation with Marina -- is a powerful weapon in his hands because with it does he manage to gain the mastery over his beloved or at least he rebuts her attack and thus mends the fault he committed by having revealed himself unthinkingly.

Why does the Pretender state his identity before Marina? There is only one explanation for his behaviour and this is his doubt in Marina's love toward him. He keeps insisting on his love and says the throne to be a side-issue. Marina, on the other hand, lays primary stress on the throne. The two participants of the dialogue therefore do not understand each other because they talk not *to* each other but *beside* each other. When the doubt flashes into the Pretender's mind that his beloved may love not the amorous youth in him but the Tsarevich who is the heir apparent to the Russian throne, Marina appears to verify his suspicions when she replies to his question:

Димитрий ты и быть иным не можешь;
Другого мне любить нельзя.

You are Dimitry and you cannot be anyone else;
I must not love anybody else.

Immediately after this the Pretender reveals his true identity. This is only partly an irrational move on his behalf because by laying his cards on the table, he puts her in such a position that she is compelled to show herself in her true colours: she has to answer his question point-blank whether she loves him or the throne of the Tsar. Seemingly he has committed a rash mistake because this confession could ruin him. In fact, he had no other choice than to make this move. After this he will no longer delude himself with the vain hope that Marina loves him. It has become clear for him that she has fallen in love with the Russian throne and, what is more, that she is just as a means in the struggle for power as he is. The former Crishka Otrepiev is swung back by this perception of his in the saddle, into a firm position.

The plot of *Boris Godunov* is organized around the conflict of Godunov, the present Tsar on the one hand and the Pretender on the other. Yet the two main contestants never meet face to face; they of course know about one another but there is only one occasion when they

-- though in a very indirect way -- get in touch and this is an allusion to the Pretender's letter written to Godunov (Scene 15, *The Duma of the Tsar*). Why has the poet not made Boris Godunov and Grishka-Pretender meet in the flesh in the course of the dramatic action? Is it a sufficient explanation for this that he had to cling to the historical tradition? He did not hesitate to follow Karamn's rather one-sided judgement about Godunov as the child-murderer; as a poet of great talent he was, he must have been able to find a different poetical solution to the problem if he had really *needed* to. Maybe he had in his mind some artistical intentions with this kind of construction, i.e. with historical events so following one another that the main opponents do not meet each other during the action.

Somewhere above, when analyzing the relation between Marina and the Pretender, I said that they did not understand one another because they spoke not *to* each other but *beside* each other. This is a point of key importance in understanding and interpreting the play.

There are other dialogues in the play where one of the participants does not understand the other (Vorotinsky does not understand Shuisky, Basmanov does not understand Pushkin, etc.). The *irony* which springs forth from these situations seems to govern the entire drama. At the bottom of this irony, however, lies that principle which M. Bachtin defined in his great essay on Dostoevsky as the main organizing force in the composition of the Russian writer's novels. Bachtin called this principle *polyphonic composition*.² In my opinion, this may provide a key to the "peculiarity", "strangeness" of the composition of *Boris Godunov*.

As we advance along in the play, we find that the participants in the dialogues usually do not understand one another. On the level of the composition this feature becomes a main motif. (It is enough here to remember the scene in the *Duma of the Tsar* when Shuisky rejected the patriarch's unlucky proposal of putting the sacred remains of the tsarevich in public.) The main principle of *irony* is that the viewpoints, the angles from which people view things, are (more or less constantly) changed. This means that in X situation from A's standpoint it is switched over to B's, in Y situation from C's angle it is switched over to D's, and so on. This goes on throughout *Boris Godunov* and reaches a sort of a peak in the dialogue between Marina and the Pretender. It is indeed a "peak" in this sense because it is this dialogue where the standpoint from which we view the action, and from which the character speaks and/or acts, so often changes.

In this respect it can be said that Dostoevsky's *polyphonic composition* has its roots deeply in Pushkin's dramatic poetry: the polyphony of Dostoevsky's novels has much in common with that of Pushkin's historical tragedy. The basic principle of this polyphony, the characters' absolute *non-understanding* of one another, is the main motif of e.g. *The Uncle's Dream*, Dostoevsky's short story which was written in 1859, seven years before *Crime and Punishment*.

What is the reason that in this drama we find only *one* dramatic dialogue -and even in that one the dominant feature is that the characters speaking *do not understand* each other? The reason, I think, should be sought in this "dominant feature". As I said above, Pushkin's *Boris Godunov* has a polyphonic composition. This polyphonic composition would not "tolerate" other dramatic dialogues because if they adhered to the rule of polyphony, they would wedge the frame of the play: the composition would eject such a surplus element. Another similar element, so peculiar and "strange" would not have place here. On the other

²M. M. Bachtin, *The Problems of Dostoevsky's Poetics* (Dosztojevszkij poétikájának problémái. In: M. M. B.: *A szó esztétikája*. pp. 29-147. Budapest, 1976)

hand, if a dramatic dialogue did not keep the rules set up by the composition, it would destroy the coherence of the work of art.

Let us now return to the main question asked in the beginning of this chapter, notably the question of the genre of *Boris Godunov*. To be able to define satisfactorily the genre of this work of art, it is necessary to examine the very end of the play. To solve this problem, I find useful to turn to the first literary theoretician, Aristotle. The two most important elements of Aristotle's famous definition of tragedy,³ "fear and pity" appear not when Boris dies but when the remains of his family "poison themselves" (i.e. they are strangled):

Мосальский

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили
себя ядом. Мы видели их мертвые трупы.

Народ в ужасе молчит.

Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь
Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует.

Mosalsky

People! Maria Godunova and her son Feodor poisoned
themselves. We have seen their dead bodies.

(the people, horrified, are in dead silence)

Why are you silent? Shout: Long live Tsar Dimitry
Ivanovich!

(the people are *silent*)

(italics by Pushkin)

The "public" for this dramatic scene -- the extirpation of the Godunov-family --, the audience is here the people in whom the scene evokes the same "fear and pity"⁴ as in us, the "real" audience. There are the circumstances of the killings on the one hand and the response of the people, their obstinate silence, on the other (they refuse, in spite of Mosalsky's instruction, to hail the new monarch). Upon us, the real audience, both elements have their

³Aristotle, *Poetics*, 6.

⁴The "fear and pity" evoked in the people can be felt in Pushkin's stage remarks: the people are horrified on the one hand and are silent on the other. With their silence they show their pity: they will not participate in hailing the new tsar since it is obviously he who has ordered these murders.

effects, so we can say that there is a multiple catharsis here: the people, the folk -- together with us, recipients -views the murder of the Godunov-family with "fear and pity". The presence of this element may be an argument that Pushkin's *Boris Godunov* should be regarded as a drama since it has become clear that the dramatic constituents can all be found in it and, as we have just seen, the play itself behaves as a "real" drama: it has a flow of *tragic* in it which culminates in a multiple catharsis at the end.

Русская философия жизни

3. ХАЙНАДИ

Сова Минервы, богини мудрости, вылетает в сумерки. Гегель в своей метафоре ссылается на то, что мышление посредством образов опережает мышление понятийное. Искусство вопрошения является более поздним нежели искусство удивления миром. Откровенно говоря, нации начинают философствовать только в своём преклонном возрасте. Молодость — золотой век, тождественность жизни и бытия, счастливое состояние ощущения полнокровности жизни. В пожилом возрасте, когда полноценная жизнь уже невозможна, доступным остаётся мышление. Идеи рождаются от жажды жизни и недостатка бытия. Рационализм — переоценка идей о мире, их приоритет перед самим миром. Сколько бы ни импонировали людям результаты рационального мышления, они не принесли им успокоения и радости. Более того, многие были ими искалечены, лишившись своего Бога, своей веры, своих нравственных ценностей.

Русскую философию от европейской отличает прежде всего то, что она далека от абстрактного обобщения. Известен бунт Белинского против гегелевской абстрактности: «Что мне общее, если несчастна личность!» «Я ненавижу общее как надувателя и палача человеческой личности.» (Письмо Белинского В.Боткину от 13 марта 1841 г.) Для русских философов не характерен одержимый поиск отвлеченной правды, как и для русских художников довольно редок культ чистой красоты.

Русский интеллигент 1830-40 годов азартно бросился «в немецкое море философии» (Тургенев). Русские, по-мнению Шевырева, думают так же, как их немецкие современники, но выражают себя как французы. Они не хотят вечно повторять то, чему научились у иноземных философов, и стремятся к самостоятельному мышлению. Отказавшись от чуждых идей и идеалов, они обратились к русской действительности. «Философия немецкая вкорениться у нас не может, *наша философия должна развиваться из нашей жизни.*»¹ — констатировал Киреевский.

Русская философия не является философией в классическом понимании. Даниил Заточник с гордостью признается: «Ни за море не ездил, ни у философов не учился». Русская философия не история духа, а — «жизненная история» и философия жизни. Это — учение о человеке, о бытии, о цели и о смысле жизни. Русских прежде всего волновали вопросы *онтологии*, в то время как западные философы более восприимчивы были к вопросам *гносеологии*.

Киреевский и Хомяков попробовали опровергнуть философию немецкого типа на основе русского ее толкования и патристических традиций. Они постигли, что немецкая идеалистическая философия была порождена протестантским

¹ Киреевский, И.В.: Полное собрание сочинений в двух томах. Москва, 1911. том 2. 27.

рационализмом. У тех народов, которые попали под влияние господства римской церкви, первоначальная, оригинальная философия не получила развития. Ими овладела большая мысль: сплав религии и философии, ибо только вследствие их синтеза может возникнуть единственное философское учение, могущее развить в человеке чувство добродетели. Характер господствующей философии зависит от характера господствующей веры. Понятая таким образом философия не идентична средневековой теории *ancilla theologiae*. Её задача — в качестве проводника веры быть путеводной нитью жизни. Она должна дать ответ на волнующие разум вопросы бытия, зла и добра. Она должна установить связь между божественным и материальным принципами, стать закваской жизни.

Суть бытия Декарт наметил в мышлении. В аксиоме *cogito ergo sum* русские поставили ударение на *sum*, на *sumt*. Пока европейцы думали и сомневались по подсказке Декарта русские существовали и верили. В Европе рациональность поднялась над натурой и ослабила внутреннюю животворную энергию, *élan vital*. Гёте сожалеет о том, что он немец и что ему недостает способностей «только жить». Вечная дилемма: можно ли привить «древо знания» к «древу жизни», можно ли разрешить противоречие между природой и духом?

Можно, если умеющий писать одновременно умеет и разобраться в жизни. Не только создает философию, но и живет в ней, поскольку мышление не может довольствоваться автономией по отношению к жизни, поскольку мышление и существование суть одно и то же. *Экзистенция* не имеет преимуществ перед *эссенцией* и наоборот. Творчество должно служить жизни. Настоящая философия — как то является и задачей искусства — должна проливать свет на «золотое дерево жизни» и остерегать человека от забвения бытия, поскольку если прервется *традиция* жизни, ее место займет *теория* жизни.

Разница между философией жизни и философией экзистенциальной заключается в том, что жизненная философия обладает оптимистическим, коллективным характером сильного этического заряда и лишена персоналистического индивидуализма. Мысли об этическом действии можно встретить у Сковороды, Хомякова, Федорова, Соловьева, Достоевского и Толстого. В первую очередь их занимал вопрос: как правильно должен поступать человек, чтобы жить по святому образу. Три столетия назад Юрий Крижанич сказал, что русские являются философами не по словам, а по поступкам.² Мудрость у русских означает не теоретический полет мысли, а моральное действие. Они ждали от философии решения жизненных вопросов. Они обращали свой взгляд от философии к самой жизни, искали смысл жизни в ней самой, а не во вне. Теоретическое мышление отнюдь не свойственно русским. (В качестве примера можно привести основание Бердяевым и Булгаковым в 1904 году в Петербурге философского журнала «Вопросы жизни».)

Платон, у которого русские переняли более всего среди античных мудрецов, знал лучше кого-либо, что философия — жизненная мудрость, и что начало философии — начало удивления миром. Вместо слова *философия* русские более охотно употребляют слова *мировоззрение*, *миросозерцание*, *мировосприятие*, *мироощущение*, *мирочувствие*, более того — *умозрение*. Каждое из них этимологически связано с приобретенным опытом посредством восприятия окружающего мира органами чувств. Человек погружен в мир, но и мир погружен в человека. Пять органов чувств — зрение, слух, осязание, обоняние и ощущение вкуса — представляют собой «ворота», через которые мир проникает в человека. Чувственный опыт приобретает человеком с помощью глаз, ушей, осязания.

² «Russi inquam non verbis sed rebus sunt filisofi.» = *Dialogus de Calumnias*. Исторический Архив, 1958, № I, 162.

Нечувственный опыт — опыт души. Накапливается он посредством наблюдения над самим собой и другими. Внутренний опыт приводит в соприкосновение духовно-божественный мир с материально-земным бытием. Ощущение бытия и пылкость по отношению к нему не отрицают, но дополняют друг друга онтологически. Эмпиризм, невольный обожевитель жизни, и Разум, великий ее вопрошатель — песня на два голоса.

Многие русские мыслители, начиная с Хомякова, включая Толстого и вплоть до Федорова, «городскому знанию» противопоставляли не оторванное от жизни, составляющее с ним целое «деревенское знание». Русский человек привык не отделять культуру от жизни, считать ее относящейся к жизни и существующей вместе с нею. Коллективная форма жизни в России дала возможность сделать ее более спаянной. Русское мышление сосредоточено на жизни, не отдалено еще от ее источников. Русские еще обладают полнотою бытия, тогда как у европейских народов в этом уже проявляется недостаток. Они ближе, чем культурные европейские народы, соприкасались с природой, с «живой жизнью». Они еще хранили жизненные соки, владели тайнами животного и растительного миров, сидерическими тайнами. Запад же, напротив, сосредоточивается на культуре. Жизнь там достигает последней стадии «потери бытия». Бердяев в *Русской религиозной идее* отмечает, что духовная культура Западной Европы — можно сказать, что сегодняшняя культура в целом — представляет собой однородную культуру *о чем-то*, а не *чего-то*; она признает только отражение бытия, но не само бытие. Методическая, научная культура нашей эпохи является культурой не *Чего-то*, а *о Чем-то*; иначе говоря, эта культура может говорить о религии, мистике, мифе, онтологии и не может быть *Чем-то* — религией, мистикой, мифом, онтологией.³

Модель сосредоточенного на бытии русского мировоззрения — видимый, слышимый, обоняемый и осязаемый мир. В этом космическом мире нет ничего мертвого, механического. Таким образом, жизнь — то есть способность чувствования — присутствует во всех живых созданиях. Это гилозоистическое мировоззрение русской культуры восходит к неоплатоническим корням. По учению *исихастов*, слово онтологично и представляет собой не ярлык названного, а саму действительность, что именуется словом. «Неизрекаемое молчание» *исихастов* берет свое начало от осознания ими магической силы слова. Познать что-либо все равно что назвать его. Слово, определяющее святое понятие, так же свято. Между определяющим и определяемым существует неразрывная связь. Слово находится в онтологической связи не со сконструированным миром разума, а с материально-божественным миром. Слово соответствует сущему, просвечивает сущность дела, сохраняет первородный жизненный опыт. Предпонятийное мышление еще не охлаждено рефлексивным мышлением. Слово — Логос: звучащая плоть Глагола, средство духовного единения с божественным.⁴ Отсюда берет начало нетерпимость старообрядцев, выступавших против какой бы то ни было модификации канонизированного слова. Здесь начинается в русской литературе специфическое «стремление создавать из письменного произведения

³ Nikolai Berdjajew: Die russische religiöse Idee. Darmstadt, 1926. 421.

⁴ Осип Манделштам пишет: «Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.» (Манделштам, О.: Слово и культура. Москва, 1987. 58.)

своеобразную икону, произведение для поколения, превращать литературное произведение в молитвенный текст.»⁵

Проходящее через всю русскую литературу стремление сделать искусство теургическим, словесной иконой питается византийскими патристическими традициями. Осмысленное таким образом искусство призвано не для того, чтобы изображать, быть «зеркалом», а чтобы привлечь человека к религиозной деятельности. Христианские русские писатели относились к слову с чрезвычайно своеобразным, религиозным благоговением. Они хотели сформулировать божественный Глагол, Логос, чтобы поставить его на службу людям. Творчество для них означало не изображение действительности, а создание связи с трансцендентальным. Они полагали, что посредством творчества и сами они превратятся в Творца, обожествятся. Творчество для них было не артистической, а культурной деятельностью. Творение — практика жизненного искусства — было актом самой жизни, сохранением нации языковой, религиозной, исторической и культурной памяти. Это была борьба за существование, борьба с *небытием* и забвением.

Русские романисты всеми своими органами чувств откликнулись на божественно-земное бытие человека. В Толстом воплотился гений деревенской России, национального быта, Москвы. В Достоевском был воплощен гений европеизированной столицы, Петербурга. В Толстом зазвучал «дух земли», в человеке он уловил «естественного человека». Толстой вернулся к исконной русской визуально-эмпирической культуре: описанию зрелищ, звуков, запахов. Его герои удивляются миру, как в первый день сотворения. Этот полноценный взгляд, подобно детскому, не «спрашивает», а только схватывает. Необычная точка зрения дает новое освещение привычному, выводит читателя из иннервированного автоматизма. Свежий взгляд видит то же, что и остальные, но замечает нечто, ранее никем не увиденное. С наивной точки зрения лживые величины разоблачаются сразу же. Герои Толстого смотрят наружу подобно естественному человеку, герои Достоевского углубляются вовнутрь, в себя, сосредоточиваются на внутренней душевной сути. Толстой показывает таких наполненных жизнью и брызжущих энергией героев, которые живут полноценной жизнью. Вокруг них и в них самих жизнь развивается в ее сладострастии таким образом, что в конце концов их одолевает вопрос: какую ценность вообще имеет жизнь? Для них важно не столько постижение мира, сколько его переживание. Герои Достоевского напротив — не удовлетворяются только сознанием существования, а размышляют о «конечных вопросах», без решения которых жизнь для них невозможна.

У Толстого провинциальный образ жизни формирует жизненно сильные и здоровые типы, в корне отличающиеся от шизофренических горожан Достоевского, которых питает не первобытная народная почва, а атмосфера урбанистической интеллектуальности Петербурга. Лишенный мистицизма материализм Толстого, низменная материалистичность его героев и грандиозная метафизика героев Достоевского с высокой степени интеллектуально-духовным складом ума в конце концов говорят об одном и том же: о земно-божественности человеческого бытия. Основное переживание героев их романов в одинаковой степени переживание бытия с той лишь разницей, что толстовские образы в основном ощущают бытие, а у Достоевского — вопрошают его. Метод Толстого — интуитивный синтез, а Достоевского — анализ. Разум обычно принимает аналитический подход, разлагая сложное на части; интуиция же схватывает предмет как целое и непосредственно проникает в существо его природы.

⁵ Лихачев, Д.С.: Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). Москва — Ленинград, 1962. 52.

Несмотря на разницу в методах, оба единогласно проповедуют: только религиозная жизнь — полная жизнь. Достоевский тоже готов отказаться от абстрактной правды ради живой евангелической правды.⁶ Его лучшие герои способны порвать со своим онтологизмом и подняться в трансцендентальные высоты.

Русский роман онтологичен и теургичен: исследует тайну бытия и нащупывает для человека бытие, относящееся к Богу. На зов жизни творцы отвечают с апполонической жизнерадостностью, на унижения и страдания восклицают *de profundis*. Смысл бытия они видят в преодолении одиночества и разобщенности, в осуществлении освященного сообщества, *соборности*. Они верили, что красота спасает, а божественная мудрость одухотворяет мир.

Стиль русского романа по сей день сохранил свою свежесть. Византийская душевность и огонь афонской мистики согревает его. Творческий подъем русских художников не охлажден недостижимостью цели и недостатком выразительных средств. Если они чувствовали, что слова вызывают ложные ассоциации, не согласующиеся с их онтологическим смыслом, то смело обращались к иной среде выражения: к жесту, как пластической беседе. В русском романе словно бы говорит очевидец в нем происходящих событий, а не кто-то, только понаслышке знающий о них. Оттого их слог так оживлен, сочен и обладает ароматом земли. Розанов не преувеличивает, когда пишет: «Собственно-гениальное, и как-то гениально-уроденное — в России и была только одна литература. Ни вера наша, ни церковь наша, ни государство — все уже не было столь же гениально, выразительно, сильно. Русская литература, несмотря на всего *один только век ее существования*, — поднялась до явления совершенно универсального, не уступающего в красоте и достоинствах своих ни которой нации, не исключая греков и Гомера их, не исключая итальянцев и Данте их, не исключая англичан и Шекспира их, и наконец — даже не уступая евреям и их Священному Писанию.»⁷

⁶ Достоевский в одном из писем пишет: «если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной.» (Достоевский Ф.М.: Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 28/1. Москва, 1985, 176.)

⁷ Розанов, В.В.: Сочинения. Москва, 1990. 463-464.

Охотничьи очерки Григория Данилевского

Л. МИКРУТ

Имя сегодня забытого, но талантливого и в прошлом очень популярного русского писателя 2-ой половины XIX века — Григория Петровича Данилевского (1829–1890), становится для современного читателя все более известным. Внимание его сосредоточивается на бытовых романах («Беглые в Новороссии», «Воля», «Новые места»), а также на произведениях прозаика, посвященных исторической тематике («Мирович», «Сожженная Москва», Княжна Тараканова»). Однако литературное наследие Данилевского составляют не только беллетристические произведения, но также лирические стихотворения, поэмы, стихотворные сказки, очерки.

Жанр очерка занимает видное место в раннем творчестве автора «Мировича», к нему он возвращался также в зрелые годы своей литературной деятельности. В этих произведениях нашли отражение объективные факты, помещенные очеркистом в определенный во временном и пространственном отношении фрагмент действительности, при чем автор был непосредственным наблюдателем явлений, участником событий, а в некоторых случаях восстанавливал их на основании рассказов других непосредственных свидетелей, а иногда использовал источники и документы.¹ Подлинность в этом случае характерна описаниям пространства, действия, характеристикам персонажей, а также в передаче анекдотов, сообщений и свидетельствует о том, что автор опирался на факты, взятые из жизни. Важными чертами этого жанра, нашедшими отражение у Данилевского являются также: достоверность и актуальность очеркового содержания.²

В центре внимания автора «сожженной Москвы» оказались действительно живущие люди, их поведение, убеждения и мечты, деятельность и ее результаты. Поэтому в своей исходной точке эти произведения являются очерками о людях и волнующих их вопросах, а не только об одних проблемах. Такую исходную точку называют очерковой (конкретная группа людей, поставленная в реальную и

¹К. Koźniewski, Reportaż, (in:) "Prasa Współczesna", Łódź 1957, Nr. 2, s. 110; J. T. Browne, A Book of Nonfiction, New York, s. 2.

²Cz. Niedzielski, Reportaż, (in:) Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, Warszawa 1985, t. II, s. 280-282.

конкретную обстановку) и литературной одновременно (поэтика очерка-портрета).³

Проблема типологии обсуждаемого нами цикла очерков «Четыре времени года украинской охоты»⁴ сложна и позволяет рассматривать ее с разных сторон. Эти произведения близки к художественной литературе, так как они соединяют подлинный материал с некоторой дозой литературного вымысла, психологическими характеристиками героев и широким комментарием повествователя. Согласно типологии советской исследовательницы Е. Журбины, цикл Данилевского представляет собой «очерки о человеке и связанном с ним деле»⁵, классификация польского литературоведа Я. Мазярского относит его к «расширенным сообщениям»⁶, в которых преобладают фрагменты сюжетного характера (изображающие и информирующие), а рядом с ними появляются однако и статистические информации, а также немногочисленные комментарии. Согласно теориям других польских исследователей «Четыре времени года» представляют собой или конгломерат очерка информационного (сообщающего о чем-то) и отчетного (описывающего какое-то событие)⁷, или, если брать во внимание повествовательный характер содержания, — относятся к группе общественно-бытовых очерков⁸, касающихся общества, описывающих закреплённый традицией способ поведения людей в данных обстоятельствах, свойственных определенной группе, характерной для данной территории, периода.

Свои очерки Данилевский обогащал чертами, характерными для других прозаических жанров. Многие фрагменты «Четырех времен года» относятся к изучаемому внутренним процессам общественной жизни «физиологическому очерку». Сжатость и популярная, доступная форма рассматриваемого цикла, а также авторский субъективизм и сказовый стиль — это черты, соединяющие очерки Данилевского с фельетоном, которому присуще критическое, нередко сатирическое начало, и непременно — актуальность.⁹

«Говоря об авторе, повествователе и очеркисте, мы все время имеем в виду одного и того же человека, выступающего, если можно так сказать, в разных «ролях».¹⁰ Поэтому отождествление Данилевского с повествователем и очеркистом вполне оправдано, а цикл его очерков можно рассматривать в качестве добавочного источника информации (не помещенных в биографии писателя) об их создателе.

³Z. Żabicki, Z doświadczeń reportażu, (in:) Proza... proza..., Warszawa 1966, s. 159.

⁴Г. П. Данилевский, Четыре времени года украинской охоты, (в:) Полное собрание сочинений в 24-х томах, С.-Петербург 1901, т. VI, с. 147-191. В дальнейшем мы будем употреблять сокращенный вариант заглавия: Четыре времени года.

⁵Е. Журбина, Искусство очерка, Москва 1957, с. 219.

⁶J. Maziarski, Anatomia reportażu, Kraków 1966, s. 111.

⁷K. Kąkolewski, Reportaż, (in:) Teoria i praktyka dziennikarstwa, Warszawa 1964, s. 123-124.

⁸Niedzielski, op. cit.

⁹J. J. Lipski, Felieton, (in:) Literatura polska..., op. cit., t. I, s. 255-256.

¹⁰Maziarski, op. cit., s. 43-66. (перевод мой - Л. М.).

В конце 50-х годов Данилевский постоянно жил в своем имении на Украине, время от времени только навещая литературных друзей в обеих столицах. Много писал, свободные минуты отдавая пленяющей его своей романтикой охоте. Чаще всего принимал в ней участие вместе с другом — дьяком-псалмопевцем Иваном Михайловским, — необычайно опытным и страстным охотником. Исключительно часто оба встречались с ружьями в руках в 1859 году; эти незабываемые минуты Данилевский запечатлел в следующем году в очерках «Четыре времени года».

В цикл вошли 4 произведения, озаглавленные: «Зима», «Весна», «Лето», «Осень». Главная цель очерков — сообщить читателю о разных типах охоты на Украине, ее ходе, характерных повадках животных и хитростях охотников. Писатель осуществил это посредством повествователя очеркиста и второго повествователя — дьяка Михайловского. Повествователем является выявленный и подлинный авторский субъект, ведущий повествование от первого лица и выступающий под чужой фамилией Александра Скворонского. Эта мистификация имеет глубокое обоснование¹¹; зная содержание очерков и биографию писателя, можно легко отождествить Скворонского с Данилевским. Сам Данилевский-Скворонский, работая над «Четырьмя временами года», был под свежим впечатлением от поездки в Западную Европу¹² и сравнивал местные временные озера с альпийскими Маджоре и Комо, а в движении воздуха в степи видел южные жаркие и сухие ветры «сирокко» и «самум». Таким образом, в произведениях, являющихся предметом нашего анализа, происходит намеренное отождествление того, кто рассказывает (повествователь) и того, о ком идет речь (очеркист) с автором. Очеркист, что является законом этого жанра, присутствует в изображенном мире в качестве наблюдателя, посредника и действующего лица. Несмотря на то, что имеем дело с показом событий с точки зрения участия в них автора, его переживаний, цель цикла заключается не в рассказе об этих происшествиях, а в специфике «охотничьего ремесла» на фоне украинской флоры и фауны.

Данилевский-очеркист, отождествляясь с представителем местной украинской этнической группы, предстал перед читателем как охотник-любитель, с детства восхищающийся не только трофеями, а прежде всего самим процессом охоты. Не страшна ему была ни плохая погода, ни комары и вязкие болота, так как свою страсть отождествлял он с призванием: «Охотники не деляются, а рождаются...» (с. 172). Несмотря на недолгие годы, проведенные в провинции, он хорошо разбирался в разных видах охоты, повадках животных, хотя молодой возраст, как автор сам признавался, влиял на отсутствие опыта, неуверенность руки и пресыщение слишком долгим ожиданием в засадах, а нередко и на физическое утомление. Несмотря на то, каждое новое лесное приключение, как артист слова, он переживал глубже других.

Очеркист искренне писал, что не любил он танцевать, не принимал участие в карточных играх, не употреблял спиртных напитков, но не забывал также

¹¹ Шире об этом: L. Mikrut, Literackie mistyfikacje, (in:) "Lubelskie Materiały Neofilologiczne - 1983", Lublin 1986, s. 159-170.

¹²Этому вопросу посвящен цикл очерков Данилевского: Письма из-за границы.

подчеркнуть свои литертаурные интересы. С большим вниманием слушал он народные рассказы, свидетельства подлинных случаев. То что сам наблюдал, сравнивал с картинами, написанными кистью других художников; в охотничьих приключениях авторов искал сходства с судьбами героев Джеймса Фенимора Купера (1789–1851), вид чаек напоминал ему, что народная песня соединила судьбы Малороссии с этой вечно печальной птицей.¹³

Данилевский–повествователь часто передавал свою функцию второму повествователю–герою — дьяку Михайловскому, помнившему еще большие охоты с участием дедушки автора. Среди друзей дьяк пользовался уважением и доверием, был для них неоспоримым авторитетом в разных делах, касающихся леса и животных. Друзья были и непосредственными слушателями его рассказов. Таким образом автор поручил Михайловскому двойную роль, при чем читатель чаще видел его в амплу героя. Вот именно этому человеку, а прежде всего делам, связанным с ним, и охоте посвящены были очерки. По этому поводу Данилевский не обратил особого внимания на внешний вид главного героя, наметил только самые существенные черты в его облике и поведении.

Как большинство охотников старого закала, Михайловский верил в предрасудки. Очеркист очень хорошо знал своего друга, и поэтому не удивлялся иногда странному его поведению. Автор не был также удивлен, когда получал письмо от Михайловского с приглашением на очередную совместную охоту. Знал, что ожидают его новые приключения, а прежде всего свежие рассказы как правдивые, так и основанные на народных верованиях.

Самыми интересными рассказами у опытного охотника были те, которые приводили в движение мифологическое время и одновременно заключали поучительную сентенцию. К ним принадлежало предание о Лесном Голосе, который, будучи молодым неопытным ангелом, очарованный красотой Земли, покинул небесные просторы, за что отец лишил его права на возвращение и, не снабжая сына телесным покровом, обрек его на вечное подражание каждому лесному звуку («Зима»). В рассказе о Вирие — месте, куда летят на зиму птицы в поисках теплого уголка, утверждается, что не пускают туда «грешных» представителей крылатой брати — хищных орлов и ястребов, попутно дается народное толкование о причинах осенних перелетов птиц («Весна»). Часть устных сообщений Михайловского, тематически связанных с лесом, охотниками, дичью соединяет в себе реальные факты с фантастическим элементом, как, например, рассказ о столетнем совсем седом волке, который был убит «не имеющим грешной руки» охотником–дьяком из соседней деревни, и только тогда оказалось, что на много лет раньше в это животное были превращен молодой казак, занимающийся разбоем («Весна»). Сам рассказчик свято верил в подлинность своих сообщений, уверял, что собственными глазами видел разные странные существа, например, «зеленчук», похожий на маленькое бархатное растение, дурачил охотников, благодаря искусству подражать голосам разных животных; несколько раз наталкивался на перепелку, в которой жила душа девушки, обиженной дворянином, она пугала теперь всех встречаемых людей («Осень»); был убежден, что

¹³По словам Данилевского (с. 177) автором этой песни является Мазепа (Ян Колодынский) Иван Степанович (1644–1709) – гетман Украины, которого лицо и приключения были темой многих литературных произведений, главным образом в эпоху романтизма.

бабочки являются душами усопших младенцев, у родителей которых были честны, благородные характеры («Зима»).

Тридцать два года, проведенных Михайловским на охотах, научили его понимать «речь» леса, повадки животных. Характерной чертой его рассказов является тот факт, что дьяк никогда не затрагивал других вопросов кроме тех, которые касались лесных дел. Непосредственными адресатами его рассказов были все, находящиеся в данный момент в его обществе охотники, или чаще всего сам Данилевский–охотник — его собеседник. Он же как очеркист, автор обсуждаемого нами цикла, часто обращался к читателям, желая приблизить им данные факты, разбудить интерес, придать своим словам более непосредственный характер. Сначала они были адресованы, как могло показаться, к читателю вообще, который просто интересовался делами охоты. Однако, в ходе повествования, быстро было осуществлено одно из основных требований жанра — обращение к определенному адресату¹⁴. В «Четырех временах года» был им записной охотник с севера России, тонкий знаток своего «ремесла».

Михайловский передавал много практических советов, касающихся организации разных видов охоты, обычаев животных. Утверждал, что самое важное — это соблюдение тишины, что надо прятаться. Дьяк учил, что весной как закон, так и человеческая совесть запрещают охотиться, потому что животные воспитывают свое потомство. Настоящий охотник, по его словам, никогда не намечал себе точный маршрут, но шел туда, куда вели его глаза. А стрелял не по всем попутно встреченным животным и птицам, а только по представителям определенного вида, который составлял цель его похода. Михайловский не увлекался погонями за дичью с применением собак, а больше всего любил охотиться с ружьем в руке; хорошо разбирался в весенне–осенних птичьих перелетах. Он соглашался со мнением своих друзей, что охотничий промысел — это призвание. Страстные любители охоты соглашались друг с другом, что прежних охот не стоит сравнивать с нынешними. Тогда в лесах встречали больше животных, охоты организовали гораздо чаще и считали их большими праздниками. Современные собаки были слабее и медленнее, а люди болезненнее, ленивее и менее выносливы.

Благодаря Данилевскому читатели узнали о разных видах охоты на Украине в разные времена года. С помощью воображения принимали участие в зимней или в весенней засаде на волков, наблюдали за героями, находящимися в землянке. Очень популярной была «воскресная» зимняя охота на лисиц, волков и зайцев с применением сетей, силков и облав. Для новичков организовали охоту на конях и вместо оружия каждому давали пару борзых собак на длинном поводке. Местное население, используя дверцы, которые запирались в клетках с помощью растянутой веревки, находящейся в руках у спрятанного в кустах мужчины, охотилось таким способом на куропаток, приманивая их заранее разброшенным кормом. Мальчики же «охотились» на воробьев: зажигали вечером фонарь и собирали птиц в шапки — воробьи «думали», что настало утро и целыми тучами летели в направлении световой точки.

¹⁴J. Lovell, Notatki o reportażu. Część II, (in:) "Życie Literackie", Warszawa 1961, Nr 38, s. 6.

Зимой охотились также на зайцев, находящихся в большом количестве во фруктовых садах и на токах после сжатого хлеба. Автор, однако, искренне признавался в том, что ничто так из зимней охоты в степи не манило его с детства, как охота на волков с «поросенком». Стрелки, принимающие участие в таком мероприятии, ехали на быстрой тройке, прихватив с собой маленького поросенка и привязав к саням мешок с соломой, пропитанной свиным жиром. По дороге в степи охотники время от времени жали поросенка, а его визг манил волков. Те бросались на протянутый мешок и одновременно вбегали на линии обстрела.

Весенние охоты на Украине, по словам автора, в основном ограничивались отстрелом перелетной птицы, большинство которой составляли дикие утки и вальдшнепы. Лето также не было временем года исключительно приятным для охотников. Из-за высокой температуры и связанной с ней засухи животные сосредоточивались поблизости больших рек, что иногда составляло охотников делать большие переходы. Чаще всего стреляли по куропаткам и фазанам, а все реже охотились на журавлей, которых на Украине было все меньше с каждым годом. С любопытством же ходили по следам исключительно осторожных дроф, похожих, как утверждал автор, на австралийских страусов. Часто охотились на перепелок, приманивая их голосом свирели и на небольшом расстоянии накидывали на них сети. Больше всего увлекались некогдадневной осенней охотой на лисиц, волков и зайцев, во время которой устраивали облавы и пользовались помощью борзых собак.

Писатель показал читателям большинство видов охоты, которые организовались в его родном краю. Об одних рассказывал на основании личных наблюдений, иногда также информируя о чем-то, свою роль передавал он повествователю-герою (субнарратору), употребляя тогда лишь только грамматическое прошлое время. Сам же очеркист рассказывал о прежних охотах и, приводя в действие то же самое прошлое время, применял чаще всего способ повествовательного наглядного показа и актуализации минувших происшествий, какой создает «презент хисторикум» — употребление грамматического настоящего времени для обозначения прошлого времени.

Показывая разные виды охоты в отдельные времена года, наблюдательный повествователь обратил также внимание на лесные и степные пейзажи. Они выполняют второстепенную функцию по отношению к картинам погони за дичью. Однако, нельзя было обойти молчанием этот фон, пленяющий своей красотой как во время весенней распутицы, ненастного осеннего дня, так и в морозный зимний вечер, в свежее летнее утро.

Начерченные пером художника пейзажи статичны, а единственный динамический элемент, который в них обнаруживается, связан с осторожным движением животных и охотников. Тишину нарушают дуновения ветра, шум перелетающих птиц или голоса людей, подражающих звукам природы с целью заманить дичь поближе.

Данилевский остался верен применяемому им в предыдущих произведениях литературному принципу запечатлеть природу в размерах «микро» и «макро». В некоторых пейзажах он обратил внимание на вид весеннего повода со вписанными в него перелетающими птицами, на измененную засухой степь, на неожиданные на степной равнине овраги, в которых, как в оазисах, находились

разные виды флоры и фауны. Повествователь показал также степное марево. Внимание наблюдательного очеркиста привлек тоже мир пробуждающихся весной к жизни насекомых, проскальзывающих под ногами охотников ящерицы, ползающие по стебелькам маленькие червячки. Описания природы не распространены, они не выполняют самостоятельной функции, а иногда их роль сводится к документально-художественному сообщению о состоянии природы.

Надо также обратить внимание на существенную взаимную связь пространственных и временных отношений, выступающих в «Четырех временах года». По мнению советского литературоведа Михаила Бахтина¹⁵, очень важна здесь эта неразделимость времени и пространства, образующая «пространство-время». Время конденсируется, сгущается, становится видимым в художественном смысле; пространство же подвергается интенсификации и вовлекается в движение времени, сюжета, истории. Признаки времени вызывают представление в пространстве, а пространство обращает свой смысл и измеряется во времени.

Пространство в обсуждаемом нами цикле очерков мало разнородно и одновременно необычайно разнообразно. Ограничивается оно территорией охоты (лес, степь, фруктовый сад, поле, землянка охотника) и в нескольких только случаях сквозь призму ретроспекции показывается дворянская усадьба, дом дьяка или фантастическое пространство (рассказы о Вирие, о Лесном Голосе). Упомянутое разнообразие обуславливается же временным аспектом, влияющим на изменения в зависимости от времен года, дня и ночи. Следовательно, преобладают описания пространства, которые одновременно являются описаниями природы.

Временной аспект в «Четырех временах года» более заметный, чем в других очерках Данилевского. Это время изображенного мира в сочетании с временем повествования образует время среды¹⁶, т. е. время изображенной в произведении действительности. Это художественное время, которое косвенно восстанавливает действительное время и видоизменяет его художественным образом.¹⁷

Уже заглавия отдельных частей цикла свидетельствуют о том, что автор стремился не просто представить охотничью тематику, но упорядочил ее согласно законам кругового вращения Земли вокруг Солнца. Для более точного размещения во времени происшествий, которые осуществились в 1859 году — во время частых охот, а также предыдущих событий, бывших предметом воспоминаний повествователя и героев, в ходе повествования появляются названия месяцев и даже более точные определения чисел. Когда с точки зрения повествователя важную роль играло время суток, адресат высказывания тоже узнавал об этом посредством информации о фактическом часовом времени или о его приблизительной величине. Временной аспект определялся автором также с помощью местных выражений. Но часовое время выступало здесь не только в

¹⁵M. Bachtin, Czas i przestrzeń w powieści, (in:) "Pamiętnik Literacki", Warszawa 1974, Nr 4, s. 273-274.

¹⁶A. Labuda, Z zagadnień struktury czasowej utworów epickich, (w:) J. Trzynadłowski (red.), Tradycja i nowoczesność, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 137.

¹⁷D. Lichaczow, Świat wewnętrzny dzieła literackiego, (in:) "Pamiętnik Literacki", Warszawa 1974, Nr 4., s. 262.

качестве условного определителя времени дня и ночи, а также появлялось тогда, когда автор определял продолжительность данного занятия, состояния, явления. Информация о времени суток передавалась тоже менее точным, описательным образом. Нередко таким же способом повествователь поступал также с временем года, данным месяцем. Когда речь шла о более отдаленных периодах, в повествование о которых была вплетена народная мифология, воспоминания, время не было точно конкретизировано.

События о значительном временном диапазоне «сжаты» у Данилевского до короткого промежутка продолжительности повествования. Это сгущение освобождает ткань сообщения от монотонности временной последовательности, становится причиной ее новой конфигурации. Очень важным является тот способ конденсации реконструированного хода времени событий во временном диапазоне рассказа. Сама интенсивность выступающей в разбираемом нами цикле конденсации итеративной¹⁸ была различная.

Структура повествования в «Четырех временах года» очень похожа на свои эквиваленты в остальных циклах очерков Данилевского. За организацией целого рассказа следит главный повествователь-очеркист, ведущий повествование в основном в 1-ом лице единственного числа, но применяя также 1-ое лицо множественного числа там, где отдавал он отчет о событиях, в которых принимал участие в обществе своих друзей. Главным второстепенным повествователем является дьяк Михайловский. В этой роли он выступал только тогда, когда рассказывал о своих охотничьих приключениях, обычаях, когда раскрывал перед менее опытными друзьями секреты лесной жизни, когда погружал их в мир преданий. Другие его высказывания приводились в качестве слов героя при использовании косвенной речи. Автор таким же образом поступал с секвенциями второстепенных героев. Чаще всего они даже не обсуждались, а очеркист констатировал только факт их появления.

Познание повествователя-очеркиста опиралось только на чисто внешние черты и поведения, оно ограничивалось необходимостью подчиниться действительно существующим фактам и событиям. «Всеведение» повествователя, как и в других циклах очерков, было мнимым. Его само ограничение проявлялось в «Четырех временах года» чаще всего в момент передачи повествователем собственных зрительных и слуховых ощущений, когда источник точной конкретизации находился в его сомнительном еще познании лесной жизни, а также в отдаленной перспективе наблюдения. Время от времени на этот факт влияло физическое утомление повествователя, заглаживающее резкость картины, проникнове в явления, не подчиняющиеся чувственному познанию.

Богатый реальными фактами цикл очерков из охотничьей жизни написан красочным, индивидуализированным языком. Четко отличаются друг от друга

¹⁸E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, (in:) R. Handke, *Zagadnienie czasu w najnowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego*, (w:) "Pamiętnik Literacki", Warszawa 1969, Nr 4., s. 383-390. Конденсация итеративная выступает тогда, когда отдельные, повторяющиеся события, образуют весь временной аспект повествования; с конденсацией дуративной имеем дело тогда, когда данные события продолжают во всем его ходе; а конденсация последовательная – это расположение событий согласно хронологическому порядку рассказываемого времени.

секвенции, произносимые литератором очеркистом–героем, дьяком Михайловским, употребляющим много слов религиозного содержания, одного из товарищей, говорящего с немецким акцентом. Много также охотничьей терминологии (кроме названий животных и птиц, мы встречаем также другие слова и выражения: заседка, ружье двуствольное, охота, землянка, борзые собаки, самоделковая картечь, волчья свадьба, убить наповал, стрелять без промаха).

Данилевский никогда больше не обратился к тематике, затронутой им в «Четырех временах года». Ни один из его романов, ни одна малая прозаическая форма не содержали охотничьи мотивы. Охотничью тематику авторов не соединил в обсуждаемых нами очерках с никакой другой, сосредоточивая таким образом все внимание на украинской лесной флоре и фауне, на охотничьих приключениях людей, увлеченных выслеживанием дичи. Поэтому цикл Данилевского во многом отличается от написанных на 10 лет раньше Иваном Тургеневым «Записок охотника», содержащих большой запас общественного критицизма — откровенного нападения на крепостное право. В «Четырех временах года» только дважды появляются общественные акценты, когда под предлогом случайной встречи сперва с рыбаками — государственными крестьянами, а позже с «профессиональными» охотниками из бывших аракчеевских поселений военного типа, повествователь заметил, что эти люди составляли группу необычайно бедных жителей окрестных деревень и сел.

Настоящий цикл имеет прежде всего познавательное значение, он богат реалиями «охотничьего» ремесла, знакомит с его спецификой на Украине в разные времена года. Одновременно эти очерки содержат ряд новых информации об их авторе; написаны они живым, образным языком и еще раз свидетельствуют о безграничном интересе Данилевского к реальным фактам из истории и современной жизни родной Украины.

Древнерусские принципы изображения пространства
у Достоевского

Ч. КУКУЧКА

*«Ибо теперь мы видим
гадательно в зеркале,
тогда же — лицом к лицу;»
(1-е Коринфянам 13:12)¹*

В романах Достоевского время и пространство не просто пассивная рамка, внутри которой развёртывается действие; *они активны*, влияют на героев, входят в самое существо мировоззрения Достоевского.

В нашем анализе предпочтение отдано художественному пространству, ибо нас интересует использование у Достоевского некоторых древнерусских принципов изображения пространства. Художественного времени мы будем касаться только в той степени, поскольку это необходимо к нашим утверждениям насчёт художественного пространства. Среди статей, посвящённых проблеме времени в произведениях Достоевского, мы собираемся пересматривать только доводы сочинения Лихачёва *«Летописное время» у Достоевского*², ввиду того, что по его установлению Достоевский использует достижения древнего способа летописного времени летописца «в изложении события под углом вечности»³. Значит, у Достоевского летописное время не воссоздаётся, а служит художественным способом изображения мира. Особенностью такого изображения мира является создание разных точек зрения, множественность зрительных позиций. Вместо единой, зафиксированной, неподвижной точки зрения это предполагает меняющуюся точку зрения и таким образом связано с динамикой зрительного взора и последующим суммированием зрительного впечатления. Такое изображение мира у Достоевского свидетельствует о том, что он вернулся — «раньше, чем европейская живопись решилась вернуться — к доренессансному «огляду» объектов одновременно с нескольких сторон»⁴, к так называемой *обратной перспективе*. Ведь противопоставление созданной ренессансом прямой и доренессансной обратной перспективных систем может быть связана прежде всего с неподвижностью или же, напротив, с динамичностью зрительной позиции, что уже в свою очередь отражает определённые различия в

¹ Библийские цитаты даны из перепечатанных с Синодального издания канонических книг Свящённого Писания Ветхого и Нового Завета; Москва

² Д. С. Лихачёв: *Поэтика древнерусской литературы*. 3-е изд., М., Наука, 1979, стр. 305-318.

³ Там же, стр. 318.

⁴ Там же, стр. 315.

мировоззрения. В художественном изображении Достоевский всегда стремится к наибольшей полноте и выразительности, он — весь в поисках объективности и достоверности. Факты сами по себе — это суета, которая лишена настоящей правды. Смысл где-то за пределами, в глубине явлений, в их сущности.

Как мы указали на это выше, система обратной перспективы исходит из меняющейся точки зрения и непосредственно связана с динамикой зрительной позиции. Эта динамика зрительной позиции осуществляется и во времени и в пространстве. Динамичность во времени реализуется в происходящих на всём протяжении произведений быстрых и очень часто незаметных переходах от «авторской речи» к речи повествователя, к слухам, сплетням, рассказам персонажей, к цитатам из литературных произведений, которые обеспечивают разные точки зрения и представляют собой сокращения или удаления расстояния между рассказывающим и событиями, о которых данное лицо рассказывает. Достоевский неоднократно подчёркивает, что его рассказчик схватывает только внешнюю сторону явлений. Автор смотрит на происходящее с некоторой высоты, он больше удалён от рассказчика во времени. Он может судить о событиях и о людях не с точки зрения их суетности, а вечной их значимости.

Динамика во времени переносится и на пространство. Если Достоевский хочет увидеть в мелочах знаки вечности, предчувствовать ещё не родившееся будущее, то этому сознательному приёму нужно отражаться и в изображении пространства. К тому, чтобы уловить в мимолётном вечное, и граням художественного пространства нужно развёртываться, пространство расширяется до бесконечности. Поэтому можно говорить в этом случае о динамическом, *активном пространстве*. Активной является, разумеется, сама система изображения, а не изображаемый мир: «вдруг стало видимо далеко во все концы света»; «С высокого берега открывалась широкая окрестность. (...) Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и там как бы самое время остановилось, точно не прошли ещё века Авраама и стад его.» (6,42)⁵; «Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от неё веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы той холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства».» (6,327) В этих картинах одновременно изображаются и ощущаются временное — и невременное, вечное; разграниченное, расчленённое, конечное — и нечленимое, бесконечное.

Эта активная пространственная система предполагает такую композицию, которая замкнута в себе, за пределами которой невозможно представить себе никакого мысленного продолжения осуществлённого внутри данной композиции (данного произведения) изображения мира. Произведение само себя исчерпывает, за его пределами уже нет ничего или может начаться только новое произведение, новая композиционная система. Это композиционно-пространственное построение имеет тесную связь с композиционной системой древней живописи. Ибо наша цель — показать в произведениях Достоевского точки соприкосновения с древнерусскими принципами изображения пространства, понятие древней живописи в нашем анализе будет сведено к древнерусской живописи, прежде всего к иконам. Икона тоже живёт своей внутренней замкнутой жизнью. Икона представляет собой онтологическую антиномию изображения видимого и невидимого в их неотделимости. Значит, в отличие например от импрессионистической картины, которая показывает лишь ничтожно дробную часть

⁵Ссылки даются в тексте с указанием соответствующего тома и страницы Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского; тт. 1-30., Ленинград, 1972-1990.

пространства, которая не более как кусок природы, окно в мир, результат первого, мгновенного впечатления, икона представляет собой всё необъятное пространство, за её пределами уже нет ничего. Значит икона хочет показать не кусок действительности здесь и сейчас, с отдельной точки зрения субъекта, а хочет передать весь мир в его объективной тотальности, является своеобразным микрокосмом. Основой того, чтобы провести (хоть) какую-нибудь параллель между древней живописью и романами Достоевского, является их общее мировоззрение, то выражающееся и в иконах и у Достоевского основное свойство христианской онтологии, по которой бытие включает в себя два мира: видимый и невидимый. Изображения в иконах следуют основному тезису поучений древнехристианских отцов церкви: видимый мир есть символ невидимого мира, что созвучно словам апостола Павла о смысле сотворения мира: « Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы... » (Римлянам 1:20). Что-то совсем подобное этому сформулировано у Достоевского в поучениях старца Зосимы: « Многое на земле от нас скрыта, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. (...) Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло всё, что могло взойти, но возвращённое живёт и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращённое в тебе.» (14,290-291) Воззрения самого Достоевского часто звучат в голосах его персонажей. Если это и полифонизм, то полифонизм, подчинённый выражению авторских чувств, мыслей.⁶ Совсем верно то, что уже неоднократно указывалось в литературе о Достоевском, что взгляды его героев нельзя отождествлять со взглядами самого Достоевского. В то же время нельзя не обратить внимания на то, что Достоевский гораздо чаще, чем другие авторы, излагал свои взгляды устами своих персонажей. Это противоречие преодолевается, если принять, что у Достоевского нет «чистых героев», как нет и «чистого автора».⁷ В некотором смысле Достоевский представляет волюнтаристическую позицию по отношению к своим персонажам, но при этом, в отличие от волюнтаристической, всеохватывающей авторской концепции символистов рубежа веков — например Ф. К. Сологуба —, он тоже подчиняется высшей созидательной воле, занимая посредническую позицию пророка. В его романах происходит не просто прозрение отдельных его персонажей, но и прозрение самого автора.

Общим мировоззрением, выражающимся в иконописи и у Достоевского, объясняются их общие — или хоть подобные — стремления к изображению мира. Древняя живопись есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта, сколько символическое указание на его место в изображаемом мире (его окружающем). Древняя картина есть не «окно в природу», не часть, механически отделённого от целого, но вся картина в целом становится знаком изображаемой действительности, пока отдельные её фрагменты соотносятся со своими денотатами не непосредственно, но через отношение тех и других к целому. Достоевский также не стремится изображать просто лиц или объекты, поскольку реально эти лица и объекты находятся в окружающем их пространстве; поэтому художник должен изобразить само это пространство и здесь ему способствует динамическая зрительная позиция. Конкретное лицо или конкретный объект даётся не с отдельной точки зрения, но изображается в специальном микромире произведения (в целом подобном миру реальному), и, следовательно,

⁶ Под понятием «полифонизм» имеем в виду идеи, изложенные М. М. Бахтиным — см. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., М., 1963.

⁷ См.: Д. С. Лихачёв «Летописное время» у Достоевского

изображение это в общем не зависит от какой-то индивидуальной точки зрения. На этом основании различие между вышеупомянутыми обратной и прямой перспективами может связываться — тем более, что это тоже объясняет предпочтение Достоевским динамической зрительной позиции обратной перспективы — «с религиозной устойчивостью общего народного сознания», противопоставленной «индивидуальному усмотрению отдельного лица с его отдельной точкой зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент».⁸

Эта система связана не с наложением какой-то своей личной схемы на изображаемый мир, но с приятием и постижением реальностей как они есть. Изображённый в произведениях Достоевского мир представляет собой специальный микромир, имеющий внешнюю и внутреннюю сферу. Значит, в этом микромире есть внешнее и внутреннее пространство, которые мы бы могли назвать также профаническим и сакральным пространством, в которых действуют разные законы и которым приписывается различная ценность. Пользование последней парой понятий (профанического—сакрального) объясняется основным тезисом христианской онтологии; двоемирием (земной мир — Царство Божие), двойным бытиём, причастным к которому человек становится через веру, принадлежа уже не только к видимому, но и невидимому миру. Сакральное пространство последнего как своевольная среда противопоставляется профаническому пространству земного мира тем, что оно представляет собой универсальную точку зрения бытия против частичности природного мира. У Достоевского прекращается непрерывность и гомогенность пространства, как уничтожается непрерывность и гомогенность времени.⁹

В дальнейшем мы будем раскрывать основные закономерности, действующие в вышеупомянутых внешнем и внутреннем пространствах микромира романов Достоевского, обращая особое внимание на точки соприкосновения с композиционно-пространственным построением микромира иконы. Для изложения общих соображений мы выбрали некоторые места из произведений Достоевского, в которых показываются наши соображения возможно полнее и выразительнее.

1.) «Такие воспоминания могут запомниться (и это всем известно) даже из более раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме того только уголочка. Так точно было с ним (с Алёшей — Ч.К.): он запомнил один вечер, летний, тихий, отворённое окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажжённую лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице (...)» (14,18)

2.) «Помню, однажды вошёл я (старец Зосима — Ч.К.) к нему (к Маркелу — к старшему брату Зосимы) — Ч.К.) один, когда никого у него не было. Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом.

⁸ См.: П. А. Флоренский: Обратная перспектива. стр. 385.

⁹ Ср. с изложенной мыслью Мирчеа Элиаде: «A vallásos ember számára a tér nem homogén. Törések és szakadások találhatók benne; olyan részeket tartalmaz, amelyek minőségileg különböznek a többitől. (...) Létezik tehát egyfajta szent, vagyis «erővel feltöltött», jelentőségteli tér (...)» в книге: Мирчеа Элиаде: A szent és a profán. Európa Kiadó, Бп., 1987, 15. o.

Поманил он меня, увидав, подошёл я к нему, взял он меня обеими руками за плечи, глядит мне в лицо умиленно, любовно; ничего не сказал, только поглядел так с минуту: «Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!» Вышел я тогда и пошёл играть. А в жизни потом много раз припоминал уже со слезами, как он велел жить за себя. (...) Юн был, ребёнок, но на сердце осталось всё неизгладимо, затаилось чувство. В своё время должно было всё восстать и откликнуться. Так оно и случилось.» (14,263)

3.) «На четвёртый день моего сознания я (Аркадий Долгорукий — подросток — Ч.К.) лежал, в третьем часу пополудни, на моей постели, и никого со мной не было. День был ясный, и я знал, что в четвёртом часу, когда солнце будет закатываться, то косою красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперёд, как дважды два, разозлило меня до злости. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: «Господи, Иисусе Христе, боже наш, помилуй нас». (слова Макара Долгорукого — Ч.К.) (...)

Хорошо на свете, милый! (...) А что тайна, то оно тем даже и лучше; (...) Не ропщи, вьюнош: тем ещё прекрасней оно, что тайна, — прибавил он (Макар Иванович — Ч.К.) умиленно. (...)

Я (подросток — Ч.К.) воротился с великим любопытством и изо всех сил думал об этой встрече. Чего я тогда ждал от неё — не знаю. Конечно, я рассуждал бессвязно, и в уме моём мелькали не мысли, а лишь обрывки мыслей. Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы выиграла и как бы новый свет проник в моё сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы (...) Я тогда выздоравливал (...)). (13,283-284; 290-291)

Как выше указывалось о Достоевском, он — весь в поисках в мелочах знаков вечности. Не случайно, что в его произведениях множество мест (типа «вдруг стало видимо далеко во все концы света»; «предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства»), свидетельствующих о внешней и внутренней сферах, об одновременном изображении снаружи и изнутри. Предпочтение отдано выделенным трём примерам, так как в них в более чистом виде показывается внешнее и внутреннее пространство, и переход из одного в другое также как разница между действующими в них закономерностями более заметны.

Общность вышеуказанных сцен реализуется прежде всего в том, что выступающие в них персонажи представляют собой столь разные точки зрения, которые проясняют для нас основные различия качеств проектированных вокруг данных персонажей пространств. Эти пространства различного качества служат для передачи основной мысли мировоззрения Достоевского, по которой бытие осмысливается в неотделимости видимого и невидимого мира. По нашим соображениям внутреннее («сакральное») пространство в выделенных примерах имеет такие свойства, по которым о нём можно говорить как принадлежащем к невидимому миру, сфере вечной сущности совершающегося в видимом мире. Существует абсолютное Я, по христианской онтологии Бог-отец, кто одновременно может видеть со всей точки зрения. К такому всеохватывающему изображению стремится Достоевский, когда его вообще не устраивает одна точка зрения. В то же время нельзя не обратить внимания на то, что человеческому сознанию чужда динамика зрительной позиции — мы её суммируем, приводя к неподвижной точке зрения, при этом динамичность взора переносится на пространство изображения, грани которого развёртываются. Само пространство

становится динамическим, активным. В одних случаях автор сам суммирует зрительные впечатления (возникающие в процессе динамики зрительной позиции), так как он смотрит на происходящее с некоторой высоты, в других случаях наделяет своих персонажей собственной «проницательностью», «прозорливостью».¹⁰ Но в обоих случаях многое остаётся на долю читателя в полном восприятии представленных «результатов суммирования». Динамику зрительного зора (при нескольких точках зрения) можно свести к неподвижной точке зрения, если принять криволинейность зрительных лучей, охватывающих объект с разных сторон. Поэтому активное пространство можно также назвать *кривым пространством*.

Как реализуется это активное кривое пространство в выделенных примерах?

В центре этих сцен, в их внутренней сфере находятся персонажи — Софья Ивановна (мать Алёши), Маркел и Макар Долгорукий — которых связывает, что они живут в соприкосновении с миром иным; все они являются своеобразными типами юродивых — одиночек Христа ради. Они переживают это состояние на разной степени «сознательности», но все они могут видеть существа, сущности явлений. В вышеупомянутых сценах они находятся в своей собственной сфере и в физическом (их собственная комната) и в духовном смысле, ведь комната проникнута атмосферой молитвы. Известно и то (по относящимся к этому указаниям), что при молении они обращаются к образу: 1. «в комнате в углу образ (...), а пред образом на коленях (...) мать (Алёши — Ч.К.)» (14,18); 2. Войдёт к нему (к Маркелу — Ч.К.) в комнату старая нянька: «Позволь, голубчик, я и у тебя лампадку зажгу пред образом». (...) «Зажигай, милая (...) Ты богу, лампадку зажигая, молишься, а я, на тебя радуясь, молюсь. Значит, одному богу и молимся.» (14, 260-261); 3. «Что это у вас за образ А, покойников (Макаров — Ч.К.), помню. Он у него родовой, дедовский; он весь век с ним не расставался; (13, 408). Эти три сцены связываются и тем, что все они происходят в вечерний, закатный час. Значит, перед нами раскрываются картины, в которых впереди, на востоке¹¹ обращены к нам главные персонажи (данных сцен), а сзади, с запада комната освещается косыми лучами заходящего солнца.

В этой сфере в результате непрерывного моления осуществляется слом перегородки между видимым и невидимым миром, между Богом и человеком, соединение земного и небесного, совершённое Богочеловеком, художественным увековечением которого является икона (Христа). Но ибо икона, как образный выразитель универсального познания Бога, делает способным молящегося к познанию непознаваемого, вовлекает его в процесс познания Бога, вышеупомянутое соединение земного и небесного может осуществиться и человеком, становящимся всё более духовным (на самом деле это реализуется на иконах святых). В эту сферу — осуществлённого молящимся соединения Бога и человека — Зосима и Аркадий Долгорукий вступают извне, Алёша же тоже извне поднимается сюда своей матерью. Встреча происходит между извне приходящими и находящимися во внутренней общности с Богом персонажами. Они представляют собой совсем другую точку зрения, имеют другой вид на происходящее, которое в результате одновременно можно видеть снаружи и изнутри. Софья Ивановна, Маркел и Макар Долгорукий уже не только молятся

¹⁰Это не значит, что в романах Достоевского автор находится над героями, он находится внутри героев в том смысле, что они взяты в ракурсе истории единой души.

¹¹Русский человек в собственном доме вешал иконы в восточном углу, как и каждая церковь была обращена алтарем к востоку, следуя средневековой традиции, по которой в соответствии со странами света располагались в мире ад и рай: рай на востоке, ад на западе. Постоянное ощущение средневековым человеком стран света соответствует его стремлению как можно полнее охватить мир, сокращая его в своём восприятии, создавая «модель» мира — как бы микромир.

перед иконой, но — оказавшись в процессе молитвы в единстве с Богом, принадлежав высшему миру, раскрывшемуся в иконе — и помещаются внутри иконы, как будто они смотрят на происходящее со своей собственной точки зрения и точки зрения своего визави, будто находящегося по отношению к ним в зеркальности. Значит, они могут видеть одновременно со многих точек зрения. Как мы указали на это выше, человеческому сознанию чужда динамика зрительной позиции, поэтому динамичность зора переносится на пространство. Софья Ивановна, Маркел и Макар Долгорукий находятся в центре внутреннего пространства: некоторое время линии их зрительных лучей расходятся, но добираясь до граней угла зрения, кривизна внутреннего пространства кончается и начинается обратная, противоположная кривизна внешнего пространства — создаётся «круг» универсума, бесконечность в себе замкнутого пространства. Пока во внутреннем пространстве ощущается вогнутость, во внешнем пространстве ощущается выпуклость (как зеркальность вогнутости). Так создаётся кривое пространство.¹² Только если признать кривизну пространства, может быть объяснён такой парадокс, как «односторонний» зрительный охват. Кривое пространство в той или иной мере отличается от прямой системы Эвклида — оно в себе замкнуто. Об этом свидетельствуют и слова Ивана Карамазова, размышляющего над вопросом: «Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы, и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся вселенная или, ещё обширнее — всё бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые, по Эвклиду, не за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности. Я, голубчик, решил так, что если я даже этого не могу понять, то где ж мне про бога понять. Я смиренно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего.» (14,214)

Во внутреннем кривом пространстве действует познание другого качества. Примирение испорченной грехопадением первого Адама связи между Богом и человеком произошло и в онтологическом и гносеологическом плане. В онтологическом плане основой примирения двух миров (небесного и земного) стало воплощение Бога в Христе — в последнем Адаме: «Ибо благоугодно было Отцу, чтобы в Нём обитала всякая полнота, и чтобы посредством Его примирить с Собой всё, умиротворив чрез Него, Кровию креста Его, и земное и небесное (Колоссянам 1,19-20). Это вновь приобретённое онтологическое единство земного и небесного способствует тому, чтобы познать непознаваемого Бога. Это познание может быть лишь «онтологическим», значит связанным с двойным бытиём. Познание трансцендентального бытия возможно лишь тому, кто становится причастным к этому бытию. Бог сотворил человека не только по своему образу, но и по своему подобию, что является потенциальной святостью, способностью человека к совершенству, вновь приобрести в себе потерянный Божий образ, примирив и соединив в себе земное и небесное по примеру Христа. Познание невидимого мира может осуществиться в плане онтологического познания, если познание не отделяется от бытия, гносеология от онтологии. Видимый мир пронизан «лучами энергии» невидимого мира, они неотделимо

¹²Характерные свойства этого кривого пространства имеют тесную связь с эллиптическим (кривым) пространством древней живописи. Изображённый в древней картине мир тоже представляет собой замкнутое в себе пространство. Во внутренней сфере древней картины изображение даётся в системе обратной перспективы, во внешней же её сфере изображение дано в системе усиленно-сходящейся перспективы — что та же обратная перспектива, увиденная с точки зрения визави зрителя, это зеркальность обратной перспективы (см.: об этом подробнее в книге Л.Ф. Жегина: Язык живописного произведения и в книге Б.В. Раушенбаха: Пространственные построения в древнерусской живописи. Наука, Москва, 1975).

принадлежат друг к другу. «Царствие Божие внутри вас есть» (от Луки 17:21). Эту правду нужно не искать, а раскрыть. Онтологический характер познания скрывается в том, что познание является частью бытия и человек может узнать духовную действительность лишь в степени своего одухотворения. Онтологическое познание не есть теоретическая деятельность разумного субъекта, направленная на объект, а является процессом становления всех физических, психических и духовных сил человека способными к восприятию Божьей правды. Онтологический характер познания свидетельствует о том, что явления познаваемы в их сущности, даже познаваема сущность Бога через такие проявления Божьей «энергии», которые в видимом мире доходят до людей.¹³

Находящиеся в центре внутреннего пространства Софья Ивановна, Маркел и Макар Долгорукий обладают способностью онтологического познания. Они могут увидеть сущность явлений. Приходящих извне Алёшу, Зосиму и Аркадия Долгорукого они тоже видят в их сущности, независимо от профанической длительности времени и конечности пространства. Косые лучи заходящего солнца отождествляются с их зрительными лучами, которые освещают¹⁴ отдельные моменты жизни Алёши, Зосимы и Аркадия, фиксированные в пространстве и объединённые ими (Софьей Ивановной, Маркелом и Макаром Долгоруким) в одно целое. Косые лучи заходящего солнца освещают кривое пространство, в котором «сгущается» вечность стираются временные планы, профаническая длительность снимается и время останавливается. «Отвлечения» к ещё неродившемуся будущему как удостоверения вечной сущности совершающегося, могут восприниматься как предвидения, как «пророчества».

Находящиеся вне внутреннего пространства персонажи «ниже» понимания полного значения событий, видят с суженной внешней точки зрения. Но это не статичное состояние, они не остаются во внешнем пространстве. Несмотря на вышеуказанную выпуклость внешнего пространства, которая отталкивает от внутреннего пространства, чтобы одновременно и защитить его, Алёша, Зосима и Аркадий «пробираются» во внутреннее пространство. Активны в этом прежде всего находящиеся в центре внутреннего пространства Софья Ивановна, Маркел и Макар Долгорукий, которые, подчиняясь властвующей в этой сфере вогнутости, вовлекают сюда своих «духовных ребят», которых изменяет эта встреча. В «духовных родителях» они замечают не только их болезнь, как окружающий внешний мир, но и что-то другое: «Алёша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было иступлённое, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить.» (14,18); Зосима помнил непонятные тогда ему слова и таинственное чувство, которое «на сердце осталось неизгладимо» (14,263); Аркадий не знает, чего он ждал от этой встречи, но «как бы новый свет проник» в его сердце и он думал: «с этой минуты я ищу «благообразия»» (13,291). В отличие от своих духовных родителей они не видят «целую картину», видят как бы вырванный уголок из огромной картины, о которой мелькают в них «не мысли, а лишь обрывки мыслей». Но «в своё время должно было всё восстать и откликнуться». В жизни потом много раз припоминают эту встречу, как всё больше и больше освещается полная картина из мрака (которая в случае Алёши, Зосимы и Аркадия развернута в романах в разной степени).

Как указывалось выше, выделенные три сцены связывает и закатный час, заходящее солнце, косые лучи которого освещают кривое пространство. Во внутреннем пространстве лучи солнца представляют собой не только сотворённый свет, но являются и проявлениями несотворённого света Божьей

¹³ П. А. Флоренский: Собрание сочинений, т. 1., Статьи по искусству, Париж, 1985.

¹⁴ В активном пространстве — в соответствии со множественной точкой зрения — появляется множественный источник освещения.

энергии, свидетельствующей о сущности Бога, ибо «Бог есть свет» (1-е Иоанна 1:5). Лучи солнца освещают и лица Софьи Ивановны («прекрасное лицо»), Маркела («смотрит радостно, в очах веселье, (...) улыбается нам, нас зовёт» (14,263), Макара Долгорукого («светлый, весёлый след его (смеха - Ч.К.) остался в его лице и, главное, в глазах, очень голубых, лучистых» (13,285)). Это тот же несотворённый свет, пронизывающий их в процессе их одухотворения, ибо они «были некогда тьма, а теперь — свет в Господе» (к Ефесеям 5:8). Это объясняет, почему подчёркиваются и Алёшей, и Зосимой, и Аркадием косые лучи заходящего солнца. Об этом несотворённом свете говорит и Зосима в своей беседе *О вере до конца*: «Если бы светил, то светом своим озарил бы и другим путь... (...), ибо не умрёт свет твой, хотя бы и ты уже умер. Праведник отходит, а свет его остаётся.» (14,292) Из-за света, предоставленного им, остаётся эта встреча неизгладимой для Алёши, Зосимы и Аркадия, которые при этой встрече сделали свой первый шаг в онтологическом познании, одухотворении. Закат в этом смысле конец не только малого, но и большого цикла, конец не только дня, но и жизни человека. Значит, это такая кончина, которая уже вносит в себе новое начало по аналогии связи Иоанна Предтечи и Христа: «Ему должно расти, а мне уменьшаться» (от Иоанна 3:30)¹⁵ и в полном соответствии с эпитафией романа «Братья Карамазовы»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода (от Иоанна 12:24). Свет (духовных отцов) не исчезает, только прикрывается из перед духовных ребят (как и солнце «повернуто» ночью на 180 градусов по отношению к дню), которым нужно совершить разворот на 180 градусов, чтобы из тьмы выйти на свет — это будет процесс одухотворения личности, непрерывный переход из внешнего во внутреннее пространство, первый толчок к которому они получили от своих духовных отцов, но совершение которого остаётся на их долю. О конечной стадии этого перехода свидетельствуют слова Зосимы: «(...) благославляю восход солнца ежедневный, и сердце моё по-прежнему поёт ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы изо всей и благословенной жизни — а надо всем-то правда божия (...). Кончается жизнь моя, знаю и слышу (...) как жизнь моя земная соприкасается уже с новою (...)» (14,265). Переход в новую жизнь есть одновременно и переход в новое пространство — окончательный (в случае Зосимы) переход из внешнего во внутреннее пространство, что частично переживается и Алёшей и будет решительным моментом в его жизни: (...) раздвинулась комната... Ах да... ведь это брак, свадьба. (...) Опять раздвинулась комната (...). Гроба уже нет (...) Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... (14, 327-328).

В процессе одухотворения человек не один. Кроме духовных отцов и собратьев ему помогает и природа, ведь всё в пространстве связано между собой не только физически, но и эмоционально, нравственно, духовно. Это унаследовано Достоевским из древней русской литературы, прежде всего из *Слова о полку Игореве*. В *Слове* природа сочувствует русским. В судьбах русских людей принимают участие звери, птицы, растения, реки, атмосферные явления. Солнце светит для князя, ему же стонет природа, предупреждая его об опасности. В романах же Достоевского природа влияет на героев тем, что будучи символом

¹⁵Подробнее и в ином смысле о символическом значении заката см.: В. Комарович: Ненаписанная поэма Достоевского. в сборнике: Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Сборник 1., Петербург, 1922, стр. 177-207; Л. Гроссман: Стилистика Ставрогина. в книге Л. Г.: Поэтика Достоевского. М., 1925, стр. 144-162; С.Н. Дурьлин: Об одном символе у Достоевского, — Достоевский, М., 1928, стр. 163-198; Л. Ф. Лосев: Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, стр. 214-220; Р. Я. Клейман: Сквозные мотивы творчества Достоевского в историкокультурной перспективе. Кишинёв, 1985.

невидимого мира, свидетельствует о Божьей славе, пробуждая в человеке обращение к Богу или радуясь с ним в Боге. Это отражают слова Алёши и Зосимы. «Он (Алёша — Ч.К.) не остановился и на крылечке, но быстро сошёл вниз. Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звёзд. С зенита до горизонта двоился ещё неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною...»(14,328)

«Ночь светлая, тихая, тёплая, июльская, река широкая, пар от неё поднимается, сбежит нас, слегка всплеснет рыбка, птички замолкли, всё тихо, благолепно, всё богу молится. (...) Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, всё-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну божию свидетельствуют, непрерывно совершают её сами (...) Как же может быть иначе, (...) ибо для всех слово, всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к слову, богу славу поёт, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие.» (14,267-268)

Слова Зосимы в очевидной связи с некоторыми строками послания апостола Павла к римлянам: «Ибо тварь ждёт с напряжением откровения сынов Божиих. Ибо тварь была подчинена суете не по своей воле, но ради подчинившего её в надежде, потому что тварь и сама будет освобождена от рабства тления в свободу славы детей Божиих. Ибо мы знаем, что вся тварь вместе стонет и мучится родами доньне». (Римлянам 8:19-21), которые вместе с поучениями православной церкви о природе несомненно повлияли на Достоевского.

В нашем анализе мы пытались показать точки соприкосновения художественного пространства романов Достоевского с некоторыми древнерусскими принципами изображения пространства. Достоевский не механически воссоздаёт эти принципы, а использует достижения древнего способа соответственно своему мировоззрению, по которому «взращённое живёт и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным». Уничтожая гомогенность пространства также как времени, выводя пространство за пределы пространства (противопоставление внешнего и внутреннего, профанического и сакрального пространства) и время за пределы времени (профаническая длительность снимается и время останавливается), он актуализирует их внепространственные и вневременные потенции, разрешает онтологические проблемы. Эти изменения с точки зрения классического романа могут рассматриваться как потеря, жертва, но на самом деле в них раскрываются новые возможности романа, в котором по-новому определяются отношения автора, повествователя и персонажей и требуют от читателя другого, более активного типа восприятия.

Клюев о Есенине

А. И. МИХАЙЛОВ

Каждый из составляющих дружескую или любовную пару склонен в большинстве случаев сугубо индивидуально истолковывать сущность своих взаимоотношений с другой стороной. И это, естественно, становится впоследствии, особенно если узы в конце концов разрешаются конфликтом, причиной для кривотолков относительно дружбы или любви между этими людьми. Это и понятно. Уж если ими самими не уяснен истинный смысл их взаимоотношений, то тем более в этом трудно разобраться окружающим. И разве только что в отдаленном будущем, когда будут собраны воедино все до мельчайшей крупинки (если только они окончательно не затеряются), свидетельствующие о всей полноте проявления этих взаимоотношений, предстанет вся о них правда. Но этому предшествует длительный период собирания и накопления материала.

Для выяснения истории взаимоотношений между Клюевым и Есениным он явно еще не завершился. Разве только что отношения Есенина к Клюеву выявлены с достаточной определенностью и полнотой. Что же касается Клюева, то взгляд на его отношения к Есенину подвергается сейчас решительному пересмотру вместе с обретением новой точки зрения на него самого. О незавершенности, об открытости вопроса с этой стороны (как воспринимал Клюев Есенина, кем его для себя считал?) свидетельствует и открытие все новых и новых содержащих есенинскую тему клюевских материалов.

Таким совершенно неизвестным еще материалом и предстает нижеследующая публикация. Отношения Клюева к Есенину раскрываются в ней с совершенно неожиданной, если не сказать опровергающей все наши прежние об этом представления стороны. Отнестись, однако, к этому следует вполне спокойно и не считать этот материал свидетельством окончательного суждения старшего поэта о младшем. Он всего-лишь узор в богатой и сложной мозаике есенинского портрета, то с любовью, то с болью, то с горечью создаваемого Клюевым с первой же встречи с его оригиналом и, несомненно, до самого своего последнего часа.

Этот пока еще не заверченный в нашем представлении мозаичный портрет необходимо сейчас хотя бы в общих чертах восстановить. Только в таком случае займет в нем подобающее место и нижеследующий впервые публикуемый

материал. Но сначала нелишне, пожалуй, напомнить об отношении Есенина к Клюеву.

Есенин первый подал голос к сближению. Что и понятно. В его душе уже сложился и выплескивался в радостно-звонких, хотя и с долей светлой юношеской грусти поэтический мир русской деревни. Да и не простой, не убого-народнической, «суриковской», а деревни «Святой Руси», деревни осознающей себя (хотя бы и только и в грезах поэта) на вершине своего исторического и духовного бытия. И каким же одиноким нужно было чувствовать себя этому окрыленному певцу «весны русского крестьянства», прозябая в своей московской безвестности как раз в Суриковском литературно-музыкальном кружке. Не находя в нем ни малейшего созвучия тому миру, который открылся ему в простой русской деревне, Есенин в поисках родственного понимания едет в Петроград, по прибытии в который сразу же направляется к Блоку. Тот, уловив нужное, направляет его к Городецкому, от которого рукой было подать и до Клюева, уже успевшего в трех сборниках стихов запечатлеть свою пригрезившуюся ему еще ранее чем Есенину потаенную, в исконном крестьянском облики «Святую Русь». Есенин это почувствовал сразу же, как только Городецкий познакомил его со стихами Клюева и рассказал, вероятно, о нем самом.

Его, естественно, окрылило существование родственной души, такого же как и он крестьянского поэта, так же как и он прозревшего скрытую красоту своего считавшегося убогим родного края. Это он как раз и выдвигает в своем письме к Клюеву в качестве несомненного повода для знакомства: «Я тоже крестьянин и пишу так же, как Вы, но только на своем рязанском языке». Закинул кроме того Есенин в этом письме, сам еще того не подозревая прямо-таки приманный крючок для Клюева, который ведь тоже томился в одиночестве в чуждых ему по духу кругах столичной элиты и тоже ждал встречи с родственной душой, с сердечным другом: «Я хотел бы с вами побеседовать о многом, но ведь <через быстру реченьку, через темный лесок не доходит голосок>» (письмо от 24 апреля 1915 г.)

В начале октября того же 1915 года происходит в Петрограде их встреча, перерастающая в тесное сближение и продолжительный срок совместных выступлений на литературных вечерах сначала города на Неве, а затем и Москвы. Уже 7 октября они читают стихи на квартире поэта и художника В. А. Юнгера, сделавшего карандашные рисунки обоих поэтов, 17-го числа присутствуют на учредительном собрании литературно-художественного общества «Страда», 21-го выступают на литературном вечере в редакции миролюбовского «Ежемесячного журнала», а 25-го — в концертном зале Тенишевского училища на вечере литературной группы «Краса», членами которой, как и общества «Страда», становятся. В начале ноября они читают свои стихи на квартире юриста и общественного деятеля И. Гессена (присутствовавший здесь Александр Бенуа делает рисунок Есенина). 15 ноября в зале Товарищества гражданских инженеров они принимают участие в первом вечере общества «Страда». 15 декабря навещают Ахматову и Гумилева в Царском Селе. И так далее весь затем 1916 год (когда они выступают на концертах и вечерах в присутствии царской семьи, а также в салонах столичной знати) и всю первую половину 1917 года, когда они вместе бывают у Р. В. Иванова-Разумника, А. Ремизова, Ф. Сологуба, К. Сомова, вплоть до лета этого года, когда оба поэта разъезжаются каждый в свой родной край,

чтобы затем встретиться только спустя шесть лет. И неизменно, по воспоминаниям современников, Есенин скромно выступал лишь после Клюева на втором месте. Пальма первенства в этот период неизменно принадлежала Клюеву. Признание за Клюевым огромного поэтического таланта и учительской, даже более того, апостольской миссии было тогда у Есенина бесспорным. «Апостол нежный Клюев Нас на руках носил» — это признание в стихотворении «О муза, друг мой гибкий...» (1917 г.) было высказано им с глубокой искренностью и вдохновением. Своим «средним братом» после старшего Алексея Кольцова называет он его и в другом таком же духоподъемном стихотворении того же года «О Русь, взмахни крылами...»

Что же касается личного отношения к Клюеву, то оно тоже в тот «медовый месяц» их дружбы и открытия для себя друг друга, а также бесспорного признания их обоих извне было достаточно отвечающим чувству старшего. Об этом свидетельствуют надписи Есенина на своих даримых другу фотографиях: «Дорогой мой Коля! На долгие годы унесу любовь твою. Я знаю, что этот лик заставит плакать (как плачут на цветы) через много лет. Но эта тоска будет не о минувшей юности, а по любви твоей, которая будет мне как старый друг. Твой Сережа» (30 марта 1916 г.); «Дорогому Коле, на память многую за дни наши светлые. Сергей Есенин» (28 декабря 1916 г.); «Что бы между нами ни было — любовь остается, как ты меня ни ругай, как я тебя. Все-таки мы с тобой из одного сада...» (примерно того же времени).

Основу последующего отталкивания Есенина от Клюева составляет по сути дела один, но только внутренне значительно развитый мотив. Он определяется едва ли не мальчишеским бунтом, стремлением освободиться от влияния и опеки слишком подавляющего своим талантом и личностью пестуна. Да что и говорить, в поэзии Есенина первых лет его знакомства с Клюевым влияние последнего весьма ощутимо. Самое же заметное и прежде всего прочего бросающееся в глаза у Клюева, не только в его поэтическом творчестве, но и в его жизненном поведении — это преданность, идеализация патриархальной Руси. Это не было в нем поколеблено даже самой революцией, тоже поначалу им принятой. Именно эта устремленность Клюева в прошлое становится теперь после революции неприемлемой для Есенина, в чем он хочет себя уверить и о чем сообщает, например, в письме к А. Ширяевцу от 26 июня 1920 года, предупреждая его увлечения «стилизованной клюевской Русью с ее несуществующим Китежем и глупыми старухами». Разрыв с патриархальной клюевской Русью влечет за собой стремление сблизиться с противоположной идеологией. А что противоположнее клюевскому «избяному космосу» и «берестяному раю» могло быть, чем поэтизация урбанистического мира с его значительно превышающим живые силы мертвым техническим могуществом и полной морально-нравственной раскрепощенностью человека вплоть до крайних степеней падения и растления его души. Выражением этого мира в поэтическом образе возникшая на переломе 1910-х–1920-х годов становится поэзия русского имажинизма, с представителями которого и прежде всего с А. Мариенгофом Есенин и сближается, бросая тем самым вызов своему недавнему другу и «сопесеннику» по «Святой Руси» и шокируя его «европеизацией» своего недавнего облика «златокудрого Леля». Побочным мотивом в этом отстранении от Клюева выступало, видимо, и тяготение излишне нежной, излишне

страстной привязанностью с его стороны, в чем вполне убеждают клюевские стихи и письма к Есенину с заметным чувственным налетом. «Ей-богу, я пырну ножом Клюева» — приводит по этому поводу в своих воспоминаниях слова Есенина Городецкий.

Однако ни революция и с нею новый, «советский» путь России (как ни старались об этом знакомые партийные идеологи), ни тем более имажинизм не становятся для Есенина полным и окончательным утешением в его разрыве с Клюевым и клюевским миром «Святой Руси». Полного возврата к ним, разумеется, не могло уже быть, но потеря их, несомненно, внутренне переживалась им болезненно, заставляла сомневаться в правильности сделанного выбора и подтачивала, с его нестойким, неуравновешенным характером, его силы. Его неизменно тянуло к Клюеву, хотя бы только для того, чтобы подразнить его своими «свободными» от всяких пережитков прошлого выходками (например, прикурить от лампадки), по-мальчишески досадить ему. Но даже и при этом он не забывал признаваться друзьям в том, какой Клюев большой поэт и как много для него, Есенина, сделал. «Если бы у меня не было Клюева, Блока, — писал он, например, осенью 1924 года из Баку В. Чернявскому, — что бы у меня осталось? Хрен да трубка, как у турецкого святого». А ровно за два дня до роковой ночи с 27 на 28 декабря 1925 года им были высказаны В. Эрлиху не менее существенные слова признания: «Ты подумай только: ссоримся мы с Клюевым при встречах кажинный раз. Люди разные. А не видеть его я не могу. Как был он моим учителем, так и останется. Люблю я его».

Значительно богаче, сложнее и существеннее относительно судьбы обоих поэтов раскрываются (при всей их даже еще неполной проясненности) отношения Клюева к Есенину. Его, по всей видимости, поэзия рязанского Леля на начальном этапе знакомства с нею не очаровала. Об этом можно судить хотя бы по его письму к В. С. Миролубову от 22 июля 1915 года, в котором он, касаясь «Ежемесячного журнала», писал: «Какие простые, неискусные песенки Есенина в июньской книжке — в них робость художника перед самим собой и детская, ребяческая скупость на игрушки-слова, которые обладателю кажутся очень серьезной вещью». В своих относящихся к этому времени воспоминаниях И. Розанов приводит любопытный обмен мнениями о стихах Есенина между Клюевым и некой художницей-футуристкой на вечере в Обществе свободной эстетики в Москве 21 января 1916 года, где оба поэта выступали с чтением своих стихов. «Ну, как?» — спросил ее Клюев, имея в виду впечатление, произведенное на нее стихами Есенина. Ответ последовал отрицательный, на что Клюев как-то себе на уме и, вероятно, не без улыбки возразил: «Как? Такой жавороночек?» По всей видимости, это «жавороночек» было, скорее всего, ласковым эпитетом, выражающим отношение Клюева к самому Есенину, облик которого его прежде всего и очаровал. Тот же Городецкий в своих написанных сразу после смерти Есенина воспоминаниях, касаясь первого момента узнавания Клюевым Есенина, свидетельствовал: «Вероятно, у меня он познакомился с Есениным. И впился в него. Другого слова я не нахожу для начала их дружбы».

Да, это верно, в первоначальной тяге Клюева к Есенину ведущим мотивом выступали не столько стихи последнего, сколько само его существо в комплексе физических, социальных и личностных черт. Что-то такое близкое своим

сокровенным представлениям о родственной душе, об идеальном друге почувствовал Клюев в Есенине, что сразу же, еще не видя его, встрепенулся навстречу уже одному только голосу коротеньких есенинских писем. «Милый братик, почитаю за любовь узнать тебя и говорить с тобой» — откликается он на первое из них в своем письме 2 мая 1915 года. Есенин с ответом замешкался, и вот уже от Клюева следует второе письмо: «Что же ты, родимый, не отвечаешь на мои письма?... Я очень люблю тебя, Сережа, заочно — потому что слышу твою душу в твоих писаниях — в них жизнь, невольна идущая. Мир тебе и любовь, милый... Любящий тебя светло» (9 июля 1915 г.). В ожидании ответов Есенина, а точнее отклика, свидетельства взаимопонимания с его стороны, Клюев становится нетерпелив и требователен: «Голубь мой белый, ты в первой открытке собирался о многом со мной поговорить и уже во втором письме пишешь через строчку и то вкратце — и на мои вопросы не отвечаешь вовсе» — так начинает он свое самое большое письмо к Есенину в августе 1915 года незадолго до их первой встречи.

Письмо это можно назвать в некотором роде даже «программным», не случайно и само это слово здесь употреблено («Быть в траве зеленым и на камне серым — вот наша с тобой программа, чтобы не погибнуть»). Восприняв Есенина как Богом данный ему подарок судьбы, как верного попутчика в страдном пути поэта «избяной», «святой» Руси, Клюев сразу же начинает осознавать себя ответственным за судьбу этого возросшего на общей с ним почве чудесного дичка, попадающего теперь в чуждый для него, но таящий немалые соблазны мир. От них-то он и хочет в этом письме его предостеречь. «Ведь ты знаешь, что мы с тобой козлы в литературном огороде и только по милости нас терпят в нем и что в этом огороде есть немало колючих кактусов, избегать которых нам с тобой необходимо для здоровья как духовного, так и телесного». Тут же Клюев с большой проницательностью определяет и одну из роковых черт есенинского характера — его нестойкость: «Особенно я боюсь за тебя: ты как куст лесной шипицы, который чем больше шумит, тем больше осыпается». Своими антагонистами в этот период Клюев считает поэтов городской культуры, творчество которых вторично, носит книжное, «бумажное» происхождение. Они оторваны от природы, даже в их жилах течет вялая, неврастеническая кровь вырождающегося, отторгнутого цивилизацией от живительных сил земли племени людей. Их тяга к поэтам — сыновьям земли с полноценной, здоровой кровью, чье творчество проникнуто чудотворными силами природы, вполне понятна: «А умиляться тем, что собачья публика (имеется в виду литературное кафе в Петербурге «Бродячая собака» — А. М.) льнет к нам, не для чего, ибо понятно и ясно, что какому-либо Кузьмину (имеется в виду поэт М. А. Кузмин — А. М.) или графу Мон-те-тули не нужно лишний раз прибегать к шприцу с морфием или с кокаином, потерявшись около нас. Так что радоваться тому, что мы этой публике заменили на каких-либо полчасу дозу морфия — нам должно быть горько и для нас унизительно. Я холодею от воспоминаний о тех унижениях и покровительственных ласках, которые я вынес от собачьей публики». Чувство «земляного» первородства сочетается здесь у Клюева с чувством социальной ущемленности, поскольку поэты города и покровительствующая им с Есениным столичная элита принадлежали к дворянскому сословию.

Появление Есенина в этот период в столичных салонах, действительно было встречено там с немалом интересом. У Клюева все это уже в прошлом. Большого

духовного сближения его с литературной аристократией, как ему казалось, не произошло. Теперь он призывает и Есенина не обольщаться шумом вокруг его имени, а главное, не забывать свое «земляное», крестьянское первородство, единящее к тому же его с ним, с Клюевым. Вот это-то, дает он понять своему адресату, и является более значительным и важным, чем мнимое сближение с «поэтами-книжниками»: «Мне очень приятно, что мои стихи волнуют тебя, — конечно, приятно потому, что мы оттулева, где махотка, шелковы купыри и щипульные колки» (слова из есенинских стихотворений 1915 г.).

Первые печатные слова Клюева о Есенине — это посвящение к опубликованному им в 1-м сборнике «Скифы» (1917 г.) стихотворению «Оттого в глазах моих просинь...», впоследствии снятое: «Прекраснейшему из сынов крещеного царства, крестьянину Рязанской губернии, поэту Сергею Есенину». Есенин выступал здесь и героем самого стихотворения, которое, будучи дополнено другими, составило затем цикл стихотворений «Поэту Сергею Есенину» (1916–1917 гг.). Этот цикл и явился начальной страницей создававшегося Клюевым многие годы лирического и как бы даже «вещего» романа о своей любви к Есенину.

Вместе с тем уже из этого цикла стихотворений явствовало, что не только физическая красота отрока (впечатление которого Есенин производил и в двадцать лет) столь окрылила Клюева. В Есенине он почувствовал духовный потенциал, который мог бы сделать его своего рода помазанником на поэтический престол России, неким царевичем Русской поэзии, о чем он и высказывался в отмеченном цикле стихотворений: «Изба — питательница слов Тебя взрастила ненапрасно, для русских сел и городов Ты станешь Радуницей красной». При этом себе Клюев готов был определить роль только предшественника, и если при бегнуть к евангельской аналогии — роль Предтечи, Иоанна Крестителя, в то время как Есенин явно наделялся им миссией аналогичной миссии Христа. Даже размовка с Есениным в середине 1917 года и последующие нелюбезные высказывания поэтов друг о друге не разубеждают Клюева в его признании за Есениным великой поэтической миссии и своем предназначении быть его духовным Предтечей. Так, в начале марта 1918 года в письме из Вытегры в Петроград В. С. Миролубову, предпринявшему, вероятно, какие-то шаги к примирению поэтов, он делает следующее признание: «Благодарение Вам за добрые слова обо мне перед Сережей. Так сладостно, что мое тайное благословение, моя жажда отдать, переселить свой дух в него, перелить в него все свои песни, вручить все свои ключи (так тяжки иногда они и Единственный может взять их) находят отклик в других людях. Я очень болен и если не погибну, то лишь по молитвам избяной Руси и, быть может, ради «прекраснейшего из сынов крещеного царства»».

Проживая с 1918 по 1923 год в Вытегре, Клюев активно сотрудничает в местной газете «Звезда Вытегры». В 1920 году он печатает в ней под общей рубрикой «Поэты Великой Русской революции» подборку стихотворений своих поэтов-друзей С. Есенина, А. Ширяевца и В. Кириллова, предваряя ее краткими и выразительными характеристиками поэтов. Презентация Есенина превосходит здесь все возможные сравнения с современниками и причисляет его сразу к сонму классиков: «Поэт-юноша. Вошел в русскую литературу, как равный великим

художникам слова. Лучшие соки отдала Рязанская земля, чтобы родить певущий лик Есенина.

Огненная рука революции сплела ему венок славы, как своему певцу.

Слава русскому народу, душа которого не перестает источать чудеса даже среди великих бедствий, праведных ран и потерь!»

Начиная с искривления есенинского пути в сторону имажинизма и до самой гибели поэта в отношении Клюева к нему проводятся две четкие линии: признание за Есениным избраннической миссии в русской поэзии и яростной борьбы с его отступничеством от идеалов «Святой Руси», сопровождаемой проклятиями имажинизму, урбанизации и западной цивилизации — как зловещих символов угрожающего России Апокалипсиса. Впрочем, даже и здесь любовь к Есенину заставляет Клюева приготовленные для него проклятия проносить мимо любимого отступника, целиком направляя их в лагерь разлучников-имажинистов. Так, летом 1920 года он пишет С. Городецкому из Вытегры в Петроград: «Где Есенин? Наслышан я, что он на всех перекрестках лает на меня, но Бог с ним — вот уже три года, как я не видал его и ни строчки не получал от него. Как ты смотришь на его дела, на его имажинизм? Тяжко мне от мариенгофов, питающихся кровью Есенина, но прощаю и не сужу, ибо все знаю, ибо все люблю смертельно».

В ноябре 1921 года Клюевым завершается поэма «Четвертый Рим», едва ли не полностью посвященная полемике с имажинизмом, а точнее западничеством Есенина, поспешившим сменить русский наряд на «цилиндр» и «лакированные башмаки». Одновременно с нею создается и посвященное Есенину стихотворение «В степи чумацкая зола...», начинающееся с убийственной характеристики «нового», т. е. имажинистского стиха Есенина: он — «зола» и «гордынею остужен». Если на протяжении всего сборника «Львиный хлеб» (1922 г.), включающего это стихотворение, мелькают названия скромных милых цветков родного края (подснежник, одуванчик), то здесь с ними диссонируют украшающие есенинский венок гелиотропы, возникшие, разумеется, не на «коловратовых полях», а взращенные злыми снадобьями городской цивилизации: «Их поливал Мариенгоф Кофейной гущей с никотином...» Завершается, однако, это стихотворение мыслью об общности поэзии двух певцов, возникшей из таинственных глубин крестьянской Руси: «Не счесть певучих жемчугов На нашем детище-странице». Наконец, подлинный триумф единения себя и Есенина Клюев предвидит в будущем, завершая стихотворение «В степи чумацкая зола...» строками:

Супруги мы... В живых веках
Заколосится наше семя,
И вспомнит нас младое племя
На песнотворческих пирах.

Точно так же и в «Четвертом Риме» высказывается Клюевым мысль о их с Есениным обрученности одной поэтической судьбе. Назвав себя здесь «Китом Напевов», он добавляет:

Пилою-рыбой кружит Есенин,
Меж ласт родимых ища мету.

Наконец Клюев уж и вовсе не выдерживает разлуки с Есениным и вслед за поэмой «Четвертый Рим» отправляет 28 января 1922 года в ответ на короткое есенинское письмо свое послание, исполненное несдержанных, отчаянных

признаний: «Милый ты мой, хоть бы краем рубахи коснуться тебя, зарыться лицом в твоё грязное белье, услышать пазушный родимый твой запах — тот, который я вдыхал, когда ты верил мне в те незабвенные сказочные года». И с какой-то торопливой радостью уступает здесь Клюев Есенину пальму первенства: «Ты — Никола, а я Касьян, тебе все праздники и звоны на Руси, а мне в три года раз именины...» Признав недостижимую высоту его поэмы «Пугачев», он тут же добавляет: «Не от зависти говорю, а от простого и ясного сознания Величества Твоего, брат мой и возлюбленный». И снова повторяет здесь Клюев свою прежнюю мысль о радости быть предшественником Есенина: «И так сладостно мне знать бедному, неприласканному никем, за своё русское в песнях твоих». И более того, он доходит и до прямого самоуничужения: «Сереженька, душа моя у твоих ног. Не пинай её! Скажу тебе на ушко: как поэт я уже давно кончен...» Наконец, вполне в соответствии с представлением об образе Христа предрекает Клюев Есенину судьбу некой искупительной жертвы не только за русскую поэзию, но и за саму Россию. Эти исполненные загадочно-сакраментального смысла слова звучат сейчас для нас вполне сбывшимся пророчеством: «Семь покрывал выткала Мать-жизнь для тебя, чтобы ты был не показным, а заветным. Камень драгоценный — душа твоя, выкуп за красоту и правду родимого народа, змеиный калым за Невесту-песню.

Страшная клятва на тебе, смертный зарок! Ты обреченный на заклятие за Россию, за Ерусалим, сошедший с неба.

Молюсь лику твоему невестственному...

Радуйся, возлюбленный, красоте своей, радуйся, обретший жемчужину родимого слова, радуйся заклятию своему за мать-ковригу. Будь спокоен и счастлив».

Ко времени написания этого письма относится и восхищенное высказывание Клюева о глубоко справедливом определении Есениным их общего места в национальной духовной культуре: «За меня и за себя Есенин ответ дал...» и т. д. (см. в нашей публикации ниже).

Но вместе с тем в эти же двадцатые годы развивается в творчестве Клюева и несколько иная линия осмысления есенинской личности. Правда, не в стихах, публицистике и письмах. Разве только в одном стихотворении «Стариком в лохмотья одетым...» (1921 г.) обнаруживается она мельком. Здесь слава Есенина предстает довольно сомнительной: «Хозяин Сергей Есенин Грустит под шарманку славы.» В то время как о себе:

Под смоковницей солодовой

Умолкну, как Русь, навеки...

В мое бездонное слово

Канут моря и реки.

В черновом же варианте этого стихотворения Есенин определялся и еще более уничижительной характеристикой: «Медяшка <Сергей Есенин> — Лохмотья цыганской славы». Возобладала эта далекая от пиетизма лирических и эпистолярных посланий характеристика Есенина в значительной мере в снах Клюева (опубликованы: Новый журнал (Ленинград). 1991. № 4). Так, в сне на 7 октября 1922 года ему будто бы раскрываются отличительные особенности своего и есенинского пути в поэзии (в записи этот сон так и озаглавлен «Два пути»). В

нем Клюев видит себя и Есенина в каком-то загадочном саду, в котором обозначены две аллеи: «... направо — аллея моя, а налево — Сергея Есенина...» Направились сначала по правой аллее: «Вижу я — дорога перед нами светлым, нежным песком усыпана, а по краю ее как бы каштаны или дубы молодые, все розовым цветом унизаны. Меж деревьев стали изваяния белые попадаться, лица же у изваяний закрыты как бы золотыми масками... Стал я узнавать изваяния: Сократа, Сакья-Муни, Магомета, Данте...» Затем друзья проходят по «есенинской» аллее, тоже украшенной «изваяниями», — да не того уровня. Пейзаж здесь тоже далеко не тот: «Вижу я — серая под ногами земля, с жилками, как стиральное мыло. И по всему пути огромные мохнатые кактусы насажены, шипы — по ножевому черню. Меж кактусов, как и на первом пути, болваны (уже не «изваяния» — А. М.) каменные, и на всяком болване по черной маске (там, на своей аллее были золотые — А. М.) одето: Марк Твен, Ростан, Д' Аннунцио, а напоследок Сергей Клычков зародышем каменным уселся. И вместо носа у него дыра, а в дыру таково смешно да похабно цыгарка всунута... Стали мы с Есениным смеяться... В смехе я и проснулся».

Понятное дело: клюевский путь — это путь духовных учителей и пророков, а есенинский — писателей-баваников.

Впрочем, таких, выясняющих, кто кого значительнее, снов Клюеву больше не снилось. Преобладающими же оказываются сны трагические с провидческим смыслом. В январе 1923 года Клюеву снится, будто идут они с Есениным лесом: «... под ногами кукушкин лен да богородицына травка. Ветерок легкий можжевельный лица нам обдувает; Сереженька без шапки, в своих медовых кудрях, кафтанец на нем в синюю стать впадает, из аглицкого тонкого сукна, и рубаха белого белозерского шитья. И весь он как березка на пожне, легкий да сквозной. Беспokoюсь я в душе о нем — если валежина или пень ощерый попадет, указую ему, чтобы не ободрался он...» Вскоре, однако, эта идиллическая прогулка прерывается привычным для клюевских снов смятением и отчаянными усилиями спастись. Друзей разделяют неожиданно появившиеся на их пути медведи. Герой сна успевает вскарабкаться на сосну... «Сереженька же в чашу побежал прямо медведице в лапы... Только в лесном пролежне белая белозерская рубаха всплеснула и красной стала... Гляжу я: потянулись в стволинах сосновых соки так видимо, до самых макушек... И не соки это, а кровь, сереженькина медовая кровь...» При этом рассказчиком поясняется, что сон этот виделся ему дважды: первый раз еще осенью прошлого 1922 года, а затем «этот же сон нерушимым под Рождество вдругоряд видел я. К чему бы это?» Ответ последовал менее чем через три года трагическим утром 28 декабря 1925 года, когда в гостинице «Англетер» Есенин был найден мертвым.

Вместе с глубокой жалостью к погибшему другу в душе Клюева находит место и осуждение такого нехристианского вида конца. Прямым отображением этого является его сон на 1 января 1926 года, ровно на четвертую ночь после роковой ночи. Видит себя здесь Клюев будто бы в загробном мире: «Будто новый год на земле, новые звезды и новый ветер в полях. А я за порогом земным, на том свете посреди мерзлой, замогильной глади. И та гладина — немеренный и немислимый кал человеческий да трупная стужа...» И тут, подобно Данте, он становится созерцателем мук грешника: «Слышу вой человеческий пополам с

волчьим степным воем. Бежит оленьим бегом нагой человек, на меня поворот держит. Цепью булатной, неразмыкаемой человек этот насквозь прошит, концы взад, наотмашь, а за один из концов лютый и всезлобный бес как за вожжу держится, правит человеком, куда хочет. У той и другой ноги человека кустом лезвия растут, режут смертно. «Николай, нет ли меду?!» А бес гон торопит. «Ведь я не пьяный, не пьяный!» А бес гон торопит. И помчался оленьим бегом человек Есенин».

Через год к годовщине гибели поэта в ленинградской «Красной газете» (1926 г. 28 дек.) появляется пока-лишь в неполном виде знаменитый клюевский «Плач о Сергее Есенине». Полностью он выходит вместе с очерком П. Н. Медведева «Пути и перепутья Сергея Есенина» в их составляющей эти два произведения книжке «Сергей Есенин» (Л., 1927 г.). И здесь с первых же строк не обходится Клюев без осуждения, укоризны в нехристианской смерти своего «совенка», «птахи любимой», «дитятки удатного»: «Помяни, чертушко, Есенина Кутьей из углей да из омылок банных!» Лично же от себя он затевает на помин друга некую свадьбу (вспомним есенинскую «свадьбу похорон» — «Письмо деду», 1924 г.), на которой должны будут прозвучать и воспоминания, и самые сокровенные слова дружбы и любви. Вспоминается тут и их петроградский «медовый месяц», и непродолжительный срок есенинского послушничества у Клюева («Лепил я твою душеньку, как гнездо касатка...»), и горечь по поводу того, что «ушел ты от меня разбойными тропинками!» «Кручинушка» покинутого «деда лесного» объясняется здесь «имажинистской» изменой младшего старшему, за что и наказанного «кабацкой скукой»: «Следом за твоими лаковыми башмаками Увязалась поджарая дохлая кошка...» И, конечно, не забывается главная вина наказанного отступника: «А все за грехи, за измену зыбке, Запечным богам Медосту да Власу». Но тут же, словно бы спохватываясь перед фактом случившегося и разом забывая все провинности своего героя, автор восклицает: «Тошнехонько!...», а самого оплакиваемого готов принять уже во всей его цельности: «Рожоное мое дитяtko, матюжник милый!... С тобою бы лечь во честной гроб!»

Сильнее всего в «Плаче» звучит мотив сожаления о не столько, может быть, «песенной», сколько человеческой незавершенности есенинского пути. Не случайно, определяя себя такими «матерыми» эпитетами как «дед», «боров», уставший от жизненных странствий «путник», к Есенину Клюев, наоборот, прилагает ласковые и нежные эпитеты всего юного, чистого, неокрепшего: «совенок», «дитяtko», «ландыш», «подпасок», «сноп-недовязок». Этой хрупкостью объясняет он и жизненную стойкость Есенина, не совладавшего с трудными историческими обстоятельствами. Приходит, разумеется, тут же на память и сравнение Есенина с «кустом лесной шипицы, который чем больше шумит, тем больше осыпается», из клюевского письма ему 1915 года.

Но и после «Плача» есенинская тема продолжает звучать на самой высокой ноте в набирающем новую, трагически-пророческую силу творчестве Клюева. Так, эпизодически появляется Есенин в большой, обнаруженной лишь недавно в архивах КГБ поэме Клюева «Песнь о Великой Матери» (1931 г.). [Опубликована: Знамя, 1991. № 11.] Вся поэма состоит как бы из картин-видений прожитой поэтом жизни в ее органической сопряженности с трагическими событиями России XX века и ее как бы осененности свыше вещим, судьбоносным образом матери, по

сути дела самой «Святой Руси». Появляющийся здесь в последней третьей части («Гнезде») есенинский сюжет включен в более значительную картину русского Апокалипсиса, начинающуюся изображением распутинского сатириазма и гибели самого фаворита и кончая плачем по разгромленной большевиками «Святой Руси». Моменту появления Есенина предшествует в поэме продолжительный монолог ее главного героя о темной личности Распутина и своих непроясненных с ним взаимоотношениях. Действительно, период самых близких, основанных на взаимопонимании и взаимности общениях Клюева и Есенина падает на последние месяцы Распутина. Есенин предстает в поэме прежде всего пассивной ее главного героя: «Круг нецелованных невест Смыкал, как слезка перстенок, из стран рязанских паренек». Его облик, как и в прежних клюевских стихах о нем, наделяется чертами родной природы и просвечивает национальной духовностью: «Ему на кудри меда ковш Пролили ветлы, хаты, рожь. И стай в коноплю синицы, Слетелись сказки за ресницы». Главный герой поэмы (сам автор) посвящает его в мир своих сокровенных переживаний, но что тот отвечает полной взаимностью («он как подсолнечник в июле, Тянулся в знойную любовь...») и с признательностью сопровождает своей разговор с ним высоким обращением «учитель светлый». Герой же поэмы в ответ называет его «богоданным вещим братцем». Между ними происходят «радельные» братчины, после которых они осознают себя «четой». Что же касается Есенина как поэта, то здесь лишь мельком упоминаются его «уста-соловка» и развернуто трансформируется его образ «кобыльих кораблей» в образ «лодки» — «кобылы». Наделяется он здесь и предчувствием своей горькой участи стать жертвой города — кабацкого вертепа:

Ах, возвратиться б на Оку,
В землянку к деду рыбаку,
Не то здесь душу водку мучить
Меня писатели научат!

В ответ на эти тревоги младшего «братца» старший высказывается о своей непоколебимой верности своим жизненным и духовным истокам: «избе» и «рублевской купине».

На этот душеспасительный разговор стремительно затем наплывает, заслоняя собою все, страшная картина гибели Распутина, поглощающая и обозначающую тему двух героев. Но это и неудивительно: распутинский апокалипсис, как символ гибели исторической России, падающей в бездну под тяжестью внутренних грехов, изображается в «Песни о Великой Матери» еще только как прелюдия к более полному сокрушению ее под ударами безбожной власти:

Со стоном обломилась льдина...
Всю ночь пуховая перина
Нас убаюкать не могла.
Меж тем из адского котла,
Где варятся грехи людские,
Клубились тучи грозные.

В этом мире всеобщей разрухи, которым стремительно овладевает холод и в котором распадаются живые человеческие связи, не получает дальнейшего

развития только что завязавшийся роман двух героев. Образ и имя Есенина исчезают и от всей недавней связи с ним остается только обращенный в пустоту призыв: «Идем, погреемся, дружок! Так холодно в людском жилье! На Богом проклятой земле!...»

Стремительно к концу поэмы нарастает тема теперь уже не распутинского, а большевистского апокалипсиса. Заявленный в ней еще ранее мотив безбожия, что свой «свиной хребет О звезды утренние чешет», достигает своего завершения в образе воспитанного новой идеологией, утратившего свою душу и впавшего в звериное состояние человека: «Как будто от самой себя Сбежала нянюшка–земля. И одичалое дитя, Отростив зубы, волчий хвост, Вцепилось в облачный помост И хрипло лает на созвездья!...» В нынешней России, где ненависти коммунистов подвержены «молитва», «милостыня», «ласка», «сказка» и «песня», герой поэмы еще раз (последний) обращается к уже погибшему другу (опять же не называя его) с мыслью теперь уже только о посмертном сближении с ним за пределами враждебного им мира и прощении за былую «измену»:

Безим, безим, посмертный друг,
От черных и от красных выюг,
На четверговый огонек,
Через Предательства исток...

Наконец, находит в клюевском наследии последнего периода его жизни и творчества есенинская тема как тема провидческая относительно общей трагической судьбы обоих поэтов. Она раскрывается в последнем сне Клюева о Есенине уже в начале 1930–х годов. Идет он будто бы в темноте по бескрайнему ледяному полю и натывается на какие-то небольшие кочкообразные глыбы, издающие вопли и стоны. Ощупывая их, он с ужасом убеждается, что это не что иное, как полузамерзшие человеческие головы с непередаваемо страдальческим выражением глаз, перекошенным смертельной судорогой ртом и оскаленными зубами. Замерзшие волосы стояли вокруг них дыбом и казались огромными терновыми венцами. Тела же людей по самые плечи были погружены в какую-то скованную льдом массу. Куда бы герой сна ни поворачивался, стараясь вырваться из этого ада, «всюду была одна картина сплошного нечеловеческого страдания». И далее Клюев рассказывает, что пытаясь выбраться со страшного поля, он натывается вдруг на какой-то знакомый взгляд, такой же как все непередаваемо ужасный... «Я узнал одного из моих собратьев–поэтов, погибшего от собственной руки, по своей упавшей до бездны воле... Он тоже узнал меня, умоляюще кричал о помощи, но я сам изнемог в этом мертвящеледяном вихре... Я опустил на колени и, весь охваченный судорогой, проснулся... Я его узнал...»

Явно, речь здесь идет о Есенине. Но сон этот многозначно провидческий. Провидческий прежде всего для самого Клюева. В феврале 1934 года он был арестован органами ГПУ, осужден и сослан в Западную Сибирь, сначала в поселок Колпашев, а затем в Томск, где с весны 1937 года теряются его следы, уступая место версиям и легендам о конце самобытного поэта России. И только в 1989 году были опубликованы найденные в Томске материалы его следственного дела, из которых явствует, что приговоренный к «высшей мере социальной защиты», он был расстрелян 23–25 октября 1937 года. Не может не вызвать здесь некоторого недоумения странная, трехдневная дата «расстрела». Ее объяснение,

однако, просто. Конвейер геноцида работал столь убыстренно, что учет жертв велся не персонально, а по ямам — по сроку их заполнения. Неизвестным остается и место такого братского рва, в который попал расстрелянный поэт. Таким образом, конец его оказался именно таким, каким увиделось когда-то ему в своем дантевском сне о Есенине — среди множества голов «ледяного поля» — братской ямы.

Воссозданные нами здесь в документах и творческих фрагментах отношения Клюева к Есенину представляют вполне цельную и законченную картину. И вот, оказывается, в нее необходимо теперь вписать совершенно новый, только что обнаруженный и явно диссонирующий с нею материал. Какое место он должен в ней занять и какими новыми штрихами ее дополнить? В этих нелицеприятно характера суждениях о личности Есенина, несомненно, проявилось прежде всего выражение горечи Клюева по поводу его неоправдавшихся первоначальных надежд на мессианский путь Есенина — выразителя сокровенных творческих сил и самой судьбы русского народа. Есенин сбился с этого пути, поддавшись влиянию чуждых России сил. За что и поплатился творческим оскудением и бесславным концом. Мысль эта, правда, звучит и в стихах Клюева, особенно в «Плаче», но там образу Есенина не дает снизиться высокозвучающая поэтическая нота, здесь же, на своем особом уровне прозаических сентенций и «сердца горестных замет» происходит его весьма заметное, а подчас и довольно резкое снижение. Но понимающего читателя это особенно шокировать не должно, поскольку последняя правда остается все-таки за более прочным и верным поэтическим словом. Именно ему придает Клюев первостепенное значение. Об этом свидетельствует его работа как раз над облагораживанием образа Есенина в своей поэзии. Так, при подготовке в 1924 году к переизданию книги стихов «Львиный хлеб» (не состоялось) им были сняты все отрицательные штрихи этого образа, содержащиеся в первом издании 1922 года.

Публикуемые ниже тексты клюевских сентенций, сообщений и воспоминаний о Есенине взяты нами, за исключением двух писем (автографы), из так называемой «Черной тетради», куда они записывались на протяжении 1920-х годов со слов Клюева его близким другом Н. И. Архиповым (1887–1967). В настоящее время все материалы (тетрадь с записями Архипова и два цитируемых письма самого Клюева) хранятся в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН. Автор приносит глубокую благодарность Ларисе Николаевне Ивановой за оказание помощи в подготовке настоящей публикации.

22 июня 1992 г.

* * *

За меня и за себя Есенин ответ дал. Один из исследователей русской литературы представил Есенина своим гостям как писателя «из низов». Есенин долго плевался на такое непонятие: «Мы, говорит, Николай, не должны соглашаться с такой кличкой! Мы с тобой не низы, а самоцветная маковка на золотом тереме России; самое аристократическое, что есть в русском народе».

Разным Львовым–Рогачевским¹ этого в голову не приходит, они Есенина и меня от Сурикова отличить не могут, хотя и Суриков не «низы».

Бесовская басня про Есенина

Много горя и слез за эти годы на моем пути было. Одна скорбь памятна. Привели меня в Питер по этапу, за секретным пакетом, под усиленным конвоем. А как я перед властью омылся и оправдался, вышел из узилища на Гороховой,² как вежа в поле, ни угла у меня, ни хлеба. Повел меня дух по добрым людям; Приотъелся я у них и своим углом обзавелся. Раскинул размысли: как дальше быть? И пришло мне на ум написать письмо Есенину, потому как раньше я был наслышан о его достатках немалых, женитьбе богатой и легкой жизни. Писал письмо слезами, так, мол, и так, мой песенный братец, одной мы зыбкой пестованы, матерью–землей в мир посланы, одной крестной клятвой заклеты и другого ему немало написал я, червонных и кипарисовых слов, отчего допрежь у него, как было мне приметно, сердце отеплялось.

В городе дни — чердачные серые кошки, только растопляю я раз печку: поленья сырые, горькие, дуну я на них, глотаю дым едучий. Выело у меня глаза дымом, плачу я, слезы с золой мешаю, а сердцем в родную избу простираюсь, красную лежанку вспоминаю, избяной разоренный рай... Только слышу, позади меня стоит кто-то и городским панельным голосом на меня, как на лошадь нукает: «ну, ну!» Обернулся я, не признал человечину: стоит передо мной стрюцкий, от каких я на питерских улицах в сторону шарахаюсь. Лицо у него не осененное, и духом от него тянет погибельным, нос порошком, как у ночной девки, до бела присыпан, и губы краской подведены. Есенин — внук Коловратов, белая верба рязанская! Поликовался я с ним как с прокаженным; чую, парень клятву преступил, зыбке своей изменил, над матерью–землей надргался, и змей пестрый кровь его из горла пьет. То ему жребий за плат Вероники;³ задорил его бес плат с Нерукотворным ликом России в торг пустить. За то ему язва: зеленый змий на шею, голос вороний, взгляд блудный и весь облик подхалюзный, воровской. А как истаял змиев зрак, суд в сердце моем присудил: идти, следа не

¹Львов–Рогачевский (псевд.; наст. имя – Василий Львович Рогачевский, 1874–1930) – критик и литературовед. Его перу принадлежит книга «Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин» (М., 1919), в значительной своей части посвященная творчеству Клюева и поэтов его окружения («новокрестьянских»).

²«Узилище на Гороховой». На улице Гороховой, дом № 2 (тогда с 1918 по 1927 гг. – Комиссаровская, а с 1927 по 1991 гг. – ул. Дзержинского) находились сначала Петроградская ЧК, а затем принадлежащие ее структуре камеры предварительного заключения по политическим делам. В середине 1923 года Клюев был арестован в Вытегре и доставлен под конвоем в Петроград, где вскоре был освобожден. Причиной ареста, по слухам, явилась его попытка сохранить при проводившейся тогда властями кампании по «изъятию церковных ценностей» какую-то особенно чтимую реликвию.

³Плат Вероники. Плат, который, согласно евангельской легенде, дала св. Вероника изнемогавшему под крестной ношей Христу, чтобы он мог отереть с лица пот. На ткани будто бы запечатлелся его лик.

теряя, за торгашом бисера песенного, самому поле его обозреть; если Бог благословит, то о язвах его и скверностях порадеть.

* * *

Так и сталося. Налаял мне Есенин, что в Москве он княжит, что и пир у него беспереvodный и что мне в Москву ехать надо.

Чугунка — переправа не паромная, не лодейная, схвачен человек железом, и влачит человека железная сила по шестьсот верст за ночь. Путина от Питера до Москвы — ночная, пьяная, лакал Есенин винище до рассветок, бутылок около него за ночь накопилось, битых стаканов, обедков мясных и всякого утробного смрада — помойной яме на зависть. Проезжающих Есенин материл, грозил им Гепеу, а одному старику, уветливому, благому, из стакана в бороду плеснул; дескать, он, Есенин, знаменитее всех в России, потому может дрызгать, лаять и материть всякого.

Первая мука минула.

Се вторая мука. В дрожках извозчичьих Есенин по Москве ехал стоймя, за меня сидячего одной рукой держась, а другой шляпой проходящим махал и всякие срамные слова орал, покуль не подъехали мы к огромному дому с вырванными с петель деревянными воротами.

На седьмом этаже есенинский рай: темный нужник с грудями битых винных бутылок, с духом вертепным по боковым покоям.

Встретили нас в нужнике девки, штук пять или шесть, все без лика женского, бессовестные. Одна в розовых чулках и в зеленом шелковом платье. Есенинской насадкой оказалась. В ее комнате страх меня объял от публичной кровати, от резинового круга под кроватью, от развешанных на окне рыбьих чехольчиков, что за ночь накопились и годными на следующую оказались.

Зеленая девка стала нас угощать, меня кофеем с колбасой, а Есенина — мадерой.

С дальнейшей путины до переполоха спится крепко. Прикурнул и я, грешный, где-то в углу, за ширмами. И снилась мне колокольная смерть. Будто кто-то злющий и головастый чугунным пестом в колокол ухнул (а колокол такой распрекрасный, валдайского литья, одушевленного). Рыкнул колокол от песта, аки лев, край от него в бездну низвергся, и грохот медный всю вселенную всколыбнул.

Вскочил я с постели, в костях моих трус и в ушах рык львиный, под потолком лампа горит полуночным усталым светом, и не колокол громом истекает, а у девок в номерах лютая драка, караул, матерщина и храп. Это мой песенный братец над своей половиной раскуражился. Треснул зеркало об пол, и сам голый, окровавленный по коридору бегаёт, в руках по бутылке. А половина его в разодранной и залитой кровью сорочке в черном окне повисла, кулаками бьет и караул ревет. Взяла меня оторопь, за окном еще шесть этажей, низринется девка, одним вонючим гробом на земле станет больше...

Подоспел мужчина, костистый и громадный; как и Есенин, в чем мать родила, с револьвером в руке. Девку с подоконника за волосы стащил, хрястнул, ударил об пол, а по Есенину в коридоре стрелять почал. Сия моя третья мука.

«Стойло Пегаса»⁴ унавожено изрядно. Дух на этом новом Олимпе воистину конский, и вместо «Отче Наш» — «Копытами в небо» песня ржется. В «Стойле» два круга, верхний и нижний. В верхнем стойка с бутылками, со снедьё лошадиной: горошек зеленый, мятные катышки, лук стриженный и все, что пьяной бутылке и человеческому сраму не претит.

На дощатом помосте будка собачья с лаем, писком и верезгом — фортепяно. По бокам зеркала — мутные лужи, где кишат и полощутся рожи, плечи, носы и загривки — нечеловечье все, лошадиным паром и мылом сытое.

С полуночи полнится верхнее стойло копытною нечистой силой. Гниющие девки с бульваров и при них кавалеры от тринадцати лет и до проседи песьей. Старухи с внучатами, гимназисты с рара. Червонец за внучку, за мальчика два.

В кругу преисподнем, где конские ядра и с мясом прилавки (грудинка девичья, мальченков филей), где череп ослиный на шее крахмальной — владыка подпольный, законы блюдет, как сифилис старый за персики выдать, за розовый куст гробовую труху, там бедный Есенин гнусавит стихами, рязанское золото за гной продает.

* * *

(Письмо Клюева к Н. И. Архипову из Москвы в Петроград от 2 ноября 1923 г.)

Сейчас узнал, что телеграмму тебе не послал камергер Есенина. Я живу в непробудном кабаке, пьяная Есенинская свалка длится днями и ночами. Вино льется рекой, и люди кругом бескрестные, злые и неоправданные. Не знаю, когда я вырвусь из этого ужаса. Октябрьские праздники задержат. Вымойте мою комнату, и ты устрой ее как обещал. Это Дункан.⁵ Я ей нравлюсь и гощу у нее по-царски. Кланяюсь всем.

Брюсовский пер. 2. 27. Дом Правды. 2 ноября 1923.

Н. Клюев.

* * *

(Из письма Клюева к Соколовой Пелагее Васильевне и «Коленьке» (лицам не вполне установленным, предположительно родственнице Н. И. Архипова и ему самому) из Вытегорского уезда в Ленинград от 21 августа 1924 г.)

Господи, как священно-прекрасна Россия и как жалки и ничтожны все слова и представления о ней, каких наслушался я в эту зиму в Питере! Особенно меня поразило и наполнило острой жалостью последнее свидание с Есениным, его

⁴«Стойло Пегаса». Известное в 1920-е годы в Москве на Тверской улице (ныне улица Герцена) кафе «Домино» или «Стойло Пегаса», превращенное имажинистами в свой литературный клуб.

⁵Дункан Айседора (1876–1927) – американская танцовщица, ставшая третьей женой Есенина. Настоящее письмо Клюева написано на открытке с ее фотографией и дарственной надписью ему на английском языке «Клюеву от Дункан».

скрежет зубный на Премудрость и Свет. Об этом свидании распросите Игоря⁶ — он был свидетелем пожара есенинских кораблей. Но и Есенин с его искусством и я со своими стихами так малы и низко презренны перед правдой прозрачной, непроглядно-всебытной, живой и прекрасной...

... Коленька, потрудись, доставь Есенину — недописанное из «Львиного хлеба» стихотворение и еще «Вернуться с оленьего извоза...» — оно напечатано в «Ленинграде». Да исправь «безбрежность» на «безбрежье» в стихотворении «Я знаю родятся песни...» Пожалуйста, проси Есенина выдать тебе три червонца, чтобы выслать их Ручьеву для меня. У меня всего 20 рублей — Есенин пропил мой червонец, провожая меня на пароход...

* * *

Мужики много, много терпят, но так не умирают, как Есенин. И дерево так не умирает... У меня есть что вспомнить о нем, но не то, что надо сейчас. У одних для него заметка, а у меня для него самое нужное — молитва.

* * *

Меня по-есенински не хороните, не превращайте моего гроба в уличный товар.

* * *

А Сереженька ко мне уж очень дурно относился, незаслуженно дурно, пакостил мне где только мог.

* * *

В последний вечер перед смертью Есенин сказал: «Ведь все твои стихи знаю наизусть; вот даже в последнем моем стихотворении есть твое — «Деревья съехались как всадники».⁷

* * *

Есенин учуял, что помимо живописи Богданова-Бельского⁸ («Газета в деревне» и т. д.) в поэзии существуют более глубокие, непомерные и величавые краски и что такие мазки как «С советской властью жить нам по нутру, теперь бы

⁶Игорь. Имеется в виду близкий друг Клюева середины 1920-х годов Игорь Иосифович Марков (род 1901 г.).

⁷«Деревья съехались как всадники». Неточно цитированные строки из поэмы Есенина «Черный человек» (1925): «И деревья, как всадники, Съехались в нашем саду».

⁸Богданов-Бельский Н. И. (1868-1945) - русский живописец-жанрист, изображавший с налетом сентиментальности сцены народной жизни. См. ниже пункт 10.

ситцу и гвоздей немного...»⁹ сущие пустяки рядом с живописью Тициана или Рембрандта в «Св. Себастьяне».¹⁰

* * *

Есенин мог вести себя подходяще только в кабацкой среде, где полное извращение и растрление.

Март 1926.

* * *

Есенин не был умным, а тем более мудрым. Он не чувствовал труда в искусстве и лишен был чувства благоговения к тайне чужого творчества. Тагор для него был дрянь, Блок — дурак, Гоген не живописен, Репин — идиот, Бородин он не чуял, Корсаков и Мусоргский ничуть его не трогали.

Все ценное и подлинное в чужом творчестве он приписывал своему влиянию и даже на вечере киргизской музыки (в Москве) бранчливо и завистливо уверял меня, что кто-то передал его напевы косоглазым киргизам и что киргизская музыка составляет суть и душу его последних стихотворений. — Это было в 1924 году.

* * *

Есенин в салонах

На живого человека наврать легко, а на мертвого еще легче. Липуче вранье, особенно к бумаге льнет, ни зубом, ни ногтем не отдерешь.

⁹«С советской властью жить нам по нутру, теперь бы ситцу и гвоздей немного...» Несколько неточно цитированные строки из стихотворения Есенина «Русь уходящая» (1924 г.). С ними Клюев полемизирует в стихотворении «Не буду петь кооперацию...» (1926 г.): «Не буду петь кооперацию, Ситец да гвоздей немного...»

¹⁰Тициан (1476/77–1576) – знаменитый итальянский художник. О своей глубинной творческой связи с ним Клюев размышляет в стихотворении «Не буду петь кооперацию...» (1926 г.). Здесь проникновение «Тицианова зелья» в трагическую красоту человеческого тела и в глубину и силу человеческого духа он противопоставляет утилитарно-поверхностной «кисти Богданова-Бельского», с ее «полезностью рыжей и саженой». Неоднократно обращается в этом стихотворении поэт к одному из значительнейших образов Тициана «Святому Себастьяну» (прекрасному юноше-мученику раннехристианской эпохи): «Себастьяна, пронзенного стрелами, Я баюкаю в удах и в памяти...» Творческую муку своей души, исполненной еще не выраженных слов и песен, он сравнивает с мукой «прозенного стрелами» Себастьяна:

Но в словесных извивах и срывах,
Себастьянов испив удел,
Из груди не могу я вырвать
Окаянных ноющих стрел.

Ощутим здесь также и намек на родственность с трагическим уделом Себастьяна по линии мученической стойкости в своих убеждениях, о чем заявлено уже начальной строкой этого стихотворения.

Лают завистливо вдали, что Есенина салоны портили, а сами-то борзые вруны в боярских домах, по ихнему в салонах, и нюхом не бывали.

Самовидец я и виновник есенинского бытья в салонах. Незванный он был и никем не прошенный, и не попасть бы ему в старопрежние боярские дома во веки, да я (дурак — браню себя) свозил его раза три-четыре в знатные гости.

Вспоминать стыдно есенинский обиход!

Столовая палата вся серебром горит, в красном углу родовые образа царя Федора Ивановича помнят, жемчугом залитые. Хозяйка в архангельском сарафане, в скатной поднизи на голове, пир по чину правит... Пироги и вино в черед подаются.

Есенину черед непонятен, не видит он ни скатерти браной, ни крымских роз меж хлеба-соли. Свою персонную стопку с красным вином на скатерть пролил, вино из серебряного столового боченка сам цедит, рыбу астраханскую, что китом на блюде изукрашенном пасть ширит, ножом с хребтины ворочает. У самого рожа сальная, нос не утерт, а на языке разное слово глупое, неплавное. Срам чистый!

Хозяйка, царская сказочница Варвара Устругова (людей, чай, видала), поглядела на Есенина да и говорит: «Ты знаешь, молодец, что корм не в коня бывает! Поди-ка в холодную, там на сундуке посиди, понадобишься — солдата пришлю» (Муж у ней полковник от литовского полка был).

Вот так по разным гостям раза три четыре, говорю я, его водил, и везде он мне машкару одевал,¹¹ ни обихода, ни людей не чуял и розы со стола под сапоги ронял и людей не стыдился. А людей хороших, знающих и бывалых на тех боярских трапезах встречалось вдосталь. Ни одного гнилого слова Есенин от них не слышивал и в пьянство его никто не втравливал. Гости и хозяева хоша и гордые были, но меня с Есениным как родных честили. Только Есенину честь не в честь была.

Больше я его в салоны и не возил.

* * *

Год прошел после смерти Есенина, а кажется, что жил он сто лет назад. Напрасно люди стараются увековечить себя такой жизнью и смертью, какой жил и умер Есенин.

В самой природе фейерверка гнездится уже забвение, и чем туже развертывается клубок жизни, тем больший след остается во времени.

4 октября 1927 г.

* * *

Известность одно, а слава совсем другое. Лев Толстой не прыгал по эстрадам, а сидел у себя дома, в Ясной поляне, да славен как никто. Обратная же сторона просто известности может стать просто пошлостью. Есенину не было дано различать просто славу от известности.

1929 г.

¹¹«Машкару одевать» (машкара - маска) - потешать своими шутовскими, нелепыми выходками.

Поэтический язык Есенина в языковых направлениях
начала 20-х годов

Л. ТИКОШ

К сорокалетию со дня рождения Иосифа Бродского, в 1980-ом году, в Нью Йорке был издан альманах: «Часть речи» (не идентично с одноименным сборником его поэзии), в котором поместилось, между прочим, и интервью с русско-американским журналистом Соломоном Волковым. Говоря о разнице между поэтическим языком и языком прозы, Бродский сказал следующее: «В прозе есть тот механистический элемент, который, видимо, сильно помогает. Я не знаю, я никогда особенно прозой не занимался. Что касается *стихотворения* — это, конечно, несколько сложнее. Для того, чтобы стихок написать, *надо все время вариться в идиоматике языка*. То есть, слушать его все время — в гастрономе, в трамвае, в пивном ларьке, в очереди и так далее. Или совсем его не слушать.» (*Часть речи*, № 1, 1980. стр. 27.) Дальше Бродский говорил о том, что будучи в Америке, он находится в половинчатой ситуации, потому что, с одной стороны, большинство его друзей и знакомых говорят по-русски, но с другой стороны, все же не хватает той непосредственной, живой среды языка, о которой он раньше говорил.

Дилемма Бродского продолжается и до сегодняшнего дня, хотя периметры проблемы расширились: Бродский становился американским поэтом (даже американским национальным поэтом-лауреатом пару лет тому назад), пишет стихи и по-английски и по-русски. Надо еще добавлять к этому его отношение к поэзии в общем: во многих высказываниях, с самого начала его пребывания в Америке, он настаивал на том, что он не представляет никакого народа, или социального сословия, он представляет только самого себя, и его поэзия существует вроде как математическая проблема для математика — проблема самим собой поставленная, решение которой является его личной проблемой, и в случае успеха, его личным удовлетворением.

Но все-таки — проблема, начерченная Бродским, является настоящей проблемой и касается не только двуязычности писателя, но в общем является самой главной проблемой для каждого поэта: *отношение поэта к языку на котором он пишет*. Это относится и к поэту, о котором сегодня идет речь: Сергею А. Есенину.

У Сергея Есенина, так же как у Бродского, был всегда очень тонкий слух к своему поэтическому языку. Для дискуссии нашей темы: *характеристика поэтического языка Есенина* в сравнении с другими потоками языковых (поэтических) направлений 20-х годов, мне кажется, было бы хорошо вспомнить, что поэзия Есенина — хотя является уникальной в истории русской литературы — все-таки была частью тех поэтических течений, которые начались с конца 19-го столетия и продолжались, пожалуй, до конца 1920-х годов. Этот период — т. н. *серебряный век* — богат поэтическими направлениями и школами, которые имеют разные эстетические и идеологические взгляды — но все-таки, в основном все они восходят к *новому взгляду на поэтический язык*. Упрощенно можно сказать, что с первыми символистами появилась идея о том, что *язык не средство общения* в поэзии (как тов. Сталин утвердил в 50-х годах), но является, пожалуй — *самым предметом поэзии*. Символисты, как известно, увлекались идеей *языка как системой символов* («лес символов»), которая разрушила старые рамки понятия языка и расширила поэтические эксперименты за пределами возможного старой системы стихосложения. Разные «Прекрасные дамы» и «Незнакомки», обозначавшие в разных формах то одно то другое в символической поэзии — были неслыханными новшествами в сравнении с предыдущими поэтическими навыками. Но, как писал Бродский: «в мире этом, безвыходно материальном» (Еврейское кладбище около Ленинграда), все имеет и свою обратную сторону — символисты оказались слишком свободны в разрушении языка — и как некоторые критики символистов к метко замечали: они не были хорошими «домо- хозяевами» и разбазаривали «прекрасную ясность» языка. Отсюда зов акмеистов к «прекрасной ясности», к новому изобретению поэтического языка. Отсюда первый Мандельштамовский том: «Камень», как основополагающий элемент нового храма — построения нового художественного языка! Здесь, может быть, не место говорить о дальнейшем раздроблении символического течения: достаточно только напомнить о футуристах, или по-ихнему: «будетлянах», предлагающих писать на языке будущего, которое так легко отождествлялось с коммунистической утопией, не говоря уж о «заумном» языке Хлебникова, или о лихорадочной скупости, до предела сжатого языка Цветаевой?

Можно было бы продолжить таким образом и назвать новые и новые фамилии и поэтические направления — но для нашего теперешнего разговора и этого достаточно для того, чтоб показать что мы имеем в виду, когда мы говорим о поэтическом языке Есенина. Мы представляем Есенина как часть этого мощного потока обновления поэтического языка.

Корни Есенинского поэтического языка восходят к месту своего рождения: *к русской деревне около Рязани*. Он сам пишет об этом в своих автобиографических набросках, во всех вариантах. Говоря об источнике своей поэзии, Есенин подчеркивает *народные и церковные песни*, которые он слушал от матери и дедушки: «Стихи начал слагать рано. Толчки дала бабка. Она рассказывала сказки. Некоторые сказки с плохими концами не нравились, и я их переделывал на свой лад. Стихи начал писать, *подражая частушкам.*» (С. Е., М. 1968, т. 5, стр. 11.) В последнем варианте его автобиографии, в 1924-ом году, он говорит: «дедушка пел мне *песни старые*, такие тягучие, унывные. По субботам и воскресным дням он рассказывал мне библию и священную историю... Стихи

писать начал лет с 9, читать выучили в 5. Влияние на мое творчество в самом начале имели *деревенские частушки*. (там же, стр. 16.) В конце этого же варианта автобиографии, написанной после его возвращения из Америки, он тоже говорит: «Наше (т. е. с Изидорой Дункан) едва остывшее кочевье мне не нравится. Мне нравится цивилизация... Прежде всего я люблю выявление органического. Искусство для меня не затейливость узора, а самое необходимое слово того языка, которым я хочу себя выразить.» (там же, стр. 18.)

В этих высказываниях, как-то совокупляется взгляд Есенина на поэзию, на поэтический язык, прежде всего на *источники* его поэзии (так называемое «народное начало» — бабушка и дедушка). Он добавил еще одно важное замечание: Это касается его *инстинктивного ощущения правильности или неправильности рассказанного*, или: если хотите, *речи поэтического воображения*. Он чувствовал уже как ребенок если сказка повернулась не так, как по его воображению она должна была бы повернуться — и он переделал ее на «свой лад». По-моему, это высказывание *объясняет много и из поэзии и даже из жизни Есенина*. Я имею в виду т. н. художественное чутье, или внутреннее восприятие того что правильно и что неправильно. Мы допустим, конечно, что Есенин не единственный в этом отношении, что такое ощущение существует у многих других «настоящих художников». Как пример можно привести музыканта Моцарта, который тоже точно знал, что правильно, и что неправильно в музыкальной композиции — и если мы вспомним великолепную сцену из фильма Амадэус, (в гениальном истолковании Милоша Формана, основанном на пьесе Петера Шаффера) когда молодой Моцарт исправляет композицию Сальери перед кайзером, непосредственно после первого послушивания композиции Сальери. Мне кажется, Есенин был таким же *естественным гением*, который тоже точно понял границы возможного и невозможного в поэзии на основе своего внутреннего голоса.

(Есть замечательный пример в одной рецензии Есенина, написанной им на сборник «пролетарских писателей» в 1918 г., в которой Есенин точно так же как Моцарт поправил Сальери, поправляет стихи некоего пролетарского писателя Ивана Морозова: «Здесь он путает левую ногу с правой... Поставьте вторую строку на место третьей и третью на место второй, получается стихотворение совершенно с другой инструментовкой» см.: С. Е., М. 1967, т. 4. стр. 218). Или, можно было бы сослаться на его восхищение *имажинизмом*. Когда он понял, или даже сам создал, идею имаженизма, т. е. что самое важное в поэзии есть *образ* (и не обязательно фабула, содержание, или даже внешняя логика рассказанного) его интерес был сосредоточен на этот поэтический метод, который — в то время — показался ему верным методом в поэзии. В известном письме П. В. Иванову-Разумнику, от «начала Мая, 1921» из Ташкента, Есенин пишет: «Ведь стихи есть определенный вид словесной формы, где при лирическом, эпическом или изобретательном выявлении художник делает некоторое звуковое притяжение одного слова к другому, то есть слова входят в одну и ту же произносительную орбиту или более, или менее близкую. ... Нужно, если не буквенно, то хотя по смысловому понятию уметь отделять слова от одинаковости их значения. Поэтическое ухо должно быть тем магнитом, которое соединяет в звуковой одноудар по звучанию слова разных образных смыслов, только тогда это и имеет значение.» (там же, т. 5. стр. 93–98.)

Как пример этого взгляда на поэзию, мне хотелось бы процитировать его стихи 1918-го года *Я покинул родимый дом*:

Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом
Теплит матери старой грусть.

Золотую лягушкой луна
Распласталась на тихой воде.
Словно яблонный цвет, седина
У отца пролилась в бороде.

Я не скоро, не скоро вернусь!
Долго петь и звенеть пурге.
Стережет голубую Русь
Старый клен на одной ноге.

И я знаю, есть радость в нем
Тем, кто листьев целует дождь,
Оттого что тот старый клен
Головой на меня похож.

Если посмотрим отдельные образы, они в целом безусловно передают определенное поэтическое ощущение — но не содержание. Содержание мы как-то разгадаем на основе знания биографических данных. Можно было, конечно, цитировать Пушкина, его знаменитую формулировку о том, что цель поэзии — «*возбудить чувства добрые*» (Памятник) — и не пересказать какое-то происшествие. Есенинские образы, как «*голубая Русь*», или *луна будучи золотой лягушкой*, собственно говоря бессмысленны — они не имеют логического содержания — но они создадут определенные сочетания, по другому *образы*, которые ярко выражают основную идею стихотворения: *грусть расставания*.

Самые лучшие стихи Есенина успеют передать именно такое поэтическое чувство, которое читатель считает правдивым, адекватным выражением представляемых идей. Популярность Есенина основана именно на этом, на *поэтически правдивом изображении действительности*.

Имажинизм, как творческий метод занимал его пару лет, он защищал его до конца (см. его *Ключи Марии*), против разных критиков, и даже против самого себя. Но пришло время, когда он переступал границы имажинизма, и вернулся к истокам — туда где он начал. Он пишет об этом коротко в своем последнем автобиографическом очерке, 1924-го года: «Искусство для меня не затейливость узоров, а самое слово того языка, которым я хочу себя выразить. Поэтому основанное в 1919 году течение имажинизм, с одной стороны — мной, а с другой — Шершеневичем —, хотя и повернуло формально русскую поэзию по другому руслу восприятия, но зато не дало никому еще права претендовать на талант.» (там же, т. 1 стр. 18–19.)

И дальше он добавляет: «Сейчас я отрицаю всякие школы. Считаю, что поэт и не может держаться определенной никакой-нибудь школы. Это связывает по рукам и ногам. Только свободный художник может принести свободное слово». (Там же)

Вырабатывание этого «свободного слова» прошло через разные этапы, и нам захотелось бы коротко остановиться на его восхищении т. н. «кабацкими» или «хулиганскими» песнями. Биографические данные, конечно известны, и нам не надо их пересказывать, достаточно только указать на «скандальное» поведение Есенина, которое началось с 20-ых годов, и не остановилось до конца своей жизни, и становилось, пожалуй, окончательной разрушительной силой его личности.

Я хочу процитировать только несколько строк из его «Кобыльи корабли», (1919) которые можно взять как переход от «деревенских» к «хулиганским», «кабацким» песням:

Все мы яблоко радости носим,
И разбойный нам близок свист.
Срежет мудрый садовник осень
Головы моей желтый лист.

«... разбойный свист», который якобы близок «нам» т. е. — читателю, но, может быть даже больше «русскому народу», или, может быть — даже человеку вообще? В других формулировках Есенин говорил о том, что его поэзия понятна только (?) «проституткам и ворам». Без дальнейшего доказательства очевидно, что он опять же касается национальных черт, которые имеют выражение в поговорке «ему море по колено», или «широкая русская душа» или «надрыв» по Достоевскому. Только в скобках указываем на известную формулировку Достоевского, что «человек любит разрушить также, как он любит строить» или на его же Митеньку Карамазова, который считал, что Содом такой же идеал человеку, как и Мадонна! Двойная душа человека. Буйство, пьянство, и другие отрицательные народные характеристики, которые «Революция» старалась искоренить, но, очевидно, по Есенину не исчезали. Сорок лет позже Андрей Синявский, он же Абрам Терц, в своих афоризмах: «Мысли врасплох» тоже заметил «пьянство и воровство» как национальные черты:

«Пьянство — наш коренной национальный порок и больше — наша идея фикс не с нужды и не с горя пьет русский народ, а по известной потребности в чудесном о чрезвычайном, пьет, если угодно, мистически, стремясь вывести душу из земного равновесия и вернуть его в блаженное бестелесное состояние. Водка-белая магия русского мужика, ее он решительно предпочитает черной магии — женскому полу. Дамский угодник, любовник перенимает черты иноземца, немца (черт у Гоголя), француза, еврея. Мы же, русские, за бутылку отдадим любую красавицу (см. Стенька Разин). В сочетании с вороватостью (отсутствие прочной веры в реально-предметные связи) пьянство нам сообщает босаяцкую развязность и ставит среди других народов в подозрительное положение люмпена. Как только «вековые устои», сословная иерархия рухнули и сменились аморфным равенством, эта бластная природа русского человека выперла на поверхность. Мы теперь же все

-блатные (кто из нас не чувствует в своей душе и судьбе что-то мошенническое?) Это дает нам бесспорные преимущества по сравнению с Западом и в то же время накладывает на жизнь и устремления нации печать непостоянства, легкомысленной безответственности... От нас, как от вора, как от пропойцы, можно ждать чего угодно... (А. Терц: *Мысли врасплох*. New York, 1966, стр. 79–80 подч. мной. Л. Т.)

Судья на процессе по делу Синявского и Даниеля был особенно возмущен именно этими словами: «... Это пасквиль... на наш народ, на русский народ, который в страшной войне жертвы приносил, страдал, ковал сталь для победы, двадцать миллионов потерял, но выдержал и создал величайшую культуру. Это — «вор и пьяницы»? не забывайте, вас судит суд Русской Федерации» (*Синявский и Даниель на скамье подсудимых*, New York, 1966, стр. 78.)

Мы процитировали эти пассажи, потому что нам кажется, что они объясняют и Есенинские хулиганские и кабацкие стихи, так же как и реакцию «советских» писателей и 20-х годов.

Посмотрим некоторые примеры:

Позма «Хулиган» — ведет то отрицательное понятие в литературу, которое является частью *городского жаргона*, но Есенин переосмысливает его, как часть природы — т. е. *разрушающая сила природы*.

«... Плюйся, ветер, охапками листьев, —
Я такой же, как ты, хулиган.»
... сам я *разбойник* и хам
И по крови *степной конокрад*.

продолжение несколько строк дальше:

Ах, увял головы моей куст,
Засосал меня песенный плен.
Осужден я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм.

Или, цитируя полностью его «поэтическую биографию»:

Все живое особой метой
Отмечается с ранних пор.
Если не был бы я поэтом,
Но, наверно, был бы *мошенник и вор*.

Худошавый и низкорослый,
Средь мальчишек всегда герой,
Часто, часто с разбитым носом
Приходил я к себе домой

И навстречу испуганной маме
Я *цедил* сквозь кровавый рот:
«Ничего! Я споткнулся о камень
Это к завтраму все заживет».

И теперь вот, когда простыла
Этих дней кипятковая вязь,
Беспокойная, дерзкая сила
На поэмы мои пролилась.

Золотая словесная груда,
И над каждой строкой без конца
Отражается прежняя удаль
Забияки и сорванца.

Как тогда, я отважный и гордый,
Только новью мой брызжет шаг...
Если раньше мне били в морду,
То теперь вся в крови душа.

И уже говорю я не маме,
А в чужой и хохочущий сброд:
«Ничего! Я споткнулся о камень,
Это к завтраму все заживет».

Хулиганские, бандитские настроения, выраженные в этих стихах, становились любимыми песнями блатных, как заметил Варлам Шаламов в его «*Колымских Рассказах*». Андрей Синявский, тоже знаток и по теории и по практике литературных предпочтений блатных тоже пишет о том, что блатная лирика *родна русскому народу*, как выражение ожесточенного чувства обреченности, человека на дне. Приведем несколько примеров:

Постой паровоз,
Не стучите колеса,
Кондуктор, нажми на тормоза.
Я к маменьке родной,
Больной и убогой,
Хочу, с последним приветом
Показаться на глазах.

И если я лягу
В тюремной постельке,
Буду страдать и умирать,
И ты не придешь ко мне
Мать моя родная
Меня приласкать и поцеловать.

или:

Я сижу в одиночке
И плюю на потолок,
А на вышке все ходит
Окаянный чекист.

Или, сравниваем настроение и язык с стихами Есенина:

Грубым дается радость.
нежным дается печаль.
Мне ничего не надо,
Мне никого не жаль.

Жаль мне себя немного,
Жалко бездомных собак.
Это прямая дорога
Меня привела в кабак.

Или в стихотворении: «Я усталым таким еще не был...»

бесконечные пьяные ночи
И в разгуле тоска не впервь!
...
Не больна мне ничья измена,
И не радуется легкость побед, —
Тех волос золотое сено
Превращается в серый цвет.

Превращается в пепел и воды,
когда *цедит осенняя муть*.
Мне не жаль вас, прошедшие годы, —
Ничего не хочу вернуть.

Сравнивая опять эти строки с строчками блатной песенки:

И не жди меня мама,
не жди хорошего сына,
А жди мошенника, вора
Меня засосала тюремная тряпина.
И жизнь моя вечная тюрьма.

Даже эти некоторые примеры достаточны для того, чтоб показать, что и чувства выраженные, и словарный состав имеют много общего.

С точки зрения эмоции *поэтический герой* является одиноким в чужой, в непонимающей, и осуждающей его среде — т. е. он поэт, одиночка. Его

теперешнее положение предсказывает ему тоже ничего хорошего — *нет спасения*. Единственное что остается в жизни — это *воспоминание о счастливой поре детства*, и о самой важной личности этого периода в жизни: *матери*. С точки зрения словарного состава есть такие слова и выражения, как: меня засосала тюремная тряпина, цедить, прямая дорога (в тюрьму или в кабак), прощание и смерть.

Есенин часто оценивается, как «деревенский поэт». Он сам, конечно, создал эту легенду: «Я последний поэт деревни». Может быть — но мы должны определять — что мы подразумеваем под этими словами? Часто определение понимают политически: мол крестьянин Есенин защищал деревню против города, против тех, которые хотели бы уничтожить деревенскую жизнь чтоб создать городскую жизнь и для крестьян. Другими словами: *Есенин консервативный поэт против коммунистов прогрессивистов*. Такое постановление вопроса имеет некоторую часть истины — но, с точки зрения поэтического языка, и поэтической модели это слишком упрощенная формула. Есть стихи Есенина, в которых деревня не является положительной силой — а наоборот: это «азиатская отсталость», и «темнота» улиц и нравов:

Снова пьют здесь, дерутся и плачут
Под гармоника желтую грусть.
Проклинают свои неудачи,
Вспоминают *Московскую Русь*.

И я сам, опустясь головою,
Заливаю глаза вином,
Чтоб не видеть в лицо роковое,
Чтоб подумать хоть миг об ином.

Что-то всеми навек утрачено.
Май мой, синий! Июнь голубой!
Не с того ль так чадит мертвячиной
Над пропащею этой гульбой.

Ах, сегодня так весело россам,
Самогонного спирта — река.
Гармонист с провалившимся носом
Им про Волгу поет и про Чека.

Что-то злое во взорах безумных
Непокорное в громких речах.
Жалко им тех дурашливых, юных,
Что сгубили свою жизнь сгоряча.

Где же вы те, кто ушли далече?
Ярко ль светят вам наши лучи?
Гармонист спиртом сифилис лечит,
Что в киргизских степях получил.

Нет! Таких не подмять, не рассеять.
Бесшабашность им гнилью дана.
Ты, Рассея моя... Рас... сея...
Азиатская сторона!

(1923)

И еще одно стихотворение из того же периода:

Да! Теперь решено. Без возврата
Я покинул родные поля.
Уж не будут листвою крылатой
Надо мною звенеть тополя.

Низкий дом без меня ссутулится,
Старый пес мой давно издох
На московских изогнутых улицах
Умереть, знать, судил мне бог.

Я люблю этот город вязевый,
Пусть обрюзг он и пусть одрях.
Золотая дремотная Азия
Опочила на куполах.

А когда ночью светит месяц,
Когда светит... черт знает как!
Я иду, головою свесясь,
Переулком в знакомый кабак.

Шум и гам в этом логове жутком
Но всю ночь напролет, до зари,
Я читаю стихи проституткам
И с бандитами жарю спирт.

Сердце бьется все чаще и чаще,
И уж говорю невпопад:
"Я такой же, как вы, пропащий,
Мне теперь не уйти назад».

Низкий дом без меня ссутулится,
Старый пес мой давно издох
На московских изогнутых улицах
Умереть, знать, судил мне бог.

(1922-23)

Как известно, Есенин умер, не на московских изогнутых улицах — а в Петербурге, в отеле «Англотерре», в конце декабря 1925-го года. Первые

некрологи были напечатаны скоро же между ними, мне хотелось бы обращать ваше внимание на некролог в *Новом Журнале*, от января, 1926-го года, Вячеслава Полонского, известного критика и литератора. Полонский с большим вниманием и умением оценивает Есенинскую поэзию, как «романтическую», со всеми атрибутами романтической поэзии. Мы можем продолжать эту идею и сравнивать поэзию Есенина с поэзией самого романтического поэта России: *Лермонтова*. Так же как Лермонтов пишет о поэте выходящим «один на дорогу», и который «уж не ждет от жизни ничего «кроме свободы и покоя» и хочет только «забыться и заснуть» — так же у Есенина, пишет Полонский: «... преобладает романтико-лирическое настроение, с печальной окраской, и «с погребальной грустью». Полонский говорит дальше о том, что деревня, о которой пишет Есенин, есть опозтизированная деревня, конце концов, Русь — русской литературной традиции, от *Слова о полку Игореве*, до Блокской «Руси» (*На поле Куликовом*: О русь моя — жена моя, до боли нам ясен долгий путь). Есенинская «голубая Русь» не идентична с Константиново, с деревней Есенина — хотя Есенин сам не всегда различает их. Как пример, мы могли бы сослаться также на Гоголя, у кого тоже не совсем ясно, что он именно подразумевает под Россией в его знаменитой тройке, в конце 1-го тома *Мертвых Душ*. Такая же идентификация, перемешивание жизни с поэзией, привело и к личной трагедии Есенина — как это часто бывает в литературе, и у Гоголя и у других, где литература и жизнь слишком туго соединились. Это и сказано бывшим другом Есенина, поэтом *Сергеем Городецким*, в его некрологе о Есенине (Н. М. 1926. № 2, стр. 137-147.) «Есенин был единственным из современных поэтов, который подчинил всю свою жизнь писанию стихов. Для него не было никаких ценностей в жизни, кроме его стихов. Все его выходки, бравады, и неистовства вызывались только желанием заполнить пустоту жизни от одного стихотворения до другого. В этом смысле он был не только последним поэтом деревни, но и последним поэтом ушедшей эпохи». (стр. 137.) Он дальше цитирует другого друга Есенина, *Анатолия Мариенгофа*, который якобы сказал: «Если Сергей решил уйти, значит он как-то усомнился в своих творческих силах. Другой причины его смерти не могло быть, как не было у него другой, кроме стихов, цели в жизни». (Н. М. 1926, № 2 стр. 137)

Смерть Есенина — это и конец того направления, которое было создано Есениным. Но это и тоже начало конца того исторического периода, которое началось с обновлением поэтического языка, как «предмета поэзии». «Железный гость» пришел, и «Серебряный век» перешел в «железный», который имел другое понятие о языке художественного произведения в рамках новой теории «социалистического реализма».

**Проблема «реализации тропа» в статье Сергея Есенина «Ключи Марии»
в свете теоретической поэтики**

А. ХАН

В обширной критической литературе, посвящённой поэтическому творчеству Сергея Есенина нам известна только одна работа, где статья поэта «Ключи Марии» (1918) стала предметом обстоятельного анализа, это статья В. Г. Базанова «Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина.»¹ Значимость этой работы состоит в том, что в ней не только выделяется центральная для статьи Есенина проблема изобразительной и словесной орнаментальности, но и указывается на то, что Есенин рассматривал архаическое мифологическое мышление, воплощённое в народном бытовом и словесном орнаменте, в контексте современной теории литературы и художественной практики.

Среди возможных литературоведческих источников и контекстов статьи Есенина В. Г. Базанов называет труды представителей мифологической школы А. Афанасьева и Ф. Буслаева, этнографические исследования П. А. Ровинского, теорию словесности А. Потебни и историческую поэтику А. Веселовского. Из лингвофилософских работ современных поэтов им отмечается статья Андрея Белого «Жезл Аарона» (1917), влияние которой на этимологические разыскания Есенина в статье «Ключи Марии» несомненно.

В данной статье хочется расширить круг возможных теоретических контекстов статьи Есенина такими трудами, в свете которых филологическая интуиция поэта может показаться ещё более прозорливой, а поставленная им проблематика более универсальной для культурного развития эпохи рубежа XIX и XX веков. Однако, если в статье В. Г. Базанова речь шла о влияниях, филологически доказуемых, нами будут предложены типологические переключки и совпадения, вызываемые общей культурной и исторической атмосферой эпохи.

Культурные сдвиги, происшедшие в пределах называемой эпохи, способствовали тому, что низшие пласты культуры и высокая культура начали проявлять тенденции к сближению. Такое сближение обнаружилось и на стилевом уровне и на уровне культурного сознания. Показателем стилевого сближения является тяготение к орнаментальности и в визуальном, и в словесном искусстве,

¹ В. Г. Базанов: Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина. В сб.: Миф. Фольклор. Литература. Л. «Наука», 1978. 20–250.

тенденция к синкретическому слиянию дифференцированных в итоге многовекового культурного развития разных форм познания, художественного и культурного творчества, а также мифологизация и ритуализация поведенческих форм и в быту, и в искусстве. А стилевое сближение в свою очередь дало толчок к поискам общих генетических корней иерархически разнородных культурных пластов и явлений. Открытие общих генетических корней высших и низших пластов современной культуры, восходящих к древнему мифологическому периоду культурного развития, стало одним из возможных путей преодоления современного культурного распада, состояния предельной дифференциации разных форм культурного сознания и постулирования новой, органической модели культурного развития.

Эти культурные сдвиги резко повысили ценностный ранг всех форм древней народной культуры, словесных и изобразительных, бытовых и обрядных, поскольку в них можно было опознать забытые, архаические первоформы культурного поведения.

Концепция статьи Есенина вписывается в эту общую палитру теоретических чаяний начала века о культурном возрождении посредством «воскрешения слова», посредством припоминания и оживления забытых тайн словесных и изобразительных знаков, в которых запечатлена древняя мудрость народной культуры. Но на пути осуществления этих культурных чаяний как в эпоху символизма, так и в эпоху постсимволистскую, возникла одна существенная лингвофилософская дилемма. Для того, чтобы эти архаические знаки заново заговорили и открыли для современного человека заложенную в них, но забытую древнюю мудрость, они заново должны были быть переведены на другой языковой узус, характерный для архаического этапа культурного развития, иначе говоря, они должны были переведены на узус онтологического прочтения словесного и изобразительного знака.² Лингвофилософские основы такого онтологического прочтения в эпоху символизма были изложены в теоретических статьях поэтов-символистов Андрея Белого и Вячеслава Иванова и близких к символизму религиозных мыслителей, прежде всего П. Флоренского, а в эпоху постсимволизма и авангарда прежде всего в воображаемой филологии Велимира Хлебникова. Воскрешение языкового узуса, характерного для ранних этапов культурного развития, в условиях высокоразвитого концептуального мышления, разработанного в ходе цивилизационного развития, как в эпоху символизма, так и в эпоху авангарда, могло быть осуществлено только в пределах концептуальных моделей, носящих утопический характер.³

Сближение высших и низших пластов культурного здания в русской культуре начала XX века произошло не только на уровне типологически сходных

² О лингвофилософских концепциях в русской поэзии начала XX века см.: W. G. Weststeijn: Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism. Amsterdam, Rodopi 1983.

³ Стремление к синкретизации двух исторически сложившихся, типологически противоположных лингвофилософских концепций и соответствующих им языковых узусов подробно рассматривается в работе: Дубравка Ораич Толич: Авангард как утопическая культура (Велимир Хлебников). Рукопись доклада, прочитанного автором на X-ом, юбилейном заседании «Понятинника русского авангарда» в Загребе в 1990-ом году.

стилевых черт, восходящих к тем же историко-культурным корням. Сближение это произошло и в силу таких потребностей, которых можно называть экзистенциальными или культурно-онтологическими. В этом сближении нуждалась и высокая и народная культура для преодоления своей «неполноценности» в решении культурных дилемм, предложенных эпохой.

Те исторически сложившиеся этические нормы и познавательные категории и ценности, на которых базировалась архитектура культуры в XIX веке всё больше дезонтологизировались и теряли свою объяснительную и спасительную силу для решения тех экзистенциальных и культурных дилемм, в которых оказался современный человек. В эпоху глобальной переоценки всех моральных, познавательных и религиозных ценностей в культурном сознании русского символизма все проблемы экзистенциального и культурного «спасения» опирались на теоретическую дилемму определения ценности, как и в познавательном, так и в культурном смысле.⁴

Пользуясь условными выражениями, можно было бы сказать, что культурная ситуация начала XX века в силу глобальной переоценки всех ценностей как бы повторно воссоздала ту исходную онтологическую ситуацию, в которой оказался человек на раннем этапе докультурного развития, когда в своей антропологической наготе он пережил полную свою незащищенность перед метафизическими силами, от которых его ещё не защищали никакие опосредующие зоны бытовых, социальных и культурных институтов. Человеку ещё предстояло их создавать в итоге культурного творчества. Начало XX века в русском культурном сознании переживалось как мифогенная ситуация, когда в силу экзистенциальных и исторических потребностей как бы заново должны быть повторены первичные, докультурные усилия культурного творчества. В этой культурной ситуации особый статус приобрела народная культура и все низшие пласты культуры, которые как правило считаются хранилищем «витальной энергии» культуры в силу своей близости к природной почве и в силу той «древней мудрости», которая как бы зашифрована и конденсирована в словесных и обрядных формах народной культуры. Но низшие пласты культуры со своей стороны тоже нуждались в «спасительных теориях», идущих от высокой культуры и способных «просветить» эту дремучую сферу общекультурного подсознательного, чтобы она не выпала из культурного времени, не ушла в небытие, а превратилась в действенную энергию культурного творчества.

Эта роковая дилемма сближения или столкновения двух культурных пластов, исторически всё более отдаляемых друг от друга и по своему пространственному расположению в структуре культуры и по своему рангу в иерархии культурных ценностей, получила в разных своих модификациях и в разных терминологических воплощениях теоретическую и художественную формулировку в творчестве А. Блока, А. Белого, А. Ремизова, В. Хлебникова.

Эта культурная и творческая дилемма, от решения которой зависела судьба будущей культурной архитектуры, её распад или возрождение, совершенно изменила взгляд на фольклорную традицию. Суть этих изменений отчётливо

⁴См.: Андрей Белый: Проблема культуры. В кн.: Символизм. М. 1910.

сформулирована в книге В. В. Мусатова, посвящённой исследованию пушкинской традиции в русской поэзии первой половины XX века:

«Жанровое проявление фольклорной традиции в поэзии XIX века оставляло совершенно нетронутым наиболее древние, мифологические пласты художественной энергии. Перевести их на язык личной жизни было пока невозможно. На развитие метафорической основы лирики на рубеже XIX–XX веков, огромная работа, проделанная символистами по сближению метафоры и мифа, — всё это создавало условия для совершенно иного типа взаимоотношений фольклора и литературы. В самой литературе рождалось ощущение, что так называемая «простонародная» культура — это не «младшая» линия развития национальной культуры, но что-то бесконечно более древнее и мощное. Не случайно после символистов в русскую поэзию пришёл целый ряд «провинциалов», принесших новое ощущение фольклора и языка. ярчайшее доказательство тому — Хлебников.»⁵

Вся проблематика статьи Есенина «Ключи Марии» в переводе на язык теоретической поэтики как раз и связана с взаимоотношением метафоры и мифа. В итоговой главе своей статьи В. Г. Базанов справедливо отмечает, что в центре рассуждений Есенина стоит проблема орнаментальности народного искусства в своём изобразительном и словесном варианте, и вся классификация словесных образов, предложенная Есениным, мотивируется стремлением найти ключ к явлению орнаментальности, которая в свою очередь неразрывно связана с словесным феноменом «развёрнутого метафоризма» или «овеществлённого метафоризма».⁶ Именно этот феномен именуется в нашей работе согласно литературоведческому обиходу 10–20-х годов термином «реализация тропа»,⁷ а реализация тропа есть не что иное как обращение метафоры в миф путём дословного, онтологического прочтения метафоры как словесной фикции, т. е. обращение тропа в реальность.

Есенин в своей статье «Ключи Марии» подходит к явлению словесного орнамента, т. е. к явлению реализованного тропа и его более сложных конфигураций, со стороны дописьменных форм русского народного творчества, и именно со стороны бытового орнамента.

Известен факт, что в русском изобразительном искусстве эпохи стиля модерн, т. е. русского сецессиона, народное прикладное искусство пережило свой ренессанс, но преимущественно благодаря своей декоративной функции. В статье Есенина народный бытовой орнамент рассматривается не в его декоративности, а

⁵В. В. Мусатов: Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. (А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский), М. 1991. 78.

⁶В. Г. Базанов: Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина, 240–242.

⁷Принцип реализованной метафоры и его значение для поэтики символизма и авангарда получили многостороннее определение в двух фундаментальных работах: В. Жирмунский: Поэтика Александра Блока (1921). В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977. 205–238.; Р. Якобсон: Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921. Перепечатано: Роман Якобсон: Работы по поэтике. М. 1987. 272–317.

в его знаковой природе. Есенин ищет в символике орнаментальных фигур духовного смысла, связанного с космическим мироощущением человека архаической культурной эпохи:

«Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека.»⁸

Есенин призывает к расшифровке этих орнаментальных знаков как носителей целостного миропонимания в их онтологическом прочтении. Он считает, что в бытовых орнаментальных фигурах и в составляющих их элементах скрывается как бы в свёрнутом виде целостная космологическая модель, содержащая в себе древнюю мудрость архаического человека.

Есенин верит, что наступающее после революции духовное возрождение будет способствовать именно такому онтологическому прочтению древних изобразительных и словесных знаков, ибо новое время чревато новой волной космического мироощущения. В этой вере Есенина отразились «скифские» настроения, сформулированные в программной статье первого номера журнала «Скифы».⁹ Таким образом в «космическом экстазе»¹⁰ утопических чаяний новой эпохи смыкаются два исторически отдалённых, но в своей структуре типологически схожих мироощущения, космическое чувство первобытного человека, стремившегося обитывать космос, и духовный максимализм современного «вольного и дерзающего скифа», требующего для своего непрерывного бунта «безграничного поприща».

Космическое чувство и вера в духовное возрождение скифского периода Есенина могли найти свой теоретический фундамент в брошюре Андрея Белого «Революция и культура» (1917), где возвещалась чистая, духовная грядущая революция, выходящая за пределы эволюционного круга. Соответственно этому и искусство «революции духа» должно выходить за пределы всех устойчивых форм познания и творчества и быть такой же открытой в своих творческих возможностях как сама беспредельная жизнь. Именно это смыкание древнего и современного космического мироощущения создаёт идеальную ментальную почву для возрождения тайного смысла орнаментальных знаков: «... только преисполняясь можно постичь мудрость этих изыбных заповедей, скрытых в искусствах орнамента», — пишет Есенин в статье «Ключи Марии» (стр. 425).

Поскольку духовную символику русского бытового орнамента Есенин считает генетически первичной по сравнению с символикой словесного орнамента, из знаковой природы изобразительного орнамента он выводит природу словесных

⁸Сергей Есенин: Ключи Марии. В кн.: С. Е. Избранное. Л. 1970. 424. В дальнейшем все цитаты из статьи «Ключи Марии» приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁹Скифы. (Вместо предисловия). В кн.: Скифы. Сб., 1. М. 1917.

¹⁰См. об этом: Георгий В. Флоровский: Метафизические предпосылки утопизма. В журнале «Путь», 1926 № 4., 21–40. Переиздано: Путь. Орган русской религиозной мысли. Книга 1. (I–VI). Информ-Прогресс, М. 1992. 405–425.

знаков. Тот первичный уровень, где им рассматриваются элементарные формы словесной орнаментальности, это графический образ звука, т. е. буква как элементарный «изобразительный» образ. Согласно интерпретации Есенина, все древние формы письменности могут быть прочитаны как миниатюрные изобразительные знаки, запечатляющие в своём начертательном образе первые попытки человека ориентироваться в пространстве, его стремление опознать и обживать космическое пространство. Так например, если начальная буква в алфавите «А» есть не что иное как образ человека, ощупывающего на коленях землю, то буква «Б» представляет собой ощупывание этим человеком воздуха, и вообще весь алфавит в его последовательном порядке есть не что иное как запись постепенного примирения человека с пространством и выявления глубинных законов космического пространства:

«Дальнейшее следование букв идёт со светом мысли от осознания в мире сущности. Почувствовав себя, человек подымается с колен и, выпрямившись протягивает руки снова в воздух. Здесь его движения через символы знаков, тех знаков, которыми он ищет своего примирения с воздухом и землею, рожают весь дальнейший порядок алфавита, который так мудро оканчивается фигурой буквы Я.» (стр. 431)

Рассуждения Есенина о древней, забытой мудрости, лежащей в основе словесных и изобразительных знаков, а также его интерпретация графем как элементарных изобразительных образов, связанных с пространственными представлениями, напрашиваются на сопоставление с воображаемой филологией Велимира Хлебникова, и особенно с его семантизацией и онтологизацией «простых имён» азбуки, т. е. согласных звуков.¹¹

Известен филологический факт, что и Хлебников видит за согласными звуками и изображающими их графемами онтологическую основу, рассматривает их как свёрнутые космологические модели, поддающиеся геометрическому изображению. Однако должна быть отмечена одна существенная разница в семантизации звуков и графем у Хлебникова и у Есенина. В наивном филологизме Есенина начертательным свойствам графем приписывается непосредственная изобразительная функция, предполагается тождественная связь между предметом изображения (пространственные формы космоса и движение человека в пространстве) и языком изображения, графема тавтологически воссоздаёт в миниатюрной форме модель космического пространства. Это свойство наивного филологизма Есенина становится особенно очевидным при семантизации начертательной формы ижицы и фиты, получающих непосредственную тематизацию в пространственной модели поэмы Есенина «Инония». Начертательные качества букв и их составных элементов воспринимаются Есениным как наполненные космическим смыслом элементарные орнаментальные фигуры:

¹¹См. статьи Хлебникова «О пользе изучения сказок» (1915), «Художники мира!» (1919), «Наша основа» (1919), «О стихах» (1919–20) и его свержповесть «Зангези» (1920–1922). В кн.: В. Х.: Творения. Москва, 1986.

«Если таким образом мы могли бы разобрать всю творчески–мыслительную значность, то мы увидели бы почти все сплошь составные части в строительстве избы нашего мышления. Мы увидели бы, как лежит бревно на бревне образа, увидели бы как сочетаются звуки, постигли бы тайну гласных и согласных, в спайке которых скрыта печаль земли по браку с небом. Нам открылась бы тайна, самая многозначная и тончайшая тайна той хижины, в которой крестьянин так нежно и любовно вычерчивает примитивными линиями явления пространства.» (стр. 431)

Наивный характер филологизма Есенина состоит в том, что он хочет расшифровать «забытую мудрость» знаков путём полной ментальной идентификации с тем этапом культурного развития, когда они были созданы, т. е. путём интуитивного вживания в древние формы космического мироощущения, и в итоге он придаёт графемам непосредственное миметическое истолкование.

Семантизация согласных звуков в воображаемой филологии Хлебникова происходит в пределах такой системы, где инфантильный филологизм вступает в синтез с высокоразвитыми формами логической абстракции. У Хлебникова графически изображаются такие семантические величины, которые постулируются путём абстрагирования из определённого набора слов, в которых данная буква появляется как заглавная. Известна теория Хлебникова о заглавном, «головном» согласном, определяющем семантический колорит всего словесного тела. Поэтому у Хлебникова графемы и соответствующие им геометрические формулы являются символическими знаками некоего метаязыка, конструируемого путём логической дедукции. Пространственные отношения, получающие символизацию в геометрических образах у Хлебникова, являются не миметическими формами пространственного движения человека в космосе, а абстрактными пространственными моделями воображаемых вселенных.

Такая онтологизирующая интерпретация словесных знаков, начиная от звука и графемы и от слова–имени вплоть до более сложных словесных образований, проявляющаяся в интуитивных филологических рассуждениях Есенина, была общей тенденцией в тех веяниях лингвофилософских учений начала XX века, которые так или иначе опирались на традиции теории словесности Потебни, и переосмыслили её согласно духовным потребностям культурной ситуации нового века.

Психологизм теории Потебни, предполагающий органическую, мотивированную связь между звуком и смыслом благодаря творческому характеру индивидуальных речевых актов и всей языковой деятельности в целом, в лингвофилософских концепциях А. Белого, П. Флоренского и в воображаемой филологии Хлебникова, начинает проявлять тенденцию к онтологизации. Именно эта тенденция является показателем утопического оттенка лингвофилософских теорий начала XX века.

В теории словесности Потебни мотивированная связь между звуком и смыслом, структурно запечатленная в внутренней форме слова, обеспечивается творческой деятельностью носителя языка, ибо язык есть орган познания, образования мысли, поэтому законы языкового творчества суть психологические

законы.¹² Иначе говоря, в теории словесности Потебни и во всей психологической волне языкознания XIX века древнегреческая и средневековая онтологическая концепция языкового знака дезонтологизируется, психологизируется. В лингвофилософских концепциях начала XX века, опирающихся на метафизическую или на воображаемую филологическую базу психологизм теории Потебни снова прозвучал в онтологическом аспекте или сочетался с онтологическим аспектом, согласно которому естественная, природная связь между звуком и смыслом снова мотивируется объективными, сущностными закономерностями бытия и природы.

Известен тот историко-культурный факт, что русские символисты сознательно соотносили свою философию творчества и языка с теорией словесности Потебни. В статье Андрея Белого «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)» напрямую называется генетическая зависимость творческой практики и теоретической мысли символистов от потебнианского наследия.¹³

Самым краеугольным пунктом теории Потебни для русского символизма было его учение о внутренней форме слова, о том ближайшем этимологическом значении, которое ещё хранит в себе живое наглядное представление, мотивирующее органическую связь между внешней формой, т. е. звуком и смысловым значением. Внутренняя форма понималась Потебней как структурный отпечаток творческого характера языка, как отпечаток древнего, дологического мышления метафорами, слагающими миф. Символисты в теории словесности Потебни нашли лингвофилософскую базу для понимания искусства как мифотворчества, согласно которому метафора рождает символ, символ в свою очередь миф, а миф развивается в религию, и таким образом утверждается единство искусства, мифологии и религии.¹⁴ Ту логику языкового развития, которая в теории словесности Потебни рисуется как путь от мифа через метафору к понятию, символисты повернули в обратном направлении от слова-понятия через метафору и символ к мифу путём оживления внутренней формы слова. В лингвофилософской концепции А. Белого идеальный модус бытия слова и есть его полная автономия, т. е. его полная свобода от понятийной мысли, позволяющая максимальный расцвет внутренней формы. Именно в этом модусе своего бытия слово становится символом, содержащем в себе беспредельное, неисчерпаемое богатство переносных смыслов, «дионисийскую» глубину иррационального корня последних значений, которая не поддаётся логическому, рациональному расчленению, и поэтому в трагической антиномии сталкивается со «ставшими», завершающими, «аполлоническими» формами языка как наличной, исторически сложившейся системы.

В эстетической теории А. Белого, носящей черты панлингвизма, психологизм теории Потебни претерпевает сдвиг в сторону культурно-

¹²См. об этом в кн.: Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Москва, «Лабиринт», 1993., 50-71.

¹³Андрей Белый: Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни). В сб.: «Логос». Книга вторая. Изд. «Мусагет», М. 1910.

¹⁴См. об этом: А. Хан: Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии творчества русского символизма. Acta Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae XVII. Szeged 1985. 167-196.

онтологического прочтения. Основная антономия, заложенная в недрах языка, и дающая о себе знать как столкновение живого слова–плоти, т. е. цветущего организма, и понятийного слова–термина, т. е. мёртвого кристалла, в концепции А. Белого получает истолкование в плоскости и теории познания, и теории культуры. В области познания слово–термин, будучи конвенциональным знаком общения, возвращает нас к уже познанному, к механическому повторению уже открытых истин, и таким образом консервирует мышление, а слово–плоть, живая речь, «энергия» как орудие творчества посредством новых словообразований ведёт к открытию новых истин и таким образом динамизирует мышление, приобщает ему «витальную энергию». Именно в лингвофилософской концепции А. Белого можно опознать теоретические предпосылки той предельной формы панлингвизма, которая получает разветвление в воображаемой филологии Велимира Хлебникова, где словотворчество впрямую отождествляется с чистым гносеологическим процессом и мирозидательной деятельностью.

Антиномия дионисийской и аполлонической сторон языка получает осмысление и в плоскости теории культуры. В области культурного бытия смерть живого слова, т. е. забвение внутренней формы и конденсированной в ней древней мудрости, ведёт к закону механической повторяемости, к культурному вырождению, а культ живого слова, расцвет внутренней формы является условием и показателем культурного возрождения. В лингвофилософских воззрениях Андрея Белого абсолютизируется тезис Потебни о языковой деятельности как открытом потоке вечного становления, энергетической природе языка приписывается буквальный смысл, языковому творчеству приобщается витальная энергия, присущая самой жизни. В итоге, языковая энергия понимается как живительная или жизнотворческая энергия, благодаря чему языковое творчество отождествляется с жизнотворчеством и расцвет живого слова должен вести к новому, органическому культурному периоду.

Стремление к восстановлению архаических, докультурных форм языкового мышления на рубеже эпох проявилось в программе воскрешения не только внутренней формы слова, но и магической функции языковой деятельности. В философской эстетике символизма генетическая первичность и онтологическое первенство словесного творчества по отношению ко всем формам культурной деятельности состоит не только в том, что первичные формы мышления были метафорическим, т. е. по существу поэтическими, но и в том, что словесное наименование явлений мира как генетически первичная форма творчества есть одновременно и заклинание, покорение мира, и поэтому и условие существования, как это утверждает в статье Андрея Белого «Магия слова» (1909):

«Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими; слово зажигает светом победы окружающий меня мрак.

И потому—то живая речь есть условие существования самого человечества: оно — квинт-эссенция самого человечества;»¹⁵

Поскольку на ахраическом этапе культурного развития пространственные и временные законы природы, лежащие за пределами человеческого знания и владения, осваивались посредством слова как звукосочетания, и в современном словесном творчестве, в акте наименования, понимаемом как магический, заклинательный акт, посредством звука должна быть преодолена разъединённость объекта и субъекта познания и восстановлено их первоначальное онтологическое единство:

«В слове дано первородное творчество; слово связывает безсловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания с безсловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создаёт новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключённые; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове возсоздаю я для себя окружающие меня извне и изнутри, ибо я — *слово* и только *слово*.»¹⁶

В концепции Андрея Белого весь процесс культурного и жизненного творчества переносится в это чистое словесное пространство, которое позволяет художнику в акте словесного творчества переживать себя творцом действительности. Владение словом означает владение законами причинности, ибо в слове как звукосочетании преодолевается разрыв между временем и пространством, их соединение и есть рождение причинности. Поэтому связь звуков в слове (т. е. морфологическая и этимологическая структура слова) имеет эмблематический смысл для понимания пространственно-временных законов мира; «связь звуковых эмблем всегда подражает связи явлений в пространстве и времени.» Как и в древних, магических языках, живые, образные слова со своей звуковой структурой являются своеобразными иероглифами тайных, пространственных и временных законов мироздания.

Нам кажется, что эти лингвофилософские воззрения Андрея Белого являются тем обязательным теоретическим фоном, на котором должны быть осмыслены интуитивные филологические рассуждения Есенина о тайном, иероглифическом значении орнаментальных знаков. В статье Андрея Белого «Магия слов» мы можем найти теоретические предпосылки и для понимания взаимоотношения метафоры и мифа, столь важного для статьи Есенина «Ключи Марии».

Во второй части статьи «Магия слов» Андрей Белый рассматривает те поэтические фигуры, посредством которых создаются новые словообразования в живой речи, ибо «живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя,

¹⁵ Андрей Белый: Магия слов. В его кн.: Символизм. М. 1910. 431.

¹⁶ Там же, 430.

прозябающее в душах, оно сулит тысячи цветов»; Андрей Белый подобно всем русским философам языка начала XX века видит специфику архаического этапа словесного мифотворчества в том, что на этом этапе ещё не существовало поэтической образности как условной фигуральности слова, словесный образ понимался в своём онтологическом прочтении, как реально, объективно существующее:

«Прежде пустота зажигалась огнями образов; это был процесс мифического творчества. Слово рождало образный символ — метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию; религия — философию; философия — термин.»¹⁷

На этом месте следует вспомнить предупреждение А. Ф. Лосева о том, что метафорическая образность как фикция есть чисто феноменальное изображение, если же метафора из поэтического феномена доходит до своего субстанциального воплощения, тогда только она превращается в миф:

«Миф отличается от метафоры и символа тем, что все те образы, которыми пользуются метафора и символ, понимаются здесь совершенно буквально, т. е. совершенно реально, совершенно субстанциально.»¹⁸

Все эти лингвофилософские рассуждения так или иначе восходят к учению Потебни о различении мифологического и поэтического образа на основе их смысловой структуры. Мифологический образ может восприниматься как объективная реальность, потому что архаическое сознание не различает составляющих его компонентов, а воспринимает их в своём органическом тождестве. Для архаического мышления суммарные представления, т. е. зачаточные формы общих понятий не существуют ещё независимо от своего образного воплощения, образ является не фиктивным средством выражения мысли, а синкретическим образованием, в котором мысль и её образное воплощение сливаются в одном неразделимом онтологическом единстве. Именно разложение синкретического мифологического образа на составляющие его компоненты будет приводить к возникновению поэтической образности как условной фигуральности:

«В позднейшем поэтическом произведении образ есть не более как средство создания (сознания) значения, средство, которое разлагается на свои стихии, то есть как цельность, разрушается каждый раз, когда оно достигло своей цели, то есть в целом имеющее только иносказательный смысл. Напротив, *в мифе образ и значение различны, иносказательность образа существует, но самим субъектом не сознаётся, образ целиком (не разлагаясь) переносится в значение.*

¹⁷ Там же, 440.

¹⁸ А. Ф. Лосев: Знак. Символ. Миф. М. 1992. 433–434.

Иначе: миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом.

Таким образом, две половины суждения (именно образ и значение) при мифологическом мышлении более сходны между собою, чем при поэтическом. Их различие ведёт от мифа к поэзии, от поэзии к прозе и науке.»¹⁹

Однако Андрей Белый творчески восприняв основные тезисы теории словесности Потебни, одновременно и заново осмысляет их в духе современных творческих и культурных дилемм. Он различает два типологически близких, но во времени отдалённых типа мифического творчества; мифическое творчество, которое предшествует эстетическому творчеству, и которое следует за ним.

Первый тип мифического творчества можно называть архаическим или прелогическим. Именно этот тип мифического творчества послужил в стадии своего разложения для возникновения сознательного эстетического использования словесных изобразительных средств.²⁰

Второй тип мифического творчества можно называть постлогическим или современным, ибо он возрождается в эпоху культурного кризиса в конце XIX — начала XX века, то есть в эпоху кризиса логических, аналитических форм познания, когда с особой силой возникает жажда потерянного онтологического и культурного единства и тех форм «цельного знания», которые способны постигать это единство. В философской эстетике русского символизма одна из форм этого цельного знания открылась в творческих потенциях языка, в возможности вернуть поэтическому образу статус реально, объективно существующего:

«Поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и не осознанной) в существование этого образа.»²¹

Но для того, чтобы поэтический образ, фиктивный, условный характер которого является итогом культурного развития, заново стал реальным бытием, он должен «забыть» свою предысторию. Должен быть забыт тот многосутпенчатый процесс образования всё более сложных форм смыслового переноса (отражающих в свою очередь всё более сложные формы пространственного, темпорального и причинного мышления) в итоге которого поэтический образ стал новым неразложимым смысловым единством, новым символом. Весь процесс возникновения поэтических фигур как бы должен обращаться вспять, и образные и понятийные ряды в структуре тропа должны обменяться своими

¹⁹ А. А. Потебня: Из записок по теории словесности. Гл. Миф и слово. В его кн.: Эстетика и поэтика. М. 1976. 432–433.

²⁰ См. об этом: О. М. Фрейденберг: Образ и понятие. В её кн.: Миф и литература древности. М. 1978. 171–205.

²¹ Андрей Белый: Магия слов, 447.

функциями, образ будет не объясняющим фигуральным средством для выражения мысли, а самостоятельно существующей объективной реальностью:

«Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа «а» (совершенной метафоры) от образов, его породивших (...), выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием; независимо от нашего сознания; весь процесс обращается: цель (метафора — символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину (...): символ становится воплощением, он оживает и действует самостоятельно.»²²

Эта концепция нового словесного мифотворчества посредством обращения тропа в онтологически объективную реальность, возникшая в пределах философской эстетики русского символизма, служит тем общим теоретическим фоном, на котором развёртываются разные видоизменения теории «реализации тропа». Предложенная в статье Есенина «Ключи Марии» типология поэтических образов, осуществляющих сложные орнаментальные фигуры, есть не что иное как один из возможных вариантов словесного мифотворчества посредством реализации тропа.

Ключ к расшифровке типологии поэтической образности, предложенной в статье Есенина «Ключи Марии», находится в том же новом космическом чувстве, которое послужило базой для семантизации начертательных линий букв, особенно букв ижицы и фиты:

«Пространство будт побеждено, и в свой творческий рисунок мира люди, как в инженерный план, вдунут осязаемые грани строительства. Воздушные рифы глазам воздушных корабельщиков будут видимы так же, как рифы водные. Всюду будут расставлены вехи для безопасного плавания, и человечество будет перекликаться с земли не только с близкими ему по планетам спутниками, а со всем миром в его необъятности.» (стр. 433.)

Три вида поэтической образности, заставочный, корабельный и ангелический образ, на самом деле представляет собой три ступени овладения человеком космическим пространством и возведения себя на ранг жителя космоса, то есть путь постепенного преодоления в себе плотского начала и возвышения до разумного начала. В этоте этого трёхступенчатого пути человек переживает себя как высший разум и конечный двигатель космического целого. Но эти три ступени овладения космическим пространством, равёртываемые в процессе реализации тропа, одновременно и есть не что иное как восстановление трёх исторических фаз становления образного мышления. А в аспекте рассмотрения теоретической поэтики эти три фазы реализации тропа могут быть описаны и интерпретированы

²²Там же, 446.

как семантический механизм поэтического мифотворчества, то есть как трёхступенчатый процесс строения мифологического образа из слагающих его метафорических уподоблений и их сложных орнаментальных сцеплений.

Первая ступень, то есть образ заставочный или образ от плоти, по определению Есенина, «есть, так же как и метафора, уподобление одного предмета другому или крещение воздуха именами близких нам предметов.

Солнце — колесо, телец, заяц, белка.

Тучи — ели, доски, корабли, стадо овец.

Звёзды — гвозди, зёрна, карасы, ласточки. и т. д.» (стр. 434.)

В заставочных образах запечатлена первая фаза обживания человеком космического пространства и одновременно первая фаза мышления аналогиями. В этой фазе человек переносит имена своего непосредственного предметно-бытового окружения на ещё неведомые и поэтому отвлечённые явления космического «воздушного» пространства и тем самым снабжает отвлечённые космические и природные силы предметно-осязаемыми приметам. В итоге абстрактное делается конкретным, материально-осязаемым, и с ним можно обращаться как с непосредственным бытовым окружением человека. Это и есть первая фаза создания «избяной литургии», обытовления космоса и оживления отвлечённого космического пространства путём уподобления его «домашнему очагу» человека.

Здесь хочется отметить, что та архаическая фаза взаимоотношения бытового и космического пространства, которая фиксируется у Есенина в структуре заставочного образа, в своём актуальном культурном прочтении прозвучит в статье О. Мандельштама «Гуманизм и современность» (1923) как одна из возможных форм отстранения грядущих социальных катастроф путём излучения телеологичности домашнего очага на космическое пространство:

«Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена её призванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского.

Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает, но внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии, так же ясно для современного гуманиста, как жар накалённой печки сегодняшнего дня.»²³

С точки зрения семантической структуры образа в заставочном образе закрепляется первая, дологическая фаза метафорического мышления. Как это доказывается в теоретических трудах О. Фрейденберг, в этой первичной форме метафорической образности, возникающей в ходе разложения синкретических мифологических представлений, предметно-осязаемое уподобляется абстрактному,

²³О. Мандельштам: Сочинения в двух томах. т. 2. М. 1990. 206–207.

и становится его равноценным, тавтологическим заменителем по закону тождества, в отличие от более поздней поэтической метафоры как эстетической условности, где абстрактное качество переносится на конкретную вещь по закону сходства.²⁴

В статье «Ключи Марии» второй вид образности, или образ от духа, то есть корабельный образ, по определению Есенина «есть уловление в каком-либо предмете, явлении или существе струения, где заставочный образ плывёт, как ладья по воде.» (стр. 434.)

При переводе этого определения, данного Есениным на язык теоретической поэтики, корабельный образ есть не что иное, как приведение заставочного образа, фиксирующего уподобления, в состояние динамического развёртывания. Если воспользоваться терминологическим обиходом учёных формалистов 1920–х годов, В. Шкловского и Р. Якобсона, то корабельный образ может служить примером превращения тропа в реальность, при котором словесный троп получает сюжетное развёртывание.²⁵

В системе классификации Есенина для корабельного образа, как более сложного фигурального образования, заставочный образ служит исходным словесным материалом, как бы точкой отправления «для плавания». А в плане поэтической модели мира, соответствующей иерархической структуре словесных образов, корабельный образ как более высокая ступень обживания космоса и овладения тайнами мироздания, слагается из заставочного образа как элементарной познавательной и словесной единицы.

В корабельном образе не только смысл «плавает», динамизируется, но этому образу соответствует такое взаимоотношение человеческого микрокосмоса и природного макрокосмоса, где космическое пространство становится живым, пульсирующим, и человеку открывается в нём свободный простор для «плавания». А в поэтическом космосе, созданном посредством корабельного образа открывается свободный простор для «струения» смысловых каналов, соединяющих разнородные явления мира, и в итоге этого разнородные пласты существования гомогенизируются и как бы воссоздаётся онтологическое единство всего сущего.²⁶

Но разница между этими двумя ступенями словесной образности состоит не только в том, что корабельный образ по сравнению с заставочным образом является более сложным, многоярусным фигуральным образованием, но и в том, что изменяется взаимоотношение уподобляемых явлений, иначе говоря изменяется семантическая структура тропа.

Если в заставочном образе абстрактное и конкретное, космическое и бытовое уподоблялись по закону тождества, то в корабельном образе динамизируется взаимоотношение сопоставляемых явлений в силу того, что появляется категория отвлечённого от конкретных явлений качества, которое

²⁴См. об этом: О. М. Фрейденберг: Метафора. В её книге: Миф и литература древности, 180–205.

²⁵См. об этом: Роман Якобсон: Новейшая русская поэзия, 277–280.

²⁶О соответствующих процессах в поэтической космологии поэмы «Инония» см.: Clare Cavanagh: Esenin's «Inonija». The Poet and the Promised Land. Russian Literature, XVIII-3, 1 October 1985.

позволяет сравнение разных явлений. В качестве иллюстрации корабельного образа Есенин приводит такие примеры, которые в теоретической поэтике именуются развёрнутым или эпическим сравнением²⁷ и являются жанровым признаком древней эпической песни:

«Соломон, глядя в лицо своей красивой Суламифи, прекрасно восклицает, что зубы её «как стадо остриженных коз, бегущих с Гор Галаада.» (стр. 434–435).²⁸

Если структуру этого сравнения мы описываем в категориях современной теоретической поэтики, то «белые зубы» являются основным смысловым рядом, или сраниваемым членом, а «остриженные козы» служебным смысловым рядом или сравнивающим членом, иносказательно объясняющим исходное, сопоставляемое явление. Но при развёртывании этого сравнения, то есть при динамизации смыслового признака, служащего основой для сравнения двух сопоставляемых явлений, именно объясняющий, сравнивающий член тропа начинает жить самостоятельной жизнью и развёртывается в динамический сюжет (стадо коз бежит с гор Галаада), то есть фигуральный ряд тропа превращается в реальность. Архаический период словесности изобилует такими явлениями «развёрнутого» тропа. Если мы ограничиваемся сопоставлением только семантического механизма развёрнутого тропа, тогда вполне справедливо провести параллель между реализованными тропами архаического периода словесности и между аналогичными явлениями современной поэзии. Именно на примерах современной русской поэзии описывается семантический механизм реализованного тропа или «обращения тропа в реальность» в статьях В. Жирмунского «Поэтика А. Блока» (1921) и Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1921).

Ещё более наглядным становится семантическая сложность между явлениями развёрнутого тропа в древней и современной словесности, если мы подвергаем семантической характеристике другой пример корабельного образа, приведённого Есениным из памятника древнерусской культуры «Слова о полку Игореве»:

²⁷О. Фрейденберг: «Происхождение эпического сравнения (На материале Илиады)». В сб.: Труды юбилейной научной сессии ЛГУ, Секция филологических наук, Ленинград. 1946. 101–113.

²⁸По-видимому, Есенин берёт цитату не из канонического текста Библии, или же цитируя по памяти скрещивает образные ряды двух разных развёрнутых сравнений для иллюстрации корабельного образа, но при этом сохраняет структуру развёрнутого тропа. В каноническом тексте Библии мы находим следующие образные ряды: «Волосы твои – как стадо коз, / сходящих с Галаада; / зубы твои – как стадо овец, / выходящих из купальни, / из которых у каждой пара ягнят, / и бесплодной нет между ними;». Песнь песней 6, 6–7. В: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Изд. «Жизнь с Богом», Брюссель 1973, 904.

«Наш Боян поёт нам, что «На Немизе снопы стелют головами, молотят цепи харалужными, на тоце живот кладут, веют душу от тела. Немизе кровави брези не бологомь бяхуть посеяни, — посеяни костями русьских сынов». (стр. 435.)²⁹

В этом развёрнутом или эпическом сравнении двумя сопоставляемыми рядами значений являются два представления: А) класть жизнь (голову) на ратном поле и В) класть снопы на риге. Из этих двух представлений А) является основным рядом значений или сравниваемым членом, а В) является объясняющим, фигуральным рядом значений или служебным, сравнивающим членом. При развёртывании сравнения фигуральный ряд динамизируется и превращается как бы в самостоятельный сюжет, временно оттесняя действительный сюжет, по сравнению с которым он является не более чем средством иносказания. Независимо от подчинённой семантической функции сравнивающего или иносказательного члена сравнения при развёртывании он производит впечатление реального, а не фиктивного явления или происшествия. Оба примера, приводимые Есениным из Библии и из древнерусской словесности, на уровне семантической характеристики полностью покрывают то поэтическое явление, которое в современной теоретической литературе именуется «реализацией тропа», то есть превращением словесного тропа в динамическую сюжетную реальность.

В то же самое время эти примеры и их наивная филологическая интерпретация, данная в статье Есенина служат легитимацией, эстетическим самооправданием собственной поэтической техники, применяемой в поэме «Инония», где посредством магической энергии слова пересоздаётся всё мироздание, и орнаментальным словесным образованием приписывается реальное бытие, как в экзистенциальном так и в космическом смысле.³⁰ Именно на этом месте должна быть отмечена одна существенная разница между языковой творческой деятельностью архаического и современного поэтического сознания.

Онтологическое прочтение тропа для архаического человека есть естественная закономерность его познавательной деятельности на определённой стадии историко-культурного развития. Архаическое сознание не ощущает дистанцию между сравнивающим и сравниваемым полюсами тропа, ведь ощущение такой дистанции является итогом мышления логическими понятиями, которое появляется только в итоге разложения мифа и мифологического мировосприятия, как на это неоднократно указывается в теоретических трудах О.

²⁹Цитата, приведённая Есениным в переводе на современный русский язык звучит так: «На Немизе снопы стелют из голов, молотят цепями булатными, на току жизнь кладут, веют душу от тела. Немизи кровавые берега не на добро засеяны, засеяны костями русских сынов.» Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980, 382. (древнерусский текст), 383. (русский перевод). Перевод О. В. Творогова.

³⁰ Эта проблематика подробно рассматривается на материале конкретного анализа образной структуры поэмы «Инония» в статье: Clare Cavanagh; Esenin's «Inonija». The Poet and the Promised Land.

Фрейденберг. Архаическое сознание ещё не знает фигуральной, иносказательной речи как словесной фикции, которая применяется в сознательном поэтическом творчестве для чистых эстетических целей.³¹

Для архаического сознания иносказательная, фигуральная речь является естественной формой мышления аналогиями, и как правило эта иносказательная речь черпает свой «образный» материал в непосредственном бытовом окружении человека, в сфере его реального бытийственного опыта, подвластного структуре его познавательной деятельности. Именно абстрактное, неведомое объясняется конкретным, осязаемым, ведомым. Эта закономерность находит подтверждение в описании семантической структуры древнего эпического, развёрнутого сравнения в статье О. Фрейденберг «Происхождение эпического сравнения (На материале Илиады)».³² По свидетельству этой статьи в развёрнутом сравнении именно объясняющий, сравнивающий член сравнения (то есть по сегодняшним нашим понятиям фигуральный ряд значений) закрепляет реалистическое мировосприятие, а основной, сравниваемый, то есть объясняемый полюс сравнения запечатлевает мифологические представления.

В современной поэзии при всей внешней аналогии семантического механизма коренным образом изменяется глубинная структура тропа, ибо в ней запечатлена совсем другая историческая стадия познавательной и языкотворческой деятельности. Словесный троп в современной поэзии строится при условиях высокоразвитого понятийного мышления творческого сознания и при наличии в нём «культурной памяти» всего накопленного в ходе культурного развития арсенала поэтических тропов и культурных топосов. Этот запас накопленных культурным развитием поэтических тропов начинает действовать для современного творческого сознания как своеобразный условный язык конвенциональных поэтических клише с обязательной сетью устойчивых ассоциативных значений. В эпоху культурного кризиса с особой драматичностью встаёт для современного поэта дилемма «творить» или «знать», то есть создать совершенно новый поэтический язык для выражения индивидуального экзистенциального опыта современного художника или остаться в пределах усвоенного технического арсенала поэтического ремесла. Из этой творческой и культурной дилеммы русская поэзия начала XX века нашла выход в разные типологические направления словесного творчества. Среди них мы в равной мере находим и программу полного разрушения условного языка поэтических тропов, созданных культурным развитием, и программу их перевода на другой языковой узус. Одним возможным путём этого второго направления является восстановление архаического языкового узуса, то есть онтологического прочтения языкового знака. В области поэтического творчества восстановление онтологического прочтения словесного тропа приводит к превращению художественной фикции в реальность, то есть к современному мифотворчеству.

Однако не следует забыть, что современный поэт обращается к культурным топосам и архаическим мифологическим представлениям прежде всего для того,

³¹См. об этом: О. М. Фрейденберг: Образ и понятие. В: Миф и литература древности, 171-205.

³²О. М. Фрейденберг: Происхождение эпического сравнения (На материале Илиады), Л. 1946.

чтобы использовать их в качестве «интерпретирующей», иносказательной речи. Для современного творческого сознания эти некогда живые мифологические представления и закрепляющие их тропы уже превратились в словесную фикцию, в условный культурный язык. Эти культурные и поэтические условности становятся материалом нового мифотворчества тогда, когда им заново приписывается реальное бытие, фикция превращается в реальность.

Однако следует вспомнить, что в условиях современного культурного развития поприщем нового мифотворчества может оказаться только чистое словесное пространство, а не реальное пространство структуры действительного бытия. «Забутые тайны» архаической мудрости, заложенные в архетипической структуре тропов снабжаются реальным существованием только в воображаемом мире поэтического космоса, и только в этом чистом словесном пространстве способствуют восстановлению потерянного онтологического единства, воссоединению бытового микрокосмоса человека с вселенским макрокосмосом. Именно поэтому в эстетических концепциях начала XX века, как в эпоху символизма так и в эпоху постсимволизма словесное художественное творчество объявляется высшей формой познавательной и мирозидательной деятельности. Восстановление онтологического прочтения словесного тропа было возможно только в пределах панэстетических и панлингвистических теоретических концепций, где на первом этапе, в эпоху символизма словесное художественное творчество было возведено на ранг высшей формы познания, а потом посредством онтологизации чистых словесных творческих актов все формы культурной и жизненной деятельности интериоризировались в чистое словесное пространство и весь мир мыслился действительным только в своём словесном бытии. С другой точки зрения это означало, что всем творческим актам и процессам внутри словесного пространства приписывались признаки самой действительной жизни как вечного самосозидающего витального потока. Восстановление архаической, магической концепции языка послужило легитимацией для панлингвистических эстетических теорий начала века, которые означали для современного творческого сознания единственный спасительный выход из культурного кризиса. Словесное пространство и этим самым словесное художественное творчество представлялось единственной аутентичной сферой бытия, где ещё восстановимо присущее архаическим мифологическим представлениям «цельное знание» о мире. Панэстетические концепции философии творчества русских символистов закономерно перешли в панлингвистические представления о мире. Свидетельством этого может послужить многократно цитированная в этой работе статья Андрея Белого «Магия слов».

Панлингвистические концепции, возникшие в пределах культуры символизма, носили утопический оттенок, но в целостный утопический проект регуляции космических процессов и прогностизирования исторических процессов посредством языкотворчества они развернулись только в эпоху постсимволизма и авангарда и достигли своей предельной точки в панлингвистической утопии Велимира Хлебникова. Без учёта этого культурного фона и возникших на нём утопических лингвофилософских концепций, проблема реализации тропа и в частности и статья Сергея Есенина «Ключи Марии» остаётся простым филологическим курьёзом или специфической узкой проблемой теоретической поэтики. В статье Есенина все примеры словесного орнамента, приведённые из

архаического этапа культурного развития служат наивной филологической аргументацией собственного словесного мифотворчества в поэме «Инония» и окружающих её «библейских» поэмах. Все его анализы словесных образов являются эстетическим самооправданием и осознанием новых закономерностей своего собственного поэтического стиля.

Именно стадия нового мифотворчества оправдана на примере третьей ступени словесной орнаментальности, на примере ангелического образа. Согласно характеристике Есенина именно в структуре ангелического образа осуществляется беспрепятственный выход в космическое пространство, пробитие окна в космос:

«Ангелический образ есть *сотворение* или пробитие из данной заставки и корабельного образа какого-нибудь окна, где *струение* являет из лика один или несколько новых ликов, где зубы Суламыфы без всяких как, стирая всякое сходство с зубами, становятся настоящими живыми, сбежавшими с гор Галаада. На этом образе построены почти все мифы от дней египетского быка в небе вплоть до нашей языческой религии, где ветры, стрибожьи внуци, «веют с моря стрелами», он пронзает устремление почти всех народов в их лучших произведениях, как «Илиада», Эдда, Калевала, «Слово о полку Игореве», Веды, Библия и др... Воздухом его дышит наш русский «Стих о Голубиной книге», «Златая цепь», «Слово о Данииле Заточнике» и множество других произведений, которые выпукло светят на протяжении долгого ряда веков.» (стр. 435.)

Есенин в своей характеристике ангелического образа справедливо отмечает основную закономерность структуры мифологического образа, состоящую в отсутствии акта сравнения между сопоставляемыми явлениями. Акт сравнения, как на это указывает О. Фрейденберг в своей статье об эпическом сравнении, предполагает наличие категории качества, а категория качества в свою очередь предполагает акт логической абстракции, разделяющий предмет от своего качества, и позволяющий на основе этого качества сопоставлять его с другими явлениями.

А структура мифологического образа, ещё не знающего акта сравнения, опирается на определённый тип мышления, который принято называть дологическим, синкретическим, и поэтому обладающим «цельным», логически ещё нерасчленённым знанием о мире. В мифологических образах, структурно запечатлевающих этот тип мышления, между сопоставляемыми явлениями ещё нет отношения соподчинения, их связывает закон тождества, логически ещё нерасчленённого синкретического слияния. Именно этому типу мышления соответствует восприятие словесных знаков и речевых актов в их «дословном», онтологическом прочтении как реально, действительно существующих и как энергетически действенных.

Есенин при характеристике ангелического образа выделяет наличие словесного мифотворчества во всех пластах культуры, для которых характерен такой онтологический узус языковой деятельности: архаический, мифологический этап культурного развития, разные пласты архаического фольклора и сферу русской народной религиозности, где сохранились архаические формы мышления.

Нетрудно заметить, что при характеристике трёх ступеней словесной орнаментальности, заставочного, корабельного и ангелического образа, Есенин

постепенно приближается к всё более архаическим типам словесной образности, и в итоге подходит к мифологическому образу и запечатленному в нём синкретическому восприятию мира. По мере реализации утопической мечты овладения космосом посредством словесных орнаментальных знаков, то есть посредством словесного мифотворчества, мысль поэта по мере расширения освоенного словесной магией космического пространства движется к всё более глубинным пластам культурного сознания и в итоге приходит к архаическому, мифологическому сознанию.

Статья Есенина «Ключи Марии», в равной мере как и поэма «Инония», могут послужить лишним доказательством тому, что в современном словесном мифотворчестве и в соответствующих ему поэтических моделях мира создаётся новая форма синкретизма, но уже не дологическая, а постлогическая, путём переплетения утопической космологии будущего и элементов архаического мифологического мышления.

**Поэт–пророк и Апокалипсис
(Анализ поэмы Есенина Июнья)**

Ж. МАРОТИ

В 1925–ом году Есенин написал автобиографическую заметку к трехтомному сборнику своих стихотворений, в которой находится знаменитое предложение, бросающее свет на отношение поэта к историческим событиям 1917–18 гг.: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по–своему, с крестьянским уклоном». Существо этого «крестьянского уклона» состояло в том, что Есенин выбрал и абсолютизировал те аспекты революции, которые гармонировали с его творческим кредо и апокалипсическо–утопическими убеждениями, и в то же самое время оставил в стороне те свойства, которые не совпали с ними (например, ее явный урбанистический характер). Для Есенина данный исторический момент представил собой стихийный, мужицкий бунт, космическое явление и по масштабу и по характеру, которое очищает мир человеческий от остатков прошлого и настоящего. У него, как и у многих поэтов–современников, часто встречаются метель, выюга, буря и очистительный огонь как символы революции, уничтожающие существующий порядок или квази–порядок и создающие положение похожее на первозданный хаос. Эта концепция прежде всего исходила из идеологии группы «Скифов», возглавляемой Р. В. Ивановым–Разумником, который утверждал, что искусство должно быть подчинено задачам раскрытия «мистической души» русского крестьянина, проповеди «христианского смысла» революции и религиозной идеи социализма. В период 1917–18 гг. Есенин часто печатался в журнале «Скифы» и в газете «Знамя труда», но в 1919–20 гг. сойдясь с имажинистами он отошел и от Иванова–Разумника.

В 1917–18 гг. Есенин создал цикл поэм на тему «Россия и революция», в котором поэт, настроенный в основном лирически, воспекает события эпического масштаба. В этих поэмах он делает попытку постичь суть революции и определить свое место и свою поэтическую роль в процессе преобразования мира. Выдающийся исследователь творчества Есенина Алла Марченко назвала эти одиннадцать маленьких поэм «библейскими поэмами», в которых «отражаются приливы и отливы есенинских очарований и разочарований ... с незапрограммированной точностью дневника». Библейский цикл Есенина представляет собой попытку

создать новую Библию вместе с соответствующими апокрифами и молитвенниками.

Предмет данного доклада, поэма Инония, является программным произведением утопического периода Есенина и занимает центральное место в цикле. В поэме завершились те эсхатологические ожидания (например, чувство неизбежности катастрофического разрешения мировых конфликтов), которые были налицо уже в литературе XIX-ого века и усилились особенно в предреволюционные годы. Лирический герой поэмы, пророк Есенин Сергей, выливая на мир магическую силу своей словесной энергии, стирает с лица земли старый строй мира, сливает неба с землей, в результате чего перед глазами читателя возникает картина земного рая, т. е. Инонии. Поэма состоит из четырех частей, поэт-пророк «вылизавший на иконах лики мучеников и святых» словно пишет тетраптих старо-нового верования, верования коровьего бога. Первая часть этого тетраптиха посвящена отрицанию, в семи строфах мы находим девять отрицаний. Во второй и третьей главах поэт ведет риторическую борьбу с теми злыми силами, которые грозят осуществлению крестьянского рая, т. е. Москвоей и Америкой. Четвертая глава является актом утверждения: в то время как в первой он определил свое «иное учение» косвенно, с помощью ряда отрицаний, здесь определение дано в форме положительных утверждений.

Яростный, богоборческий характер вступительных строк поэмы вызвал недоумение у многих современников, они считали это сплошным хулиганством. Суть бунтарства Инонии, сформированная в строках «Тело, Христово тело, / Выплюываю изо рта. / Не хочу воспрять спасения/ Через муки его и крест», состоит в отказе от христианской догмы о страдании как очистительном жертвоприношении и имеет явный апокрифический, демонический характер. Это проявление русского удалого размаха роднит поэму и с историческим авангардом, первичная цель которого была создать культурное состояние «*tabula rasa*», найти нулевую точку на всех уровнях бытия. В то же время следует отметить что Есенин, в противоположность авторам русского авангарда, не размывает границы своей лирической личности, чтобы полностью раствориться в космической стихии. Он переживает этот апокалипсический момент в лично-индивидуальном восприятии и находит в нем возможность вернуться к культурным источникам своей личности, ибо он именно от революции ждет возрождения крестьянской культуры. В Инонии поэт постоянно и яростно апеллирует к коллективному народному духу, но всегда противопоставляет ему свою гиперболическую личность. Богоборчества Есенина имеет не только программный характер но и автобиографическую мотивацию. Революция дает ему возможность освободиться от устаревших, изживших себя канонов культуры, но и заставляет его деканонизировать и преодолеть свое творчество 1910-ых гг. В Инонии Есенин профанирует Святое Писание; систему библейских канонов подвергает богохульству. Он считает, что все, что принадлежит высокой культуре и официальному православию, невозможно согласовать с духом эпохи, и старается заполнить возникший вакуум элементами низкой (народной) культуры, опираясь на мифические и фольклорные традиции.

Поэма посвящено пророку Иеремии, пережившему и испытывшему исполнение своих угроз, т. е. вавилонское рабство своего народа. В свое время Иеремии пришлось бороться с разными лже-пророками, пророками-самозванцами и постоянно доказывать божественное начало своей миссии. Так боролся и Есенин

с своими художниками-современниками, которые по его мнению «отупели» и жили «совершенно без всякой внутренней грамотности». Тот факт, что Есенин в поэме претворился в библейского пророка, представляет собой еще один характерный для авангарда жест. Он объявляет себя пророком, провозвестником учений коровьего бога, ангелом возмездия и на время даже ставит себя в центр космоса вместо Бога. В результате ряда метаморфоз создается персональный миф о гиперболической личности поэта-пророка.

Хотя Есенин отвергает традиционную христианскую веру, поэма все-таки насыщена библейскими (как ветхо-, так и новозаветными) образами. Не случайно, что обилие библейских элементов больше всего характеризует творчество Есенина именно в самом апокалипсическом периоде. Поэт в качестве цитаты пользуется элементами того, против чего он бунтует. Библейские мотивы обрамляют поэму и дают такой опорный пункт, по сравнению с которым можно определить тезисы новой веры по принципу противопоставления. Поэт не только использует церковные славянизмы и пророческую фразеологию, но не отказывается и от прямых заимствований из текста Библии: строка «Где не пляшет над правдой смерть» является указанием на танец Саломеи при Ироде; в строке «Не хочу я небес без лестницы» есть прямое указание на лестницу Иакова; во второй части поэмы лирический герой превращается в Моисея «Уведу твой народ от упования»; строки «Говорю вам — вы все погибнете ... И напрасно в пещеры селятся / Те, кому ненавистен рев» явно намекают на Откровения Иоанна. В заключительном гимне поэмы звучит эхо песни ангелов из святого благовествования от Луки: «Слава в вышних богу / И на земле мир!».

Однако в противоположность другим поэмам библейского цикла в Инонии мифические и библейские мотивы играют весьма своеобразную роль, как на это обратил внимание В. Г. Базанов в своей работе «Сергей Есенин — Поэзия и мифы»: Они (т. е. мифические и библейские мотивы) оттесняются, теряют свою прежнюю власть. Поэт так контаминирует образы, производит сцепление чужого и своего, что от самого заимствования почти ничего не остается, а если и остаются какие-то нетронутые слова и выражения, то в окружении контрастирующих элементов.»

Кроме библейских образов в поэтическом мире поэмы другим опорным пунктом являются образы природы, построенные на ассоциациях из крестьянского быта. В творческой программе Есенина центральное место занимает требование системы образов, основанной на конкретно-синкретическом восприятии действительности, отчасти этим объясняется его сближение с фольклором. Он поставил себе целью воскресить русское патриархальное сознание из глубины архаического фольклора и возродить ту древнюю мудрость, которая таится в языке. Он старался восстановить органическую связь между людьми и природой и хотел, чтобы орнамент снова занял по праву подобающее ему место и в быту, и в искусстве. В народном творчестве ему чудилось предвосхищение нового мира, где стирается граница между бытом и искусством.

В поэме противопоставляются две силы: лирический субъект и космос, — и в результате их столкновения происходит двойственный процесс. С одной стороны, космос приручается, точнее, поэт приручает его. Мир появляется в уменьшенном масштабе, происходит доместикация космоса. С помощью метафор (по его словам, «заставочных и корабельных образов») поэт превращает стихийные

силы и небесные тела в предметы быта, подчиненные воле человека и управляемые им. Об этом процессе Есенин подробно пишет в своей статье «Ключи Марии», которая является практически необходимым источником для понимания поэмы: «Живя, двигаясь и волнуясь, человек древней эпохи не мог не задать себе вопросы, откуда он, то есть солнце и вообще что есть обстающая его жизнь? Ища ответа во всем, он как бы искал своего внутреннего примирения с собой и миром. ... он решился теми же средствами примирить себя с непокорностью стихий и безответностью пространства. Примирение это состояло в том, что кругом он сделал, так сказать, доступную своему пониманию расстановку. Солнце, например, уподобилось колесу, тельцу и множеству других положений, облака взрычали, как волки, и т. д.»

С другой стороны, лирический субъект вытягивается «от тверди к вселенной», приобретает гигантский, космический характер. В большинстве случаев эти два противоположные явления действуют симультанно: «Пополам нашу землю–мать / Разломлю, как златой калач.»

Известный американский критик, Норфрп Фрай в своей книге «Anatomy of Criticism» определил сущность апокалипсиса как воображаемую концепцию о космосе как содержание одного бесконечного и вечного живого тела. По Фраю в апокалипсисе человек старается очеловечить разные сферы бытия, хочет сливать и хранить их в себе. Тожество человеческого тела и мира растений и животных по его терминологии является архетипом аркадской образности (Arcadian imagery) и в качестве примера он выдвинул Псалом 22: «Господь — пастырь мой / я ни в чем не буду нуждаться / Он покоит меня на злачных пажитях и водит меня к водам тихим». В Инонии, глубоко проникнутой апокалипсическим мироощущением, постоянно наблюдается превращение разных сфер бытия друг в друга. Так небесное превращается в земное: «как овцу от поганой шерсти я / Остригу голубую твердь»; животное превращается в человеческое: «прокляю моим клювом слов»; мир растений превращается в животный мир: «чтобы зерна под крышей небесною / Озлащали, как пчелы, мрак»; неодушевленное превращается в одушевленное: «Лай колоколов над Русью грозный / Это плачут стены Кремля». Эту пластичность, изменимость лучше всего подчеркивают используемые Есениным глаголы с приставкой «про», имеющей значение «пронизать что-то», «проникать во что-то»: ср. просверлит, просунут, прокушу, проклять, прокогтялось.

В апокалипсисе центральное место космоса занято человеком. В «Ключах Марии» Есенин так пишет об этом: «Разбираясь в узорах нашей мифологической эпики, мы находим целый ряд указаний на то, что человек есть ни больше ни меньше как чаша космических обособленностей.» В христианском варианте апокалипсиса Христос является этой чашей, этим космическим человеком. Пророк Есенин выплевывает тело Христово, то есть отказывается от таинства евхаристии. Не принимая его как бога-человека, поэт занимает его место и становится активным катализатором процесса преображения мира. В разных частях поэмы материальная оболочка лирического субъекта непременно меняется: он и пророк новой веры, восьмикрылый ангел возмездия, огромная птица, демиург и т. д. — но его внутренняя энергия всегда является константной. Источником этой всепронкающей энергии является поэтическое слово; высказанные слова, как и в Библии, имеют огромную силу. Следовательно, в поэме особенно важную роль

играют образы, связанные со ртом человеческим, который не только орган творения, но и орган уничтожения, разрушения: «Даже богу выщиплю бороду / Оскалом моих зубов». Космос словно стал пищей для поэта.

У Есенина устройство космоса и отношение времени и пространства тоже имеют апокалипсический характер. Он вырывает один момент из процесса исторического времени и расширяет этот момент до космических пределов. В результате этой специализации времени данный исторический момент становится космическим пространством. Изменено и отношение земли и неба — небо как будто перевернулось и стало похожим на вымя коровы (коровьего бога), которое бодают звезды–телята. В центре космоса, полученного таким образом, стоит поэт, всемогущий, всевидящий. Позицией поэта объясняется и моноаспектуальность поэмы. В поэме Есенин применяет на практике свою теорию о буквах Θ и $У$, выдвинутую в «Ключах Марии» — ср. «По тучам иду, как по ниве, я / Свесясь головою вниз» и «Он (человек) захотел найти свое место в пространстве и обозначил это пространство фигурой буквы Θ . За этим знаком пространства, за горою его северного полюса, идет рисунок буквы $У$, которая есть не что иное, как человек, шагающий по небесному своду.»

Как у всех утопий, у Инонии тоже закрытая система, изображенная яркими, чистыми цветами. Прошлое, через фильтр настоящего проектируется на экран космоса. С помощью магической, животворной силы поэтического слова Есенин восстановил в правах ценности прошлого, доисторического периода человечества. Следовательно, эпитет «новый», часто встречающийся в тексте, скорее означает «иной», «лучший», чем нечто до сих пор не существовавшее.

ЛИТЕРАТУРА

Есенин, С. 1977–80

Есенин, С.: Собрание сочинений в шести томах. Москва, Художественная литература

Базанов, В. Г. 1981

Базанов, В. Г.: «Сергей Есенин (Поэзия и мифы)» в кн. Творческие взгляды советских писателей. Ленинград, Наука

Марченко, А. М. 1972

Марченко, А. М.: Поэтический мир Есенина. Москва, Советский писатель

Cavanagh, Clare 1985

Cavanagh, Clare: "Esenin's Inonija: The Poet and the Promised Land" in Russian Literature XVIII/3, Amsterdam

Bethea, David M. 1989

Bethea, David M.: The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction, Princeton, P. U. P.

Fry, Northrop 1957

Fry, Northrop: Anatomy of Criticism. Princeton, P. U. P.

Предварительные замечания о категории памяти
в творчестве Осипа Мандельштама

Ж. БЕНЧИЧ

Знатоки Мандельштама правы, когда подчеркивают, что категория памяти является одним из основных исходных пунктов для понимания его поэтики (Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 1974; Ужаревич, Цацан 1985). Мандельштам сам в своем очерке *Пушкин и Скрябин* (1915), сохранившемся, к сожалению, только в фрагментах, выдвигает память на уровень художественной программы, первичной задачи всякого великого искусства: «(...) мне представляются закрытые глаза и легкая, торжественная, маленькая голова, чуть запрокинутая вверх. Это муза припоминания — легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С легкого, хрупкого лица спадает маска забвения, проясняются черты; торжествует память (...) вспомнить во что бы то ни стало! побороть забвение — хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства!» (2: 317–318). Понятия «память» и «художественное творчество» получают у Мандельштама почти синонимическое значение. Для него, считающего, что «изобретение и воспоминание идут в поэзии рука об руку» (2: 328), в памяти содержится большая, а, может быть, и самая большая часть творческого потенциала художника. О какой памяти на самом деле идет речь?

Отождествив Мнемозину, мать всех муз, с истоком художественного творчества, Мандельштам причислил себя к авторам, все еще размышляющим о проблеме памяти в рамках духовного наследия античной мифологии. Но это только одно из значений, которое данное понятие получает в мандельштамовском употреблении. Два других, не менее важных аспекта, указывают на мандельштамовскую Мнемозину как на духовную силу, обеспечивающую, с одной стороны, единство истории и культуры (историческая память), а с другой — единство личности (автобиографическая память). Поскольку в связи с интерпретацией категории памяти у Мандельштама было много предшественников (на некоторых из них он сознательно опирался), я здесь лишь коротко укажу на основные значения, которые это понятие обрело в течение своей многовековой истории.

Память как философская проблема, точнее, как проблема теории познания, впервые появляется в диалогах Платона (*Менон*, *Федон*, *Федр*). Возможность человека познавать и то, что лежит за пределами его опыта, в сфере общего и

идеального, Платон объясняет анамнезисом — припоминанием душой того мира идей, который она созерцала будучи в состоянии своей предэкзистенции. Но уже Аристотель, отбрасывая учение Платона об анамнезисе, понимает память в первую очередь как психологическую, а не метафизическую категорию. Это по его мнению, способность удерживания и систематизации чувственных восприятий, что результирует тем опытом, на основе которого возникают науки и искусства (*Analytica posteriora II*. 19. 99. 20). На аристотелевскую психологическую концепцию памяти будет ссылаться в основном философия эмпиризма, например, Дж. Локк и Д. Юм, в то время как платоническое учение об анамнезисе продолжит традиция рационализма, например, Августин, Г. В. Лейбниц, Г. В. Ф. Гегель, Ф. В. Шеллинг. Для представителей этой второй концепции, если не учитывать методологической и понятийной разницы между ними, память в конечном счете сводится к вертикальной связанности человеческого с идеальным.

Между тем, в период модернизма понятие памяти постепенно «от центрального понятия метафизики превращается в важное понятие философии истории и натурфилософии, и в конечном счете начинает целиком относиться к единству субъективитета (Риттер 1971: 637), как это наблюдается, например, у З. Фрейда или у А. Бергсона.

Для Мандельштама именно произведения Бергсона, которые иногда толковались им довольно произвольно, вдохновили его на попытку объяснить при помощи категории памяти феномен присутствия прошлого в настоящем.

Бергсон на самом деле различает два типа памяти (*Материя и мемория — Matière et mémoire*, 1896): во-первых, телесную память, сводящуюся к ряду сенсо-моторических навыков, свойственных всем живым существам, подчиняющимся требованиям практической жизни; во-вторых, «чистую» или «духовную» память, с помощью которой оживают картины прошлого исключительно в человеческом сознании, обеспечивая преемственность и целостность человеческого Я во времени, понятому как *длительность (durée)*. Бергсоновская концепция памяти, таким образом, тесно связана с его концепцией времени, сформулированной в полемике с детерминистской картиной мира, присущей классической физике и естественным наукам на рубеже 19. и 20. столетий. Для Бергсона время — это не строгая последовательность отдельных друг от друга моментов, расположенных по логике «прежде» и «после», или же ряд дискретных состояний, похожих на последовательные, но обособленные кадры киноленты. Оно, наоборот, является непрерывным и неделимым процессом изменений, в котором прошлое проникает в настоящее и «разъедает» будущее (*Творческая эволюция — L'Evolution créatrice*, 1907). Поэтому различные состояния — поскольку они взаимнопроникнуты — не могут быть отделимы друг от друга. В таком временном континууме, так как он принципиально неделим, прошлое нельзя отделить от настоящего (ср. Лосский 1922:56). Длительность, которая для человека является единственным реальным временем, можно только субъективно пережить, непосредственно, т. е. интуитивно испытать, но не и рационально объяснить. Она не подлежит измерению (квантификации), потому что не является гомогенной, представление же ее в пространственных аналогиях, например, в форме прямой, связывающей две точки, — чистая иллюзия.

Нелинейное понимание времени, непрестанное узнавание прошлого в настоящем, свойственны и Мандельштаму. Более того, в очерке *О природе слова*

(1922) Мандельштам прямо ссылается на Бергсона, восхваляя его отрицание хронологической линейности и сосредоточенность на внутренней связанности явлений: «Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их постространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умпостигаемому свертыванию» (2:242). Не вдаваясь здесь в толкование специфики приведенных формулировок (в первую минуту можно было бы подумать, что они довольно сильно отличаются от французского подлинника), мы все же могли бы утверждать, что Мандельштам следует за Бергсоном в самом важном для философа аспекте, а именно в отрицании механистического времени — во имя субъективно переживаемой длительности. Вполне вероятно, что именно здесь коренится мандельштамовский своеобразный симультанизм, т. е. его способность отменять, при помощи памяти, временную дистанцию между прошлым и настоящим, и превращать историческую диахронию в синхронию разновременных, но «внутренне связанных» явлений.

На Мандельштама, далее, могло повлиять и различие, которое французский философ проводит между духом и материей — с точки зрения их обладания или необладания памятью. Дух для Бергсона, будучи одарен меморией, представляет собой реальность, «творящуюся», в которой каждый шаг вперед — свободное творение нового (ср. Лосский: 70). Материя, напротив, — это реальность, которая из-за недостатка памяти распадается (*"qui se défuit"*) и в которой вместо творчества и свободы действует только закон необходимости (*Творческая эволюция*). Творческую память, приписываемую Бергсоном духу, Мандельштам припишет поэзии и соответствующим образом противопоставит ее всем формам забвения и хаоса. Поэзии, в которой «вспомнить — значит тоже изобрести» (2: 328), он отведет ключевую роль в защите человеческой культуры от распада. «Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу» (2: 275), писал он, например, в статье 1922 года *Барсучья нора*, по поводу годовщины смерти Блока. В то время у Мандельштама уже есть опыт Войны и Революции, и страх от насильственного разрыва преемственности культуры становится все более и более реальным. От культурной амнезии, от задержки культурного развития нас может защитить — считает Мандельштам — только поэтическое слово, в котором живет принцип «преемственности», т. е. принцип культурной памяти. Поэтому только слово способно «к неутомимой борьбе с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» (2: 251), или, как сказал бы Бергсон, к борьбе с реальностью, распадающейся из-за невозможности запоминать.

Из русских мыслителей, повлиявших до некоторой степени на мандельштамовскую концепцию памяти, следует упомянуть В. И. Иванова и П. А. Флоренского. Но оба они, как преемники неоплатонических идей В. Соловьева, понимали память метафизически, и поэтому для Мандельштама, увлеченного прежде всего посясторонним «трехмерным миром» (Гинзбург 1974:358), они не могли быть вполне приемлемыми.

Правда, Иванова молодой Мандельштам принимал как своего учителя, перенимая и реинтерпретируя большую часть не только его поэтического, но и

понятийного словаря. В период «обучения» Мандельштама роль своеобразногоклада понятий сыграл, во всяком случае, сборник статей и афоризмов Иванова *По звездам* (1909). Эту книгу наш поэт очень хорошо знал (ср. письмо Мандельштама Иванову от 13/26 августа 1909 года), а в ней многие страницы посвящены именно Мнемозине (например, *Поэт и чернь*, 1904; *Копье Афины*, 1904; *Спорады*, 1908; *Древний ужас*, 1909)

В статьях *Поэт и чернь* и *Копье Афины* Иванов выдвигает тезис о том, что поэт, «будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым органом народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней возможности» (1909:40). Обратный путь припоминания ведет поэта сначала к символу, а через символ — к изначально существующему мифу, который представляет собой «образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского» (41). Мифотворческая поэзия, по мнению Иванова, основана на сверхличной памяти, и у нее нет ничего общего с автобиографическим припоминанием поэтом своей личной жизни. Поэт, более того, должен в себе преодолеть все черты «дифференциации и индивидуации» (52) и проникнуться «самоопределением соборным» (50). Только таким образом он сможет вернуть народу то, что получил от него — символы и мифы, и своим искусством сможет пробудить его из состояния коллективного забвения. Поэтическая память идет, между тем, и далее мифов. В статье по поводу полотна Л. Бакста *Terror Antiquus* Иванов замечает, что «источником всякого личного творчества, гениального прозрения и пророчесственного почина» (394) является, на самом деле, платонический анамнезис — «Память Предвечная», т. е. припоминание душой самих божественных идей. В том же месте, но без настоящего стремления к теоретической классификации, Иванов упоминает еще два типа памяти — культурную и историческую. Культурная память в такой же степени значительна как и творческая память. «Мнемосина — Вечная Память: вот другое имя той преемственности общения в духе и силе между живущими и отшедшими, которую мы, люди овеществленного и рассеянного века, чтим под именем духовной культуры, не зная сами религиозных корней этого почитания. Культура — культ отшедших, и Вечная Память — душа ее жизни, соборной по преимуществу и основанной на предании» (393–394).

Отметим мимоходом, что веру в преемственность и целесообразность культурной памяти Иванов будет исповедовать и после Революции, например, в *Переписке из двух углов* (1921), полемизируя с культурным нигилизмом М. О. Гершензона. Я имею в виду потребность Гершензона «кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии» (Иванов 1979:385), т. е. его бунт против культуры как общего, безличного и чужого знания. Тем самым, что приобретено не в живом и непосредственном опыте, а унаследовано от предков — это знание, по мнению Гершензона, душит и умерщвляет, сначала отдельного человека, а потом и общество в целом.

Вернемся, между тем, к Иванову и его статье *Древний Ужас*. Из всего, что там сказано, можно сделать вывод, что культурная память, сходно поэтической,

и благодаря тому, что она представляет собой «энергию соборную» (396), трансцендирует границы земного опыта, соединяя того, кто предоставляет себя Мнемозине, «С Началом и Словом, которое в Начале было» (394).

И, наконец, Иванов в упомянутой статье затрагивает вскользь и феномен «нашей короткой и малыми мерами мерящей исторической памяти» (399). Но уже из приведенной формулировки видно, что исторической памяти он приписывает очень ограниченную досягаемость, и поэтому в дальнейшем тексте не уделяет ей особого внимания. Представляя собой духовную активность, не позволяющую человеку прорваться из сферы исторического в сферу вечного, историческая память остается на периферии теоретических интересов Иванова.

В книге П. Флоренского *Столп и утверждение истины* (1914), где, в связи с категорией памяти, имеются ссылки на Иванова (например, в седьмом «письме» о грехе), внимание также концентрируется исключительно на трансцендентном типе припоминания. А именно, для Флоренского «память всегда имеет значение трансцендентальное, и в ней мы не можем не видеть нашего надвременного естества» (201–202). Если взять религиозную философию этого мыслителя в целом, то необходимо вытекает, что невозможно «припомнить то, что существует только во времени, поскольку это принципиально неповторимо: с временем оно безвозвратно исчезает. Значит, объектом нашей памяти может стать только то, что одолевает времени, что божественно, вневременно и вечно. Память — это как говорит Флоренский, «деятельность мыслительного усвоения, т. е. творческое воссоздание из представлений, — того, что открывается мистическим опытом в Вечности» (201).

Книгу Флоренского *Столп и утверждение истины* Мандельштам привез с собой в 1919 году в Киев и, по словам его вдовы, «видимо, там его поразили страницы о сомнении, потому что он не раз именно так говорил о сомнении, не называя, впрочем, источника» (Н. Мандельштам 1970:248). В начале главы о сомнении Флоренский приводит несколько мыслей о памяти, в связи с этимологическим толкованием древнегреческого слова ἀλήθεια (истина): «(...) у нас незаглушимо требование того, что не забвенно, что не забываемо, что 'пробывает', μένει в текущем времени. Эта незабвенность и есть ἀλήθεια. Истина, в понимании эллинов, есть ἀλήθεια, т. е. нечто способное пребывать в потоке забвения, в летейских струях чувственного мира, — нечто преодолевающее время, нечто стоящее и не текущее, нечто вечно памятуемое» (18). Кажется все-таки, что на Мандельштама гораздо большее впечатление, чем тезис об истине как «незабвенности» произвели мифологические представления древних эллинов о смерти и силе времени, на которые указывает Флоренский в том же контексте. Например, античное понимание смерти как забвения получило свое выражение в символических образах царства теней, которые отпивая воду из подземной реки Леты, забывают свою жизнь на земле (ср. мандельштамовский цикл стихотворений *Летейские стихи*). Кроме того, ощущение времени как мощной силы, которая рождает и уничтожает все явления, отразилось в образе мифологического Кроноса, пожирающего своих детей (ср. мандельштамовское понятие «голодного времени» в статье *Слово и культура* или в главе *В не по чину барственной шубе* из *Шума времени*).

Не задерживаясь больше на подробностях, я могу только еще раз подчеркнуть, что Мандельштам к собственному пониманию памяти несомненно приходил через скрытый, может быть, даже подсознательный диалог с взглядами В. Иванова и П. Флоренского. Он, правда, в большей степени следовал своим предшественникам, задавая вопросы об истинной природе Мнемозины, нежели отвечая на них. Все же, мандельштамовская позиция становится более ясной именно при сопоставлении с позициями Иванова и Флоренского, т. е. в том случае, когда точки зрения упомянутых философов становятся фоном, на котором отчетливо проступает своеобразие Мандельштама. Это своеобразие сводится к трем пунктам:

1. В отличие от Иванова мандельштамовская культурно-историческая память обладает, условно говоря, «горизонтальным» характером, двигаясь всегда по онтологически одной и той же плоскости исторического мира — от современности к истокам европейской цивилизации. Даже тогда, когда касается мифологического или религиозного содержания эта память не получает «вертикального» направления — от реального к идеальному. Иначе говоря, для Мандельштама и мифология и религия в первую очередь факты культуры, а не пути, по которым память ведет к абсолюту.

2. В явлении, которое запоминается, Мандельштам в отличие от Флоренского отмечает в основном его исторический, а не сверхвременной компонент, то, что в нем индивидуально и неповторимо, а не то, что обще и вечно. Имея в виду его обостренное чувство специфики отдельных исторических эпох, стилей и ментальностей, к Мандельштаму можно применить слова, которыми он сам охарактеризовал Константина Леонтьева в *Шуме времени*: «(...) из всех русских писателей он более других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них» (2:108). Мандельштамовское припоминание минувших столетий, во всяком случае, исключает возможность их нивелирования «перед лицом Вечности».

3. Третий аспект различия между Ивановым и Флоренским, с одной стороны, и Мандельштамом, с другой, касается проблемы автобиографической памяти. Как припоминание собственного, лично пережитого прошлого, память является одним из существенных факторов, при помощи которого индивидуум строит чувство тождественности и континуальности своего Я во времени (ср. Эриксон 1959:23). Для Иванова и Флоренского, которые каждый по-своему следует за идеей Соловьева «вселенского единения» («всечеловеческое единение», «сизигия», «сочетание»), индивидуум может постичь самоутверждение только «под знаком соборности» (Иванов 1909:102), т. е. пытаясь выйти «из состояния самотождества, из тождества Я = Я» (Флоренский: 177). «Мы были бы нецельны, как Макбет, и безсильны, как Лир, если бы еще мнили, что возможно для нас личное самоутверждение, вне его соподчинения вселенской правде, или иная свобода, кроме той, которая составляет служение духу» — пишет Иванов в статье 1905 года *Кризис индивидуализма* (1909:102). А Флоренский идет еще дальше, утверждая, что «утверждение себя, как себя, без своего отношения к другому, т. е. к Богу и ко всей твари, — самоупор вне выхождения из себя и есть коренной грех,

или корень всех грехов» (177). Уверенность в том, что отдельный человек, в попытке самоопределения, должен отказаться от всего индивидуального, а себя реализовать в первую очередь по отношению к божественному и коллективному, была причиной непреходящего и исключительного интереса Иванова и Флоренского к метафизическому понятию памяти в ущерб вопросу автобиографической памяти — как недостаточной гарантии единства личности.

—Мандельштам, если судить по его программным высказываниям, поступает сходным образом, стараясь из своих воспоминаний устранить все личное, и в поиске своего Я опереться на историческую память. «Мне хочется говорить не о себе, а следовать за веком, за шумом и прорастанием времени» заявляет он в *Шуме времени*. «Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое. Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. (...) Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова. Там, где у счастливых поколений говорит эпос гексаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зияния, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива.» (2:99)

Тот факт, что Мандельштам определил себя как «разночинца», отыскивая свои корни не в узком кругу семейной и частной жизни, а в более широком социальном, культурном и историческом контексте, все еще не означает, что он, как писатель, на самом деле отказывался от личных воспоминаний. *Шум времени* есть не что иное как акт автобиографической памяти. Мир, изображенный в произведении, хотя кроме детства рассказчика включает и более широкие общественно-исторические события, в конечном счете представляет собой мир, припоминающийся рассказчиком. Индивидуальное прошлое Мандельштама перерастает, таким образом, в очень важный тематический комплекс его прозы, а автобиографическая память, отброшенная на программном уровне, становится одной из ее основных повествовательных стратегий.

Мандельштамовская Мнемозина обладает, как мы видим, синкретической природой. Она открывает то свой культурно-исторический, то автобиографический компонент, оживляя в литературном произведении то общую, то индивидуальную историю. Сферы ее воздействия не могут, правда, четко разграничиваться, потому что историческое и автобиографическое припоминания чаще всего переплетаются между собой. Но в случае Мандельштама интересно следить за тем, как в отдельных фазах его творчества, в зависимости от его положения в собственном времени, преобладает сначала первый, а потом второй тип мемории. До периода личного и поэтического кризиса Мандельштама, в самом резком виде проявившегося в середине 20-х годов, доминирующую роль играет в его опусе историческая память. Позднее она все более уступает — в творческом процессе — автобиографической мемории, целиком, однако, никогда не исчезая и не теряя статуса мандельштамовского эстетического и этического кредо (Левин, Сегал, Тименчик, Цивьян: 49–51).

ЛИТЕРАТУРА

Erikson, E. H., 1959

Erikson, E.H. *Identity and the Life Cycle*. New York; International Universities Press.

Флоренский, П., 1914

Флоренский, П., *Столп и утверждение истины*. Москва: Товарищество типографии А. И. Мамонтова.

Гинзбург, Л., 1974

Гинзбург, Л., *О лирике*. Ленинград: Советский писатель.

Иванов, Вячеслав, 1909

Иванов, В., *По звездам*. С. Петербург: ОРЫ

Иванов, Вячеслав, 1979

Иванов, В., *Собрание сочинений*. т. 3. Bruxelles; Foyer Oriental Chretien.

Левин, Ю. И., Сегал, Д. М., Тименчик, Р. Д., Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В., 1974

Левин, Ю. И. и др., *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*. "Russian Literature" 7/8, 47-82.

Лосский, Н. О., 1922

Лосский, Н.О., *Интуитивная философия Бергсона*. Петербург: Учитель.

Мандельштам, Н., 1970

Мандельштам, Н., *Воспоминания*. New York: Издательство имени Чехова.

Мандельштам, О. 1967-1971

Мандельштам, О., *Собрание сочинений в трех томах*. Washington-New York: Международное Литературное Содружество.

Ritter, J., 1971

Ritter, J., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 1: A-C. Basel-Stuttgart; Schabe Co. Verlag.

Užarević, J., Cacan, F., 1985

Užarević, J., Cacan, F., *Pjesništvo pamćenja težine i nježnosti*. "Književna smotra", 17, 57-58. 5-8.

«Роза Мира» Даниила Андреева и традиции
русской утопической мысли

Я. ОРЛОВСКИ

Даниил Андреев (1906–1959) еще недостаточно известен в мировой литературе. В России же его имя, начиная с конца 80-х годов нашего столетия, прозвучало в печати многократно¹. О нем заговорили, как о выдающемся и оригинальном русском поэте и мыслителе XX века.

Даниил Андреев родился в 1906 году в Берлине. Он был сыном известного прозаика и драматурга эпохи модернизма Леонида Андреева. Его мать Александра Михайловна Велигорская, по отцу поляк, умерла от послеродового заболевания. Воспитанием осиротевшего младенца, будущего поэта, занялась его тетка, Елизавета Доброва, проживавшая в Москве².

Гимназическое образование получил Д. Андреев уже в советское время, однако, поступить в университет ему не удалось, так как он был сыном «непролетарского» писателя, да к тому же еще «эмигранта» (после 1918 года писатель Леонид Андреев оказался в Финляндии, где и умер в 1919 г.). Вместо университета Даниилу Андрееву удалось закончить Высшие литературные курсы. Писать стихи он начал в конце 20-х годов, но по своему содержанию, они никак не отвечали тем социально-политическим требованиям, которые ставились в то время перед «советской» литературой и поэтому не печатались тогда. В конце 30-х годов Д. Андреев начал работу над романом «Странники ночи», в котором хотел изобразить идейные искания и трагические судьбы тогдашней русской интеллигенции.

Советско-германская война прекратила работу Андреева над начатым романом. Его автор был мобилизован в 1942 году; по состоянию слабого здоровья

¹См. журнальные подборки стихотворений Д. Андреева: *Стихотворения*, «Звезда», 1966, № 10, с. 199–201; *Свет из тьмы*, «Нева», 1988, № 3, с. 118–120; *На великих перекатах времени*, «Новый мир», 1987, № 4, с. 161–172; *Из цикла «Янтари»*, «Звезда», 1988, № 3, с. 172–173; *Даниил Андреев*, «Москва», 1990, № 8, с. 23–32; *«Но чаша лишь одна...»* «Литературное обозрение», 1990, № 5, с. 9–22; *Из наследия. Публикация Аллы Андреевой*, «Москва», 1993, № 10, с. 120–128; книжные изд.: Д. Андреев, *Ранью заревою*, Москва 1975; *Русские боги. Стихотворения и поэмы*, Москва 1989.

²См. вступление Аллы Андреевой в кн.: Д. Андреев, *Роза Мира. Метафилософия истории*, Москва 1991, с. 5–6.

служил он в санитраных отрядах. Был свидетелем осады и блокады Ленинграда, что впоследствии отразилось в его замечательной поэме «Ленинградский апокалипсис» (1949–1953), написанной уже во Владимирской тюрьме.

После демобилизации в 1944 году Андреев вернулся в Москву и продолжал здесь писать раньше им начатые произведения (в их числе и поэму «Германцы»). В период нового послевоенного сталинского террора Д. Андреев был арестован по доносу в апреле 1947 года, одновременно в тюрьме НКВД оказалась и жена поэта Алла Александровна, а также некоторые родственники и друзья, которых судили по так называемому «делу Андреева» (его обвинили в подготовке покушения на жизнь Сталина). Андреев сидел в тюрьме на Лубянке и в Лефортове. По решению «тройки» Особого совещания он был приговорен к 25 годам тюремного заключения, а его жена Алла Александровна к 25 годам лагеря. После ареста были уничтожены все захваченные рукописи поэта (некоторые из них послужили как обвинительный материал).

Годы заключения провел Д. Андреев во Владимирской тюрьме. В 1956 году созданная по инициативе Хрущева «Комиссия по пересмотру дел политзаключенных» уменьшила поэту срок с 25 до 10 лет. Его освободили только в апреле 1957 года в безнадежном состоянии после инфаркта, перенесенного раньше в тюремной камере. После освобождения он прожил только уже неполных два года. Умер в Москве 30 марта 1959 года.

По случайным и счастливым обстоятельствам Д. Андреев мог писать в тюрьме спасти свои рукописи. За решетками им были созданы его главные поэмы, уникальное произведение «Роза Мира» (1950–1958) и большинство лирических стихотворений. Суть творчества поэта и главные его произведения так характеризует Алла Андреева:

"Основными в его литературном наследии являются три книги: философско-поэтическая, историософская, мифологическая книга «Роза Мира»; поэтический ансамбль (его термин) «Русские боги»; драматическая поэма «Железная мистерия».

По существу, все эти книги — об одном и том же. Они посвящены его концепции структуры многослойной Вселенной, где наш мир — плоскость пересечения светлых Миров Просветления и темных Миров Возмездия, они о борьбе сил Света с силами Тьмы, в которой мы все участвуем делом, словом или помышлением, как помощники Бога или пособники дьявола³.

Эти слова дают сжатую и общую характеристику интеллектуального содержания всего творческого наследия Андреева. Он прежде всего — «поэт-вестник». О себе так он и написал в одном из своих стихотворений — «я вестник другого дня» («Про всенародное наше Вчера...»). Андреев высказал мысль, что во главе будущего объединенного и духовно преображенного Человечества (о его приближении и условиях достижения говорит книга «Роза Мира») должны стоять люди, которые совместили в себе «три величайших дара: дар религиозного вестничества, дар праведности и дар художественной гениальности»⁴. По Андрееву

³См. вступительное слово А. Андреевой в кн.: Д. Андреев, *Изнанка мира*, «Искусство Ленинграда», 1991, № 3. с. 67.

⁴Д. Андреев, *Роза Мира...*, указ. соч., с. 15.

«вестник» — это не пророк, не праведник, не мыслитель, а тот, кто несет Весть из мира иного в наш земной мир.

По своей одухотворенности и идейно-этической направленности творчество Д. Андреева близко наследию Владимира Соловьева и других религиозных русских мыслителей начала XX века (Федоров, Бердяев, Флоренский). Именно Соловьева назвал поэт «великим духовидцем». В Андрееве «поэт-вестник» неотделим от религиозного мыслителя. Его поэтический мир проникнут духом христианского «сакрум», он не сомневается, что через мир исторической, культурной и социальной действительности, в которой живут все народы, просвечивает всегда мир «иной».

Главной книгой Даниила Андреева является «Роза Мира. Метафилософия истории». Это — как уже было сказано — «философско-поэтическое» произведение, обширный трактат мыслителя и прежде всего вдохновенная поэтическая визия преображенного будущего мира в его космическом масштабе. В «Розе Мира» содержится: во-первых, оригинальный взгляд на русскую историю (вернее было бы сказать «метаисторию» России и россияинства); во-вторых, мифология поэта, в которой выражается его концепция развития человечества и всего Космоса (идея борьбы сил Света с силами Тьмы); в-третьих, утопический образ будущей жизни на земле, которую будет характеризовать полная материальная обеспеченность жизни людей, очень высокая этическая культура и религиозная духовность преображенного человека.

Универсальное значение творческой мысли Андреева так определил Владимир Грушецкий — знаток его наследия и философии: «Даниил Андреев — один из крупнейших поэтов нашего столетия, подлинный продолжатель лучших традиций одухотворенной русской культуры (...) Андреев никогда не чувствовал своей оторванности, изолированности от прошедших раньше него творцов великого здания Культуры Человечества. Поэтому «Роза Мира», высшими мирами вдохновенная, о высших мирах возвещающая и к высшим мирам устремленная, не возносится одиноким загадочным сфинксом над унылой равниной культурного строительства 50-х годов, а является очередным примером извечного (и потому находящегося вне времени) стремления человека вырваться из тесных ущелий плоти на просторы духовного космоса. Написанная человеком синей эпохи из подполья, книга вобрала в себя опыт великих духовидцев прошлого, объединила разрозненные элементы надмироного, уловленные в разное время сознанием визионеров разных народов»⁵.

Роза Мира — вымышленное Андреевым оригинальное поэтическое название будущего, идеального порядка жизни на Земле, который осуществится полностью только вместе с Вторым Пришествием Христовым. Поэт характеризовал Розу Мира как движение, которое ставит себе следующие задачи:

«(...) напоминаю еще раз об основных задачах Розы Мира: воспитание человека обгагороженного образа; водворение всеобщего материального достатка; помощь развитию в человечестве высших способностей и светлых творческих начал; консолидация усилий со всеми учениями светлой направленности;

⁵ Там же, с. 285 (Послесловие: Человек синей эпохи).

преобразование планеты в сад, а Всемирной федерации государств — в Братство»⁶.

Андреев не только формулировал задачи Розы Миры, но и характеризовал подробнее это универсальное движение будущего. Более точное понятие о Розе Мира заключается в следующих словах поэта:

«Это не есть замкнутая религиозная конфессия, истинная или ложная. Это не есть и международное религиозное общество вроде теософского, антропософского или масонского, составленного, наподобие букета, из отдельных цветов религиозных истин, эклектически сорванных на всевозможных религиозных лугах. Это есть интеррелигия или панрелигия в том смысле, что ее следует понимать как универсальное учение... (...) Если старые религии — лепестки, то Роза Мира — цветок: с корнем, стеблем, чашей и всем содружеством его лепестков»⁷.

Согласно с концепцией Андреева Роза Мира не будет еще одной новой религией со своими отдельными догмами и отдельным культом. Она должна быть «религией итога», объединять все религии, из которых каждая «сохранит своеобразие и неповторимость»⁸.

Универсальные ценности, содержащиеся в известных религиях мира, считал Андреев основным звеном, которое поможет объединить разделенное конфликтами человечество. Поэтому уделял он очень много внимания религиозному учению Розы Миры и ее отношению ко всем религиям. Одновременно поэт подчеркивал, что «Роза Мира осуществляет новое отношение к природе, к истории, к судьбам человеческих культур, к их задачам, к творчеству, к любви, к путям космического восхождения, к последовательному просветлению Шаданакара»⁹.

Даниил Андреев приписывал большое значение правам человека, его воспитанию, образованию и устройству социальной жизни. Вот его светлая мечта о будущей жизни на Земле:

"Учение Розы Миры указывает на абсолютную *ценность* личности, на ее божественное первородство: право на освобождение от гнета бедности, от гнета агрессивных обществ, на благополучие, на все виды свободного творчества и на обнародование этого творчества, на религиозные искания, на красоту. Право человека на обеспеченное существование и пользование благами цивилизации есть такое врожденное ему право, которое само по себе не требует отказа ни от свободы, ни от духовности. Уверять, будто бы здесь заключена какая-то роковая дилемма, то ради достижения всего только естественных, само собой разумеющихся благ надо жертвовать личной духовной и социальной свободой, — это значит вводить людей в обман»¹⁰.

Сам Андреев заметил, что его идея полного обеспечения в будущем материальных потребностей человека сходится с неосуществимой (как показал

⁶Там же, с. 239.

⁷Там же, с. 13.

⁸Там же, с. 28.

⁹Там же, с. 29. Шаданакар - в мифологии Д. Андреева - «собственное имя брамфатуры нашей планеты».

¹⁰Там же, с. 20.

опыт некоторых стран в наше время) коммунистической утопией, в которой, как известно, содержались подобные обещания. Вот какие надежды связывал поэт с первым этапом установления Розы Мира на нашей планете:

«На протяжении первого этапа должен быть достигнут всеобщий материальный достаток. В деятельности Розы Мира будет и нечто, совпадающее даже с коммунистической мечтой. Любой из граждан, независимо от нации, местожительства, рода занятий, должен быть обеспечен так, чтобы полностью были удовлетворены основные его потребности: в пище, в одежде, в жилище, в подходящей к его характеру и навыкам работе, в отдыхе, в досуге, в лечении, в элементарных житейских удобствах, в повышении образования, в приобщении искусствам и наукам, в религиозных действиях»¹¹.

В утопической мысли Даниила Андреева много говорится о преобразовании планеты, развитии межконтинентального транспорта, изменении климата, освоении необитаемых мест и районов. Автор «Розы Мира» так об этом писал:

«Перспективное мышление подводит к выводу, что задачу превращения планеты в сад рационально начинать с районов еще не заселенных. А это связывается с воплощением старинных мечтаний об освоении великих пустынь — Сахары, Гоби, Калахари, внутренних областей Аравии и Австралии. Их обводнение и озеленение превратятся в первые опыты комплексного, всестороннего преобразования огромных площадей земной поверхности в художественно совершенный ландшафт. Начнутся работы по утеплению полярных областей и зон вечной мерзлоты: освоение атомной энергии, кажется, уже создает необходимые для этого технические предпосылки. В тропическом поясе развернутся широчайшие работы по расчистке лесов Конго, Нигера, Амазонки, Ориноко и по превращению их в высококультурные области»¹².

Андреев предсказывал, что одухотворенная жизнь будущего неотделима от искусства и религиозного культа. По его убеждению, искусство будет проникать и обогащать всю человеческую жизнь и оно само изменится, расширит свои границы постижения мира и созидательные возможности. Визионер Андреев писал об этом как настоящий поэт:

«Будут чудесные создания еще небывалой полноты жизнеутверждения, чистоты и веселия. В руслах всех искусств — тех, которые уже есть, и тех, которые возникнут, — появятся искрящиеся, как водяные брызги в солнечных лучах, произведения творцов будущего о любви, более многосторонней, чем наша, о молодости, о радостях домашнего очага и общественной деятельности, о расширении человеческого сознания, о раздвижении границ восприятия, о стихиях, подружившихся с людьми, о вседневной близости невидимых еще теперь друзей нашего сердца, да и мало ли о чем, что будет волновать людей тех эпох и чего мы не в состоянии себе представить (...) Наступит время, когда этический и эстетический уровень общества и самих деятелей искусств станет таков, то отпадет всякая надобность в каких-либо ограничениях, и свобода искусств, литературы, философии и науки станет полной»¹³.

¹¹ Там же, с. 249.

¹² Там же, с. 250.

¹³ Там же, с. 21–22.

Даниил Андреев не пытался точно определить время, когда Роза Мира воцарится на нашей планете. Ее возникновение понимал как процесс, который может продолжаться десятилетия, а может и сотни лет. Поэт надеялся, что местом возникновения Розы Мира станет возрожденная христианская Россия. Допускал, однако, и другие возможности (в виду имел только страны Востока — Индию, Китай или Японию) и вдохновенно пророчил:

«(...) Но там ли, здесь ли, в этой стране или в другой, раньше на десятилетие или позже, интеррелигиозная, всечеловеческая церковь новых времен, Роза Мира, явится как итог духовной деятельности множества, как соборное творчество людей, ставших под низливающейся поток откровения, — явится, возникнет, вступит на исторический путь»¹⁴.

В этих словах поэт еще раз хорошо определил суть Розы Мира и источники, которые приведут к ее возникновению.

Увлекательную андреевскую идею — Розу Мира можно оценивать как одну из утопий XX века. Эта утопия — как и другие известные утопии в мировой литературе — имеет универсальный характер. Андреев писал об устройстве будущей жизни не на какой-нибудь отдаленной планете (как например, Александр Богданов в «Красной Звезде»), не в одной избранной стране (Россия будущего в романе «4338 год. Петербургские письма» Владимира Одоевского, в «Что делать?» Николая Чернышевского), не в какой-то вымышленной идеальной стране (Босфоромания в романе «3448 год. Рукопись Мартына Задека» Александра Вельтмана), не на каком-то отдельном острове или в фиктивном «городе солнца» (это, как известно, свойственно жанру классической утопии). Андреев думал о будущем всего человечества, что отразилось и в самом названии его утопической идеи. Универсализм Андреева проявился и в том, что он предсказывал исчезновение в будущем границ между народами и культурами. Вот что сказано об этом в его книге: «В сознании людей XXI века с каждым десятилетием будет стираться память о гранях между культурами и народами»¹⁵.

Такая перспектива будущего отнюдь не означает, что Андреев не чувствовал глубокой и кровной связи с русской историей и с традициями русской духовной культуры. В этом смысле он настоящий патриот. Россию он воспринимал как «избранную страну», как своего рода «Третий Рим» и «Небесный Кремль». Но в идее «Третьего Рима» нет у Андреева имперской мысли прошлого. Универсализм андреевской «русской идеи» так оценивал философ и культуролог Григорий Померанц (одновременно с Андреевым он сидел в тюрьме на Лубянке): «Из всего контекста творчества Андреева можно вывести, что истинный Третий Рим — не империя, а некое царство духа, осуществленная Роза Мира, в которой каждый духовно-религиозный мир — равноправный лепесток»¹⁶.

В каждой утопии заложено отрицание существующего социального порядка и одновременно проектируется образ будущей жизни — лучшей, или даже идеальной. Утопическая мысль Андреева выросла из тревожных размышлений об

¹⁴Там же, с. 13.

¹⁵Там же, с. 252.

¹⁶Г. Померанц, *Тюремная лирика Даниила Андреева*, «Октябрь», 1991, № 8, с. 162.

опасностях, которые вытекали из существования двух тоталитарных систем — фашизма и сталинского коммунизма. Не без влияния на мысль Андреева оставались современные ему глубокие политические и национальные конфликты в мире и угроза всеобщей атомной катастрофы. Важное значение имела и ощущаемая поэтом необходимость преодоления бездуховности и всего зла коммунистической системы. Залог и возможность преодоления этих опасностей и господства мирового зла Андреев видел в торжестве духовных ценностей всего человечества, которые содержатся в его религиях и метакультурах.

Символика лирического текста
(А. Блок: «Вхожу я в темные храмы»)

И. ВИЛАГИ

1. Символика идеи

Это стихотворение в обобщённой форме выражает связь между личностью и вселенной, между человеком и космосом, между земным и небесным. Это связь в поэтическом тексте реализуется посредством единения лирического героя (субъекта), несущего в себе земное начало, и лирического предмета (объекта) — «Прекрасной Дамы», «Величавой Вечной Жены» как символа «вечной женственности», красоты и совершенства.

Будучи ключевым (доминантным) стихотворением цикла, оно наиболее ярко раскрывает не только стремление человека к вечной гармонии, но и указывает путь к ее достижению. Этот путь озаряется в поэтическом сознании А. Блока в моменты наивысшего напряжения жизненных и духовных сил, как путь, который соприкасается с тайнами космоса. Проникнуть в эту тайну возможно, по мнению поэта, через постижение идеи «вечной женственности».

Воплощая эту идею в художественных образах, А. Блок создает ситуацию сближения лирического «я» (субъекта), уже вступившего в свою «духовную церковь», с лирическим объектом — этой мистической «Величавой Вечной Женой», олицетворяющей собой идею гармонии мира.

Неслучайно местом этого единения выбран храм. Храм в пределах этого стихотворения — понятие полисемантическое: это и факт «реальной предметности», и определенное состояние души лирического героя, это его «душевная церковь». Только на пересечении реального и иллюзорного, бытового и потустороннего, земного и небесного возможно и ситуация предощущения, и ожидания, и самого сближения, почти «подлунно» счастливого слияния любящих душ.

Развитие поэтического мира стихотворения, движение как конкретных, так и отвлеченных понятий влечет за собой сужение и объективизацию образа «Прекрасной Дамы», постепенно проступающей в воображении поэта из туманной дали. В то же время поле зрения лирического «я» расширяется: ризы «Величавой Вечной Жены», «ласковые свечи», «Высоко бегущие по корнизам улыбки, сказки и сны» и наконец принимают черты той, к которой всей душой стремится лирический субъект:

Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

Итак, активность героя вытесняет активность цели, надежда на желанное счастье, которая в итоге и облекает мифический образ «Вечной Женственности» качествами реальной телесности. Это вытеснение в конце концов приводит к тому, что образ «Величавой Вечной Жены» сливается с лирическим героем: Она заменит «Я». И только тогда полумистическое явление «Прекрасной Дамы» станет почти осязаемой реальностью. Этот процесс осуществляется через внутреннее психическое действие, в центре которого, как уже было отмечено, стоит отвлеченный феномен обожаемой женщины, — посланницы далеких миров, являющей собой символ высшей, идеальной любви.

2. Символика предметности

В раскрытии этой символика значительную роль играют «предметности» и явления, перечисленные в стихотворении. На первый взгляд может показаться, что церковное окружение воспроизведено довольно конкретно (храм, обряд, красные лампады, высокие колонны, ризы, свечи). Но учитывая внутреннее движение поэтического образа, а вместе с ним нарастающее чувство ожидания, которое испытывает лирический герой, мы приходим к убеждению, что здесь речь идет не о конкретном месте предполагаемого свидания, а о «душевной церкви» поэта, о том самом храме, который создан в душе лирического героя. Возникает метафора «храм» — «душа».

Эта метафорическая замена происходит постепенно, обретая свою полную реализацию в конце стихотворения. Итак, конкретные предметы бытовой реальности как бы становятся участниками этой необычной встречи, которая происходит в «темном храме». Обратим внимание на употребление этого понятия, которое дано в стихотворении во множественном числе — «Вхожу я в темные храмы...». Естественно, что одновременно входить во множество темных храмов лирический субъект не может, поэтому понятие «темные храмы» становится аллегорической заменой той среды, той обстановки, в окружении которой является лирическому герою образ «Величавой Вечной Жены».

В связи с этим исследователь творчества А. Блока Б. Соловьев писал: «Погружаясь в свои «сказки и сны», он (т. е. лирически герой — Й. В.) покорно склоняет перед ней колена и готов безропотно выполнять ее волю, святую для него, всегда служить «Величавой Вечной Жене», чей земной образ неотделим от того, который мерцает на иконах в сиянии лампад и золоте риз. Ему кажется, что весь смысл его жизни в том, чтобы свято выполнить некогда данный ей — и навсегда нерушимый — «завет служенья», и чем темнее храм, беднее обряд, тем ослепительнее образ той, кому он воссылает свои моления, тем выше влекут его бегущие по карнизам «улыбки, сказки и сны», обещающие исполнение невозможного и чудесного».^{1*}

¹Соловьев, Б.: Поэт и его подвиг. М., 1980, Сов. пис., стр. 35.

3. Символика движения

Уже было отмечено, что встреча лирического героя и «Величавой Вечной Жены» происходит в условном «темном храме», который воссоздан в стихотворении перечислением бытовых «реальностей». Обозначенные конкретно, они тем не менее не снижают общей атмосферы возвышенности, одухотворенности и напряженного ожидания, в состоянии которого находится душа поэта. Сосредоточенность на этой встрече подчеркнута определенной логикой перечисления церковной атрибутики: взгляд лирического героя целенаправлен — от «дольнего» к «горнему»: он устремлен от «мерцания красных лампад» туда, где «высоко бегут по карнизам улыбки, сказки и сны». И, наконец, как синтез движения и неподвижности — миг счастливого схождения друг с другом, радостный миг узнавания, миг обретения гармонии. Векторы этого движения направлены в одну точку. Напомним, что стихотворение начинается с «Я» («Вхожу я в темны храмы...») а завершается — «Ты» («Но я врю: Милая — Ты.»). От Я к Ты.

4. Символика структуры—триптиха

Обозначенные три уровня (см. 1, 2, 3,) образуют своеобразный лирический триптих, компоненты которого — лирический пейзаж, предмет и лирическое «я» — функционируют не как самостоятельные композиционные элементы, а переплетаются и взаимно обуславливаются. Композиция получает определенную систему, элементы которой (символ, предмет, реальность, движение и др.) не только взаимообусловлены, но и подчинены друг другу. Если мы разобьем этот комплекс на «слои изображенных предметностей», то обнаружим следующие конкретные явления (уровни):

А) Описание внутреннего мира храма (лирическое окружение или пейзаж)

«Красные лампы», «высокие колонны», «озаренный образ», «ризы», «высокие карнизы», «ласковые свечи», «отрадные черты» — из этого следует, что мир храма не статичен, а полон внутреннего динамизма. Напомним, что храм — это своеобразная метафора (храм — это сама душа лирического субъекта), поэтому описание внутреннего убранства храма — это своеобразное отражение того состояния, в котором находится душа лирического «я». Это не просто перечисление, это постепенное приближение к тому главному образу, миру, идее, встрече, ради которой герой находится в этой храме и выстраивает в своей душе свою «душевную церковь». В момент единения со своей мечтой («Величавой Вечной Женой») лирический субъект как бы преодолевает три земных измерений и вступает в четвертое — потустороннее. Лирическое время в этот момент замедляется, и только тогда перед ним начинают проступать черты «Прекрасной Дамы». Важно заметить, что эти черты в стихотворении не имеют антропоморфного облика. Это не черты женщины, хотя речь идет о «Прекрасной Даме», а воплощение идеи «Вечной Женственности», идеи гармонии, красоты и совершенства.

Облик «Прекрасной Дамы» медленно и постепенно втягивается в поле зрения лирического субъекта, сначала это «ризы», «ласковые свечи», и, наконец, «отрадные черты». В этом постепенном приближении желанного образа только одно слово — «черты» — может иметь отношение к образу женщины.

Б) Лирический предмет и пейзаж

Этот уровень изображения «Прекрасной Дамы» («озаренный образ о Ней», «привычные ризы Величавой Вечной Жены», «отрадные черты у ласковых свеч Святой») материализуется в предметностях внутреннего мира храма. Другими словами, «качества» лирического пейзажа и предмета взаимосвязаны единым авторским замыслом, они взаимообусловлены и взаимодействуют в пределах единого текста.

Эта взаимообусловленность проявляется с одной стороны, в комплексности «текстуального зрелища», где «неживые предметы» становятся своеобразными знаками потустороннего мира, сверхреальной действительности, а с другой — в постепенном и медленном воплощении «живого», «весного» через бренное и земное.

В) Лирический герой и храм

Третий компонент блоковского триптиха — это лирическое «я». Этот «геометрический фокус», эта точка концентрирует вокруг себя весь мир, все окружение поэта. Подобное построение характерно почти для всех ранних стихотворений А. Блока.

"Стихи о Прекрасной Даме" в этом отношении занимают особое место. Позиция лирического «я» раскрывается через его монолог, в то время, как сам герой находится между этими центрами — в окружении реалий храма, на которых уже лежит отблеск «Прекрасной Дамы», и самой, еще не явившейся «Величавой Вечной Жены».

Это центральное положение героя уравнивается двумя другими компонентами триптиха и входит в целостную структуру стихотворения как его организующий центр.

Следует обратить внимание на одну закономерность, которая обнаруживается в процессе развития монолога. Чем ближе к концу этот монолог, тем слабее доминанта лирического «я». Во второй же части стихотворения эти позиции меняются. На первый план выходит образ «Прекрасной Дамы», а лирический герой занимает второстепенное место. В этой ситуации образ «Прекрасной Дамы» становится «лучезарным фокусом» триптиха. Это больше, чем просто перемена ролей.

Естественно сама эволюция (преображение) образа осуществляется постепенно. Уже в первой строфе с появлением лирического «я» одновременно возникают и другие два компонента структуры триптиха, но в данном случае они играют подчиненную роль:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд,
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

В следующих двух строфах позиции лирического «я», лирического предмета и лирического пейзажа постепенно уравниваются, следовательно, структурно как в плане интеллектуального, так и эмоционального мы можем говорить о полном, безукоризненном триптихе. «В тени у высокой колонны» (пейзаж), «дрожу» (я), «от скрипа дверей» (пейзаж), «а в лицо мне» (я), «глядит озаренный только образ, лишь сон о ней» (предмет). «О, я привык к этим ризам Величавой Вечной Жены («я» — предметность — предмет-объект), «высоко бегут по карнизам улыбки, сказки и сны» (предметность — явление — внутреннее состояние лирического «я» и воображаемого образа Прекрасной дамы, воплощенного уже не в форме отвлеченных понятий, а в «видимых», реальных).

Но в последней строфе уже бесспорно доминируют свойства лирического предмета-объекта «Прекрасной Дамы» — в своей конкретности, фактичности, объективности и величии. Эти свойства усиливаются световыми и звуковыми эффектами как дополнительными поэтическими средствами. Они подавляют поэтическую возможность и комплексную зрелищность двух других компонентов. В то же время они разрушают ту контекстуальную-смысловую симметрию и пропорциональность, которые отличают стихотворение в целом, а одновременно с этим идет распад структуры-триптиха:

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

Разрушение симметрической структуры стиха — явление закономерное. Причины его заключаются как в закономерном развитии текста и сюжета, так и в многостороннем изложении философского плана. В результате этот процесс ведет к смысловому расчленению стиха.

Д. Лукач так пишет об этом: «... необходимо, чтобы художник нашел подходящую пропорциональность, но это только равняется началу пути, которое ему необходимо оставить позади самого себя в интересах подлинного произведения, подлинные критерии произведения даже за идеальную в своем роде пропорциональность, но точность и верность этой последней не прекратится ими. Ибо четкие, точно измеримые симметрия и пропорциональность доминируют там, где физические законы как таковы могут действовать без запрета, в самой чистой форме в мире кристаллов.»²

Многослойность изображенных предметностей создается и дополнительными средствами (эффектами) — звуковыми, цветовыми, световыми, которые тонко высвечивают «предметный фон» стихотворения, делают более

²Lukács Gy.: Az esztétikum sajátossága. 1-2. Bp., 1975.

наглядными как объективные, так и субъективные явления. Другими словами, они усиливают или ослабляют непосредственное наполнение стихов.

5. Символика звуковых эффектов

«В создании художественного образа, в построении сюжета, в раскрытии авторского мироощущения значительную роль играет использование символики звуков и тишины, иногда контрастное столкновение их. Блок жил в мире звуков, через них воспринимая жизнь и людей и ими выражая свое отношение к людям, к действительности, свое личное я. Блока можно было назвать коллекционером звуков бытия... Рядом живут в его стихотворениях реалистические, земные, и звуки-символы, звуки вестники добра и зла, звуки, создающие необходимое настроение, сообщающие стихотворению композиционную стройность, организующие сюжет.» — пишет Л. В. Краснова.³

«Звук в сфере поэтической фонетики бывает вестником важных событий, он порождает в лирическом герое предчувствие чего-то рокового, неизбежного: жизни, смерти, любви.»⁴ В то же время «некоторые исследователи поэтики Блока связывают такие звуки, как скрип, лягз, визг с темой антимузыкальности мира зла.»⁵ Думается, что с этим нельзя вполне согласиться.

«Музыкальная антитеза является одним из специфических приемов поэтики А. Блока, подчиненных задаче художественного отражения контрастов и конфликтов, трагичности судьбы человека в условиях «страшного мира»⁶ — устанавливает и Т. Крук. «Однако понятие музыкальной антитезы гораздо шире. Блок создает целые звуковые картины, порою конрадикторные в своей сущности, необходимые для выражения душевного настроения героя и для пейзажных зарисовок, и для характеристики времени.»⁷ В данном стихотворении звуковые эффекты равным образом передают как изменение душевного настроения героя, так характеристики времени. В первой части звуковой эффект («скрип дверей») как неприятный, подчеркивает борьбу, совершающуюся в душе лирического героя, отчаяние и страх перед неопределенностью ожидания (придет ли Прекрасная Дама или нет?). Этот эффект усиливается другим — эмоциональным напряжением лирического «я»:

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.

Во второй части отсутствуют звуковые эффекты внешнего мира. Эта звуковая пауза создает ощущение отрешенности от внешнего мира, порождает ту тишину, которая противостоит какофонии первой части. Поэт создает идеальные условия для того, чтобы долгожданная встреча смогла произойти:

³Краснова, Л. В.: Поэтика Ал. Блока. Львов, 1973, ИЛУ., стр. 83.

⁴Там же, стр. 83.

⁵Там же, стр. 85.

⁶Крук, И. Т.: Поэт и действительность. Киев, 1969, стр. 42–43.

⁷Краснова, л. В.: Там же, стр. 87–88.

Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

Если принять во внимание раннюю лирику А. Блока, то можно установить, как поэт постепенно подготавливает место встречи лирического «я» и его мечты («Прекрасной Дамы»). Это некое условное, неземное место, в котором свет вытесняет звук.

Звук — знак земной жизни, от которой лирический герой раннего Блока бежит как от чего-то суетного (заземленного), в то время, как свет (цвет) — знак созерцательный, знак души, постижение которого требует от героя уединения и самоуглубления. Напомним в этой связи, что «Прекрасная Дама» является поэту именно в момент его наивысшего отречения от земного бытия.

б) Символика световых и цветовых эффектов

Световые и цветовые эффекты в этом стихотворении выполняют подобные функции, что и звуковые. «Его стихотворения раскрашены в различные цвета и оттенки. Колоризм в поэзии Блока обусловлен, с одной стороны, реальным миром и, с другой — миром символов.»⁸

Ранние лирические произведения Блока, подобно стихам о Прекрасной Даме, характеризуются частым использованием красного цвета, «символика которого в поэзии Блока наиболее богата. Красный цвет выполняет различные функции... В близком поэту кругу людей красный цвет воспринимался как символ тревоги, беспокойства.»⁹

Это толкование является обоснованным в данном стихотворении. Ведь, с одной стороны, здесь фактически присутствует лишь один цвет — красный, все остальные можно считать его оттенками, причем такими оттенками, которые противопоставлены друг другу, которые контрастируют друг с другом («темный», «тьень») — «озаренный», «свечи»). С другой стороны, здесь красный цвет на самом деле символизирует тревогу, беспокойства лирического «я».

Но в ряде случаев это толкование несостоятельно. В первую очередь я думаю о так называемой «пейзажной» лирике Блока, где «красный» и «белый», «черный» и «голубой», одним словом, ясный дневной свет и ночная мгла, переливаясь друг в друга, создают такое впечатление, что цвета темного тона символизируют лирического героя, а яркие — Прекрасную Даму. Прекрасная Дама для поэта — символ спасения, именно поэтому она ассоциируется с яркими, светлыми красками, с сиянием, со светом.

Таким образом, анализируя цветовой спектр стихов о «Прекрасной Даме», следует выделить, что в них, прежде всего, доминирует красный цвет — цвет тревоги. Только он один дан вне оттенков. На остальные цветовые образы ложатся тени, приглушая их сияние, их блеск. Так создаются оттенки, полутона.

Но предметы окружающего мира, равно, как и сама душа лирического героя, кажутся серыми, восковыми, если они находятся вне этого единения —

⁸ Там же, стр. 136.

⁹ Там же, стр. 137.

земного и небесного, мечты и действительности, лирического «я» и Прекрасной Дамы, и только в момент напряженного ожидания не только окружающие реалии, но даже краски наполняются жизнью, начинают мерцать, начинают излучать жизненную энергию.

Обратим внимание, что первые шесть строк стихотворения передают ощущение безнадежности и беспокойства, в состоянии которых находится лирический герой. Эту гамму ощущений усиливают световые и цветовые эффекты. Это ощущение безнадежности подчеркивается также цветовыми и световыми контрастами. Уже было отмечено, что доминирующим цветом тревоги является красный цвет, но одно дело красный цвет на фоне тени, другое дело — «в сиянии красных лампад».

Последние десять строк находятся в резком противопоставлении с первыми шестью. Его создает ослепительный световой эффект — «озаренный образ» на фоне «мрачного храма». Это миг внезапного осознания Богоматери, которая, в свою очередь, является пробразом «Прекрасной Дамы»:

А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ, лишь сон о Ней.

И только в последней строчке этого стихотворения происходит слияние этих двух образов:

Но я верю: Милая — Ты.

7) *Символка места*

Место развития лирического сюжета — «темные храмы» — условно. Это не конкретный храм, а храмы. Понятно, что одновременно входить в «темные храмы» лирический субъект не может. «Темные храмы» — это условный символ, это «душевная церковь» поэта, это, наконец, сама душа, в котором непрестанно идет борьба. Даже само лирическое «я» в системе этого стихотворения становится как бы наблюдателем «событий» сюжета. Заключительная строка — «Милая — Ты» — есть лирическая формулировка небесной и земной любви, единения индивидуума и вселенного.

В этой связи необходимо отметить, что в ранней лирике Блока конкретное место развития лирического сюжета не обозначается, ведь «темные храмы» — это тоже в итоге не конкретное место действия. Поэта интересуют не события внешнего мира, а внутреннее состояние души, созерцательность.

«Но цель уже появилась где-то в поле зрения, и активные поиски ее сменились полупассивной созерцательностью и надеждой. Желая подчеркнуть эти особенности книги, Блок назвал ее основной отдел в первом издании «Неподвижность». Конечно, такое заглавие, заставляющее вспомнить учение элейцев о неизменяемости сущего, смогло лишь отчасти очертить поэтический мир

молодого Блока, динамически напряженный и в этот период, и все же оно в концепции блоковской книги мело право на существование.»¹⁰

8) Символика времени

Лирическое время этого стихотворения мы воспринимаем через внутреннее изменение психического состояния лирического героя. Он входит «в темные храмы», «совершает бедный обряд», «ждет Прекрасной Дамы», он видит ее «озаренный образ» «в мерцаньи красных лампад». С этого мгновения бег времени ускоряется — «улыбки, сказки и сны» «бегут», пространство соответственно тоже расширяется — колонна высокая, «улыбки, сказки и сны» «бегут по карнизам» и т. д.

И вдруг этот процесс, этот бег неожиданно прекращается. Его останавливает глагол прошедшего времени совершенного вида — «привык»:

О, я привык к этим ризам
Величавой Вечной Жены!

В этом слове сосредоточено психическое состояние лирического героя. Все то движение, тот бег времени, которые изображены в начале стихотворения вне лирического «я», являются как бы частью его души, постоянным напряженным его состоянием. Этот процесс никогда не прекращается. Ожидание становится процессом, но процесс уже постоянен — «привык».

Но, с другой стороны, в этом слове «привык» есть и другой смысл. Это слово становится знаком односторонней любви, любви, которая постоянна и непрерывна.

9) Символика обозрения

Формально это стихотворение делится на четыре строфы. В рамках этого расчленения можно выделить две большие единицы.

Первая строфа обозначает место действия, конкретное окружение («темные храмы», «в мерцаньи красных лампад») и одновременно обозначает действия лирического «я» — «вхожу», «совершаю», «жду».

Мы видим перед собой статичную картину, в рамках которой появляется лирический герой в своем «вещественном» окружении. Заметим, что предложения первой строфы повествовательны, информативны, лаконичны. Они сообщают самую важную информацию, которая необходима для того, чтобы создать настроение созерцания и ту атмосферу, в которой герой (лирическое «я») должен встретить свою мечту. Все кажется очень просто, только перечисление реалий, с которыми вступает в контакт лирический герой. и только один формальный знак намекает на то, что и обряд, и ожидание имеет дополнительное (усложненное), можно сказать, переносное значение. Это — прописные буквы. «Прекрасная Дама» — это не конкретное лицо, а мечта поэта.

¹⁰Максимов, Дм.: Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, Сов. пис., стр. 51.

В связи с семантической разницей имени собственного и имени нарицательного необходимо отметить, что «есть содержание и у имени собственного, если даже оно имеет индивидуальный характер. (В таком редком, определенном случае более или менее мы можем говорить об индивидуальном понятии, потому что в таком случае индивидуальный характер отдельных частных живущих и предметов, отражающих их ощущения, воззрения, представления мы отливаем в форму понятий. Мы выделяем (выбираем) такое не из общих признаков вещей или явлений, воспринятых похожими (подобными, аналогичными), как общее понятие, отменвшее именем нарицательным, а создаем на основании знания только одно или несколько вещей. Поэтому является такой специфичной, чуть только (почти) заметной роль, ассоциирующая значительность имени собственного.»¹¹

Другой аспект этого формального признака имеет морфологическим характер, служит целью гиперболизации лирического предмета. Речь идет об управлении родительного падежа глагола «ждать».

С одной стороны исполнение представляемой жажды, полность надежд ожидания делает наглядным поэт морфологическим средством. (Нр.: «полковник ждал приказа, помощи, решения Ставки.» «Он ждал ответа на свое заявление.»¹²

С другой стороны Блок выражает частную, конкретную для субъекта сущность «Прекрасной Дамы», короткое знакомство между двумя лицами, отчетливую целосообразность, уверенность, несомненность успешности, эффективности и наступления действия: должен прийти представитель трансцендентального плана. (Нр.: «Эта тема еще ждет своего исследователя.» «Вот дом, который ждет настоящего хозяина.»¹³).

С третьей стороны «в современном венгерском языке собственно родительного падежа нет»¹⁴ — фиксирует Ф. Папп. Следовательно, «русский приглагольный родительный в ядерных предложениях соответствует в основном венгерскому винительному:

а) После некоторых глаголов со значением удаления (избегает встречи).

б) После глаголов брать, взять, просить, продать, доставать, купить, выпить, насыпать, отсыпать, попробовать и некоторых других для обозначения неопределенности объекта или неполного охвата объекта действием.

Как правило, в этих случаях возможен и винительный падеж, если указанного смыслового оттенка нет, ср.: просит денег, просит деньги.»¹⁵

Или возьмем пример, аналогичный лирическому объекту стихотворения: он ждет девушки. Он ждет ее только «вообще», не уверен в том, что она придет, может быть, они даже не знакомы. Он ждет девушку, то есть, он ждет некую определенную, известную ему девушку.

¹¹A mai magyar nyelv rendszere. - Leíró nyelvtan. 1-2. Bp., 1970. Akadémiai K., 173. p.

¹²Apreszjan - Páll.; Orosz ige - magyar ige. 1-2. Bp., 1982. I. 403. p.

¹³Там же, стр. 404.

¹⁴Болла - Палл - Папп: Курс современного русского языка. Бп., 1970, стр. 468.

¹⁵Там же, стр. 468.

На первый взгляд этот пример противоречит вышеизложенному в первых двух пунктах. Но он показывает, сколько видов тонкости аллегорического приема.

Графически выделенное прописными буквами, персонифицированное, все таки отвлеченное, индивидуальное понятие, предметность «Прекрасной Дамы» с точки зрения лирического «я» перефразирует исполнение фиктивного томления, полные надежды ожидания, конкретную сущность посланницы трансцендентального плана, короткое знакомство между психическими субъектом и объектом, решительную целосообразность успешности действия ожидающего героя и наступления прихода. Одновременно поэт контрапунктирует все это. Он контрапунктирует этот психический процесс удалением лирического предмета, значит едва явственным, туманным образом зыбких очертаний женщины «в мерцании красных лампад», соответственно и неприступностью, замкнутостью аскетичного лирического «я», его испытывающим и все-таки дискретным поведением, психической очерченностью состояния героя, и почти биологической инстинктивностью, доведенной до высшей точки любви, наряду ссылаясь на неопределенность или на не полную очерченность сюжетом «Милой».

И этот символ, кажущийся полноценным, все еще заключает в себе два незаполненных материальных признака, заполняемого впрочем Блоком: грамматически психическое отдаление, вытекающее из боязни героя (я жду Прекрасной Дамы, но можно опасаться того, что она все же не придет, и я навеки потеряю ее), и психическое сближение обратного направления (я очень жду ее, наверное, непременно придет она).¹⁶

Эмоциональная сдержанность, заглушенная напряженность, тишина, покой предложений первой строфы делают полифоничной эту мысленную единицу. Они рождают надежду на то, что в перспективе этот мир обретет свои очертания, и мы узнаем объяснение тайны этого свидания — свидания с Прекрасной Дамой.

Но вторая строфа этой тайны не раскрывает. Хотя поэт и обогащает текст земными реалиями — «скрип дверей» —, лирический объект воплощается в образ иконы — «А в лицо мне глядит, озаренный, только образ...», но следующее слово «сон» поставит под вопросительный знак реальность происходящего свидания.

В третьей строфе панорама расширяется, действие перемещается из внешнего мира в мир внутренний, овладевает душой поэта. Напряженность ожидания, концентрация чувства создают такое состояние, в условиях которого лирический герой уподобляет Богоматерь «Прекрасной Даме». Ощущение божества вызывает в нем особое чувство благоговения, покорности, тихой радости, выраженные строкой:

Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны.

"Прекрасная Дама" становится как бы земным двойником Богоматери.

Четвертая строфа увязывает в гармоническое единство и «вещественные фигуры церковной среды», и черты лучезарного видения. Создается ощущение, что

¹⁶Ср.: Там же, стр. 469.

свидение лирического «я» и его «Прекрасной Дамы» состоялось, и все-таки дистанция удерживается:

Мне не слышны ни вздохи, ни речи
Но я верю: Млая — Ты.

10) Символика поэтической системы образов

Поэтические образы и символы этого стихотворения образуют систему. Имея многослойную семантику, они являются и ареной молитвы, и благоговения, и успокоения, и чистоты, и душевной тишины, словом, символами того потустороннего мира, встречу с которым так жаждет лирический герой.

С другой стороны, система символов этого поэтического текста аккумулирует энергию космоса, которая рождает в душе поэта свой храм. Слово «храм» в этом тексте получает неожиданное семантическое наполнение — «храм» — «гармония».

Храм наполнен бытовыми реалиями, составляющими внутреннюю обстановку любого храма — «свечи», «ризы», «двери», «колонны», «лампады», но, получив определенную световую и цветовую энергию, эти предметы, окружающие лирического героя, отражают состояние его внутреннего мира. В храме не просто свечи, а «ласковые свечи», не просто образ, а «озаренный образ» и т. д., т. е. мир вещей получает эмоциональную окраску и постоянно готовит нас к главному событию — явлению «Прекрасной Дамы».

Весь окружающий мир, вся гамма чувств, которые переживает лирический герой, подготавливают это главное событие — явление «Прекрасной Дамы»:

Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

То свидание, которого так жадно ожидала душа поэта, наконец состоялось. Это перевоплощение, неслучайно стихотворение начинается личным местоимением «Я», а завершается — «Ты».

Система мотивов конкретных предметностей «темных храмов» и внутренних действий лирического героя направлена на лирический образ обожаемого существа. И этот образ развивается в течение действия стихотворения. Речь идет о нем впервые отвлеченно, потом он конкретизируется в «озаренном образе», попозже блистанием «ласковых свечей» возрождаются черты его лица, и, наконец, сама «Милая» выступает из-за крашенной иконы. Это есть гармоническое завершение поэтической системы образов.

Поэтика коллективной памяти в произведениях Ч. Айтматова

И. БАЛОГ

Киргизская литература не имела письменности до начала нашего века — это одна из причин богатства живого фольклора киргизов.

Ч. Айтматов черпает из этого ценного материала и часто использует мифы, легенды, сказки и народные песни в своих произведениях. Легенда возникновения киргизского народа встроена в повесть «Белый пароход», история Серой Козы и Серого Козла использована в произведении «Прощай Гульсары», одна сказка Момуна — сказка про мальчика с палчик помещена в «Белом пароходе», а песни и отсылки к народным песням часто встречаем у Айтматова, например — в повести «Джамиля» и в романе «И дольше века длится день». Писатель встраивает фольклорные элементы в произведения органически, если надо перерабатывает их. Использование элементов фольклора у Айтматова — это не самоцель. Цель автора: они должны служить литературе высокого художественного уровня.

В статье «По праву последнего слова»¹ сам писатель определяет свою поэтическую цель и роль коллективной памяти и подчёркивает, что мифы и легенды — это память народа и в них выражены обращения предков к подрастающим поколениям. В мифах и легендах концентрированы глубокие знания о мире и моральные законы общечеловеческого поведения, без которых человечество потеряется. Потерявший свою веру и способность понимания окружающего мира в целом так называемый современный человек должен вернуться к вечным ценностям, к традициям предков. Нельзя разрешать, чтобы миф умер, потому что его смерть означала бы начало опустошения человеческого бытия.

Ч. Айтматов использует не только киргизские или казахские фольклорные элементы. В повести «Пегий пёс, бегущий краем моря» он перерабатывает легенду маленького народа, живущего на берегу Тихого океана — нивхов.

В вогулском, якутском, чувшском мифах суша творится уткой, она приподнимает землю из-под океана. В нивхском мифе действует утка: утка Лувр создаёт сушу. Таким образом, в основе этих мифов лежит общий мотив. В языческой мифологии отражается более древнее понимание возникновения двухэлементности, чем в христианском веровании.

¹Elbert J.: Dzsingisz Ajtmatov a "Fehér gózhajó"-ról. Nagyvilág 1971/1, 151. p.

Киргизы обращаются тоже к земле и воде в своих оккультических традициях следующим образом:

«Да кружусь вокруг тебя Бог,
Да кружусь вокруг тебя Земля,
Да кружусь вокруг тебя Вода!»²

В повести Айтматова своеобразно переплетается миф нивхов с действительностью. Как вообще в айтматовских произведениях, так и в этом произведении проявляются основные законы природы и бытия, единство человека и окружающей среды, борьба за жизнь, непобедимость гуманных стремлений, человеческая надежда и события на грани чудес.

Очень трудно, даже невозможно было передать «океаноподобную» историю, включённую в киргизский эпос, без передыха, без художественных повторов. Повторы и повторения служили и служат лучшему пониманию, выделению и аргументации тоже. Повторяющиеся слова, части, мотивы наполняются энергией и воздействуют своей магической силой. В героическом эпосе киргизов — в Манасе — один из главных повторяющихся мотивов звучит так:

«Да покарает Небо простором!
Да покарает Земля растительностью!»³

В первом романе Айтматова «И дольше века длится день» можно наблюдать сходство с эпосом и по структуре:

1. Роман характеризуется сложной, многолинейной конструкцией. Изображённое время постепенно расширяется. Исходя из настоящего времени с помощью воспоминаний, мифов и легенд, читатель попадает в близкое и далёкое прошлое, а рождённый автором космический миф ведёт в бескрайнее будущее. Не только время указывает в бесконечность, но и место действия, которое занимает бесконечное пространство. Из богом забытого среднеазиатского буранного полустанка путь ведёт в другую солнечную систему, на планету «Лесная Грудь».

Айтматов — мастер и в том смысле, что он умеет всё связать: далёкие времена и пространства тоже.

2. В романе всё связано со всеми, ведь всё является частью целого и всё имеет свою историю, как и в эпосах. Неслучайно Херманн И. называет Айтматова настоящим эпическим мастером, даже создателем современного эпоса.⁴

Для того, чтобы в романе всё было взаимосвязано нужно использовать определённые повторы. Эту роль выполняет, с одной стороны, эпическая рифма а с другой стороны — мотивы и эмблемы. Один из мотивов — это мотив обруча,

²Бялиева, Д.: Доисламские верования и их пережитки у киргизов. Фрунзе 1972, стр. 38.

³Религия, свободолюбие, атеизм. Фрунзе 1967, стр. 22.

⁴Hermann I.; Csingiz Ajtmatov. Mai szovjet írók. Bp., Gondolat, 1985, 255. p.

переходящий в эмблему: он появляется, повторяется в разных пластах пространства и времени. Мотив обруча, замкнутого круга является символом смерти в этом смысле, а его антонимический мотив — это мотив безграничного пространства и свободы — это свободная птица и память-птица.

Мотив обруча передается трижды в романе (шири, ограда вокруг кладбища и обруч вокруг земного шара) и постепенно увеличивается. Можно обнаруживать в романе ряд «тройных» повторов, но в данной работе описать нет возможности, хочу сослаться только на тройную систему легенд, переданных в произведении.

3/а. Легенда о кладбище Ана-Бейит тесно связана с историей сына-манкурта Найман-Аны, их нельзя считать двумя отдельными легендами. Мотив кладбища и мотив манкурта не раз возникают, их значение параболистическое и в них спрятана исповедь самого автора.

3/б. История Раймалы-ага и Бегимай — это легенда о необыкновенно-чудесной любви старого певца и молодой певицы, но такая любовь запрещается тогдашними традициями. Она параболистична и созвучна с некоторыми моментами личной жизни Буранного Едигея. Кроме того, она выражает и айтматовское кредо относительно свободы искусства и художника, необходимости принятия действительности, власти высказанных слов об истине.

3/в. Третья легенда по-видимому отсутствовала в романе; она появилась спустя десять лет. В предисловии автор объясняет историю раньше не опубликованной части: «Читателю предлагается повесть к роману.... «И дольше века длится день» ... Далеко не всегда удавалось «допеть недопетую песню» ... в повести использовано одно из устных преданий кочевья о Чингисхане, миф, мало соотносимый с исторической действительностью, но много говорящий о народной памяти...»⁵

В повести «Белое облако Чингисхана» писатель передаёт легенду о жестоком и мудром хане. Эта история параболистична и напоминает о близком прошлом тоже, изображённом в романе.

Эту легенду сопровождает описание последних дней жизни Куттыбаева. Появляется новый мотив в произведении: активное, «вооружённое» сопротивление злу. Этот мотив развивается в следующем романе («Плаха») в более конкретной форме.

Автор умело связывает третью легенду с ранее изданным романом. Эту легенду записал из уст народа «спокойными вечерами» сам Куттыбаев в тетради с заглавием «Сарозекская казнь», но поскольку представители власти не могли её расшифровать, писатель предлагает её читателям.

«Белое облако Чингисхана» имеет глубокое и параболистическое содержание. Можно обнаруживать схожесть между режимами Чингисхана и Сталина. Автор пишет об этом по-следующему: «что может быть выше государственных интересов? Иные думают жизнь людская. Чудаки! Государство — это печь, которая горит только на одних дровах — на людских.»⁶

Параллель имеется и между двумя историческими деятелями. Сталин называется понятием «Бог-Власть», а Чингисхан «Повелителем четырёх сторон

⁵Ч. Айтматов: Белое облако Чингисхана. Знамя 1990/8. стр. 7.

⁶Там же, стр. 15.

света», они похожие фигуры, однако хан является более мудрым. Он принимает во внимание высшие знаки природы, делает для себя необходимые выводы и действует в соответствии с ними.

При описании знаков природы и поведения хана и его окружения Айтматов использует ряд фольклорных элементов, передаёт много повторений и повторов. Мотивы и эмблемы играют в этой части определяющую роль. Мотив белого облака выступает в качестве небесного знака, высшей помощи. Но белое облако помогает только тем, кто заслужил этого, и только до того времени, пока эта помощь нужна.

Запретив деторождение, хан теряет белое облако, оно переходит на голову осиротевшего новорождённого.

Ч. Айтматов ищет ответы в своих произведениях на вечно-живущие вопросы. Актуальность применённых фольклорных элементов объясняется тем, что будучи выкристаллизованными жемчужинами коллективной памяти, они тоже с давних пор ищут свои ответы на вечные проблемы.

Critica et Bibliographia

«Грамматика памяти» и конституирование текстуального смысла (Renate Lachman: Gedächtnis und Literatur . - Intertextualität in der russischen Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990)

Имя Ренате Лахманн, профессора славистики Университета в Констанце, широко известно среди славистов и литературоведов. Особенного внимания заслуживает ее книга «Память и литература. — Интертекстуальность в русском модернизме»¹, из-за ее теоретической релевантности, особенно в контексте современного литературоведения и направления в котором оно сейчас движется. Нам кажется даже вполне уместным рассматривать объемный и чрезвычайно интересный труд Лахманн через призму метафоры «осень современности» Поль де Мана, так как она суммирует и, мы бы сказали, приближает нынешние дискуссии о «конце теории», вызванные кризисом постструктурализма, к «академическому» способу мышления. Ренате Лахманн как бы ставит перед нами вопрос в духе К. Поппера: возможно ли вообще периоды модификации, проверки и даже опровержения теории обозначать понятием кризиса? Поэтому она предлагает вниманию читателя целый калейдоскоп теоретических и интерпретативных моделей, характерных для XX столетия, стараясь обнаружить их интертеоретические взаимоотношения. В этих интерпретациях и реинтерпретациях основных лингвистических, литературоведческих и философских моделей и методологием, то есть самых интересных идей нашего столетия, Лахманн до некоторой степени затрагивает и вопрос их дальнейшего развития: в конечном счете, читая ее книгу возможно и догадываться об этом будущем, хотя бы в смысле предчувствия некоторой «новой» «поэтики опровержения». Для этого автора характерно еще, что логику ее центральных тем и научной аргументации определяет менее полемическая, а более конструктивная и диалогическая исследовательская позиция: идеи и концепции различных школ — формализма, структурализма, семиотики, герменевтики, неориторики, постструктурализма и постмодернизма — ставятся в взаимодополнительные отношения, всюду где они могут соприкасаться и развиваться дальше в подчеркнуто семиологическом методологическом направлении. При этом особенный интерес представляет комбинация той модели семиотики культуры, которую создали русские авторы, с

¹ Книга «Память и литература» вскоре появится и на английском языке.

«метафизикой западного мышления». С одной стороны, такая установка реинтегрирует русскую традицию в актуальные интернациональные диспуты о философии культуры и теории текста, а с другой — результирует заполнением «семантических зияний» в рамках одного или другого типа мышления.

Подчеркнем еще одну особенность дискурсивных стратегий, которым пользуется Лахманн в своей работе: она свободно комбинирует академический дискурс с открытой склонностью к персонализации и метафоризации высказывания и терминов. На это последнее, конечно, влияет прежде всего постмодернистский текст, находящийся в самом центре ее внимания, а также и установка на такие объекты анализа, как карнавализация, синкретизм и лудизм. Между тем, не надо забывать, что и общекультурное сознание XX столетия приписывает метафоре центральную роль культурного механизма — генератора смысла, а кроме этого, в персонализации и метафоризации терминов можно усмотреть и особый, индивидуализированный подход к теме. Терминологизация метафоры (см. на пример «грамматику памяти», которую мы именно по этим причинам выдвигаем в заглавие этой рецензии) еще раскрывает и мотивацию интерпретативных активностей и ясно выделяет перспективу, значимую для данной аргументации и для конечных выводов. К примеру можем еще добавить: метафора, которую мы только что упомянули, является условной, оперативной и ее возможно контролировать в данном контексте, так как теория памяти ставится в непосредственный контекст поэтик интертекстуальности и диалогизма. Поэтому не случайно, что изложение проблем интертекстуальной практики и теории начинается с элементарного понятия мнемотехники, а потом развивается дальше к попытке определения самого понятия интертекстуальности, которое, вполне логично, содержит в себе представление о накоплении текстов внутри глобального текста культуры и об их актуализации посредством механизмов «коллективной памяти». А если память представляет собой порождающий механизм, тогда он должен действовать по правилам некоей «грамматики», смысл которой дешифрируется, между прочим и через понятие Деррида «грамм» — самого общего понятия семиологии.

Книга «Память и литература» составлена из шести глав: 1. Мнемотехника и симулякр; 2. Интертекстуальность и диалогизм; 3. Синкретизм и карнавализация; 4. Память и *imitatio*; 5. Криптограммирование и дублирование; 6. Декомпозиция — рекомпозиция. Все основные тезисы этих глав партиципируют в конечном счете в законченной модели интертекстуальности — конституирующей функции литературы как таковой. Методология исследования природы и функций интертекстуальности, базируется у Лахманн на очень интересном взаимоотношении *теории* и *проекта* (в постструктуралистическом смысле этого термина), которое всегда отражает определенное напряжение между *компетенцией* и *dissemination* (это последнее понятие употребляет Деррида в смысле «переливки» и «превосхождения» значения на осе сходства или противопоставления). Если понимание представляет собой *dissemination*, как это утверждают постструктуралисты, тогда, по мнению их критиков, оно несовместимо с теоретической установкой. Но утверждать, что Лахманн отказывается от ограничений, которых предполагает любая теория, было бы слишком: ее теоретическая позиция — это позиция интертеоретического исследования, а понятие *dissemination* оперативно прежде всего на конкретном аналитическом

уровне. Считаясь с фактом, что обширная интерпретация модели интертекстуальности презентуется здесь и посредством концепций, развитых французскими и американскими постструктуралистами, может показаться правдивым утверждение, что и в этой книге роль интерпретатора кажется слишком конструктивной для самого текста, но здесь (точно как и в случае терминологизации метафоры, которая указывает, что речь идет о дискурсе, конституированном на плодотворной границе между эпистемологией и риторикой) весь вопрос разрешается вокруг регулировочной силы самой модели. Природа данной модели такая, что она беспрерывно возвращает нас к многим другим текстам.

Как и Ю. Кристева, Р. Лахманн понимает интертекстуальность как индикатор и мост смысла. Оттуда и ее основная ориентация на вопросы конституирования смысла (Sinnkonstitution). Реинтерпертация концепции интертекстуальности в дальнейшем развертывается с точки зрения, выражаясь метафорически, некоей «всеобъемлющей мемории», в условиях, когда кажется, что вокруг нас все уже «исписанно» чужими текстами и уже вырисовывается ситуация «конца текста». В таких условиях как-будто исключается любая попытка реинтерпретации, исправления или опровержения конкурирующих теорий. Тем не менее, Лахманн, обзрев всю предисторию и эволюцию идеи интертекстуальности, находит единственный возможный выход: в своей книге она устанавливает комплементарные отношения между различными теоретическими подходами и старается построить целостную эстетику интертекстуальности. С такой целью она из многих и расходящихся концепций классического структурализма, семиотики, герменевтики и постструктурализма, включая и русских и западных авторов, деконструирует определенный тематический комплекс, представляющий собой базис для реконструкции парадигматики интертекстуальных приемов и стратегий. Своей задачей Лахманн считает при этом разработку, профилирование и дифференцирование аналитических и концептуальных проблем поэтики интертекстуальности и развитие типологии и функциональных определений интертекстуальной литературы. И здесь остается открытым вопрос: если уже говорится об интертекстуальной литературе, существует ли тогда и какая-то литература, о которой с уверенностью мы можем утверждать, что для нее интертекстуальная функция не является имманентной?

Так как интертекстуальность является общим принципом, определяющим текст в его установке на другие тексты и поэтому тщательный структурный или семантический анализ все-таки недостаточен для полного понимания, никакая поэтика интертекстуальности не может обойтись без представления некоего глобального семантического единства — гарантии смысловой когерентности (и это вопреки всем вариантам ограждений от понятия Целостности, даже и в рамках самой теории симулякра). Понятие Целостности таким образом переносится на макроструктуру, то есть — на понятие Культуры, или на представление о Универсальном Тексте, то есть на Текст-Мир. Такое представление Универсального Текста в тоже самое время представляет собой и коллекцию всех написанных текстов и антропоморфизированное представление некоей «коллективной мемории». К этому еще надо добавить, что в этом кроется и субверзивное отношение к миру репрезентативности и классического понятия миметизма (референтным пространством текста является другой текст или речь

идет о автореферентности текста). Оттуда следует утверждение, что «у текста нет субстанциональности (референции), он только реализует собственную правду». Текст не является отражением реальности, он может быть только — симулякром. Это и есть точка отсчета, с которой становится возможным связать концепцию интертекстуальности с теорией симулякра (это теория развивается прежде всего в рамках французской (анти)философии). Теории текста, диалога, интертекстуальности, памяти и симулякра не только комплементарны в теоретической концепции Лахманн, а еще из ее реинтерпретации становится ясным, что с диахронической точки зрения есть логическая последовательность их возникновения. Выражаясь более точно, она в любой из представленных и реинтерпретированных концепций раскрывает «зародыши» других. Хотя Лахманн не говорит эксплицитно, или не всегда говорит, о социальном контексте возникновения данных идей, он все таких подразумевает, но более важным аспектом ее исследования является процесс такого «прочтения», который позволяет смену контекстов и обнаружение «гено-текста». На основании той же логики, по которой становится возможным «вписать» теорию симулякра в теорию интертекстуальности, возможна и концептуализация «неограниченного семиозиса» (термин У. Эко), и «вечное возвращение» (идей и к идеям), и сосуществование гетерогенных и дивергентных систем, как форма «неиерархизованного творчества — конденсат одновременного соразвертывания многих происшествий» (Ж. Делез). Таким образом поэтика интертекстуальности подвергается новой теоретизации путем задавания ей новых контекстов, или деконструируется ее предистория в «новом ключе».

В книге «Память и литература», рассмотрение отдельных тем не исчерпывается и не ограничивается рамками глав, потому что вопросы «искусства мемории», интертекстуальности, диалогизма, карневализации, синкретизма, дублирования, криптограммы и деконструкции естественно подвергаются новому процессу теоретизирования, как только перед нами появляется новая перспектива их концептуализации. Например: концепция памяти, инхерентной системе культуры, разворачивается начиная с понятия классической мнемотехники, какую развивает риторика, в направлении ее интертекстуального аспекта. Анализ интертекстуального аспекта памяти охватывает следующий комплекс тем: мотивы памяти/забвения; типы поэтики памяти (ср. в русском символизме понимание памяти, как неисчерпаемой энергии культуры, которая во всех своих проявлениях — от ее мифологического начала до современности — отражает симультанное присутствие всех написанных текстов, свертывающихся в символы; или, с другой стороны, в акмеизме, где концепция памяти реализуется в мандельштамовской формуле «тоски по культуре»); отношение традиция/память; накопление мнемотехнических locus и imagines в памяти культуры (напр. в «Оде революции» Маяковского, или бахтинское определение сатиры Мениппа как оригинального источника диалогического романа); «коллективная память» как базис интертекстуальной поэтики; «рецептивная мемория» и т. д. и т. п. Но, постмодернистическая ситуация еще особенно ясно подчеркивает противоречивое понимание памяти и интертекстуальности, начиная с понятия Деррида «несамотождественности присутствующего» и кончая симуляцией и симулякра в толковании Ж. Бодрийяра (Simulacres und simulation, P. 1981).

Как и все остальные свои базисные понятия, Ренате Лахманн старается

дезидеологизировать и понятие симулякра, чтобы постичь его максимальную операционализацию. Дезидеологизация и одновременная операционализация понятия происходит путем возвращения самого термина в первоконтекст риторики (*imagines*, это формы, маркеры или симулякры того, что надо запомнить), а потом уже совершается его новая «прививка» в понимание мира (а также и текста) как симулякра, копии, которая согласно современной (анти)философской позиции, может предшествовать оригиналу. Оптимистическому представлению об абсолютной оригинальности, например в отрицательной поэтике авангардного типа, противостоят с одной стороны, мир символических соответствий и акменстических репродукций и зеркал, а с другой поставангардистическая и постмодернистическая гиперреальность, то есть полный триумф симулякра (напр. в «Ошибке живых» Казакова; ср. так же: «А что, если реальность рассыпалась перед нашими глазами? Не рассыпалась в ничто, а в реальнейшую реальность и это и есть — триумф симулякра?» — J. Baudrillard. *Simulations*. New York, 1983.) Вопрос симуляции и симулякра стал первоаспектом постмодернистического теоретизирования, благодаря именно лавинообразной текстуальной продуктивности, обусловленной в тоже самое время и возможностями технической репродукции, и пониманию текста как самопроизводства — до, в сущности, трагического чувства, что текст способен только описывать текст (ср. у Х. Блюма). Бодрийяр связывает проблему симулякра прежде всего с критикой потребительского, медиального, информативного и технологического аспектов современного общества, а потом развивает радикальную социологическую теорию, в которой человек и робот находятся в непосредственном взаимоотношении. Весь мир как симулякр распадается на фрагменты (Лахманн здесь не забывает еще упомянуть и обратную сторону того же образа: «Теорию эстетики» и «Отрицательную диалектику» Адорно, в которой фрагментарность понимается, как способность критического мышления и утопизм), и, в конечном счете, приводит к всеобщей постмодернистской *карнавализации*, в которой социологическая теория становится — *Science Fiction*. Пьер Клоссовский понимает симулякр как феномен текста, Ж. Делез исходит из критики платонизма, чтобы в царстве хаоса подтвердить могущество самоутверждения гетерогенных серий, децентрализацию, агрессию симулякра, благодаря которой мир читаем не посредством формулы первичного сходства, а в всеобщем различии. Для этого последнего автора симуляция есть *фантазм*, а симулякр — «дионисийская машина». И именно понятие фантазма Лахманн анализирует во всех его литературных аспектах, сопоставляя фантазмагорические миры Гоголя, Достоевского, Белого, Набокова и В. Казакова и стараясь определить разницу в качестве фантазмов, в зависимости от того, как они вводятся в текст, как структурируются и как осмысляются в конкретном случае.

Поскольку мы уже упомянули карнавализацию, эта дает нам возможность, пользуясь техникой «ассоциативного чтения», вернуть наш разбор концепции Лахманн к вкладу Бахтина в современные дискуссии. Конечно, фундаментальную модель Бахтина *монологизм/диалогизм* Лахманн интерпретирует прежде всего, как основной толчок к дискуссии о межтекстовых релляциях, особенно когда речь идет о работах Ю. Кристевой и других постструктуралистов. Между тем, ее собственная оценка эвристической ценности данной модели, исходит из заданной предпосылки: эта модель должна быть способной собственный постулат

диалогической природы смысла и значения реализовать в контексте гетерогенного и поливалентного теоретического дискурса. При этом Лахманн старается объективизировать лингвистическое, литературно-эстетическое и культурносемиотическое измерение диалога. Тематический комплекс, который тоже извлекается из философии Другого Бахтина, как карнавализация, амбивалентность, дублирование, полифония, память и т. п., дальше развивается в двух направлениях: с одной стороны, как проверка построенной модели интертекстуальность/диалогичность, а с другой — путем постоянно разрастающегося процесса моделирования (прибавляются все новые и новые дескриптивные понятия). Особенно интересно в этом процессе развертывающегося моделирования следить за логикой почти непрерывного пересмотра всех установленных взаимоотношений, логикой, которая делает видимым семантическое пространство культуры, имманентное теории интертекстуальности. В контексте современного «бахтиноведения» (а может быть и — «бахтиниады»?), надо подчеркнуть, что Р. Лахманн чуждается всякого фетишизма: для нее значимы прежде всего *идеи*, интригующие богатством и поливалентностью собственного семантического потенциала.

В этом месте мы разрешим себе небольшую дигрессию на счет «бахтиноведения», которая нам кажется важной и по отношению к книге «Память и литература» (в любом случае с этой книгой должна считаться серьезная рецепция Бахтина и в России и на Западе). А именно, пока на Западе рецепция Бахтина входит уже в фазис критической интерпретации (на пр., уже различно оценивается роль Бахтина в литературноэстетической и философской мысли 60-ых и 80-ых годов), в самой России просходит процесс канонизации Бахтина. Если мы действительно уже вступили в «эпоху Бахтина» (хотя это представляет собой очень сомнительный тезис, если имеем в виду философскую концепцию Бахтина о «равноправии голосов в диалоге»), тогда и «карнавальная амбивалентность» действительно получает статус «реальности понятия», а Бахтин в определенном смысле, посредством «бахтиноведения», превращается в — симулякр, *fictio persone* или двойника (а еще и в меморию, воплотившуюся частично в — *памятнике*). Между тем нынешняя напряженная тенденция сохранить все, что когда-нибудь было сказано, путем введения в какое-то пространство бесконечного перечитывания, не меньше говорит и о том, что мы не *вступаем*, а *выходим* из «эпохи Бахтина»: смысл аксиоматически конституируется на почве принципиальной трансгредиентности (внеаходимости). Любая дискуссия на тему «наш» и «их» Бахтин, является бессмысленной, абсурдной, серьезно-смешной, хотя это может и показаться слишком последовательным бахтинианским взглядом. И все равно, именно такой тип дискуссии время от времени мелькает в некоторых работах «бахтиноведов». А нам кажется даже, что больше не важен вопрос как мы будем читать Бахтина: так что будем вслушиваться в бесконечный резонанс его паратерминологических терминов («внеаходимость», «причастность», «открытое событие бития», «большое время» — «малое время», «чужое слово», «двуетелое тело» и т. п.), или будем его рассматривать, как оппонента всех его предшественников и современников (вроде Платона, Ницше, Канта, Гегеля, Маркса, Фрейда...), или для нас будет важным вопрос его наследников (нпр. французских структуралистов). Настоящим вопросом в современной культуре является то — вступим ли мы в конце концов в эпоху диалогизма (назревшую сегодня как новая утопия), или

энергия отрицания диалектически обернет процесс к «новому» этапу поисков никогда не произнесенного слова. Если мы для «нынешнего прошлого» обладаем памятью, для «нынешнего нынешнего» — интуицией, а для «нынешнего будущего» — надежду (Августин), тогда постмодернистическая ситуация поставила под вопрос только последнее.

Вернемся все-таки к нашему предмету, и тогда в книге Лахманн мы увидим, что она сторонник оптимистического проекта «бесконечного смысла». У нее вопрос бахтинского вклада в современную дискуссию о литературе и вокруг нее разрешается приемом «двойной экспозиции»: одной перспективой является само содержание понятия *вклад*, а другой — постструктуралистический парадокс всеобщего различия, помещающего и «присутствие» и «отсутствие» в генератор смысла своего рода *perpetum mobile* (хотя Целостности и нет, остается все-таки тоска по ней, а это и есть потенциальная Целостность). Проблемы текста, интертекстуальности, диалогизма, официальной и неофициальной культуры отражаются в книге «Память и литература», как своеобразная, грандиозная система зеркал, а Бахтин среди них — фокусная точка «транссократизма».

И диалог продолжается. Реконструкция семантически-эстетической школы петербургского (бахтинского) кружка ставится в контекст полемики с экстремальной позицией перманентной инновации формалистического типа и тут, парадоксально, раскрывается перспектива исследования «точек соответствий» в этих, на первый взгляд, дивергентных размышлениях о природе эстетического знака. Точно так же, как вполне возможно выявить эти «точки прикосновения», сопоставляя метафизическое обоснование универсальносемиотического подхода в модернизме, его радикализацию в авангарде и его тотализацию в постмодернизме, возможно значительно операционализировать и прием «смены контекстов», если только острополюемическую позицию поменять на перспективу «углубления» в сам процесс познания эстетического объекта и взаимоотношений языка и мышления. Среди прочего, Лахманн считает полезным актуализировать лингвистическо-эстетическую доктрину гумбольдтианца А. Потебни, к которой особенно критически относились сами формалисты. В тексте «Семантика внутренней формы слова» ("Die Semantik der inneren Wortform", 128–153), она предлагает такую интерпретацию, которая открывает возможность вставить концепцию эстетического знака А. Потебни в модель эстетической коммуникации (Водичка и более поздняя теория рецепции). Анализ «семантической операции образа» Потебни Лахманн приводит к той точке, в которой становится необходимым «реализацию семантического объема внутренней формы» (она — генерализация концепции метафоры Потебни и того, что риторика описывает как стратегии тропов и фигур) связать с диалогическим характером знака, разработанным в теории Бахтина/ Волошинова и с идеей контекстуально динамического производства значений (Лотман). Таким образом «имеет смысл снова продумать вклад Потебни, потому что это обеспечивает возможность включить и идею внутреннего знака, обладающую огромной эвристической ценностью» (ст. 148–149).

В поэтологических студиях Романа Якобсона (поэтика сублимации), которые значительно партиципируют в центральной концепции формалистической традиции, Р. Лахманн тоже обнаруживает ясную линию поэтики диалога. В первом ряду это относится к разработке его модели коммуникации и

коммуникативных функций, которая динамизируется с точки зрения диалогических отношений. Профилирование Jakobsonом аспекта амбиваленции/поливаленции, «речи внутри речи», «внутренней формы слова», «двойной установки лингвистического знака в поэтическом тексте», «установки эстетического сообщения на самого себя» и его лингвистическая поэтика в целом, по мнению Лахманн, тоже дополняет наши возможности познать лингвистическое измерение теории диалогизма, а в комплементарном отношении с концепцией диалогического слова и теорией высказывания раскрывает возможность дальнейшего развития эстетики интертекстуальности. Такая интертеоретическая позиция (с методологической точки зрения, надо напомнить, это все-таки не вполне последовательная компарация парадигматических, синтаксических и семантических аспектов корреспондирующих теорий, как это предполагает интертеоретический анализ) дает еще Лахманн возможность через анализ проблемы диалогических отношений — от диалогической природы слова до диалога между текстами — расширить собственную модель, включая и лирику, которая по Бахтину представляет собой иманентно монологический дискурс. Потенцирование романа как единственной истинно диалогической формы и определение лирики как монолога у Бахтина, до книги Лахманн просто игнорировалось в критике (ср. Riffaterre, M. «Semiotics of Poetry», 1978, или многочисленные работы о русской «семантической поэтике»). Лахманн, между тем, старается продумать то, что с открытием поэтики интертекстуальности казалось самоочевидным. Бахтина как будто опровергла еще сама поэтика акмеизма (в этом есть даже и временное совпадение) и своей поэтической практикой, и своей рефлексивно-теоретической металитературой. Нам тоже кажется, что пренебрежение проявленное Бахтиным к одной очень близкой поэтике и рефлексии, которая еще развивалась в то же самое время когда он сам разрабатывал свои идеи диалога и философии Другого, в сущности представляет очень провокативную тему. Ставится вопрос: нарушал ли акмеистический проект грандиозного синтеза поэзии и прозы в чем-то существенном концепцию Бахтина, или он считал этот проект просто нереальным? Может быть он просто «проглядел» эту более чем очевидную схожесть? Или за акмеистической культурой диалога с прошлым (традицией) и с будущим («собеседник в поколении») кроется еще и какая-то другая особенность, пока еще не доступная рефлексивному сознанию? Лахманн на эти вопросы не отвечает непосредственно, но некоторые ответы можно усмотреть в ее обширном анализе «акмеистического текста». Смысл этого текста конституируется на различных интертекстуальных уровнях: на уровне аффирмативной философии культуры акмеистов, в их концепции Творчества /Памяти, на уровне цитатной поэтики, концепции стихотворной реплики, диалога культур, на уровне стиля (неоклассицистического), в игре памяти и забвения и на уровне авторефлексии.

Проблема акмеистической поэтики непосредственно вводит тему ее интертекстуального фона — классики и взаимоотношения интертекстуальность/imitatio. Имея в виду идею партиципации в общекультурном диалоге, мотивирующей технику контигвитета в акмеистической лирике, Лахманн считает возможным установить корреляцию с проблематикой мимезиса (в смысле концепции Р. Варнинга в его работе «Imitatio und Intertextualität. - Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorphie: Dante, Petrarca, Baudelaire.» In; Kolloq. Kunst

und Philosophie, Bd. 2, 1982, 168-207.), так как идея партиципации может считаться вариантом концепции мимезиса, «теории, вдохновляющей со времен классицизма и романтизма» (конечно, здесь речь идет прежде всего о неомиметизме). Партиципация в культуре приобретает форму «реколлекции диалога» (394). Например, стихотворение Мандельштама «Бессоница. Гомер. Тугие паруса» интерпретируется как припоминание текста–матрицы (фолии), то есть как сложная текстуальная сеть аналетической и пропилетической коннотации и субтекстуального структурирования. В этом стихотворении идентифицируются микроэлементы, взятые из «Илиады», «Божественной комедии», «Фауста II», стихотворений Тютчева и Ахматовой, а также из собственных эссе Мандельштама о Данте, техника использования цитатных имен (Гомера, Елены, Трои), квазицитат («божественная пена») и всех двойных знаков, вроде силепсы и анаграммы. «Это программное стихотворение, а его объектом является трансформация других текстов, то есть процесс, предметом которого надо считать — собственную артикуляцию.» (402). Трансформация осуществляется не как фигура сходства и аналогии, а как фигура контакта и партиципации, благодаря которой полиизотопический текст Мандельштама сравним с той разновидностью письма, склонного к презентации метонимических аргументов в ультимативной форме. Но, добавим мы, любое *envoi* в то же самое время и *genvoi*. *Envoi* пользуется перемещением, синтагматизацией и метонимией, *genvoi* сгущением, парадигматизацией, метафорой (Деррида).

Интертекстуальность в лирике интересует Лахманн и в других ее проявлениях (статья "Intertekstualnost u lirici". U: Mehanizmi književne komunikacije, Bg., 1983.) В самой книге «Память и литература» мы находим только отголоски этой более ранней статьи, но считаем важным упомянуть ее основные положения и в этом месте. Речь идет о качественно ином примере — стихотворении Маяковского «Ода революции». По отношению к этому стихотворению нельзя больше говорить об афирмативной реконструкции семантических культурных ресурсов, а нужно говорить о стратегии «разноречия», мотивированной тенденцией пробивать афирмативный монологизм идеологемы. Лахманн предлагает в этом случае пользоваться в анализе понятием «семантической конфигурации», подразумевающим «тот аналог текста (все равно насколько сокращенный и подающийся опровержению), который конституируется в процессе аналитического и дескриптивного прочтения. Семантическая конфигурация зависит от результатов дескрипции конститутивных стратегий текста, чья методологическая установка определяется теоремой отступления, и которая локализует текст двояко: по отношению к стандарту, и по отношению к существующей поэтической традиции.» (ук. статья, 152–164). Нарушая афирмативность оды и, одновременно, официальный язык пустословного прославления революции, Маяковский репрезентирует провокативный, синкретический стиль, который в значительной степени усложняет представление о природе концепции памяти в семиотике культуры.

Все это открывает снова и вопрос канонизации культуры, который изложил Ю. Тынянов в своей теории литературной эволюции — процесс непрерывной циркуляции канонизации и деканонизации. Именно в рамках данной темы Лахманн рассматривает понятие «классики». Обращая внимание на «удивительное

расхождение» актуальных представлений об авторах, которые в прошлом занимали значительное место (напр. рецепция Гоголя, как представителя натуральной школы, с одной стороны, и как представителя гротескной фантастики, с другой стороны), она переходит к сопоставлению русских и немецких представлений о культурных ценностях. Особенное внимание при этом уделено оценкам отдельных авторов в тотализирующих пропорциях (здесь особенный интерес представляет анализ соцреалистической культуры). Такая переоценка ценностей становится особенно ясной с точки зрения конкурирования классической концепции культуры авангардисткой деканонизацией культурных ценностей (деканонизацию можно понимать и как требование, чтобы культурный континуитет подтвердил себя с точки зрения революции). В типологическом смысле заметным становится определенный функциональный бинаризм, рефлектирующий две культурные установки: одна из них — последовательное созидание «архива», другая — проектирование, ломка и утопия. Лахманн тоже постулирует оппозицию центростремительной (закрытая и гомогенизированная система) и центробежной модели культуры (авангард в смысле «прогрессивного» авангарда Шлегеля; маниризм; эффект децентрализации). Здесь особенную оперативность получает оппозиция официальной/неофициальной культуры, понятие карнализации и синкретизма (это нас опять возвращает к бахтинскому контексту), с одной стороны, и *participatio* и *imitatio*, с другой.

Для Р. Лахманн синкретизм является центральным аспектом интертекстуальности, так как смешивание текстуальных и культурных кодов, конвенций и стилистических приемов (характеристик интертекстуальной практики в целом), подчинено синкретическому принципу. В дихотомии стиль / синкретизм, она определяет стиль как совокупность стратегий исключения (рестрикций) и гомогенизации, а синкретизм — как провокацию — детотализирующую ориентацию, направленную против стиля. Синкретизм — это тоже и «анаграмматическая презентация чужих стилей», а это — текстуальное качество (интертекстуальность — текстуальное измерение). Вслед за бахтиновским определением маниппеи, смешанного жанра *rag excellence*, потонувшего в забвении, но о котором сохранилась память в полифонической структуре романа (сходно тому, как сама маниппея бережет память о архаической синкретической ситуации), Лахманн сугерирует восприятие модели культуры, находившейся в оппозиции к центростремительной, риторической и «этилоцентричной» культурной парадигмы. Синкретическая, деиерархизирующая, центробежная парадигма потенцирует полисемические процессы и всегда предлагает «множество интерпретаций культуры, к которой она относится». «Утонченность синкретизма опирается на приемы намека, перекрывания, обхождения (никогда не достигающего цели), а также на *obscuritas*, *ambiguitas*, *amphibolia*, творя таким образом некую отрицательную поэтику несвойственности и подчеркнутой криптомании.» (211) Авторы, преферирующие эксцентрический образ письма (напр. Рабле, авторы в маниризме и конченто, Достоевский, Белый, Набоков) провоцируют рецепционные способности дешифровки, поэтому их эстетика криптографична, но часто она и демонстративна в своей мультимедиальной установке (летризм, *carmina figurata* и т. п.). Синкретизм всегда подразумевает игровое начало, начавши с «языкового карнавала», и кончая игрой чужими текстами и чужим смыслом.

В глазах «Bachtins Karnavalsutopi» и «Die karnevaleske Schreibweise; Dostoevskijs Gegenfeste», Ренате Лахманн исследует концепцию карнавальской культуры Бахтина и утверждает комплементарность карнавализации и синкретизма в литературе, ориентированной на неофициальность, амбивалентность и полисемантичность высказывания. Ударение ставится на две различные культурноисторические перспективы карнавализации: на стилизацию и литературность карнаваляльных форм в 18 и 19 столетиях и на теоретическую и философскую перспективу карнавализации в нашем столетии. Интерпретация концепции Бахтина движется от переоценки и профилирования его базисных категорий, через вложение «грамматики карнавала» в «грамматику культуры», в направлении тщательного обсуждения возможностей использования карнавализации, как дескриптивной модели для семантических процессов, характеризующих синкретические, «интертекстуальные тексты». «Вписывая» модель синкретизма в бахтиновскую концепцию карнавализации и полифонии, Лахманн находит дополнительные аргументы для связи тезисов Бахтина о поэтике Достоевского с тезисами о «народной смеховой культуре» и расширяет смысл всего комплекса его основных тем, понимая синкретизм как «оркестрирование конкурирующих и контраверсных позиций». Тезис Бахтина, что «память жанра» откладывает архаические формы, развивается дальше через центральную фигуру амбивалентности (двойничества, гротеска, оксюморона, дуализма), а традиция сатиры Мениппа толкуется как каталог особенностей, характерных для синкретической литературы (но, при этом проблематизируется непосредственная связь Достоевского и мениппей с точки зрения классической филологии). Концепция Бахтина реинтерпретируется так же и с точки зрения особенно разработанной оппозиции официальной (коммеморативной) и неофициальной (карнавализующей) культуры (на примере советской ситуации). В этом свете она предстает в виде установки на разрушение монологизма и на открытость к полисемантичности. Поэтому неудивительно, что в свое время книга Бахтина о Рабле была неприемлемой в условиях тотальной раздвоенности официально-сакрального и подрывно — неофициального (относящегося и на андерграунд и на субкультуру). Именно отсюда Лахманн выводит свое понятие «против-празднества» (Gegenfeste), которое охватывает всю альтернативную литературу, оспаривающую канон. Финальным результатом дискуссии о проблемах синкретизма и карнавализации, конечно, является «новое перечтение» Достоевского, у которого в качестве центрального структурального принципа текста, выделяется принцип карнавализации, манифестирующийся в мотиве скандала и против-празднества.

В форме заключения, после обширного представления Лахманн самых разнообразных модусов интертекстуальной практики, нам навязывается итоговая проблема амбивалентности и двойной кодировки, хотя автор настаивает и на эстетике различий. Предлагаемые Лахманн три модели интертекстуальности — партиципация, фигурация (в понимании Х. Блюма) и трансформация (триада напоминает и имеет точки соприкосновения с герменевтической триадой реконструкции, интерпретации и аппликации) — дополняют друг друга и взаимопереплетаются в пространстве культуры, черпая свои стратегии из слоев накопившейся памяти (которую невозможно получить в наследство). И таким образом книга «Память и литература» еще раз подчеркивает проблему дескрипции

и концептуализации самой теории интертекстуальности, которая более чем очевидно тяготеет к максимальной абстракции. Любое решение в конечном счете реферирует на то же самое содержание: на общедействующий принцип амбивалентности. Поэтому самым важным результатом этого исследования надо считать освещение проблемы конституирования смысла внутри глобальных процессов интертекстуальности. Конституирование смысла понимается здесь как интертекстуальный процесс, в течении которого абсорбируются, эвоцируются, трансформируются и узурпируются чужие смыслы, но таким образом, что обеспечивается коммуникация, не требующая недвусмысленного согласия. Смысловую направленность интертекстуальной работы Лахманн помещает в расстояние между «эксплозией» и «комплексией» смысла, то есть между эскалирующей многократностью и концентрацией смысла. Конституирование смысла, обеспеченное интертекстуальными стратегиями, исследуется подробно на конкретном литературном материале и здесь можем считать текст, посвященный А. Белому, парадигматичным. Письмо, которое практиковал Белый, можно в дальнейшем удачно сопоставлять и с текстами-предшественниками (Гоголь, Достоевский) и с наследниками данной традиции (Набоков, В. Казаков).

Парадигма Белого как бы собирает в себе все темы, заданные поэтикой интертекстуальности и в тоже самое время делает возможной концепцию полифонической культуры. Белый, утверждает Лахманн, развивает понятие смысла сходно с Бахтиным в двойном значении: как раздвоение и как потенцирование. Поэтому его «письмо» отражает тенденцию децентрализации и смысла и значения. «Он подрывает и перешагивает через один смысл, позволяет анархическое и, в конце концов, нескончаемое дифференцирование смыслов». Кажется, что в этом месте удобен для дескрипции образ «буйного растения» (Фуко), или постструктуралистическая метафора «эксплозии значения», повторяющая высказывание самого Белого, что его творчество «это бомба, которую я бросаю». В своем анализе романа «Петербург» Лахманн подчеркивает, что его надо читать хотя бы двояко: ретроспективно и проспективно. Фигуры удвоения и амбивалентности важны при этом на всех текстовых уровнях. Вначале заметно расслоение текста на «поверхностную» фабулу и гетерогенные текстовые элементы и непрерывное ассоцирование с «текстовыми фонами», а потом уже и сам сюжет презентуется как «рассказанное действие» и как «рассказанная галлюцинация, имеющая характер действия». Роман осциллирует между мифической и пародистической функциями, между серьезным и пародийным, гностическим и комическим. Таким же образом осциллируют и интертекстуальные стратегии: между метонимией и метафорой, контаминированием и анаграммированием, суммированием, то есть комплексией и рассыпаностью, то есть упразднением. Фигура удвоения, заданная первичной оппозицией отец/сын, начиная с фонетического уровня и кончая гипертемой, умножает собственную амбивалентную природу. Но культура все-таки утверждается в реконструирующе-суммирующей работе памяти, хотя одновременно и отвергается в «заигранной деконструкции».

Белый и его продолжатели репрезентируют не-классический стиль, характеристиками которого являются лудизм, карнавализация, игра с «внутренней формой слова» и с *imagines*. Их концепция отражает скептицизм по отношению к понятию значения и понятию репрезентации. В противоположность им

классицисты и неоклассицисты (напр. Пушкин и акмеисты) презентуют проект партиципации в ансамбле культуры. Но эта оппозиция меморативного утопизма и театрализации мемории в сущности функционирует в форме пресуппозиций, то есть, она амбивалентна, поскольку и в классическом стиле мы находим такие же удваивания форм и ценностей и игровое начало, вложенное в оппозицию манифестативного значения и латентного смысла. Лахманн утверждает, что есть особая сопоставимость синкретического типа интертекстуальности, то есть модернизма и авангарда, с постмодернизмом, который можем интерпретировать, пользуясь моделью декомпозиции/рекомпозиции, концепции и протукоцепции. Понятие композиции само по себе имплицитно теологическую ориентацию, гармонии, целостности и иерархическую организацию текста, пока декомпозиция (деконструкция представляет собой ее экстремальную форму) подразумевает протукоцепцию: гетерогенность текста, синкретизм, смешивание, декомпозицию, дефигурацию. Проблема декомпозиции может связаться с проблемой дезинтеграции, описанной Бодрийяром, или серийности знаков у Сосюра, то есть с пониманием Старобринского. Между тем, постмодернистское понятие «индифферентности» Лахманн проблематизирует, так как постмодернистская литература, теория и философия все-таки реинтерпретируют модернизм, и тогда мы на фоне декомпозиции можем уловить утопию композиции и возможность нового конституирования смысла, или, другими словами, здесь уже предусмотрена — рекомпозиция. Постмодернистский дискурс как будто бы не партиципирует в поэтике интертекстуальности, а своим смысловым нигилизмом отражает патологическое состояние формы и значения, благодаря своему скептическому отношению к культурной памяти: она больше не является критической категорией, а чистым механизмом — орнаментальным симулякром. Интертекстуальность, между тем, подразумевает напряжение между композицией и рекомпозицией, даже и в своих самых поздних проявлениях. Модернизм и авангард компенсируют фрагментарность мифопоэтикой, или в концепции катарзиса находят выход к утопии композиции. Если постмодернистский дискурс указывает на семантическую парализованность, то модернистский ориентирован на семантический плюрализм и развитие «фантастической семантики». Даже отрицательная поэтика авангарда не является нигилистической в целом: она в тоже самое время и критична и утопична (в смысле Адорно). После таких размышлений надо сказать, остается открытым вопрос: может ли одна теория текста вообще построить соответствующую интерпретацию Конца Текста, этого современного варианта Апокалипсиса? Разрешение этого парадокса Ренате Лахманн все-таки оставляет за рамками текста.

□

Н. Мораняк-Бамбурач

Bartol Kašić: *Venefrida. Eine Tragödie*. Text, Einleitung und Index von Darija Gabrić-Bagarić. Quellen und Beiträge zur kroatischen Kulturgeschichte. Hg. von Elisabeth von Erdmann-Pandžić, Bamberg. 1991. 137. p.

Bartol Kašić (1575-1650) ist ein vielseitiger Vertreter der kroatischen Barockliteratur: Linguist, Bibelübersetzer, Autor erbaulicher Schriften, Missionar des Jesuitenordens; aber auch seine belletristische Tätigkeit ist nicht zu vernachlässigen. Sein 1617 herausgegebener Band *Pjesni duhovne* ist ein wichtiges Dokument der religiösen Lyrik des kroatischen Barocks, seine Schrift über das Leben der heiligen Cecilia (*Perivoj od djevstva*) ist ein literarischer Ausdruck der barocken Geistigkeit.

Seine 1672 entstandene Tragödie *Venefrida*, die in der wissenschaftlichen Zeitschrift *Vrela i prinosi. Zbornik za povijest isusovačkog reda u hrvatskim krajevima* (Sarajevo) mit dem Titel *O. Kartula Kašića Sv. Venefrida duhovna tragedija* von Franjo Fancev erst 1938 herausgegeben wurde, ist ein wertvolles Stück des kroatischen Jesuitendramas. Seine Textausgabe war kein diplomatischer Abdruck, so sind die grammatischen, orthographischen und stilistischen Eigenheiten ein bißchen verblaßt worden. Nicht zuletzt deshalb war eine neue, buchstabengetreue kritische Ausgabe erforderlich. Als Begründung könnten wir aber auch die Worte des Herausgebers der Reihe *Quellen und Beiträge zur kroatischen Kulturgeschichte* zitieren: "Dieses Werk von B. Kašić ist aus mehreren Gründen interessant und wichtig:

1. Es stellt das erste und wahrscheinlich einzige vollständig erhaltene Beispiel für die Gattung des Jesuitendramas in der kroatischen Literatur dar.
2. Unbeschadet ihrer Thematik steht diese Tragödie auch in der Tradition der damaligen kroatischen Literatur in Dubrovnik, d. h. vor allem der Werke von Gundulić und Palmotić.
3. Die herausragende Bedeutung der Tragödie liegt in ihrer sprachgeschichtlichen Relevanz. Sie ist nur als Autograph von B. Kašić überliefert und daher nicht betroffen von den an seinen in Druck erschienenen Schriften durchgeführten orthographischen Veränderungen." (S. 7.)

In der kurzen einleitenden Studie des Herausgebers Darija Gabrić-Bagarić wird das bisherige Schicksal des Werks zusammengefaßt. Aus der Studie erfahren wir zum Beispiel, daß Marijan Stojković, 1919 den Text des Werks sicher nicht kannte; aber auch Armin Pavić, der die Geschichte des Dramas von Dubrovnik geschrieben hatte, erwähnt ihn nicht. Nach jüngeren Wissenschaftlern, wie Slobodan P. Novak und Josip Lisac, steht die Tragödie in einer Reihe mit den Werken von Gundulić und Palmotić. Gabrić-Bagarić meint, dieses Werk zeigt völlig neue Werte von Kašić auf, der bisher vor allem als Linguist, Übersetzer, Bibelübersetzer und Verfasser liturgischer Werke bekannt war. Die Tragödie ist nämlich ein reifes Werk, das in der erfolgreichsten Periode (1620-1633) des Schriftstellers entstanden ist. Aus dieser Zeit stammen solche Werke, wie die *Istorija Loretana*, der *Nauk krstjanski*, der *Perivoj od djevstva*, die *Život sv. Ighatia*, usw.

Als weitere Werte des Werks erwähnt sie seine metrische Leichtigkeit und Varianten (das Drama wurde in acht- und zwölfsilbigen Zeilen geschrieben), das vielfältige Reimschema (abba, abab, aabb), die die Verwandtschaft mit Gundulićs *Dubravka* und *Ariadne* beweisen. Gabrić-Bagarić spricht auch über die strukturellen Eigenheiten des Dramas, über die Einteilung

in Akte und Szenen sowie über die doppelte Funktion des Chors: er teilt einerseits die Ereignisse mit, andererseits kommentiert und schließt er sie ab.

Das wahre Novum des Kašić-Oeuvres war die Erscheinung der Bühnenanweisungen, die - wie es auch Fancev annahm - beweisen, daß sie für die Bühnenaufführung gedacht worden ist. Sie wurde höchstwahrscheinlich auch aufgeführt.

In der Einleitung werden auch der Wortschatz, die Syntax und die Eigenheiten der Betonung untersucht. Gabrić-Bagarić stellt fest, daß der Stil und die Sprache der Tragödie der Što-Dialekt ist, der auch von Držić und Gundulić gebraucht wurde und der mit der Literatursprache von Dubrovnik des 16-17. Jhs. verwandt war. Diesen Dialekt konnte man - abgesehen von Dubrovnik - so homogen nur in der Literatur der Franziskaner von Bosnien finden.

Ein weiterer Wert der Einleitung ist, daß in ihr, bestätigend die Annahme von Fancev, festgestellt wird: die in der Zagreber National- und Universitätsbibliothek liegende Handschrift R 52 54 ist ein Autograph von Kašić.

Da Fancev nicht den diplomatischen Abdruck, sondern einen normierten Text herausgegeben hatte, sind in seiner Ausgabe mehrere Fehler zu finden. In der vorliegenden Edition werden sie korrigiert. In Fancevs Ausgabe fehlen zum Beispiel ganze Sätze bzw. Halbsätze. Auf sie wird in der neuen mit einem Asteriskus (*) hingewiesen. Bei Fancev wird statt *yh* stets *d* abgedruckt; Gabrić-Bagarić beweist in einer ausführlichen phonologischen Untersuchung, daß die richtige Lesart *j* ist.

Das wichtigste linguistische und literaturgeschichtliche Ergebnis der neuen Textausgabe ist die alphabetische Aufarbeitung des gesamten Wortschatzes des Dramas, die das richtige Verständnis des Textes wesentlich erleichtert.

□

I. Lökös

J. Ślaski: *Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce renesansu. Szkice komparatystyczne*. (Об итальянской, польской и венгерской литературах в эпоху возрождения. Сравнительные очерки). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, 1991. 329 с.

L. Hopp, J. Ślaski: *A magyar-lengyel műltszemlélet előzményei. Politikai és kulturális hagyományok Báthory Istvánig*. (Предпосылки подхода к рассмотрению венгерско-польского прошлого. Политические и культурные традиции до Стефана Батория). Tankönyvkiadó Budapest, 1992. 230 с.

L. Hopp: *Az "antemurale" és "conformitas" humanista eszméje a magyar-lengyel hagyományban*. (Гуманистические идеи «antemurale» и «conformitas» в венгерско-польской традиции). Balassi Kiadó Budapest, 1992. 208 с.

Редко бывает, что исследования двух ученых, живущих в разных странах, так дополняют друг друга. Лайош Хопп из Будапешта и Ян Сляски из Варшавы в трех книгах излагают результаты своих исследований, которые ведутся с давнего времени.

Том написанный Сляским самостоятельно, состоит из 10 «сравнительных очерков» (или «эскизов»), но они с определенной точки зрения представляют собой одно целое. Это объясняется тем, что польское и венгерское государства, начиная со второй половины XV до начала XVII века, составляли Восточно-среднюю Европу в широком понимании, которая была тесно связана с некоторыми княжествами Италии. Основой литературных узов между Польшей и Венгрией была династично-политическая общность и общие идеи, которыми подробно занимаются оба автора в своей совместно написанной книге и Л. Хопп в своем отдельно опубликованном томе.

Ян Сляски прав, когда говорит: «расширение нашего микрорегиона Европы неславянскими элементами... кажется особенно обоснованным и желательным для сравнительных исследований по истории литературы» (стр. 303). Поляки и венгры XV-XVII веков много черпали из культуры Италии и передавали многое из богатств этой культуры другим народам, живущим в польском и венгерском государстве и в соседних странах.

Особый интерес судьбой венгров отражается в польской письменности в связи с турецкой оккупацией большей части венгерского королевства. В документах и литературных произведениях выражались сожаление и сочувствие. Поражения венгров и крушение их страны становились предупреждением для поляков, чтобы они хранили единство своего христианского государства против «языческих» турок. Об этом, об общих польских и венгерских идеях «antemurale» («предбастион») и «conformitas» («сходство») пишется в книге Л. Хоппа детально, на основе многочисленных письменных материалов, документов.

Благодаря одной из статей Яна Сляского мы можем узнать об узах, связывающих первого выдающегося венгерского поэта Януса Панныуса (пишущего на латынском языке) с поляками, среди которых наиболее известный писатель польского ренессанса Ян Кохановски. Был он связан также с другими

творцами венгерской культуры, такими, как современник и товарищ Кохановского по профессии Балинт Балашши, долго пребывавший в Польше.

Из логично составленных статей Сляского вытекает: поляки и венгры XVI века были посредниками итальянского искусства на восточных территориях Европы. В 4 статьях пишется о двусторонних польско-итальянских литературных отношениях, но в последней статье Сляски снова подчеркивает значение итальянско-венгерско-польских связей. Как польский автор метко заметил уже в анализе роли польской культуры в творчестве лучшего поэта венгерского возрождения Б. Балашши: «Таким образом Венгрия и Польша, соединенные в определенной общности, и благодаря взаимным связям и благодаря отношениям с другими культурами, осознают существование большого территориального целого, Средне-восточной Европы, в которой тогда нашей стране досталась ведущая роль» (стр. 114).

Подзаголовок, то есть понятие «традиции» общей книги Л. Хоппа и Я. Сляского требует подробного толкования или объяснений. Авторы думали здесь главным образом о совместных действиях польского и венгерского государств и об общих идеях сотрудничества. В I части этого тома вырисовываются разные факторы и значения венгерско-польской «ориентации», то есть рассматривания истории династично-политических контактов Польши и Венгрии не только до царствования Стефана Батория как бывшего князя Трансильвании. Эта территория была в XVI веке очень важна для интересов польского государства, а также во время попыток осуществления претензий семьи Баторий на польский престол — до начала XVII века.

В этой части мы узнаём общие источники философии истории «*Antemurale christianitatis*» («христианского предбастиона»), зародившейся на краковском конгрессе (1364) и укрепившейся после поражения венгерских военных сил от турок в битве под Варной (1444). Захват венгерских земель Турцией после поражения под Мохачем (1526) побуждало польских писателей к созданию многочисленных произведений, выражающих беспокойство об угрожающей опасности для своей родины со стороны турок.

Во II части книги, написанной польским и венгерским авторами, говорится о «традициях общественного и культурного развития». Преимущество этой части состоит в том, что в ней собраны параллельные явления, аналогии и взаимовлияния польской и венгерской письменности и польские или венгерские связи, обсужденные уже в статьях Я. Сляского о Я. Паннониусе, Я. Кохановском или Б. Балашши. Книга оканчивается сравнительной характеристикой обеих литератур эпохи возрождения.

Л. Хопп в своей самостоятельно написанном томе дает хороший пример монографии из такой междисциплинарной области, какой является история идей. Он анализирует общие польские и венгерские идеи об антитурецком содействии, как: «*propugnaculum christianitatis*» («защитная стена христианства»), «*murus et clipeus fidelium*» («верный танец и щит»), «*raх antiqua*» («античный мир»), («сходство»), «*raх christiana*» («христианский мир») или «*bona vicinitas*» («хорошее соседство»). Эти взгляды играли доминирующую роль в польско-венгерских отношениях с начала XV до первого десятилетия XVII века. Л. Хопп подробно занимается также литературными произведениями, в которых выражаются эти общие идеи. Кроме упомянутых уже поэтов анализируются также значительные для польской

письменности литературные произведения, трактаты, как наставления Яна Остророга, хроники Яна Длугоша, речь странствующего гуманиста Каллимаха, стихи Клеменса Яницкого и Я. Кохановского, историческое произведение Мартина Бельского, проповеди Петра Скарги или — уже в XVI веке —, с венгерской стороны, стихотворения Мартона Надьсомбати, Андраша Вашархей и много безымянных произведений.

Заслугой Л. Хоппа является, что обращает внимание на менее известных польских и венгерских авторов и сочинения. Фамилии политиков и писателей, которые уже обсуждались в статьях Я. Сляского и в совместно написанной книге Сляского и Хоппа, конечно, повторяются. Это касается и польских произведений, посвященных Баторию (нпр. поэтических сочинений Я. Кохановского и Миколая Семпа Шажиньского). Л. Хопп особенно важную роль в содействии или возможностях совместных польско-венгерских действий приписывает Трансильвании или ее государственным деятелям конца XVI — начала XVII века. (Здесь мы думаем о таких писателях, как Адам Чахровски и П. Скарга.) «Универсальная идея» призванная к службе защиты «христианской республики» во многом способствовала укреплению «сознания общности» польского и венгерского дворянства, идеологическому закоренению исторического сознания того, что не могут обойтись друг без друга» (с. 117) — утверждает венгерский исследователь, думая об отношениях обоих народов в последующие века. Книгу Л. Хоппа замыкает резюме на французском языке.

Все рецензированные тома могут с большой пользой употреблять историки и историки литературы, занимающиеся давними польско-венгерскими историческими и литературными связями. Некоторые главы трех оцениваемых книг должны знать также студенты польской и венгерской филологии, хотя мы имеем дело конечно с нелегкими чтениями. Авторы этих томов собрали исключительно много материалов и данных, несмотря на то, что эти ученые были вынуждены бороться с трудностями исследований, продолженных главным образом не в своей отчизне, но в библиотеках и архивах другой страны, в Венгрии или в Польше.

□

D. Molnár I.

У Будапештському академічному видавництві «Akadémiai Kiadó» вийшли у світ нові томи фундаментального літературознавчого видання — Лексикону світової літератури, що почав друкуватися з 1984 р. Видання це включає надзвичайно багатий і різноплановий матеріал. Так, тут даються огляди літератур різних країн і континентів, персоналії окремих письменників, пояснюються різні літературні форми, напрямки, літературні види й жанри, розглядаються інші загальнотеоретичні питання з прикладами національних версій. До Лексикону крім літературних увійшло й багато даних з культури, історії, політики, етнографії, філософії тощо, адже вони тісно пов'язані з літературою й допомагають читачеві глибше зрозуміти якесь національне явище чи процес.

Лексикон відзначається не лише глибиною й великим обсягом матеріалу, він іде, так би мовити, в ногу з часом, у ньому враховуються зміни, що відбуваються в житті суспільства, а також нові погляди і концепції літературознавства.

Значне місце в Лексиконі посідає українська література, яка досить широко репрезентована в кількох останніх томах видання. Цьому сприяли зміни, що відбулися в сусідній з Угорщиною державі, новий статус української мови, перегляд застарілих концепцій розвитку історії, культури, літератури України, поява нових, актуальних розробок у цих областях. Все це поставило на порядок денний нові вимоги і завдання у висвітленні українського літературного процесу, який доти, подеколи в Україні, й особливо в інших державах розглядався в рамках «радянської літератури», а то й ішов під заголовком «російської».

Тому позитивним у Лексиконі є не лише велика подача українського матеріалу, а й висвітлення історії розвитку української літератури, її сучасного стану, літератури діаспори на високому науковому рівні, що відповідає сучасним умовам. Так, в XVI-ому томі видання репрезентовано десять, а в XVII-ому — близько двадцяти українських письменників, серед них такі відомі як Леся Українка, Володимир Виниченко, Ірина Вільде й багато менш відомих, які теж зробили свій внесок у розвиток української літератури і працювали чи працюють в різних регіонах України чи в діаспорі — В. Владко, В. Вароді, М. Вакалюк, М. Вінграновський та ін. Значне місце присвячено видатній жінці-поетесі Лесі Українці, яка належить до числа кращих світових письменників. Ця тяжко хвора дівчина, що рано пішла з життя, створила ряд палких, революційних поезій, вона належала до найосвіченіших людей свого часу, знала багато мов, мала глибокі знання в сфері філософії та античної культури, що відобразилося в її творах. Вона лишила по собі багато поетичних та прозових творів, драм, перекладів, публіцистичних та наукових розвідок. Її «Лісова пісня» є неперевершеною за красою мови й поетичністю, глибокою людяністю та гуманізмом. Ці дані увійшли до Лексикону, подаються також точні назви збірок Лесі Українки та їх переклад на угорську мову. В кінці словникової статті ми знаходимо літературу про Лесю Укрфінку, в тому числі угорською мовою. Цікаво, що нещодавно у видавництві «Інтермикс» (Ужгород-Будапешт) з'явилось видання «Лісової

пісні» українською та угорською мовами у прекрасному перекладі І. Котюка.¹

Статтю про Лесю Українку підготувала О. Ковач — українознавець з кафедри східнослов'янської філології Будапештського університету ім. Лоранда Етвеша. Інші статті належать В. Лебович з тієї ж кафедри, відомим славістам Д. Радо, В. Шер, Е. Бойтару, завідуючому кафедрою української та русинської філології Ніредьгазького педагогічного інституту ім. Д. Бешшенеї І. Удварі та ін.

Під літерою «У» в Лексиконі подано цілий ряд статей, декілька з них присвячені українським журналам, що виходили в різний час на Україні. Це журнали «Украинская жизнь», «Украинская хата» «Українець», «Украинский вестник» «Україна» тощо. В статтях говориться про основні напрямки журналів — ліберальний, модерністський, націоналістичний тощо, що є свідченням не лише тогочасного літературно-культурного життя України, а й її суспільно-політичного становища, що не могло не відобразитися на культурі та освіті, науці. Певним показником, до прикладу, є те, що на Україні багато журналів виходило російською мовою. Згадуються тут і відомі письменники, вчені, діячі науки та культури, такі як відомий славіст І. Срезневський, історик та фольклорист М. Максимович — укладач перших українських збірок народних пісень та ін. Власне, діяльність цих людей в той час не обмежувалася вузькими зацікавленнями, для діячів того часу були характерні енциклопедичні знання, діяльність в різних сферах науки та культури, які тоді ще не набули такого чіткого розмежування. У статті увійшли й цікаві дані про перші публікації української літератури, так в «Украинском сборнике» вперше побачив світ твір основоположника української літературної мови І. Котляревського «Москаль-чарівник». З історії журналів ми дізнаємося і про зв'язки української літератури з російською, польською тощо, популяризацію творів зарубіжних письменників у вигляді перекладів та розвідок. Дані Лексикону досить детальні. Так, під загальком «Україна» (уклала О. Ковач) подається п'ять журналів, що в різний час виходили в Україні і мали різний характер. Останній з них — історико-політичний і літературно-мистецтвознавчий — виходить і зараз й користується популярністю. Згадуються в Лексиконі і такі дані, як кількість примірників журналу, регулярність його виходу в світ, публікація за кордоном.

До XVI-ого тому Лексикону увійшли й дві важливі статті-розвідки: «Українські літературні форми» та «Українська література».

В першій з них, написаній Е. Бойтаром та Д. Радо, розглядаються особливості української мови, її місце серед інших слов'янських мов, основні діалекти. Далі дається історія розвитку українських літературних форм, особливості формування української літературної мови, вплив на неї церковнослов'янської, російської, польської. Аналізується специфіка українських віршованих форм, їх вживання і функції. В статті вірно підкреслюється роль усної народної творчості у формуванні української літератури, згадуються такі оригінальні жанри, як думи та коломийки, частівки, та їх регіональні варіанти — витребеньки, триндички тощо. Розповідається і про процес фольклоризму в українській літературі — використання фольклорних творів у авторській

¹Leszja Ukrainka. Erdei regé. (Леся Українка. Лісова пісня) ukránbd ford. Kotyk István. Intermix Kiadó Ungvár-Budapest, 1993.

творчості, у з'язку з чим наводяться співомовки С. Руданського.

Цікаво, що український фольклор згадується і в інших статтях Лексикону, написаних відомим угорським фольклористом Вільмошем Фойктом, так у статті «Історичні пісні» йдеться про українські думи, козацькі, розбійницькі пісні, балади, тощо.

Вичерпною і актуальною є стаття-дослідження Д. Радо та І. Удварі про українську літературу. Перед дослідниками стояло досить складне завдання — в одному огляді розкрити розвиток певної національної літератури, не упустивши чогось суттєвого чи важливого. Це їм вдалося, в огляді виділено основні віхи розвитку української літератури, правильно розставлено акценти. Стаття написана на значному матеріалі, авторами враховано нові методичні та методологічні підходи до явищ мистецького процесу в Україні, останні матеріали й розвідки, що появилися в світ.

Позитивним є подача авторами літературного матеріалу в контексті культурно-історичних даних, на тлі суспільно-політичного життя країни, адже історія України, протягом тривалого часу розчленованої поміж іншими державами, не могла не вплинути на культуру, що мала свою специфіку в кожному з регіонів.

Власне, сама стаття починається згадкою про новий погляд (вірніше давнозабутий старий), на початки історичного розвитку України, адже раніше панівною була лише одна точка зору — Київська Русь, як «колиска трьох братніх народів». В розвідці підкреслюється також роль козацтва в історії країни, вплив героїчної епіки на розвиток літератури, значення епохи барокко в Україні, яка привела до створення літературних видів — лірики й драми.

Першим вищим учбовим закладом Східної Європи була Києво-Могилянська академія, й автори правильно відзначають, що «цей єдиний східнослов'янський університет мав європеїзуючий вплив на весь православний світ — Сербію, Румунські князівства, й головним чином на Білорусію та Росію».² Цей факт часто замовчувався в літературі, в основному йшлося про вплив російської літератури та культури на українську, чи впливи європейської літератури через посередництво польської чи російської, а тим часом з України в той час вийшло багато талановитих вчених, які багато зробили для розвитку російської культури, зокрема ними були впорядковані релігійні книги, зроблено багато перекладів на церковнослов'янську мову та ін.

В дослідженні говориться і про причини подальшого занепаду української культури, який пояснюється русифікаторською політикою влади, знищенням козацтва, забороною мови тощо. Все це спричинилося до того, що українська літературна мова сформувалася лише на початку XIX ст., й велику роль у її формуванні відіграли в першу чергу письменники — І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко та ін. Серед них автори виділяють трьох всесвітньовідомих письменників — Тараса Шевченка,³ Івана Франка та Лесю

²Világirodalmi Lexikon. 16. 1994. 93-94.

³У 1994 р. у київському головному видавництві літератури з питань національних меншин побачило світ видання - поема Т. Шевченка «Катерина», українською білоруською, угорською, німецькою, болгарською та ін. мовам. Угорський переклад здійснений Ш. Вьорешем.

Українку, творчість яких «багатством художніх форм, розробкою загальнолюдських проблем, сюжетів... прилучила українську літературу, тематика якої доти обмежувалася вузьким колом місцевих проблем, до загальносвітового літературного процесу».⁴

Крім численних прізвищ письменників в огляді згадуються літературні та ін. журнали, об'єднання та організації, які виникали на Східній чи Західній Україні. Аналізуються також модерністські напрямки в українській літературі початку ХХ-ого ст., творчість поетів-класиків, які мали великий вплив на подальший розвиток української поезії — П. Тичини та М. Рильського, поезія т. з. «шестидесятників», сучасний стан української літератури. Можливо, дещо більше місця можна було б приділити українській літературі останнього десятиріччя, її сучасним напрямкам і течіям.

В статті йдеться також й про основні літературно-мистецькі журнали, що виходять зараз в Україні: «Дніпро», «Вітчизна», «Всесвіт» тощо.

Крім літератури країни основного етносу в огляді розповідається і про літературу діаспори — у Словаччині, Канаді, Румунії, Польщі та ін. Далі автори перераховують основні переклади української літератури на угорську мову, збірки, що з'явилися.⁵ В кінці статті подається досить ґрунтовна література з питання, як українські, так і зарубіжні видання, сюди увійшли й найновіші дослідження, матеріал деяких з них публікується на Україні вперше. Власне, до наступного тому Лексикону, значну частину україніки якого готує І. Удварі, увійде багато даних про українських письменників, про яких навіть зараз в Україні можна знайти небагато відомостей — це репресовні письменники, поети чи літературознавці, емігранти тощо. Недарма Лексикон ставить своїм завданням «... займатися не лише видатними діячами, а й дати відомості про тих письменників й поетів, про яких ми знаємо мало, а то й нічого не знаємо...»

Подача матеріалу в Лексиконі є чіткою і науково опрацьованою. Так, подається повне ім'я й прізвище письменника, його псевдонім, дата та місце народження й смерті, опис життєвого та творчого шляху, основні праці, переклади на угорську мову. В кінці — огляд літератури з питання та прізвище укладача.

Підсумовуючи вищесказане, хотілося б сказати, що Лексикон є цінним, багатим і ґрунтовним джерелом відомостей з української літератури, він дає вичерне уявлення про її розвиток, напрямки та специфіку.

□

Л. Мушкетик

⁴Világirodalmi Lexikon. 16. 1994. 95.

⁵Щойно у 1995 р. в Україні появився новий п'ятий том видання «Українська література в загальнослов'янському та світовому контексті». Київ, Наукова думка. Значне місце в ньому (с. 301-352) займає бібліографія української літератури, що вийшла в перекладах на угорську мову в Угорщині (кінчаючи 1983 р.), перелік основних літературознавчих праць з угорсько-українських зв'язків.

Rusyn books. Юрій Панько: Русинсько-русько-українсько-словенсько-польський словник лінгвістичних термінів. Русинська оброда, Пряшов 1994, с. 231.

The number of publications in Rusyn language has been increasing fortunately of late years. Maybe there isn't any Slavistic conference without lectures about the Rusyn language, about the history, culture of this small nation and about its endeavour for independence. Nowadays it seems to be natural that every nation (nationality) can practise its culture, investigate its past and publish its books on its own language. On the Sub-Carpathian area everybody can call himself or herself Rusyn who feels so but until 1990 they were officially identified with Ukrainians. The life of Slavic people living on the areas lying south of Hungary is darkened by regrettable and reprehensible acts of war, and therefore the culture of Rusyns of Bács-Szerém which was flourishing in the former Yugoslavia was had hit by these tragic events. (István Udvari, college professor investigated the language and history of Rusyns of Bács-Szerém from several aspects in his studies.) But don't talk politics!

The Rusyns of the Sub-Carpathia (Dolishniacs or Flatlanders and Hutzuls) became more differentiated on their territory and in their language like their relatives living on the slopes of the Low-Beskids, the Lemks or the Rusniaks. Maybe this is one of the reasons that the researchers working for Jozef Safarik University of Science of Eperjes (Prešov) and other experts could explore those linguistic elements and characteristic features which could serve as a general base for working the national language of this Slovakian ethnic group of about 50.000 people out by those researchers and experts. The pronouncing of this illustrious event took place on the 27th of January, 1995, in Pozsony (Bratislava).

The publisher Русинська оброда offers a series of books for sale indicating the authors the titles and the prices and enclosing some lines of expositives: О. Франтішек Крайняк: Малаый греко-католицький катехізм про русиньскы діти; Др. Михаил Попович: Перекрочены сторіча І. Федор Корятович — русинський войвода; Др. Михайло Гряк: Співанькы Анны Мацібобовой; Анна Галгашова: Стружницькыма пішниками; Василь Петровай: Русины; Штефан Сухый: Русинський співник; Миколай Ксеняк: О камюньський майстрах. Lately the publisher obviously published several books as well of which fame didn't arrived ot Hungary yet. Nevertheless such publications are read with great interest by the experts dealing with Rusyn language and liteature from Nyíregyháza through Debrecen as far as Toronto.

On the inner title of the linguistic, terminological dictionary of Jurij Paniko can be read the noteworthy lines of professor Henrik Fontanski as motto; "The linguistic material of the dictionary plays an important role not only in regulation of the metalanguage but also in making the Rusyn language general."

The aim of the linguistic, terminological dictionary in five - Russian, Rusyn, Ukrainian, Slovakian, Polish - languages beyond making the special stock of words general is to help clarification of norms of special language of Rusyns living in Slovakia, in the Czech Republic, in Poland, in Hungary, in the Sub-Carpathia, in Rumania and in other parts of the world. The most part of the words came from school books used in secondary and superior education. The words of professional lingistic cant used within narow bounds didn't get into the dictionary. The fullness of the publication is praised by the fact that besides phonetic, morphologic and syntactic technical terms (partly of science of literature) general lingistic terms are also included in it. The synonyms are indicated by the author and if a

word haven't any equivalent, Ju. Paniko "borrows" an analogue terminology. Nevertheless he does it according to the nature and rules of the given language.

The easier orientation is helped by the fact that beside the calling words, namely head-words, of every language can be found the technical terms of all the other languages as well and what is more in thematic groups; 1) general (universal) terms, 2) terminology of the sounding language, 3) morphological technical terms, 4) syntactical terminology.

The number of equivalent words are different in different languages and therefore the exact number of such words cannot be established. According to the grouping mentioned, the quantities of words are 480, 270, 620 and 500 respectively in the chapters in the Rusyn "version". This is doubtless a considerable fact! The international linguistic terminological committee did an excellent syncretic work. I recommend this useful book to the kind attention of every expert.

□

A. Salga

СОДЕРЖАНИЕ

P. Lieli: From Diglossia to bilingualism and back: Comparing the Change in linguistic situation in Russia and England.....	7
И. Т. Молнар: К прагматике фоносемантики в венгерском языке	15
Л. Ясаи: На грани словообразования и словоизменения (в связи с категорией вида).....	27
И. Пиларский: Славянский компонент дакорумынского и вопрос о статусе т. наз. молдавского языка (<i>лимба молдовеняскэ</i>).....	39
В. А. Федосов: Слово "слово" в русском языке	57
Т. Ю. Кудрявцева: К вопросу о просторечной и жаргонной лексике на страницах современной газеты.....	65
О. Л. Паламарчук: Відтворення української національно-характеристичної лексики в інослов'янських художніх перекладах	73
Б. Погань: Обучение русскому языку в Дебрецене и в области Хайду-Бихар.....	79
Ш. Фельдвари: Старопечатные книги кириллического и глаголического шрифтов Эгерской архиепископской библиотеки	83
M. Mezösi: A Love-Affair and Its Political Perspective; The Genre of Pushkin's Chronicle Play	97
З. Хайнади: Русская философия жизни.....	103
Л. Микрут: Охотничьи очерки Григория Данилевского	109
Ч. Кукучка: Древнерусские принципы изображения пространства у Достоевского.....	119
А. И. Михайлов: Клюев о Есенине	129
Л. Тикош: Поэтический язык Есенина в языковых направлениях начала 20-ых годов	149
А. Хан: Проблема «реализации тропа» в статье Сергея Есенина «Ключи Марии» в свете теоретической поэтики	161
Ж. Мароти: Поэт-пророк и Апокалипсис (Анализ поэму Есенина Инония).....	183
Ж. Бенчич: Предварительные замечания о категории памяти в творчестве Осипа Мандельштама	189

Я. Орловски: «Роза Мира» Данила Андреева и традиции русской утопической мысли.....	197
И. Вилаги: Символика лирического текста (А. Блок: «Вхожу я в темные храмы»).....	205
И. Балог: Поэтика коллективной памяти в произведениях Ч. Айтматова	217
Н. Мораньяк-Бамбурач: «Грамматика памяти» и конституирование текстуального смысла (Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. - Intertextualität in der russischen Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990).....	221
I. Lőkös: Bartol Kašić: <i>Venefrida. Ene Tragödie</i> . Text, Einleitung und Index von Darija Gabrić-Bagarić. Quellen und Beiträge zur kroatischen Kulturgeschichte. Hg. von Elisabeth von Erdmann-Pandžić, Bamberg, 1991, 137. p.	235
И. Д. Молнар: J. Ślaski: <i>Wokół literatury włoskiej, węgierskiej i polskiej w epoce renesansu. Szkice komparatystyczne</i> . (Об итальянской, польской и венгерской литературах в эпоху возрождения. Сравнительные очерки). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, 1991. 329 с.	
L. Hopp, J. Ślaski: <i>A magyar-lengyel műltszemlélet előzményei. Politikai és kulturális hagyományok Báthory Istvánig</i> . (Предпосылки подхода к рассматриванию венгерско-польского прошлого. Политические и культурные традиции до Стефана Батория). Tankönyvkiadó, Budapest, 1992. 230 с.	
L. Hopp: <i>Az "antemurale" és "conformitas" humanista eszméje a magyar-lengyel hagyományban</i> . (Гуманистические идеи «antemurale» и «conformitas» в венгерско-польской традиции). Balassi Kiadó. Budapest, 1992. 208 с.	237
Л. Мушкетик: Український матеріал в Угорському лексиконі світової літератури (Világirodalmi Lexikon, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994. 16. U - Vidz.; 1995. 17. Vie-Y.).....	241
A. Salga: <i>Rusyn books</i> . Юрій Панько: Русинсько-русько-українсько-словенсько-польський словник лінгвістичних термінів. Русинська оброда, Пряшов 1994, с. 231.	245