307.222
40
1995

STUDIA SLAVICA

32

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

J. BAŃCZEROWSKI, I. FRIED, L. HADROVICS, P. KIRÁLY,
L. KISS, E. NIEDERHAUSER, E. SZALAMIN, L. SZILÁRD,
A. ZOLTÁN, ZS. ZÖLDHELYI-DEÁK

EDITIONEM CURANTE

A. HOLLÓS

REDIGUNT

I. NYOMÁRKAY et F. PAPP

TOMUS 40 FASCICULI 1–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1995

STUD. SLAV. HUNG.

STUDIA SLAVICA

EINE ZEITSCHRIFT
DER UNGARISCHEN AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN

Studia Slavica veröffentlicht Abhandlungen aus dem Bereich der Slawistik, sowohl in slawischen Sprachen als auch deutsch, französisch und englisch.

Studia Slavica erscheint jährlich in einem Band aus vier Heften bei

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19–35

Manuskripte und Zuschriften an die Redaktion:

Studia Slavica
H-1364 Budapest, Postfach 107
Fax: +36-1-266-3342
E-mail: studslav@osiris.elte.hu

Bestellbar bei

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1519 Budapest, Postfach 245

Preis für Band 40 (1995) in 4 Heften US$ 96.00, inklusive Postversand, per Luftpost zuzüglich US$ 20.00.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1995

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

J. BAŃCZEROWSKI, I. FRIED, L. HADROVICS, P. KIRÁLY,
L. KISS, E. NIEDERHAUSER, E. SZALAMIN, L. SZILÁRD,
A. ZOLTÁN, ZS. ZÖLDHELYI-DEÁK

EDITIONEM CURANTE

A. HOLLÓS

REDIGUNT

I. NYOMÁRKAY et F. PAPP

TOMUS 40

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1995

STUD. SLAV. HUNG.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

INDEX

Дебрецени, П.: Национальный поэт и массовая культура 1
Дуккон, А.: Поэзия и действительность в мире Гончарова 11
Мельник, В. И.: И. А. Гончаров как религиозная личность 23
Rózsa M.: Stilistische und sprachliche Probleme in den Onegin-Übersetzungen von Friedrich Bodenstedt und Károly Bérczy 33
Атанасова-Соколова, Д.: Проблема фатализма и волюнтаризма в произведениях А. И. Герцена 1830–1840 годов 43
Зёльдхейи-Деак, Ж.: Западная Европа и русские – глазами Тургенева 69
Kurdi, M.: Adaptations of Turgenev on the Contemporary Irish Stage 83
Регеци, И.: Чехов и ранний экзистенциализм 95
Рев, М.: Европейская драма рубежа XIX–XX веков и Чехов 105
Póth, I.: „Leda" Miroslava Krleže na mađarskoj pozornici 113
Lőkös, I.: Ungarische Parallelen in einem kroatischen Roman 119
Zágonyi, E.: Karel Čapeks »R.U.R.« in der Übersetzung von Dezső Kosztolányi 129
Шаповалова, В.: Хлыстовская богородица: к истории развития литературного типа 153
Kšicová, D.: L'Art Noveau dans l'œuvre d'Alexandre Blok, de Velemir Xlebnikov et de Guillaume Apollinaire 165
Бонецкая, Н.: М. Бахтин и идеи герменевтики 183
Barta, P. I.: "Obscure Peregrinations": A Surreal Journey in Nabokov's "The Visit to the Museum" 227
Кишфальви, Г.: Неопубликованное письмо о. С. Булгакова сыну 235
Силади, Ж.: «Поэма без героя» Анны Ахматовой в свете «Четырех квартетов» Т. С. Элиота 237
Tomaszewski, St.: Postaci miejskich plebejuszy w prozie polskiej okresu międzypowstaniowego 249
Gostl, I.: „Pravoslovnik" Matije Petra Katančića, prvi hrvatski etimološki rječnik 259
Reimann, M.: Zur Frage der Diglossie im alten Rußland 289
Холлош, А.: Этнонимы венгров в русском языке 297
Удвари, И.: Материалы к истории карпаторусинской письменности 311
Крекич, Й.: Аспектология текста в позиции наглядно-примерного значения 331
Ясаи, Л.: Императивная форма русского глагола в функционально-семантической интерпретации 343

Critica et bibliographia

Rózsa, M.: István FRIED, Ostmitteleuropäische Studien 359
Атанасова-Соколова, Д.: Ю. В. Манн, «Сквозь видный миру смех ...» Жизнь Н. В. Гоголя 362
Дуккон, А.: Ю. МАНН, Семья Аксаковых. Историко-литературный очерк 365
Дуккон, А.: Ivan A. Gončarov, Leben, Werk und Wirkung 367
Балог, М.: И. А. Гончаров 371
Гильберт, Э.: DUKKON Ágnes, Arcok és álarcok 376
Gyöngyösi, M.: Rolf-Dieter KLUGE, Ivan S. Turgenev 379
Хетеши, И.: RÉV M., Az orosz kritika a XIX. század második felében 384
Поспишил, И.: Litteraria Humanitas. Geneologické studie I–II 386
Рожа, М.: Orosz írók magyar szemmel, IV 387
Рожа, М.: Orosz írók magyar szemmel, V 389
Pátrovics, P.: H. H. JACHNOW, N. B. MEČKOVSKAJA, B. Ju. NORMAN, A. E. SUPRUN, Modalität und Modus 390
Зольтан, А.: А. М. БУЛЫКА, Слоўнік іншамоўных слоў 392
Зольтан, А.: Белоруская мова. Энцыклапедія 396
Федосов, О.: Slovník české frazeologie a idiomatiky 399
Удвари, И.: Нариси історії Закарпаття, I 404

Chronica

К 65-летию Ференца Паппа 409
B. Hanko, L.: K osmdesátinám László Dobossyho 414
Саламин, Э.: К 65-летию Йожефа Крекича 415
Карпати, Д.: К 65-летию Эрны Палл 417
Lőkös, I.: István Fried zum 60. Geburtstag 419
Санто, Г. А.: К 60-летию Дёрдя Сёке 420
Александрова, А.: Шестой международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову и культуре его времени 421

In memoriam

Lukács, L.: Béla Gunda (1911–1994) 425
Bańczerowski, J.: István Sipos (1912–1994) 428

*

Korrektur-Notiz 431

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 1–10

Национальный поэт и массовая культура
(На примере Пушкина и Шекспира)

ПОЛ ДЕБРЕЦЕНИ

Paul DEBRECZENY, University of North Carolina,
304 Hoot Owl Lane, Chapel Hill, NC 27514

Настоящая статья* основывается на предложенной Яном Мукаржовским и впоследствии подтвержденной социологическими исследованиями схеме распространения литературного вкуса по разным слоям общества. Согласно этой схеме, эстетические нормы создаются художественной элитой, являющейся частью социальной верхушки, и постепенно проникают в менее образованные и более обширные круги. Мукаржовский описывает процесс пирамидальным, подчеркивая, однако, то, что кроме вертикального движения наблюдается и горизонтальное, т.е. новые элементы вкуса осваиваются не только низшими слоями общества, но и новым поколением.[1]

Взаимодействие литературной элиты и менее образованных социальных групп наглядно сказывается, например, в подражаниях южным поэмам Пушкина. Ограничиваясь «Кавказским пленником», вспомним, что вслед за этим первым «байроническим» произведением Пушкина появился в печати целый ряд таких экзотических поэм, как «Дагестанская узница» (1824) А. А. Шишкова, «Киргизский пленник» (1828) Н. Н. Муравьева, «Пленник» (1832) П. Родивановского, «Пленник Турции» (1830) Д. Комиссарова, и тому подобные. Все авторы-подражатели одарили своих героев таким же глубоким разочарованием, как и Пушкин. И киргизский пленник, и пленник Турции заявляют, что их истерзанные жизненными бурями сердца неспособны любить. А потом что же? В отличие от пушкинского героя они влюбляются в местных девушек, которые спасли им жизнь, и в конце повествования женятся на них. Оказывается, что эпигонам Пушкина понравился лишь внешний, модный облик байронического героя, но его сложных внутренних переживаний они не поняли. Говоря языком семиотики, можно сказать, что они не владели кодом для перевода чужой информационной системы в свою, или, точнее, что они способны были расшифровать лишь часть

* Abridged and translated material to be published in *Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian Culture*, by Paul Debreczeny, forthcoming from Stanford University Press. Used with the permission of the publishers. All rights reserved.

[1] *Jan Mukařovský*, Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts. Transl. M. E. Suino. (University of Michigan Slavic Contributions, No. 3). Ann Arbor, Mich. 1979, 46.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

заданной информации. То обстоятельство, что почти все эпигоны Пушкина реагировали на байронического героя аналогичным образом, указывает на групповую обусловленность восприятия этого образа. С точки зрения образования эта группа, несомненно, стояла ниже пушкинской. Если принять схему Мукаржовского, то пушкинская «литературная аристократия» стояла на верхушке пирамидальной структуры тогдашнего культурного общения, и ее эстетические нормы постепенно проникали в более низкие, широкие круги. Взаимоотношения между социальным классом и культурой сложны и не прямолинейны, но все-таки можно без натяжки утверждать, что распространение произведений Пушкина среди низших слоев общества происходило по модели этого типа, т.е. оно зависело от той группы среднего культурного уровня, к которой принадлежали эпигоны.

Этот средний слой общества способствовал постепенному ознакомлению населения с пушкинским творчеством и в последующие десятилетия. В то время как первое посмертное собрание сочинений поэта, редакторами которого были В. А. Жуковский и П. А. Плетнев, не продавалось, в театрах с большим успехом шли романтическая трилогия А. А. Шаховского, основанная на «Бахчисарайском фонтане», инсценировка «Цыган» В. А. Каратыгина и мелодраматическая переделка «Пиковой дамы» под названием «Хризомания». Такие переделки были так же далеки от оригинала, как и поэмы эпигонов. В одном из театральных вариантов пушкинского романа в стихах Онегин волочился за Ольгой потому, что раскусил характер девушки и считал своим долгом предупредить своего друга Ленского. В инсценировке «Станционного смотрителя» Самсон Вырин умирал на руках дочери, терзающейся поздним раскаянием. Шла на сцене «Капитанская дочка», в которой не появился Пугачев. Как и в ранних подражаниях, наглядны были и характерное для массовой культуры сглаживание конфликтов, и упор на счастливую концовку. Как заметил С. Н. Дурылин в своем ценном исследовании этой темы, «театр насильственно делал Пушкина драматургом тех театральных жанров, которые были в духе и во вкусе времени», а настоящие драматические произведения Пушкина, «Борис Годунов» и маленькие трагедии, не имели успеха, так как они были построены как раз на отрицании ходячих театральных приемов.[2]

Творчество Пушкина постепенно доходило до низших слоев общества именно при помощи таких упрощений. Оно постепенно проникало в программу разных учебных заведений, и начиная со второй половины XIX в. средний читатель знакомился с ним при посредстве хрестоматий и учебников. Так как последние большей частью составлялись учителями гимназий, они отражали или вкус этих учителей, или их представление о том, что нужно молодежи. В этом процессе сложный Пуш-

[2] *С. Н. Дурылин*, Пушкин на сцене. Москва 1951, 40.

кин переводился на язык простых, общедоступных эстетических норм. В одной «христоматии», например, где даются сюжетные пояснения между разными выдержками из пушкинских произведений, о конце главы VII «Онегина» говорится: «В Москве счастье улыбнулось Татьяне: она вышла замуж за важного генерала».[3] Учебники во многих случаях исполняли ту же функцию «поправки» к Пушкину, которую мы наблюдали в связи с подражаниями. В одном учебнике, например, развязка «Кавказского пленника» характеризуется следующим образом:

> Черкешенка, пользуясь отсутствием горцев и победив свою пламенную любовь, освобождает пленника. Тут в пленнике совершается душевный переворот: он простирает к черкешенке руки, летит к ней с «воскресшим сердцем» и предлагает ей бежать с ним. Но черкешенка самоотверженно отказывается от его призыва и желает ему счастья с любимой девушкой. Сама она, потеряв всякую надежду на счастье, бросается с горя в реку[4].

Письма крестьян в редакцию «Сельского вестника» в 1899 г., исследованные Борисом Мейлахом, показали, что Пушкин стал хотя неравномерно, но все-таки более или менее известным среди даже полуграмотного населения к концу XIX в. Исследователь указывает на то поражающее обстоятельство, что многие корреспонденты журнала считали Пушкина обличителем высших властей. Такой идеи они никак не могли вычитать из доступных им книг: она должна была восходить к устной традиции, подкрепленной, по словам Мейлаха, «пропагандистами эпохи народничества».[5] Аргумент Мейлаха лишний раз подчеркивает ту важную роль, которую играет среднеобразованный слой общества в распространении идей, как политических, так и эстетических. В результате реформ Александра II в русской деревне появилось новое поколение учителей, библиотекарей и разных земских служащих, которые сами не блистали образованностью и, руководствуясь идеологией служения народу, воспринимали литературу с узко утилитарной точки зрения.

Творчество Шекспира не так медленно доходило до полуграмотного народа. Городские низы присутствовали на шекспировских спектаклях с самого начала; впоследствии иные критики даже упрекали драматурга в том, что он угождал самым низменным вкусам. Пуританский парламент закрыл театры во время гражданской войны, и восемнадцать лет (с 1642 по 1660) шекспировские пьесы существовали исключительно среди народа, в форме т.н. «drolls», т.е. упрощенных переделок популярных сцен из его пьес, разыгрываемых бродячими актерами на ярмарках и в пивных. Популярные шекспировские спектак-

[3] *К. А. Геллер* и *А. А. Соколов*, сост. Русская христоматия. 3 тома. Митава 1874–1876. I, 66.

[4] *Г. Корик*, «Энциклопедия сочинений» для учащих и учащихся. Одесса 1910, 33.

[5] *Б. С. Мейлах*, Талисман. Москва 1975, 220.

ли, сопровождаемые разными танцами, вертепными интермедиями, жонглированием и акробатикой, не сходили со сцены и после Реставрации. Начиная с XIX в. стали общедоступными дешевые издания. Росту славы драматурга содействовало и то, что в 1741 г. ему был воздвигнут памятник в Лондоне, его лубочный портрет широко продавался, и городок, где он родился, Stratford-upon-Avon, стал местом паломничества. Финансировало годичные собрания местное богатое семейство пивоваров, которое и получало прибыль от продажи пива. Один из специалистов по Шекспиру назвал это ежегодное событие не Shakespeare Festival, a Shakesbeer Festival[6]. Это напоминает о том, как в 1899 г., во время празднования столетия со дня рождения русского поэта, в Москве продавались «пушкинские» сигаретки и конфеты, даже водка «Пушкин».[7]

Эмигрировавшие в Америку британцы привезли с собой общую устную шекспировскую культуру, состоявшую из крылатых слов и цитат, применяемых к любым жизненным обстоятельствам. Однако память опиралась не только на устную традицию: так как Соединенные Штаты примкнули к международной конвенции по авторским правам лишь в 1891 г., в течение XIX в. не возбранялось перепечатывать и дешево продавать любое британское издание. Знаменитый французский путешественник Алексис де Токвиль отметил в своих записках об Америке, что в каждой отдаленной хате новых поселенцев найдешь томик Шекспира[8]. Американский театр развился по шекспировской драматургии: например, в сезон 1810–1811 гг. в одной Филадельфии шли 22 пьесы Шекспира.[9] Как и в Англии, в Америке до конца XIX в. шекспировский репертуар не был отделим от прочих видов развлечения: сцены из Шекспира ставились в цирках между акробатическими номерами и танцами. Очень популярны были пародии. Вместо «Ричарда III» играли, например, «Bad Dicky», со сцены не сходили травести в роде «Julius Sneezer»[10].

Социальная верхушка также обладала своим Шекспиром. Придворные спектакли в Англии XVII и XVIII вв. устраивались для немногих. Среди богачей стало модным собирать оригинальные шекспировские рукописи и издания. В 1780 г. вышел первый критический сборник сонетов, который помог Китсу и другим романтикам представлять Шекспира в качестве певца задушевных, интимных переживаний. Бла-

[6] *Gary Taylor*, Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present. Oxford 1989, 217.

[7] См. *Marcus C. Levitt*, Pushkin in 1899 (в кн.: Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age, ed. Boris Gasparov et al.). Berkeley, Cal. 1992, 192.

[8] *Alexis de Tocqueville*, Democracy in America. Pt. 2. New York 1961, 58.

[9] *Lawrence W. Levine*, Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Cambridge, Mass. 1988, 17.

[10] Там же, 16.

AKADÉMIAI KIADÓ

1117 Budapest,
Prielle Kornélia u. 19-35.
Tel./Fax: 204-3978

I. Nyomárkay

The Historical Dictionary of the Croatian Language in Burgenland

The first written text of this regional standard literary language dates from 1609. The last source which was taken into consideration in this dictionary was published in 1908. From this time the influence of the standard language of Croatia was getting stronger.

The adapted books, in view of their contents, represent the most important literary genres: gospel books, prayer-books, catechisms, school-books (natural history, physics, history), books on the special subject of farming, economy, and different kinds of leaflets.

The dictionary contains approximately 2700-3000 entries.

Approx. 430 pages, 142 x 197 mm. Price: USD 48.00
ISBN 963 05 7392 X

ORDER FORM

Customers may order directly from
Akadémiai Kiadó Rt., Prielle Kornélia u. 19-35. H-1117 Budapest, Hungary

Please send me:

..... copy(ies) of Sprachhistorisches Wörterbuch des Burgenlandkroatischen

NOW YOU CAN USE YOUR VISA, MASTER, EURO OR AMERICAN EXPRESS CARD!!!

Credit card ☐ VISA ☐ American Express ☐ MASTER ☐ EURO

Name as it appears on credit card, as applicable

.....

Credit card number.....

Expiry date.....

Address.....

City/State/Country/Postal code.....

Date and signature.....

☐ Cheque enclosed
Shipping and handling $10
Airmail $20

☐ Please send invoice
P & P: charged by weight

годаря элите Шекспир превратился из сценического поэта в печатного. Через 50 лет после появления в свет сборника сонетов Джон Стюарт Милль заявил, что «в глазах толпы Шекспир – великий повествователь, а в глазах избранных – великий поэт»[11].

Значит ли это, что, в отличие от творчества Пушкина, произведения Шекспира в одинаковой мере пользовались успехом как среди элиты, так и среди малообразованного населения, без посредничества средних социальных слоев? Не совсем. Вкусы среднего класса оставили свой отпечаток на некоторых шекспировских спектаклях еще в эпоху Реставрации. Театры Киллигрю и Давенанта не были доступны социальным низам, а все-таки в них шекспировские пьесы ставились как сегодняшние «мюзикели», что напоминает об инсценировках Шаховским «Руслана и Людмилы» и «Бахчисарайского фонтана». Как пушкинские, так и шекспировские произведения «поправлялись» в угоду чувствительному вкусу: в конце XVII – начале XVIII вв. и «Король Лир» и «Ромео и Джульетта» ставились со счастливой концовкой. Выражая чопорность среднего класса, и Томас Раймер, и Джереми Коллиер жаловались в конце XVII в. на непристойности и площадной язык в шекспировских текстах[12]. С начала XIX в. начали печатать «семейных Шекспиров», самым пресловутым из которых является издание, подготовленное в 1807 г. Марией Боудлер. Она, как сама заявила в предисловии, «пыталась устранить из текстов всё то, что могло оскорбить добродетель и религиозное чувство»[13]. Самым популярным семейным изданием стала книга Марии Лэм, сестры поэта Чарльза Лэма, под названием «Повести из Шекспира, предназначенные для юного читателя»[14]. Специально для девушек был позже создан сборник Марии Кларк «Девичество шекспировских героинь»[15]. Ту же среднюю социальную группу в Америке стало коробить то, что зрители из низших классов вели себя шумно и непристойно на шекспировских спектаклях в городских театрах. В конце XIX в. были выстроены новые театры в лучших районах и Бостона, и Филадельфии, где цены на билеты были значительно по-вышены, что вызвало несколько бунтов.

Облик национального поэта в каждый данный исторический период неотделим от общего процесса развития национальной культуры. В конце XIX – начале XX вв. явление модернизма заметно повлияло и на восприятие Шекспира в англоязычных странах. Тяготение разных модернистских течений к исключительности вызвало к жизни новый

[11] *John Stuart Mill*, Thoughts on Poetry and its Varieties (в кн.: Dissertations and Discussions. 2 vols. London 1859), I, 71.

[12] См. *Taylor*, 36.

[13] [*Henrietta Bowdler*, ed.], The Family Shakespeare. 4 vols. London 1807. I, vii.

[14] *Charles and Mary Lamb*, Tales from Shakespeare. London 1807.

[15] *Mary Cowden Clarke*, The Girlhood of Shakespeare's Heroines. London 1850.

тип шекспировских спектаклей, недоступных народному зрителю отчасти оттого, что пьесы ставились в любительских театрах для немногих, отчасти же оттого, что сценический реализм уступил место символизму. Британский режиссер Вильям Поэл ставил пьесы иногда без декораций, иногда с поражающими импрессионистскими декорациями и руководствовался принципом, что шекспировская пьеса, вместо того, чтобы выставлять конфликты персонажей, должна вызвать целостное настроение, как если бы она была музыкальным сочинением[16]. Это было время заметного влияния Ballets russes Сергея Дягилева на театр и в Европе, и в Америке. Не случайно, что один из самых новаторских шекспировских спектаклей, «Гамлет» в постановке Эдварда Крейга, где весь двор сидел под сенью огромного золотого плаща Короля Клавдия, был поставлен в Москве в 1912 г. Вспомним, что как раз в эти годы ставились и резко стилизованные спектакли Александра Бенуа на темы маленьких трагедий Пушкина.

Модернизм отталкивался от того среднекультурного вкуса, который породил «семейных Шекспиров». Характерна заметка Вирджинии Вульф, сделанная назло обывательской морали: «Признаюсь, что я обожаю шекспировскую похабщину»[17]. Этот средний вкус, который впоследствии назвали «middlebrow culture», строился на утилитарном понимании искусства. Он оправдывал эстетическое наслаждение лишь при условии, что оно должно порождать нравственное самосовершенствование. Модернистскую же элиту вовсе не интересовало ни идейное содержание творчества писателя, ни его влияние на народ. Возникла мода на переиздание шекспировских текстов с оригинальным правописанием, что делало их чтение трудным, и жрецы высокого искусства восхваляли наименее доступные современному читателю поэтические произведения Шекспира, как, например, стихотворение «Феникс и черепаха».

Произошло ли что-нибудь аналогичное в России в отношении восприятия Пушкина? Возьмем малоизвестный случай т.н. «безобразного поступка „Века“», т.е. журнала «Век». В феврале 1861 г. в Перми была устроена программа, немножко похожая на литературный вечер, описанный Достоевским в «Бесах». На этом вечере красивая замужняя женщина, Евгения Толмачева, прочитала пушкинские «Египетские ночи». Случившийся в городе петербургский журналист М. Тиммерман впоследствии описал ее выступление в «Санктпетербургских ведомостях»[18]. Она была, по словам Тиммермана, «молодая, высокого роста, эффект-

[16] См. *Taylor*, 268.

[17] *Virginia Woolf*, The Letters. Ed. Nigel Nicholson and Joanne Trautman. 6 vols. London 1975–1980. VI, 11.

[18] Из путевых заметок от Санктпетербурга до Иркутска. Санктпетербургские ведомости, 14 февраля 1861. Все цитаты со страницы 185 этого выпуска газеты.

на... одетая в черном бархатном платье, с большим вкусом придуманном, простом». Слово *простой* выразило одобрение ее Тиммерманом – представителдем культурной верхушки. Ее выбор текста для чтения приятно удивил его: «Ого! подумал я, да она, видно, не одним умением одеваться отличается от *губернской* публики! Выбрать для публичного чтения „Египетские ночи" – c'est par trop fort». Ссылка на «губернскую» публику еще раз подчеркнула, что Тиммерман узнал в Толмачевой представительницу высших, столичных вкусов. «Нужно немало и силы душевной, и любви к правде, и презрения к qu'en dira-t-on своего муравейника, чтобы решиться открыто делать то, что не переваривает этот муравейник». Вот как кончилось ее выступление:

> Стих, следующий за предложением Клеопатры – купить ее ночь ценой жизни, – известный стих «и взор презрительный обводит вокруг поклонников своих», прочитан был, действительно, таким выражением обидного презрения и злой насмешки, молодая женщина с таким взором обвела при этом безмолвную толпу, что будь это в театре – зала, наверное, сотряслась бы от аплодисментов.

На деле произошел крупный скандал.

Впоследствии редактор журнала «Век» Петр Вейнберг осудил Толмачеву за будто бы безнравственный поступок.[19] По тону выпада можно было бы подумать, что Вейнберг был старомодным защитником патриархальных нравов, на самом деле он принадлежал к группе радикальных критиков, возглавляемых Чернышевским и Добролюбовым. Если бы Толмачева прочитала стихи Н. Некрасова о тяжком положении русской женщины, Вейнберг стоял бы за нее горою. Но дело было сложным, и он сделал ошибку, неправильно предполагая, как другие критики его же убеждений прореагируют на пермский скандал. Через несколько дней сотрудник Чернышевского Михаил Михайлов напал на Вейнберга следующей тирадой: «Нет, конечно, человека с живым сердцем в груди, который, зная настоящие общественные условия и положение женщин, решился бы публично оскорблять женщину и выдавать ее с головою на посмеяние и обиды глупцам и невеждам»[20]. Другие петербургские журналы последовали примеру Михайлова, и Вейнберг был подвергнут совершенному остракизму, но замешательство всех, участвовавших в переполохе, было заметно. Дело было в том, что «Египетские ночи» никак не укладывались в рамки истолкования литературы прогрессивной критикой, но Толмачеву надо было защитить, так как женский вопрос стоял на повестке дня. Сама Толмачева, судя по описаниям, просто хотела «épater le bourgeois», т.е. бросить вызов обывательщине, своим поступком предвосхищая декадентов и символистов.

И действительно, «Египетские ночи» стали самым любимым пушкинским текстом модернистов. Клеопатра была воспринята как вопло-

[19] «Век», № 8 (22 февраля), 1861. Под псевдонимом Камень Виногоров.

[20] «Санктпетербургские ведомости», 3 марта, 1861.

щение не только необузданной страсти, но и свободного вдохновения. Зинаида Гиппиус представляла собою Клеопатру Невы, Валерий Брюсов написал продолжение к пушкинской повести, и Александр Блок воскликнул в стихотворении «Клеопатра»:

Ты видишь ли теперь из гроба,
Что Русь, как Рим, пьяна тобой? [21]

Повесть Пушкина вызвала такой обостренный интерес и тем, что она смело трактовала предметы, запрещенные мещанской моралью, и тем, что в ней выразилась таинственная, несбыточная, отвечавшая эстетике символистов мечта, и тем, что она была недоступна пониманию среднего читателя. Ею можно было дразнить публику и шокировать враждебную модернистам народническую критику.

Модернисты старались присвоить себе и другие трудные произведения Пушкина, как, например, маленькие трагедии. Весь этот процесс очень походил на то, что происходило в Великобритании и США в отношении к Шекспиру. Процесс, казалось бы, совсем по предписанию социологов: общественная верхушка, создавая новую моду, огораживает себя от среднего слоя; средний слой, после известного периода обиды и негодования, бросается за новой модой, и новое постепенно становится общедоступным. Переодическая переоценка, новый взгляд на национального поэта нужны для того, чтобы он остался живым в восприятии новых поколений. Однако в этот процесс вмешались внешние культуре силы и в англоязычных странах, и в России.

В Америке, конечно, все знакомятся с шекспировскими пьесами еще в средней школе, но учение в школе отнюдь не то же самое, что наслаждение развлекающим спектаклем. А с популярного репертуара театра и кино Шекспир несомненно снят; он больше не является общим достоянием народа до такой степени, как он являлся в прошлые века. Историк Лоренс Левин винит в этом социальную верхушку, которая будто бы увела национального поэта куда-то в неприкосновенную святыню высокой культуры[22]. Но на деле, как мы видели, элита отторглась не от использования Шекспира в массовых спектаклях, а от очищенного, «улучшенного» его образа, созданного среднеобразованными кругами. Процесс отторжения от этого среднего вкуса должен был бы привести к обновлению поэта в национальном сознании. Однако сюда вторглась внешняя сила – технологическая и экономическая.

Сначала казалось, что изобретение кино будет способствовать еще большей популярности Шекспира. В 1908 г. только в США было поставлено 10 немых фильмов, основанных на драмах Шекспира.[23] Одна-

[21] *Александр Блок*, Собрание сочинений в 6 томах. Москва 1971, II, 173.
[22] *Levine*, 31.
[23] См. *Taylor*, 273.

ко дальнейшее развитие не оправдало таких ожиданий. Кинотеатры заменили популярные драматические театры в большинстве городов, но голливудская кинопромышленность гналась за максимальной прибылью, а Шекспир не оказался достаточно доходным. Были, конечно, созданы незабываемые фильмы на шекспировские темы и в США, и в Англии, и в Канаде, но самые большие голливудские киностудии брались за шекспировские проекты лишь с целью приобрести себе репутацию культурности. Ричард Бэртон, вместо того, чтобы получить привычные миллионы, сам заплатил голливудской фирме, чтобы ему дали сыграть роль в «Укрощении строптивой»[24]. Такие шедевры кино как «Сон в летнюю ночь» Макса Рейнхардта, «Гамлет» Лоренса Оливье или недавнее «Много шума из ничего» Кеннета Брана, показывают лишь в художественных кинотеатрах для избранных. Шекспира на коммерческом телевидении почти никогда не увидишь; попадают его пьесы только на учебный канал. В коммерческих появляются разве только рекламы со ссылками на Шекспира: изображали, например, леди Макбет, пытающуюся смыть с рук кровь; голос советовал ей купить лучший сорт мыла.

Всё это не значит, что Шекспир исчез из американской культуры. Каждым летом устраивается, например, свыше 20 шекспировских фестивалей. Однако кажется, что под влиянием экономических факторов схема обыкновенного культурного взаимодействия разных общественных слоев стала менее применима к обновлению восприятия национального классика.

А что случилось в России в отношении Пушкина? После Октябрьской революции были упразднены бульварные газеты и другие средства массового развлечения. В то время как в Англии охотники до таких дел начитывались досыта об отречении Принца Уэльского от престола и о его женитьбе на дважды разведшейся американке, в Советском Союзе негде было читать злорадные статейки о семейных проблемах Иосифа Виссарионовича. Зато открылись архивы Третьего Отделения Николая I и были обнародованы все интригующие подробности о дуэли Пушкина, о Дантесе и о Наталье Николаевне. О жизни Шекспира известно сравнительно мало, но легенда о Пушкине-человеке сыграла в распространении его славы почти такую же важную роль, как и его творчество. В годы, когда страна жила под угрозой фашистской агрессии, облик национального поэта, убитого иностранцем, приобрел исключительную важность. Советское правительство публиковало его произведения в многотиражных изданиях. В одном 1937 г., когда отмечалось столетие со дня смерти Пушкина, труды его были изданы в 13,4 миллионах экземпляров[25]. В газете «Вечерняя Москва» о Куйбышевском

[24] См. *Levine*, 53.
[25] *Дурылин*, 127.

электрокомбинате было сообщено, что «700 пропагандистов завода по цехам и красным уголкам ежедневно проводят чтения произведений поэта»[26]. Можно было бы предположить, что такое обязательное чтение оттолкнет от него читателей, но какая должна была быть радость, когда выяснилось, что его творения были куда занимательнее большинства произведений тогдашней массовой культуры!

Итак, получается, что в то время как в Америке экономические условия мешали продолжению широкой популярности национального поэта, в России политические обстоятельства способствовали распространению его славы. Как же обстоит дело сегодня? Примечательно, что уже после смерти Сталина начался процесс отчуждения культурной элиты от официального прославления поэта. Одна сторона этого процесса – замена пошлой торжественности легкой непочтительностью. Хотя «Прогулки с Пушкиным» (1975) Андрея Синявского были опубликованы за рубежом, они все-таки отражают именно эту российскую тенденцию. Появилась (опубликованная опять-таки за рубежом, но написанная русским писателем) биография поэта, в которой утверждается, что он ничуть не был патриотом, а всю жизнь надеялся бежать из России[27]. Появились и те, кто, гонясь за оригинальностью, отвергли Пушкина как национального поэта вообще. Поэт Андрей Чернов отметил, например, с негодованием: «„Местный гений“, „поэт для русских“, „малоизвестный подражатель Байрона“ … – так сегодня принято в определенных российских кругах поминать Пушкина. Таков наш новейший пушкинский миф, хороший тон времен постперестройки»[28]. «Хороший тон» предполагает не только неуважение к поэту, но и интерес к тем аспектам его творчества, которые нельзя было обсуждать при советской власти, в том числе и к его эротической поэзии. «Царь Никита» и «Гавриилиада» стали такими же любимыми российской интеллигенцией произведениями, как и «похабные» места из Шекспира среди членов группы Блумсбэри. Самым вопиющим примером этого нового вкуса является издание непристойной рукописи, будто бы содержавшей тайный дневник Пушкина за 1836–1837 гг.[29] В то время как растущее расслоение русского общества начинает сказываться на культурном общении, новые условия коммерческого издательского дела привели к значительному спаду пушкинских изданий. Процессы, имеющие место в англоязычных странах в отношении национального поэта, снова сказались и в России.

[26] «Вечерняя Москва», 7 февраля, 1937.

[27] *Юрий Дружников*, Узник России. Orange, Con. 1992; *Он же*, Досье беглеца. Tenafly, New Jersey 1993.

[28] Мир познает Пушкина: «Московские новости», 3 июня, 1993.

[29] *Михаил Армалинский*, ред., А. С. Пушкин: Тайные записки 1836–1837 годов. Minneapolis, Minn., 1986.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 11–22

Поэзия и действительность в мире Гончарова

АГНЕШ ДУККОН

Dukkon Ágnes, ELTE TFK Magyar Irodalmi Tanszék, Budapest, Kazinczy u. 23/27, H-1075

Литературоведение занималось творчеством Гончарова меньше, чем оно заслуживало бы. Правда, бывали периоды, когда к нему обращались с большим вниманием, издавались воспоминания и работы о нём[1], например, в первое десятилетие нынешнего века в России и, пожалуй, в результате этого у нас в Венгрии, но волны такого интереса быстро сглаживались. Причину следует, вероятно, искать в том, что философские и духовные течения уходящего столетия и расцветавшие по их следам литературные моды не находили нужной им «пищи» в произведениях Гончарова. В своем неторопливо текущем эпосе он слишком долго задерживается на *видимых, созерцаемых* явлениях мира и гораздо более опосредованно, чем его великие современники (Достоевский, Толстой), говорит о глубинных, философских проблемах бытия. Природа же поэзии, увиденной и высвеченной им в явлениях, совершенно отлична от той, что можно проанализировать и раскрыть методами структурализма по аналогии с «Как сделана „Шинель“ Гоголя?»[2]

Таким образом, для двух крупных духовных событий нашего века, экзистенциализма и структурализма, «Обыкновенная история», «Обломов» и «Обрыв» действительно не относятся к числу ключевых произведений. Это, однако, не означает, что искусство Гончарова навсегда принадлежит прошлому, что оно сохраняет всего лишь историко-литературную ценность, а не рождается заново для каждого нового поколения, как Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов. Мировой уровень «Обломова» вне всякого сомнения, заглавный герой столь же относится к великим архетипам, сколь Дон Кихот, Дон Жуан, Тартюф, Онегин, Чичиков. Но *многозначность* образа, кажется, является причиной того, что романы Гончарова сопереживаются относительно узким кругом читателей. Фигура Обломова и извлеченная из нее абстракция, «обломов-

[1] Новое издание произведений, увидевших свет на рубеже веков: А. И. Гончаров в воспоминаниях современников. Ленинград 1969.

[2] *Борис Эйхенбаум*. Поэтика. Петербург 1919.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

щина» (следуя за Добролюбовым[3]), порядком заслонили остальные произведения и самого их автора, которого, по рецепту всегдашних поверхностных литературных мистификаций, нередко отождествляли с Обломовым.

Своею работой я хотела бы способствовать перелому в этом статическом, во многих отношениях неточном толковании и созданию более объективного и не столь упрощённого представления о Гончарове. Я считаю эту попытку важной и интересной еще и потому, что уже в первой половине нынешнего века венгерским восприятием были уловлены некоторые особенности искусства Гончарова, хотя промелькнувшие идеи не были развиты, и вместо рассмотрения всего произведения, т. е. соотношения объекта и его выражения, или, иначе, «содержания» и «формы», рассуждали об «обломовщине» как важнейшей, основной черте русской натуры[4].

Для осмысления круга вопросов, обозначенного в заглавии, – искусство и действительность – целесообразно бегло взглянуть на восприятие Гончарова в Венгрии, точнее на некоторые его моменты, для чего необходимые материалы первостепенной важности содержатся в исследовании и библиографиях Шандора Козоча, а в последнее время, в работе Жужанны Зёльдхейи-Деак[5]. Имя Гончарова впервые появилось в венгерской прессе в середине прошлого века (в газете Magyar Néplap, в рубрике «Вестник»), а затем, в 1880-е годы, было опубликовано две рецензии на «Обломова». Критические работы о Гончарове, интересные и с литературной точки зрения, увидели свет в начале нынешнего века, а затем – в середине 30-х годов. Благодаря переводу «Обломова» Эндре Сабо в 1906 г. интерес к роману оживился, Гончаров был отнесен венгерской публикой к числу «писателей одного романа», и это положение сохранилось до сего дня. Из исследований Белы Кёхальми по социологии чтения[6] мы знаем, что Гончарова считали одним из любимейших писателей, а «Обломова» относили к определяющим впечатлениям своего чтения, в частности, такие писатели и литературоведы, как Фридеш Каринти, Бенё Карачонь, Шандор Козоча и Шандор Шик.

[3] *Добролюбов Н. А.* Что такое обломовщина? В кн.: Русская критика. Ленинград 1973, 374–414.

[4] Goncsarov, Oblomov (ford. [перевел] Szabó Endre). Budapest 1906, Voinovich Géza utószava. In: D. Zöldhelyi Zsuzsa, Orosz írók magyar szemmel, I. Budapest 1983, 370–375.

[5] Kozocsa S.–Radó Gy. A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig. Budapest 1956; A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1955–1970. Budapest 1982; Kozocsa S. Goncsarov Magyarországon: OSzK Évkönyve, 1967, 500–516; *Зёльдхейи-Деак, Жужанна.* Восприятие Обломова в Венгрии до второй мировой войны. In: Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Hg. von P. Thiergen, Köln–Weimar–Wien 1994, 433–445.

[6] Könyvek könyve – 87 magyar író, tudós, művész, közéleti ember és kiadó vallomása kedves olvasmányairól. (Szerk. [ред.]: Köhalmi Béla). Budapest 1918; Az új Könyvek Könyve. 173 író, művész, tudós vallomása kedves olvasmányairól. (Szerk. : Köhalmi B.). Budapest 1937.

Что же касается реакции критики и оценок, то водоразделом оказался 1945 г.: крупных литераторов прежней эпохи, таких, как, например, Михая Бабича, Антала Серба, интересовало, вслед за европейскими литературными направлениями, скорее искусство Гончарова, классическая романная форма и ее распад; другие, например Ласло Чольноки и Геза Войнович, в первое десятилетие XX в. подчеркивали «учение», разоблачающий характер образа Обломова, почти забывая, что произведение и герой романа – вымысел. Отсюда вытекала и односторонность работы Войновича: хотя он замечает и хвалит художественные достоинства романа, великолепный психологический анализ, ценное и с этнографической точки зрения изображение среды, окружающей главного героя, но большее внимание уделяет нравственным отношениям, «морали» и тем самым уводит толкование произведения в сторону идейных, идеологических проблем, словно ценность рождается не из стройного созвучия «что» и «как», но для ее возникновения достаточно «правды» одного из этих факторов.

«Дон Кихот и Обломов, оба они отстали от века, но один из них вызывает лишь улыбку своим затупившимся мечом и войной с ветряными мельницами, бездельный же Обломов в своей пыльной комнате, в запачканном пиджаке, на рассыпающемся своем диване – жалость, смешанную с презрением и гневом. Сервантес осуждает состарившегося рыцаря лишь на осмеяние, Гончаров карает лентяя нашего времени, человека-помеху, стоящего поперек пути, трагизмом. Один просто смешон, другой – грешен»[7].

Параллель между Дон Кихотом и Обломовым – ценное наблюдение Войновича, но его выводы о каждом из персонажей поспешны: ни Сервантес, ни Гончаров не судят своих героев, писателей связывают с созданными ими персонажами гораздо более сложные нити. Гончаров сознательно обращается к великим архетипам мировой литературы, в том числе к Дон Кихоту (позже я скажу об этом подробнее); если бы его интересовали только общественно-исторические проблемы эпохи, эту линию он не включил бы в свое творчество.

Михай Бабич в «Истории европейской литературы»[8] считает творческий метод Гончарова схожим с искусством Флобера; в обработке деталей и в кажущемся равнодушии к традиционной романной композиции он чувствует сознательные приемы художника. Фигура Обломова видится ему трагической, но он не развивает этой темы подробно, а лишь намекает на трагизм русской и, в более широком смыс-

[7] Voinovich G. Указ. соч. 371 (см. ссылку 4).

[8] Babits M. Az európai irodalom története. Budapest 1935. Цит. по: Dukkon Ágnes, Orosz írók magyar szemmel, III. Budapest 1989, 439–454.

ле, человеческой души; по его мнению, и нация Палов Пато[9] должна узнать себя в Обломове.

Оценка Гончарова Анталом Сербом полемична по отношению к оценке Бабича, она содержит более глубокое прочтение, в ней сформулированы весьма существенные наблюдения относительно романа:

«Не только в России, но и за границей людям середины и конца века было неловко узнать себя в Обломове; они подвергли свою совесть испытанию, так что большая литература посвящена симптомам «обломовщины» и возможностям ее излечения.

Но Обломов не только ленивый, праздный помещик. Как ни похож его образ жизни на образ жизни господина Пала Пато, его отделяет от последнего целая пропасть. Обломова делает Обломовым его богатая внутренняя жизнь. Он никогда не чувствует действительной потребности во внешнем мире, в деятельности, в так называемой жизни. Мы знаем немного о нравственных качествах Пала Пато, Обломов же добр и чист, достойные люди горячо любят его, а злые стыдятся близ него. Гончаров задумал его в качестве отпугивающего примера – и всё-таки он родственник чудесного князя Мышкина Достоевского. Вопреки мещанским намерениям автора возник прекрасный образ»[10].

Антал Серб видит в фигурах Обломова и Штольца борьбу западной и восточной культур, а затрагивая вопрос о счастьи, он идет дальше традиционной общественно-нравственной интерпретации «обломовщины». Мы можем только сожалеть, что он не написал пространного очерка о Гончарове, упомянув о нем лишь в «Истории мировой литературы». Сравнительный анализ Обломова и князя Мышкина остается актуальной задачей и до сей поры, а между тем он мог бы дать новые, увлекательные точки отсчета в толковании обоих романов.

После 1945 г. прочтение начала века, сосредотачивавшееся на нравственных выводах, превращается в подход к литературе, который выдвигает в качестве цели искусства его «идейное содержание» (возвращаясь к точке зрения Чернышевского, Добролюбова и революционеров-демократов, выступавших во второй половине XIX в.), и Гончаров становится автором, которого можно и нужно читать, потому что в своих романах, особенно в «Обломове», он изображает уродства и уродующую сущность крепостничества[11]. С конца 1960-х годов это упрощенное представление утончается, но серьезная, переломная работа о Гончарове в венгерском литературоведении так и не появляется, хотя Обломов становится столь же известен и символичен для венгерского читателя,

[9] Пал Пато – венгерский тип ленивого и отсталого помещика, созданный в стихотворении Шандора Петефи.

[10] SZERB A. A világirodalom története (1941). Budapest [5]1973, 689.

[11] Послесловие в венгерском издании «Обрыва»: GONCSAROV. Szakadék. Fordította [перевел] Gellért Endre. Budapest 1954, 687–689.

как пушкинский Онегин и гоголевский Чичиков. В России в недавнем прошлом, в 1980-х годах, заново издали полное собрание сочинений Гончарова с комментариями, содержащими множество новых данных, и сопроводительными статьями, таким образом, есть возможность – опираясь также на достижения мировой русистики – составить более детальное представление о Гончарове.

Из приведенного выше краткого обзора перед нами, между прочим, вырисовываются очертания одного из самых больших эстетических споров последних полутораста лет: принципа «искусство для искусства» и противоположных ему тенденций (утилитаризма, натурализма или, в словоупотреблении Гончарова, «неореализма»). Названные понятия, естественно, очень пластичны, их толкуют то шире, то у́же. Во всяком случае в истории русской литературы эти споры на редкость весомы, потому что они вспыхивают вновь и вновь, так и не приводя к согласию. Выйдя в свет, роман Гончарова «Обрыв» вызывает столкновение «эстетов» и «радикалов»; среди последних Шелгунов, Утин, Салтыков-Щедрин резко критикуют роман, который современники, да и последующие поколения прочитывали, как и «Обломова», главным образом, в социальном ключе, во многом неверно понимая внутренние движущие силы произведения Гончарова. Эта критика побудила писателя изложить свои эстетические принципы и сделать попытку анализа своих романов. В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879)[12] читатель получает подробное разъяснение творческого метода автора и больших эстетических вопросов эпохи. Главнейшую цель статьи Гончарова можно определить как различение образного и понятийного мышления и рассмотрение иррациональной природы творчества. Оригинальная мысль его – показать способность скрытых в образах идей выстраивать роман и творить эпос, что поднимает статью над крайностями соперничающих эстетических взглядов, и, истолковывая уже упомянутые литературные архетипы, образы Дон Жуана и Дон Кихота, ему удается выразить собственное эстетическое кредо, к чему его вынудили недоразумения вокруг его романов. Критики, как правило, позитивно оценивали его жанровые картины, описания характерных фигур и ситуаций, поскольку воспринимали их документально, в качестве социографии, считая верным изображением реальности. Гончаров не был согласен с этим прочтением, потому что, по его мнению, такими объяснениями превращенная в искусство действительность низводится с небес на землю, и переносный, символический смысл понимается буквально. Писатель же сознательно стремился к перевоплощению, поднятию преходящего повседневного бытия в вечность, и когда он, забываясь в творчестве, внимательно рисовал, придавал форму своим бытоописаниям, картина

[12] Антология по истории русской критики второй половины XIX века. Сост. Мария *Рев*, Будапешт 1993, 103–138. В дальнейшем я ссылаюсь на это издание.

возникала вдруг со стихийною силой, чуть ли не, как пишет Гончаров, «сама собой». Подобное вживание не терпит умствований – т.е. вмешательства понятийного мышления, – картина воплощается по своим внутренним законам, как и всякое виде́ние. Интересно заметить, насколько основополагающе значение идеи, принимающей форму образа, в русской культуре, в русском мышлении: ее корни следует искать в византийской культуре, в эллинистическом, платонизирующем духе православия. Анализируя эстетические взгляды отцов церкви, Виктор Бычков почти слово в слово повторяет то, что мы узнаем из статьи Гончарова о соотношении образа и мысли: «В литературном и живописном образах, т.е. в образах искусства, Григорий отчетливо различал внешнюю форму произведения и его содержание, которое он называл «мысленным образом», идеей. Так, по его мнению, в библейских текстах пламенная любовь к божественной красоте передается с помощью «мысленных образов», заключенных в описаниях чувственных наслаждений. В живописи и словесных искусствах зритель или читатель не должны останавливаться на содержании цветовых пятен, покрывающих картину, или «словесных красок» текста, но должны стремиться увидеть ту «идею» (εἶδος), которую художник передал с помощью этих красок».[13]

Понимание Гончаровым скрытых в образах идей неразрывно связано с эстетическим восприятием, которое анализирует Бычков, но эта связь, естественно, улавливается не на поверхности, а на более глубоком уровне. В своей статье писатель заявляет также, что в угоду реализму он не пожертвует воображеним и не настолько привержен реальности, воспринимаемой органами чувств, чтобы не сметь отдалиться от нее в сторону мира другой, нефизической реальности, приблизиться к которой можно с помощью воображения[14].

Важный организующий принцип всех трёх романов – *воображение*, *фантазия*, выступающие то поэтически, то иронически. Гончаров считает эти три произведения – «Обыкновенную историю» (1847), «Обломова» (1859) и «Обрыв» (1869) – вехами долгого творческого процесса: главные действующие лица оживают вновь, их образы становятся всё полнее, а центральные темы романов связаны мотивом или настроением. Так, автор называет «Обломова» книгой сна, «Обрыв» – книгой пробуждения, а Райского, главного героя последнего романа, считает «сыном» Обломова, пробуждённым Обломовым, в образе которого отражается духовное пробуждение России 1840-х годов, со всеми его достоинствами и недостатками. Интересно, что романы Гончарова, сравнительно со временем их выхода в свет, изображают ситуацию, существовавшую поколением раньше: и этот факт доказывает правоту

[13] *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев 1991, 82–83.

[14] «Я не такой поклонник реализма, чтобы не допускать отступлений от него» – Антология, 129.

автора в том, что его реализм нужно рассматривать не как отражение современной ему действительности, что главное достоинство всего его творчества – не разоблачающая тенденция, несмотря на изображение им недостатков без прикрас, но скрытое присутствие во всех трёх романах вопроса, в чем же мерило и ценность человеческой жизни, при каких условиях эстетическое рождает гармонию, становится позитивной силой, а когда остается бессильным мечтанием ради мечтания. «Обыкновенная история» показывает все еще негативную картину: в судьбе молодого Адуева пламенная романтика переходит в банальность, мираж красоты заводит героя романа в серый мир без фантазии. Действие «Обломова» тоже развивается в двойной плоскости идеалов и действительности, но уже гораздо сложнее, чем в предыдущем романе: для главного героя идеал существует уже не затем, чтобы достичь, осуществить его во что бы то ни стало, следовательно он не цель, но предмет созерцания, герой питается им духовно, как пишет в своей статье выдающийся переводчик, эссеист и поэт Иннокентий Анненский (1854–1909)[15]. В связи с этим замечанием я хотела бы вновь сослаться на книгу В. Бычкова, на сказанное в ней о византийской эстетике: узрение идеи, ее созерцание поднимает душу из мира явлений в мир сути, истинных ценностей, напоминает ей, что земная реальность не единственна. Стремление к идеям воплощается в Обломове, конечно, искаженно, фрагментарно, контраст между Сном (см. главу «Сон Обломова») и Явью слишком велик: сон возвращает к вечному мифу о золотом веке, к утраченному раю (детство!), явь же представляет человека остающимся в поле притяжения Земли(-Матери), сдающемся перед силой инерции (в романе Обломов сонно прозябает и умирает в объятиях Пшеницыной). Поскольку сила тяжести, окончательно приземляющая Обломова, есть универсальная человеческая реальность (и в этом романе она проявляется концентрированно), то ошибочно, вернее недостаточно узкое толкование, ограничивающееся общественными вопросами, у этого образа есть и более глубокие аспекты по сравнению со стереотипом ленивого и неспособного к действию русского помещика, который укоренился в литературной традиции. Трагедия Обломова суть та же, что и трагедия платоников всех времен: разделение физического и духовного мира, их резкий дуализм препятствует ему достичь истинной гармонии, созерцание красоты не приводит к счастью, в лучшем случае только к его преддверию, и, таким образом, Обломову остается лишь бесплодное мечтание, а под конец жизни и вовсе дремота. Интересно сравнить гончаровских мечтателей (Обломов, Райский) с мечтателями Достоевского (например, с героем «Белых ночей» или «человеком из подполья»): их общая черта в том, что они не идут дальше созерцания громоздящихся

[15] *Анненский И.* Гончаров и его «Обломов»: Избранные произведения. 1988, 641–667.

друг на друга *образов*, не идут на муки достижения цели, воплощения, и так их жизнь оказывается бесплодной. В начале нашей работы уже шла речь о том, что поведение того, кто любой ценой желает осуществить идеал, низводит небесное на землю, мышление, истолковывающее образ дословно, часто приводит на ложный путь, к доктринёрству, но их противоположность, не-осуществление идеала как цель и обращенность всегда лишь вовнутрь как практика жизни тоже имеет разрушительное влияние. Эти персонажи служат примером нецелостности натуры homo esteticus'a. Однако Гончаров, в противоположность Достоевскому, направляет своих героев не в сторону трагедии, а, сообразно своему эпическому таланту, наблюдает и изображает их с легкой иронией, выдерживая дистанцию, но все-таки не отчуждаясь от них. Достоевский исследует душу также не на уровне понятий, но разыгрывая внутреннюю драму своих героев и беспощадно доходя до крайней точки, чтобы обнаружить там «трагический проступок», приводящий к катарсису: ошибки человека, павшего в сложном стечении внешних обстоятельств и своего характера, столкнувшегося с собственной порочностью, заблуждениями, «мечтами», и проистекающее из всего этого страдание. Гончаров же не любит изображать горе и страдание, как заметили это многие из его критиков и толкователей, среди них упомянутый уже Иннокентий Анненский, который полагает, что в произведениях Гончарова те места, где изображается т.н. «зло», не вполне убедительны. Ужас и страх тоже не присущи миру Гончарова. Его подлинная стихия – жизнь уравновешенная, трезвая, из которой он творит полнокровные художественные образы, как, например, описание обломовского «сна», «золотого века» или изображение городка на берегу Волги, жизни дворянской усадьбы в «Обрыве». Живописные элементы, конкретность, детали, зрительные впечатления в его творчестве гораздо сильнее музыкальных, и это вновь доказывает нетрагичность мировоззрения, жизнеощущения писателя. Но мне хотелось бы подчеркнуть, что сказанное не означает меньшей ценности, «поверхностности» по сравнению с «музыкально-трагическим жизнеощущением», начавшим быстро распространяться на рубеже XIX–XX вв., с философским мировоззрением и вообще с настроенностью, ставшей доминантой современной культуры: в «музыке» Достоевского, Вагнера, Ницше, Киркегора слышно «фортиссимо» того страдания, что звучит в «пиано» в эпосе и лирике Гончарова, Толстого и Тургенева, поскольку здесь еще проблескивают, кажутся осуществимыми возможность гармонии, счастье и идиллия (см. судьбу Левина и Китти в «Анне Карениной», перспективу Веры и Тушина найти друг друга в «Обрыве» или «хэппи энд» тургеневского «Дыма»). Тургенев, пожалуй, находится между двумя стихиями, изображением музыкальным и живописным, равно черпая из обоих, потому трагическое проявляется у него притупленно, а в том, что начи-

нается счастливо, идиллично, трепещет возможность боли, отказа, потери – и их реальность (ср.: «Ася», «Фауст», «Дворянское гнездо»).

Поэтическое кредо Гончарова можно, видимо, сформулировать наконец, следующим образом: к правде природы художник подступает с помощью воображения, которое служит ему средством приближения к идеалам: он освещает природную данность лучами воображения. Правда реального мира становится предметом созерцания художника, в своем воображении он отражает эту сущую действительность и из такого зеркального отражения возникает художественное произведение. Именно поэтому Гончаров строго различает правду искусства и правду действительности, ведя спор с неореалистами, которые воображение подменяют техникой и голым рассудком и в то же время однобоко переоценивают т.н. «физическую» реальность. Он приписывает этой односторонней эстетике и неумную тяжбу с «искусством для искусства», ведь по его мнению, «греха», что обозначается выражением «искусство для искусства», на самом деле не существует, потому что в искусстве все зависит от таланта. Если таланта нет – нет и искусства, если же есть – он непременно способен представить, уловить что-то сущностное, его сила не исчерпывается «отличной техникой», «искусством формы».

Своеобразное, оригинальное проявление взаимоотношений поэзии и действительности можно наблюдать и в воспоминаниях Гончарова о Белинском: в сответствии с его эстетическими принципами «сырая», «историческая» правда преобразуется в поэтическую, не делая при этом фигуру Белинского фальшивой. Когда он восстанавливает в памяти личность критика, высказывая свое мнение о нем, характеризуя его, мозаика воспоминаний превращается под рукой Гончарова в портрет; с помощью воображения из документов и личных впечатлений он создает едва ли не персонаж романа.

Личность Белинского в сознании Гончарова связана, хотя на первый взгляд это может показаться и неожиданным, с фигурами Дон Кихота и Дон Жуана. Но с помощью этих архетипов он раскрывает важнейшие особенности характера критика, дает почувствовать и проблематические черты его личности, умея быть одновременно и справедливым, и тактичным. Написать воспоминания Гончарова попросил в 1874 г. Пыпин, когда собирал материалы для издания биографии и переписки критика. Шесть лет спустя Гончаров опубликовал это сочинение под заглавием «Заметки о личности Белинского», но и в других своих статьях, исследованиях («Лучше поздно, чем никогда», «Мильон терзаний»), и в предисловии к «Обрыву» он часто упоминает Белинского. Эти размышления, воспоминания и заметки вместе создают своеобразный образ критика: как будто в нем смешались психея благородного Дон Жуана и отважного Дон Кихота. (Мы должны заметить, между прочим, что как для Гончарова, так и для всей русской литера-

туры XIX в. эти два литературных типа значили необычайно много, особенно волнующим было их значение в творчестве Пушкина и Достоевского).

Гончаров проводит параллель между чуть ли не идолопоклоннической страстью Белинского к идеям и приключениями Дон Жуана. Он пишет:

> Я не ошибочно сравнил эти увлечения Белинского с Дон Жуановскими увлечениями женщинами: и у Белинского, как и у поклонников женской красоты, все прежние идолы бледнели перед последним, иногда невзрачным, но имеющим более всего прелести новизны. ⟨...⟩ Он, как Дон Жуан к своим красавицам, относился к своим идолам: обольщался, хладел, потом стыдился многих из них и как будто мстил за прежнее свое поклонение[16].

Стоит сопоставить эти строки со словами главного героя «Обрыва», Райского, который смотрит на вечного Дон Жуана глазами homo esteticus'a и узнает в нем один из возможных аспектов человеческой природы. Дон Жуан символизирует для него справедливость любования, наслаждения красотой, так же как Дон Кихот – трагикомический символ приверженности рыцарству, «красивому и величественному». Согласно Райскому, любовь и красота не обязательно существуют ради брака, но ради самих себя: когда он, как за каким-то миражем, вечно гонится за все новыми и новыми «предметами», формами проявления Красоты, перед его взглядом стоит образ жизни некоего укрощенного Дон Жуана. Естественно, Гончаров не отождествляет себя со своим героем, нередко относится к нему, выдерживая дистанцию, с иронией, но он далек и от прямого осуждения. О его оригинальности свидетельствует и своеобразное восприятие Дон Жуана: его интересует не демоническая сторона, как Пушкина («Каменный гость») или Достоевского (образ Ставрогина в «Бесах»), но внутренний мир человека, захваченного сферой эстетического, с его хорошими и плохими чертами. В этом отношении взгляд Гончарова, до определенной степени, роднится с киркегоровым пониманием Дон Жуана. Оба они узнают определенную стадию, состояние человеческой души и сознания в донжуановской жизненной программе, за которой в конечном счете действительно скрывается душевная структура идолопоклонничества: восприятие красоты *в качестве предмета*, поклонение ей, затем потребление ее превращается в бесконечный потребительский круг, наслаждение реализуется только в беспрерывном повторении, потому что в результате овеществления красота не может стать внутренней, одухотвориться, выступить из материи и превратиться в более благородную силу.

[16] *Гончаров.* Заметки о личности Белинского: Собрание сочинений, 8. Москва 1952, 87–89.

Аналогия между Белинским с его идеями и Дон Жуаном с его красавицами интересна потому, что Гончаров проводил ее в ту эпоху, когда т.н. «революционные демократы» уже провозглашали критика своим предшественником, а литературная общественность стала забывать о противоречиях его личности, и, таким образом, оставался только «учитель», «положительный» герой. Между тем идеализм Белинского, его эстетическая по своим корням страсть к идеям таит в себе гораздо более волнующие глубины, чем кажется нам на первый взгляд: в конечном счете за позицией Дон Жуана чувствуется созерцание, жажда души, стремящейся от видимой красоты к невидимой, идеальной красоте (что характерно и для самого Гончарова). Поэтому все идеи представлялись Белинскому образом этого высшего Идеала. В его поклонении доминировал не столько профанный элемент, как это следует из аналогии Гончарова, сколько момент религиозный, но все же не будет ошибкой обратиться как к объясняющему принципу к Дон Жуану: священное и профанное тесно переплетались в Белинском (и вообще переплетаются в человеческой жизни), всякое очередное явление идеала вызывало в нем такие же чувства, какие в донжуанах всех времен пробуждало наслаждение осколком красоты в данной сию минуту женщине. Переписка Белинского и филологически подтверждает портрет, возникающий из личных воспоминаний и взглядов Гончарова на искусство: в письмах критика хорошо прослеживается поклонение различным идеям (Шеллинг, философия Гегеля, немецкая романтика, а за ней французские утопические социалисты), разочарование и перенесение явлений духовных в сферу эмоций. Более того, мы обнаруживаем пример, как донжуанская позиция вдруг превращается в донкихотство – так безжалостно он бросил разочаровавшую, надоевшую, однако порядком смакованную идею (см. его раннее гегельянство в статьях, написанных на рубеже 30–40-х годов), но его страсть к новому характеризуется все-таки не параллелью с обольщающим и желающим обольщаться Дон Жуаном, а безусловным доверием и верой Дон Кихота. Как «рыцарь печального образа» после каждого поражения был способен доверять вновь и вновь – к тому же доверять абсолютно, видеть вещи в хорошем свете, так была эта способность и в Белинском, за что он осуждал себя в трезвые минуты. Гончаров хорошо знал эту его сторону и с участием писал о ней:

> К вышесказанному о способности его увлекаться прибавлю, что та же сила фантазии, которая помогала Белинскому чутко проникать в истинный смысл явлений, нередко вводила его и в горькие заблуждения, отрезвление от которых обходилось ему дорого, на счет здоровья[17].

[17] Там же, 83.

В одном из писем 1841 г. Белинский признается Михаилу Бакунину, что он считает себя даже смешнее Дон Кихота, ведь хотя он и научился отрезвлению и правильному взгляду на вещи, все-таки раз за разом вновь впадает в донкихотство:

> Я не верю моим убеждениям и неспособен изменить им: я смешнее Дон Кихота: тот, по крайней мере, от души верил, что он рыцарь, что он сражается с великанами, а не мельницами, и что его безобразная и толстая Дульцинея – красавица; а *я знаю*, что я не рыцарь, а сумасшедший – и все-таки рыцарствую; что сражаюсь с мельницами – и все-таки сражаюсь; что Дульцинея моя (жизнь) безобразна и гнусна, а все-таки люблю ее, назло здравому смыслу и очевидности[18] (курсив мой. – *А. Д.*).

Итак, Гончаров отмечает три такие момента в духовном облике Белинского, которые ни до него, ни после литературоведение не оценило по достоинству:

1. Художник в широком смысле слова: Белинский силою слова и воображения *творил* идеи, не просто следовал им, он сообщал им живую силу собственной души.
2. Дон Кихот, или преследователь миражей: как свидетельствуют и письма критика, его часто вводила в заблуждение блестящая поверхность идей, он отдавался им полностью и тогда, когда мог бы заметить, что сражается с ветряными мельницами. Хотя этот «Дон Кихот» гораздо более сознательная, рефлектирующая фигура; самоирония делает его взрослее по сравнению с сервантесовским архетипом.
3. Дон Жуан: обольщение, поклонение всякий раз новым идеалам, отбрасывание старого ради нового действительно обнаруживают сходство душевного склада литературного типа и реального человека.

Конечно, личность Белинского не исчерпывается этими тремя точками сопоставления, сравнениями. Гончаров тоже не отождествляет его полностью ни с одним из этих типов, но лишь указывает на некоторые аналогии и применяет их в качестве объясняющего принципа. Рисуя художественный портрет критика (и пользуясь осколками реальной жизненной действительности), он вновь излагает свои взгляды на соотношение искусства и действительности.

[18] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений в 13-и томах, 12. Москва 1956–1959, 76.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 23–32

И. А. Гончаров как религиозная личность

(биография и творчество)

В. И. МЕЛЬНИК

Россия, 432066 г. Ульяновск – 66, а/я 8721

И. А. Гончаров не относится к числу писателей-пророков, искателей религиозной истины, подобно Л. Н. Толстому или Ф. М. Достоевскому. Поклонник искусства, красоты, защитник либерального воззрения на жизнь, любитель комфорта, художник, чуждый всякой утопии и тяготеющий к античному культу горацианской «меры», «золотой середины», автор «Обрыва» отчасти справедливо казался современникам человеком, весьма далеким от религиозного максимализма. Неслучайно Л. Н. Толстой однажды характерно противопоставил его Ф. М. Достоевскому: «Конечно, это настоящий писатель, с истинно религиозным исканием, не как какой-нибудь Гончаров».[1]

Между тем творчество Гончарова совершенно невозможно понять вне религиозного контекста. В этом смысле существующие на сегодняшний день интерпретации гончаровских романов страдают серьезными недостатками и далеко не полно раскрывают их глубинный смысл. Исследователям еще предстоит огромная работа, связанная с изучением религиозной проблематики у Гончарова. В научный оборот должны будут войти многие факты как биографии, так и собственно творчества писателя. Отчасти накопление такого материала уже началось до революции,[2] однако в последующем в романисте хотели видеть человека атеистического и материалистического мировоззрения. Так, А. Г. Цейтлин в своей солидной монографии о Гончарове отмечал: «Внешнюю набожность, присущую Гончарову, никак нельзя смешивать с религиозным чувством в подлинном смысле. Веры в бога нет и у героев Гончарова…»[3] Трудно вообразить, насколько тенденциозным должен был быть взгляд ученого, чтобы не увидеть как прямых и бесчисленных высказываний писателя в статьях, письмах, воспоминаниях, так и доминирующей мысли его романов. Впрочем, в книге, вышедшей в

[1] *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 22-х томах, 15. Москва 1983, 93.

[2] *Ктитарев Я. Н.* Вопросы религии и морали в русской художественной литературе, И. А. Гончаров: Педагогический сборник. Спб. 1913, 5: 547–560; *Р.* [Н. Ремизов] И. А. Гончаров в религиозно-этических и социально-общественных воззрениях в своих произведениях. Харьков 1913.

[3] *Цейтлин А. Г.* И. А. Гончаров. Москва 1950, 325.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

свет в 1950 г., всё это еще можно объяснить. Труднее понять современного исследователя О. Н. Осмоловского, утверждающего, что «религиозная тема, по существу, отсутствует в романах Гончарова» и что «Гончаров пришел к материалистическому пониманию человека».[4] И это уже после того, как Н. К. Пиксанов, ученый старой социологической школы, все-таки признал высокую степень религиозности романиста, а также то, что в романе «Обрыв» для автора «выдвинулась на первый план проблема религии».[5] Цитируя предисловие к последнему гончаровскому роману, Н. К. Пиксанов несколько приблизительно и слишком общо, но в принципе верно говорит о том, что «здесь Гончаров смыкается с традиционным христианским учением о нравственности; недаром о Гончарове сочувственно писали в православных богословских журналах».[6] В истории вопроса стоит упомянуть и автора биографии писателя в серии «Жизнь замечательных людей» Ю. Лощица, тонко почувствовавшего православную основу гончаровского творчества и, в частности, его концепции любви.[7]

Таким образом, вопрос о принципиальной религиозности Гончарова, вопрос, который мог вызвать сомнение лишь в условиях тотального атеизма, нужно считать в принципе давно и окончательно решенным. Для его решения достаточно несколько строк воспоминаний А. Ф. Кони: «Глубокая вера в иную жизнь сопровождала его до конца. Я посетил его за два дня до смерти, и при выражении мною надежды, что он еще поправится, он посмотрел на меня уцелевшим глазом, в котором еще мерцала и вспыхивала жизнь, и сказал твердым голосом: „Нет! Я умру! Сегодня ночью я видел Христа, и он меня простил“...»[8] В этих словах – своего рода духовный итог Гончарова как личности и как художника.

В статье «И. А. Гончаров в полемике с этикой позитивизма»[9] мною были рассмотрены отдельные характерные случаи использования в текстах Гончарова библейских реминисценций. Этот список реминисценций можно было бы продолжать бесконечно долго: письма, статьи, художественные произведения романиста дают для этого огромный материал. Не претендуя на рассмотрение в небольшой работе всех или даже многих аспектов темы, связанной с религиозностью Гончарова, я

[4] Литература и время, Вопросы русского языка и литературы: Межвузовский сборник. Кишинев 1987, 72–73.

[5] *Пиксанов Н. К.* Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Ленинград 1968, 123.

[6] Там же, 124.

[7] *Лощиц Ю.* И. А. Гончаров. Москва 1977, 329.

[8] *Кони А. Ф.* Воспоминания о писателях. Москва 1989, 76.

[9] *Мельник В. И.* И. А. Гончаров в полемике с этикой позитивизма (к постановке вопроса): Русская литература 1990, 1: 34–45.

бы хотел остановиться на одной, но, может быть, наиболее важной проблеме: проблеме своеобразия гончаровской религиозности.

Как показывают недавно опубликованное письмо романиста к философу В. Соловьеву по поводу его книги «Чтения о Богочеловечестве» и письмо к А. Ф. Кони от 30 июня 1886 г.,[10] Гончаров принципиально настаивал на том, что Божью мудрость не стоит дополнять мудростью человеческой („горделивых умов"): в основе своей вера и впредь должна оставаться „младенческой", несмотря на прогресс науки и общества. Весьма показательна фраза писателя: «Неизбежно следует убедиться в правде Откровения». Высоко ценя Л. Н. Толстого как художника-мыслителя и, главное, как личность («я видел и признавал в Вас *человека,* каких мало знал... и каким хотел быть всегда сам»), Гончаров деликатно выразил свое отношение к религиозным исканиям великого писателя, призывая его быть только художником: «Эти Ваши вещи проникнуты глубокой любовью... и учат любить ближнего... Такие любовью писанные страницы есть лучшая, живая и практическая проповедь и толкование главной евангельской заповеди».[11] Здесь видно всё то же стремление Гончарова, что и в письме к В. Соловьеву, – предостеречь от «толкования» евангельских заповедей, их корректировок с помощью «горделивого ума».

Однако следованием традиционным православным догматам не исчерпывается религиозная позиция Гончарова. Оставаясь, причем твердо и принципиально, «младенцем» в вопросах веры, романист в то же время не отрицал таких понятий, как «цивилизация», «наука», «культура», «прогресс», «общественное устройство», «комфорт» (т.е. весь либерально-западнический набор ценностей). Гончаров не считал, что жизнь земная является лишь подготовкой к жизни небесной – в смысле православной аскезы. Путь ко Христу не исключал для него понятия «истории», «прогресса», «цивилизации», а, напротив, включал их в себя. В этом смысле «герои-цивилизаторы» в гончаровских романах и во «Фрегате „Паллада"» (например, Петр Адуев, Штольц, Тушин) воплощают для автора одну из важных сторон христианской этики, они по-своему «возвращают Богу плод брошенного им зерна».[12] Духовное

[10] *Мельник В. И.* Письмо к В. С. Соловьеву: И. А. Гончаров. Материалы межвузовской конференции, посвященные 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск 1994, 343–351; Рукописное отделение Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, ф. 163, оп. 1, № 125, арх. Е. А. Ляцкого, л. 50–50 об.

[11] *Гончаров И. А.* Собрание сочинений в 8-ти томах, 8. Москва 1955, 495. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.

[12] Фрегат «Паллада», глава «Из Якутска». Доказательством антиаскетического пафоса творчества Гончарова является, в частности, его характерное высказывание: «Аскетическое направление тоже мешает... быть человеком, а другим ничем на сей земле он быть не может и не должен» (VIII, 339).

совершенство человека предполагает у Гончарова акцент не столько на аскезе (как, например, в «Отце Сергии» Л. Толстого), сколько на преобразующей деятельности человека, на его принципиальном вхождении в «историю». Историческое творчество, труд – вот те приоритеты, которые дороги Гончарову в христианской этике. Идея «труда» постоянно при этом соседствует у Гончарова с идеей «красоты». Это то, что позже П. Флоренский назовет «религиозным эстетизмом», говоря о Д. Мережковском.[13]

Интереснейшая ситуация в плане рассматриваемой проблематики сложилась в романе «Обломов». В образе Ильи Обломова тонко и сложно синтетизированы черты античной этики (философ-созерцатель, эпикуреец) и черты православной аскезы. Если первое слишком очевидно и почти не требует доказательств,[14] то второе может показаться парадоксом. На самом деле в романе есть едва ли не единственная ассоциация, связывающая образ Обломова с православием. В IX главе 4-й части «Обломова» автор как бы подводит итог духовному состоянию героя: «С летами волнения и раскаяние являлись реже, и он тихо и постепенно укладывался в простой и широкий гроб остального своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые отворотясь от жизни, копают себе могилу» (IV, 481). Нужно сказать, что этот образ уже прорывался ранее на страницах «Обломова». Во второй главе заключительной части романа Штольц обращается к Илье с напоминанием об Ольге и ее воле: «Она хочет – слышишь? – чтоб ты не умирал совсем, не погребался заживо, и я обещал откапывать тебя из могилы...» (IV, 395). Мотив захоронения заживо, добровольного самозаточения, упоминание пустынных старцев, – всё это символизирует аскетическую сторону православия. Античная созерцательность и эпикурейство Обломова в православии оборачиваются «отворачиванием от жизни». Образ Обломова в романе постоянно сопровождается мотивом изолированного пространства, и это пространство тяготеет к упомянутым определениям, к образу «могилы». Так, в VIII главе 1-й части романа Илья Ильич говорит Захару: «Сижу взаперти». А автор корректирует и обобщает переживания героя и вводит в текст образ могилы: «В нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало». Он «закопал в собственной... душе принесенные ему в дар миром и жизнью сокровища» (IV, 96, 99). Образ могилы в «Обломове» по своей смысловой заполненности близок образу пустынножительской пещеры, – как она осмысливалась в аскетической ветви христианской традиции: это не только «место спасения», «ино-

[13] Цит. по кн.: *Мережковский Д.* Акрополь. Москва 1991, 335.

[14] См. об этом: *Мельник В. И.* Реализм И. А. Гончарова. Владивосток 1985, 109–124; *Он же.* Этический идеал И. А. Гончарова. Киев 1991, 32–37.

бытия», «иного мира», но и «место погребения», «гроб».[15] Обломов изолируется от мира, чтобы «спастись», сохранить душу среди океана зла. Но в то же время его «старчество» ущербно, ибо он не возвращает Творцу «плод брошенного им зерна», а хоронит эти сокровища в себе.

Путь к Богу в произведениях Гончарова лежит через мир, через преобразование мира, через историческое творчество. Этот путь – открытое пространство, а не «пещера» для спасения. В числе добродетелей человека и христианина у Гончарова числятся не только «золотое сердце» и «младенческая вера», но и «ум и воля», неоднократно упоминаемые в «Обломове» и других романах, и даже «самолюбие» (но не гордость!). Очевидно, Гончаров, как и некоторые из его современников, не воспринял близко аскетическую сторону православия, напротив, он уповал на Бога как творца-преобразователя, наделяющего людей способностью к творчеству, чувством красоты. В частности, позиция Гончарова явно сближается по этим признакам с позицией А. К. Толстого, также акцентировавшего светлую, жизнерадостную, творческую сторону христианства. Если Гончаров создал лишь отдаленную тень образа «старца-пустынножителя» в Илье Обломове, осудив последнего за грех «невоплощения» Божьих даров, «захоронения» их в могиле погибшей души, то А. К. Толстой более активен в своем неприятии аскезы. Антиаскетический пафос его творчества, в частности, выражен в поэме «Иоанн Дамаскин», где есть слова, к которым Гончаров, думается, мог бы искренно присоединиться:

На то ли жизни благодать
Господь послал своим созданьям,
Чтоб им бесплодным истязаньем
Себя казнить и убивать?
Он дал природе изобилье,
И бег струящимся рекам,
Он дал движенье облакам,
Земле цветы и птицам крылья...[16]

Там, где для А. Толстого важна лишь красота и творчество, у Гончарова еще прибавляется труд как средство творчества исторического. Это творчество воплощено для автора «Фрегата „Паллады“» и «Обрыва» в образе-символе: это образ сада, возникающего на месте пустыни. Это образ, идущий из глубины христианской традиции, – причем имеется в виду не только мифологема «рая», «райского сада», заключенная в Библии. Гончаров осмысливает земную жизнь и самую землю как сад и работу в нем. Отсюда-то к мысли о райской красоте у него постоянно прибавляется мысль о труде, о возвращении через труд и

[15] *Серов С. И.* Пространство символики крестово-культового храма: Человек 1994, 5: 156–157.

[16] *Толстой А. К.* Собрание сочинений в 4-х томах, 1. Москва 1969, 502.

преобразующую деятельность Богу его даров (возрващение «долга»: категория «долга» играет чрезвычайно важную роль в произведениях Гончарова). Возвращение Богу «плода» от брошенного «зерна» – эта мысль заключена уже в Библии, например, в книге пророка Исайи (гл. 55, ст. 10–11): «Как дождь и снег исходит с неба и туда не возвращается, но напоит землю и делает ее способною рождать и произращать... так и слово Мое, которое исходит из Уст Моих, – оно не возвращается ко мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно, и совершает то, для чего я послал его».

Итак, «младенческая вера», по Гончарову, должна быть совмещаема в человеке с активным восприятием жизни, с творческим отношением к истории как к пути к Богу. В романах писателя герои чаще всего страдают от односторонности своей личности: они либо как «горделивые умы»[17] лишены простоты и безыскусности верования (Петр Адуев, Штольц), либо не активны в отношении к жизни (Обломов). Со временем – от романа к роману – Гончаров старался сблизить эти две противоположности в едином образе. Интересной представляется его попытка достичь этого в образе Тушина в романе «Обрыв». Тушин – большой, наивный и сильный, как медведь, ребенок. При всем его младенчестве Тушин ничем не уступает таким «цивилизаторам», как Петр Адуев и Штольц.

В целом создается впечатление, что широко проповедуемый Гончаровым во всех областях жизни принцип «меры» он проецировал и на религиозную сферу. Он ищет в религии не только нравственного максимализма, но и «приспособления» религии к земным нуждам, к потребностям постепенного и неуклонного реформирования жизни в рамках общественной эволюции. Несомненно, Гончаров привносит в свои верования некий либеральный оттенок. Требование меры и равновесия противопоставлены у него максимализму православной аскезы. То, что так возмущало А. И. Герцена в статье «Концы и начала» (1864), должно было гораздо спокойнее и доброжелательнее восприниматься либералом с западническим настроением Гончаровым. В упомянутой статье Герцен писал: «Христианство обмелело и успокоилось в покойной и каменистой гавани реформации; обмелела и революция в покойной и песчаной гавани либерализма... С такой снисходительной церковью, с такой ручной революцией западный мир стал отстаиваться, уравновешиваться...»[18] Покой и равновесие, так раздражавшие Герцена, являются поистине искомым идеалом Гончарова.

Однако при этом Гончаров проделал определенную эволюцию. Стоит обратить внимание хотя бы на то, что эта эволюция отразилась на героях активного плана в романной трилогии писателя. Если Петр

[17] И. А. Гончаров, Материалы международной конференции, 349.

[18] *Герцен А. И.* Собрание сочинений в 9-и томах, 7. Москва 1958, 519.

Адуев, в сущности, позитивист и космополит, а Штольц, хотя и назван православным, по сути дела, выражает со всей очевидностью протестантский менталитет, Тушин в «Обрыве» – образ сугубо православный, составляющий определенную гармонию с образами Веры и Бабушки. Вместе с Марфенькой этот «заволжский Роберт Овен» мог бы сказать: «Я здешний, я весь вот из этого лесочку, из этой травки!» В целом в романе «Обрыв» отразился давно начавшийся процесс приближения Гончарова к традиционному православию. Глобально и по существу его религиозное мировоззрение не изменилось, однако писатель как бы акцентировал присутствие в нем национальной идеи.

Как известно, ведутся давние разговоры о том, является ли группа гончаровских романов «трилогией». Проблематика и поэтика «Обыкновенной истории», «Обломова» и «Обрыва», своеобразие их героев и т. д. таковы, что исследователям, утверждающим противоположные точки зрения, как бы недостает аргументов для окончательного и абсолютно убедительного ответа на вопрос. Положительный ответ на него, очевидно, предполагает не только типологическое сходство героев, группировки лиц и пр., но и единство замысла, известного Гончарову уже в момент написания «Обыкновенной истории». Рискну подчеркнуть одну бьющую в глаза деталь, не получившую пока не только объяснения, но и должного внимания ученых. Речь идет об определенной смысловой соотнесенности в трех романах Гончарова фамилий главных героев: Адуева, вернее, Адуевых, Обломова и Райского.

Возможно, Гончаров сразу задумал не один, а три романа, которые, как известно, проявились в замысле примерно в одно время (и тогда очевидно, что он шел по пути Данте и Гоголя), а возможно, ему лишь потом, в процессе работы, увиделась широкая перспектива в истолковании своей трилогии. Во всяком случае, уже можно считать установленным тот факт, что в каждом новом гончаровском романе герои всё более отклоняются от «типов» и приближаются к «идеалам», духовно очищаясь и становясь всё совершеннее. Не нашло ли это отражение в их фамилиях: Ад-уевы, Обломов и, наконец, Рай-ский. Это своего рода ад, чистилище и рай. Оба Адуевы в конечном итоге остаются позитивистами в том городе, который виделся матери Александра Адуева как «омут». Обломов в своей фамилии несет идею «обломка». Обломка – чего? Возможно, не только языческого, антично-патриархального мира, но и мира христианского. Душа героя, похоронившая в себе, как в могиле, Божьи дары и сокровища, душа, не воплотившаяся в христианском отношении к истории, душа «старческая» есть, возможно, душа «отложившаяся» или «обломившаяся». Наконец, Райский, вызывающий своей фамилией ассоциации с такими понятиями, как «райская красота», «райский сад», – этот герой уже выходит из «омута», «ада» Петербурга и едет в место, не случайно носящее название,

ассоциирующееся с «райским садом», «райским уголком»: Малиновка. Трилогия Гончарова – если принять за факт сознательную, и именно христианскую, трактовку фамилий гончаровских героев – есть трилогия христианская: о восхождении человека из «ада» в «рай», о его духовном росте и приближении к христианскому идеалу, о «смерти», «сне» и «воскресении». В самом деле, «Обыкновенная история» потому и обыкновенна, что она повествует о человеке, выбравшем торную дорогу. Эпиграфом к «Обыкновенной истории» могли бы стать слова Христа из Евангелия от Матфея: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф 7, 13–14). Адександр Адуев идет «широкими вратами», его путь – к духовной смерти. У Ильи Обломова есть попытка воскресения: его любовь к Ольге. Ольга Ильинская в VIII главе 4-й части и говорит о воскресении Обломова. Она обращается к Штольцу:

> Если ты устанешь, я одна пойду и не выйду без него... я заплачу горько, если увижу его... мертвого! Может быть слезы...
>
> – Воскресят, ты думаешь? –перебил Андрей.
>
> – Нет, не воскресят к действительности, по крайней мере заставят его... переменить свою жизнь... (IV, 473).

Попытка воскресения не удалась, но она была, Обломов не уподобился Александру Адуеву, не пошел «широкими вратами», хотя не входит он и «тесными вратами». Он выбрал позицию «пещеры»: спрятался от «адского» мира, не приняв условий его существования, но и отказался от его переделки, а лишь сместился на его периферию («Выборгская сторона»). Он ни в аду и ни в раю: обломок. Райский выезжает из Петербурга, полного живых мертвецов («ад»), в райский уголок, Малиновку. Это уже не «смерть» и не «сон», а «воскресение» или, как прозаически обозначил сам Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда», – «пробуждение». Настоящего пробуждения-воскресения героя не состоялось, но тенденция обозначилась ясно.

В письме к М. М. Стасюлевичу от 7 июня 1868 г. Гончаров намеком обозначил высоту замысла последнего романа: «Я буду бояться прочесть и Вам, чтоб Вы не засмеялись моей смелости... Я боюсь.., что маленькое перо мое не выдержит, не поднимется на высоту моих идеалов – и художественно-религиозных настроений...» (VIII, 338). Перо Гончарова, действительно, «не выдержало». Многое в романе осталось в намеке, в схеме. Главное же, ему так и не удалось воплотить свой трагический и мученический идеал человека, который, подобно Христу, идет за свои идеалы на смерть, ведущую за собой воскресение. Этот идеал, не покинувший его и после «Обрыва», идеал, так и не проявившийся в его творчестве в цельном и полном виде (а лишь заданный

в отдельных намеках), преследовал его при написании статьи «Христос в пустыне. Картина г. Крамского» (1874). Несмотря на то, что в «Обрыве» религиозные настроения автора воплотились не в достаточной мере, они окончательно обозначили одну из главных связующих нитей романной трилогии Гончарова. Может быть, не столько социально-бытовой, нравственно-психологический, но прежде всего религиозный план следует учитывать, чтобы понять гончаровский замысел, о котором он писал:

> Только когда я закончил свои работы, отошел от них на некоторое расстояние и время, – тогда стал понятен мне вполне и скрытый в них смысл, их значение – идея. Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое (VIII, 67).

Думается, речь идет не только о предреформенных и пореформенных «периодах русской жизни» (VIII, 69), но и прежде всего о нетленной и вечной истории человеческой жизни: о ее духовной смерти, очищении и воскресении, о приближении к идеалам Евангелия.

Как уже понятно, Гончаров как религиозная личность пережил определенную эволюцию. Если в первых произведениях писателя, включая и роман «Обыкновенная история», религиозная тема внешне не акцентирована, то чем далее (особенно после романа «Обрыв»), тем более ощутимо ее дидактическое наполнение, некий авторский идеологический нажим. Возвращение Гончарова в лоно традиционного православия сопровождалось и внешним оформлением религиозной темы в его произведениях. Упомянутый дидактизм легко выявляется, например, в новелле «Уха», написанной в последние годы жизни романиста (точная дата неизвестна). Совершенно очевидно, что в «Ухе» движущим началом является конфликт между наивной, «младенческой», чистосердечной верой простолюдина Еремы, с одной стороны, и «светской», напускной и пустой верой «дьячка, приказчика и мещанина». Обездоленный («колченогий» и бедный, а потому и неженатый) пономарь Ерема, проезжая мимо церкви, не может искренне и от души не перекреститься и не сказать: «Пресвятая Троица! помилуй нас, грешных!» и т.д. При этом он снимает шапку. В это же время дьячок, его товарищи и их жены распевают светские песни и тычут возничего Ерему в спину зонтиками.

Несмотря на внешнее сходство с новеллой Возрождения, в «Ухе» все-таки превалирует дидактический элемент древнерусской притчи, ибо восстановление прав человека низкого звания происходит на подчеркнутом автором фоне молитвы: «Господи, помилуй нас, грешных!» Ерема уравнен с остальными язычески (каждая из женщин пробыла в его как бы шалаше полчаса), но это языческое уравнение в правах есть как бы наказание дьячку, мещанину и приказчику за то, что они не признавали за ним этого права как за братом во Христе и,

более того, не признавали и самого Христа, подсмеиваясь над простодушным Еремой, обращенным к тем церквам, мимо которых они проезжали (VII, 211–217).

Если в «Ухе» христианский морализм сочетается с некоторой долей лукавства ренессансной новеллы, то в очерке «Май месяц в Петербурге» (1891) эта дидактика самодовлеюща: автор явно осуждает представителей света за то, что к религии и церкви они относятся как к приятному развлечению, занимающему такое же место, как искусство, литература (VII, 199).

Практически ни в одном произведении после 1860-х годов романист не игнорирует религиозной темы. Сам, видимо, прошедший через болезнь «светско-интеллигентской» полуверы, Гончаров всё настойчивее – в условиях нарастающего духовного распада России – возвращается к религиозной теме.[19] Если до «Обрыва» она играет в его творчестве весьма важную роль, то в поздних произведениях она является преобладающей, а сам Гончаров становится одним из создателей русской христианской литературы XIX в.

[19] Этот распад особенно ощутим в аристократической и интеллигентной среде, но постепенно переходит и в другие сословия. Стереотипы «нового религиозного мышления» описаны, в частности, в кн.: *Сергей Нилус*. Великое в малом, Записки православного. Сергиев Посад 1911.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 33–42

Stilistische und sprachliche Probleme in den Onegin-Übersetzungen von Friedrich Bodenstedt und Károly Bérczy

MÁRIA RÓZSA

Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Budavári palota, F épület, H-1827

Puškin ist der Schöpfer der modernen russischen Literatursprache, der »die starren und veralteten stilistischen Normen des russischen Klassizismus aufgelöst und die urwüchsigen Wörter und Wendungen der Volkssprache, die altertümlichen und kirchlichen Elemente sowie die wohlgeratensten Wortbildungen der Karamzinschen Spracherneuerung in einer biegsamen, aber doch homogenen Legierung vom Glanz eines Edelmetalls zusammengeschmolzen und damit die stilistischen Möglichkeiten der russischen Sprache in ungeheurem Maße erweitert hat« – schreibt Mihály Péter sehr bildhaft.[1] Eines der Hauptprobleme bei der Bewertung der Übersetzungen bildet die Verwirklichung der Vielfältigkeit und Vielschichtigkeit der Puškinschen Sprache.

Puškins Kunst wurzelt nicht in den Traditionen des deutschen Klassizismus und Sentimentalismus, sowie im Sturm und Drang, sie wandelt nicht in den Fußstapfen von Goethe und Schiller, und das ist der grundlegende Unterschied zwischen Puškins und Bodenstedts Stil und Sprache. Bei Bodenstedt – gleichwie bei anderen Dichtern des Münchener Dichterkreises – bewunderten die zeitgenössischen Leser das Wiederaufleben der Goetheschen Dichtkunst, die epigonale Art dieser Dichtung ist aber heute offensichtlich. Puškin schöpft aus dem Erbe der Katharina-Epoche, aus dem russischen Klassizismus, der durch die Vermittlung von Radiščev und Karamzin die Traditionen der französischen Aufklärung und der französischen Revolution, die von Voltaire, Rousseau und Diderot fortsetzt.[2] Aus diesen Elementen entwickelt er im »Onegin« einen die Romantik überholenden, aber sie umformend aufbewahrenden Realismus.[3]

Hier seien einige Beispiele aufgezählt, die die Phraseologie der fortschrittlichen politischen Publizistik der Epoche repräsentieren. Solche Ausdrücke wie *вольный, вольность, вольнолюбивый, защитник прав, друг свободы, друг человечества* – bevorzugte Wörter der revolutionären Dichtung der Dekabristen

[1] PÉTER Mihály, Megjegyzések Puskin »Jevgenyij Anyegin«-jének magyar fordításához [Bemerkungen zur ungarischen Übersetzung von Puškins »Evgenij Onegin«]. Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest 1961, 380.

[2] Ebenda, 396.

[3] SŐTÉR István, Az Anyegin költője [Der Dichter des »Onegin«]: MTA I. Oszt. Közleményei 29 (1973) 213.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

– verweisen auf Puškins politische Stellungnahme. Leider gehen diese Wörter in den Übersetzungen verloren. So z.B. in der 18. Strophe des I. Kapitels

Волшебный край! Там в стары годы
Сатиры смелый властелин
Блистал Фонвизин, *друг свободы.*

Bei Bodenstedt ist der »freie Geist« natürlich nicht mit dem »Freund der Freiheit« identisch:

O Zauberwelt, der einstmals ihre
Glanzwerke *freie Geister* liehn:
Von Wisin, König der Satire,

Bérczy versucht den politischen Inhalt wiederzugeben und charakterisiert Fonvizin folgendermaßen umständlich:

Te bájvilág! hol a gunyornak
Szabadságvédő mestere [d.h. freiheitsschützender Meister]
Vizin, kedvence volt a kornak.

Lenskij kehrte aus der fortschrittlichen Göttinger Universität mit freiheitsliebenden Ideen zurück:

Он из Германии туманной
Привез ученности плоды:
Вольнолюбивые мечты (II. 6.)

»Aus Deutschlands Nebeln kam er wieder
Mit Früchten der Gelehrsamkeit,
Freiheitsideen unsrer Zeit.«

Bodenstedt richtet sich getreu nach dem Original, seine Übersetzung ist in diesem Falle besser gelungen als Bérczys komisch-ironische, gewissermaßen schwerfällige Zeilen:

Göttinga ködös légkörében
Sok tudományt megmagola;
Szabadság volt vesszőlova [d.h.: Die Freiheit war sein Steckenpferd].

In der 24. Strophe des I. Kapitels nennt Puškin Rousseau den Verteidiger der Freiheit und der Rechte *(»защитник вольности и прав«),* verglichen damit ist weniger bei Bodenstedt »*Redner* für Freiheit und für Recht«, und bei Bérczy bleibt aus dem epiteton ornans nur »joghős« [d.h.: Rechtsheld], Mihály Péter wendete gegen Bérczys Lösung in der elften Strophe des III. Kapitels ein, daß in Bérczys Interpretation – infolge falscher Wortverwendung, aber offenbar nicht bewußt – Fonvizin, Rousseau und der »idealisierte Held« der sentimentalen Romane auf ein Niveau gelangen[4]:

Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой,

Jog és erény a jelszava,
Érettök vért is ontana.

[4] PÉTER Mihály, a.a.O. 397.

Bodenstedt hat den ironischen Tod richtig angeschlagen und ist nicht in solche Übertreibung verfallen.

Puškins Dichtkunst gestaltete sich in den Salons und literarischen Kreisen St. Peterburgs unter den Repräsentanten der hauptstädtischen Aristokratie, unter den fortschrittlich denkenden Adeligen. Der größte Teil der Handlung des Versromans spielt auch in diesen Kreisen. Die Sprache der gebildeten Gesellschaft ist sehr komplex, es wurden Zitate der Klassiker der Weltliteratur sowie der russischen Literatur verwendet und verstanden, die von biblischen und antiken Figuren und Motiven geweckten Assoziationen, die feine Ironie, die literarische Parodie – und zwar all das auf mit Französischem gemischtem Russisch. Die Übersetzer hatten eine schwere Aufgabe in der Hinsicht, daß sie das im »Onegin« dargestellte Milieu der russischen Gesellschaft, mit seiner bestimmten Sprache und Kultur, unter den veränderten geistesgeschichtlichen Umständen ihrer eigenen Epoche an breitere und differenziertere Leserkreise adaptieren sollten. Über die Ironie und die literarische Parodie schrieben wir anderswo ausführlicher, jetzt sollen nur einige Beispiele genannt werden, um die Verwirklichung einiger Hinweise in bezug auf die russische Literatur bzw. auf die Mythologie zu veranschaulichen.

Schon in unserer früheren Publikation über Onegins Veränderungen in den Übersetzungen[5] behandelten wir den in der ersten Strophe des I. Kapitels versteckten Hinweis auf das Krylov-Märchen, der für die in der russischen Literatur beheimateten Leser einwandfrei war und der in den Übersetzungen verlorenging. Obwohl Bodenstedt zu Puškins Werken und zu weiteren russischen Schriftsteller- und Dichternamen Notizen hinzufügt, läßt er doch zahlreiche literarische Reminiszenzen weg. So z.B. in der 5. Strophe des III. Kapitels, wo Puškin Tatjana mit Svetlana, der Heldin von Žukovskijs Ballade vergleicht. Oder er mißversteht das Wort *чердак* (die ursprüngliche Bedeutung ist 'Dachboden'), das hier auf den literarischen Salon des Herzogs Šachovskoj verweist.[6] Im russischen Text stand:

> Что нет презренной клеветы
> На чердаке вралем рожденной.

Die Ursache des Mißverständnisses liegt im deutschen Text:

> Und keine Lüge, die ein Bube
> In irgend einer *Kneipenstube*
> Erfunden [...]

Und bei Bérczy nach Bodenstedt:

> [...] mint körmönfont hazugságot
> *Csapszékek* [d.h.: Schenke] hirkovácsa gyártott.

[5] Vgl. Maria Rózsa, Die Veränderungen von Onegins Gestalt in den Übersetzungen von Friedrich Bodenstedt und Károly Bérczy: Studia Slavica Hung. 38 (1993) 353–364.

[6] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Ленинград 1983, 238–239. Aus Lotmanns Kommentar stellt sich heraus, daß im literarischen Salon von Herzog Šachovskoj – Treffpunkt der jungen Literaturfreunde – ein gewisser Fjodor Ivanovič Tolstoj gemeine Verleumdungen über Puškin verbreitete.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Vermutlich war zur Zeit der Entstehung der Übersetzung Gribojedovs »Горе от ума« in Deutschland unbekannt, da der Hinweis auf Čackij in der 13. Strophe des VIII. Kapitels völlig ausbleibt. Bodenstedt läßt den Namen weg, die Ankunft mit dem Schiff arbeitet er in den Text ein. Bei Bérczy wird daraus ein komisches Mißverständnis, da es Bérczy – laut seiner Notizen – als ein Sprichwort interpretiert.

Eine wiederkehrende Erscheinung ist bei Bodenstedt das häufige Weglassen mythologischer Hinweise bzw. antiker Gestalten (Zeus 2. St. I., Aeol 20. St. I., Venus 25. St. I., Diane 2. St. VI., Lethe 40. St. II., 22. St. VI., 11. St. VII.). Die Ursachen dafür stecken höchstwahrscheinlich in der deutschen Romantik, und zwar in deren erster Jenaer Periode. Die Mitglieder der Jenaer Schule haben mit den klassizistischen Traditionen, die durch die antiken Ideale das allgemein Menschliche hervorhoben, gebrochen und sich eher der nationalen Vergangenheit, in erster Linie dem deutschen Mittelalter zugewandt.

Die Wiedergabe der Wörter kirchenslawischen Ursprungs im »Onegin« stellt die Übersetzer auch vor eine fast unlösbare Aufgabe, da sie in der russischen Sprache ein bestimmtes Assoziationsfeld besitzen und, versetzt in eine fremde Kultur, nur blasse Vorstellungen wecken können. Solche sind z.B. *хранитель* und *искуситель,* die bei Bodenstedt nichts Entsprechendes haben, während Bérczy sie ausgezeichnet übersetzt: *őrangyal – kísértő,* da beide Wörter im Ungarischen einen religiösen Anklang haben.

Die Leistung der Übersetzer ist eine bahnbrechende Arbeit, aber keine der beiden Übersetzungen ist ein kongeniales Meisterwerk. Bodenstedts einheitlich romantischer Stil und Wortschatz gehören zu dem mit der Praxis der Romantik verschmolzenen Erbgut des deutschen Sentimentalismus. Solche Wörter wie *Schwärmen, Träne, Phantasie, Gram* und Komposita wie *selbstschöpferisch, schmerzensreich, Trauerzeichen, liebeleer, kaltbewußt, Liebesbrand* und *Engelsköpfchen* knüpfen an die Traditionen des deutschen Sturm und Drang und Sentimentalismus. Während Puškins Sprache größtenteils auch heute modern und frisch klingt, ist die Sprache der Übersetzer – und dies gilt in erster Linie für Bérczy – stark zeitgebunden. »Bérczy hat nicht die Sprache von János Arany [1817–1882, einer der größten ungarischen Dichter des 19. Jh. – *M. R.*] die sich aus der Volkssprache bereicherte, verwendet, sondern eher sehr häufig den sentimentalen, süßlichen Ton zweitrangiger Biedermeier-Dichter«[7]. Wir finden bei ihm mehrere Wörter der Spracherneuerung, die in der ungarischen Sprache später nicht Wurzel fassen konnten, wie *reg, lepécske, negély, hevély,* weiterhin verwendet er mit Vorliebe das im Ugarischen archaische Imperfekt. Außer vielen solchen schnell veraltenden Maniriertheiten schafft er selbst oft lebensunfähige Wörter. Bei Bodenstedt können wir nicht gegen die Altertümlichkeit der Wörter, sondern eher gegen

[7] Fodor András, Az Anyegin új fordítása [Die neue Übersetzung des »Onegin«]: Irodalomtörténet, 1954, 493.

ihre zeitgebundene Stimmung Einwand erheben. Auf deutschem Sprachgebiet war das Problem der Spracherneuerung bis zur Mitte des 19. Jh. längst gelöst. Die Sprachgesellschaften des Barocks haben in ihrem Kampf um die Schaffung der einheitlichen Nationalsprache die Reform auf theoretischer Ebene begonnen und in den darauffolgenden hundert Jahren feilten eine Reihe von Poeten – außer Wieland und Goethe – den deutschen Stil und die deutsche Sprache. So sind bei Bodenstedt nur sehr wenig heute alt klingende Wörter wie *Lenz, Loos,* [das] *Laster, Oheim, Geschick* zu finden. Diese waren zur Zeit der Entstehung der Übersetzung nicht veraltet und können in literarischen Texten auch heute noch bestehen.

Im folgenden möchte ich auf einige auffallende Eigenschaften des Stils und der Wortverwendung Bodenstedts eingehen. Diese Erscheinungen kommen im deutschen Text wiederholt, tendenziös vor, deshalb sind sie größerer Beachtung wert. Als wichtigstes Charakteristikum von Puškins Sprache und Methode der Darstellung gilt sein Lakonismus, seine Bündigkeit.[8] Die Wiedergabe dessen gehörte zu den größten Prüfungen der Übersetzer, und zwar infolge objektiver Ursachen, d.h. der strukturellen Verschiedenartigkeit der russischen, deutschen und der ungarischen Sprache. Zu den Gründen gehört weiterhin eine bewußte, von der Auffassung der Übersetzer determinierte Frage, nämlich, daß Bodenstedt nie bestrebt war, lakonisch zu sein, in seiner Übersetzung kommen zahlreiche ausführende, erklärende Einschübe vor. Er schiebt oft ziemlich schablonenhafte Erklärungen als Füllungen ein, z.B. in der 36. Strophe des VII. Kapitels nach Onegins Brief, wo er die im Helden vollzogenen Veränderungen mit einer seiner Lieblingsphrasen darzustellen versucht: »Verändert ist sein ganzes Wesen«. Oder in der 22. Strophe des VIII. Kapitels anstelle von: »[...] голова / Его полна упрямой думой« formt er damit den Satz, der den verliebten und sich Sorgen machenden Onegin darstellt, in eine oberflächliche und prosaische Phrase um:

> Ihn drückt, so scheint es, mancherlei.

Es gibt Stellen, wo Bodenstedt den Text durch eingeschobene Sätze bzw. Wörter überflüssig rührselig umformt. So z.B. in der 36. Strophe des VI. Kapitels, wo er in Zusammenhang mit Lenskijs Tod einen ganz neuen Satz einschiebt:

> Deß Lebensschifflein früh zerschellt ...

Eine charakteristische Eigenart von Bodenstedts Stil ist die Empfindsamkeit, der Einschub von rührseligen, überhitzten, übertriebenen, süßlichen Ausdrücken. Die Wiedergabe der Puškinschen Einfachheit ist für ihn oft eine unüberwindbare Aufgabe. Die Zeile in der 40. Strophe des IV. Kapitels

> Но ваше северное лето, [...]
> Мелькнет и нет

die sich auf den kurzen Nordsommer von der Dauer wie ein Blitz bezieht, übersetzt Bodenstedt hochtrabend:

[8] Péter Mihály, a.a.O. 391.

Ein flücht'ger Ausputz der Natur.

Bérczys Lösung ist nicht so bündig, steht jedoch näher zum Original:

De a nyár nálunk északtájon
[...]
Jő, hogy azonnal tovaszálljon,
Rövid, tünékeny, hervatag.

Dieselbe Erscheinung ist bei der Darstellung des vor Moskau stehenden Napoleon zu entdecken:

Она готовила пожар (37. VII.) –

schreibt Puškin, Bodenstedt aber:

Mit riesiger Zerstörungsglut
Empfängt's die ungebetnen Gäste.

Bérczys Lösung ist infolge des wegen des Reimes eingeschobenen Wortes *fél* (bezieht sich auf die *halbe* Stadt) nicht ganz korrekt, aber doch einfach und ausdrucksvoll:

És hódolás helyett a fél
Főváros állt kigyult tetővel.

Die schöne, einfache aufrichtige Frage in Onegins Brief:

[...] с какою целью
открою душу вам свою?

wird viel romantischer wegen des überflüssig eingeschobenen poetischen Bildes:

[...] Warum
Will ich des Herzens Schleier heben?

Bei Bodenstedt bildet der Schleier, bei Bérczy das Schloß das poetische Bild:

Lelkemről a zárt mért töröm le?

Die Übersetzung der Zeile:

Встает заря во мгле холодной; (41. IV.) — Wie jetzt die Morgenröthe trauernd
Empor aus kalten Nebeln steigt

grenzt fast an Kitsch. Die darauffolgende Zeile

На нивах шум работ умолк; (41. IV.)

hat auch nichts Entsprechendes. Bérczy ist im Vergleich zu Bodenstedt zurückhaltender:

A reg hideg, borus, homályos,
A mező néma és sivár,

er verändert aber gleichfalls den Gedankengang des Originals. Die Gefühle der unter tausend Ängsten leidenden, verliebten Tatjana drängt der teilnahmsvolle Poet

im Russischen in einem Wort: *погибнешь* (15. III.) zusammen. Die Übersetzer gestalten dies weitschweifiger und die schicksalsschwere Stimmung auflösend:

Dein Glück wird enden – Le lesz tarolva szívvilágod.

Ein Beweis für Puškins Genialität ist, wie er die Sprache der Gesellschaft der großen Welt mit den Elementen der Volkssprache in eine organische Einheit zusammenbringt, wie er dadurch eine klassische, aber auch heute lebendige, genießbare, frische Sprache schafft. Die volkssprachlichen Elemente werden durch die Rede der Amme von Tatjana, weiterhin durch die Worte von Anisja, Onegins Hausverwalterin direkt in das Werk eingebaut. Daneben verwendet Puškin volkstümliche Ausdrücke und fügt volksliedhafte Einlagen ein.

Der Dichter läßt die einfachen Leute durch die Amme am ausdrucksvollsten reden:

А *нынче* все мне темно, Таня:
Что знала, то забыла. Да,
Пришла *худая череда!* (17. III.)

In Bodenstedts Übersetzung:

[...] doch das hab' ich rein
Vergessen längst ... Ja, ja, das waren
Einst Zeiten! ... Das ist nun vorbei! –

Bei Bodenstedt stehen an anderen Stellen der Strophe solche Wörter wie *Herzchen, Schatz* und *Mägdelein* der Volkssprache näher; *erzähl', hab', mach' auf* und *wo's* [wo es] sind umgangssprachliche Wendungen. Bei Bérczy finden wir keine Spuren der Volkssprache, die französische Namensform kommt einwandfrei von Bodenstedt, und die archaische Vergangenheit paßt auch nicht hierher:

Hej régen volt az! akkor még
Magam is fiatal valék
S most már öreg vagyok, Tjanettem!

Sie übersetzen die Worte der Amme Tatjanas in der 33. Strophe des III. Kapitels

«Пора, *дитя* мое, вставай:
Да ты красавица готова!
О *пташка* ранняя моя!
Вечор уж как боялась я!
Да, слава богу, ты здорова!
Тоски ночной и следу нет,
Лицо твое как маков цвет».

[...] Mein Kind, 's ist Zeit!
Was seh' ich! schon so früh bereit,
Mein Morgenvögelchen? Wie bange
War ich um Dich! Doch Gott sei Dank,
Ich sehe, Du bist nicht mehr krank.
Daß Du die ganze liebe lange
Nacht nicht geschlafen, merkt man nicht,
So frisch und hell ist dein Gesicht.

(kursiv gedruckt sind die volkstümlichen Wendungen).

Die mit ['] bezeichneten Abkürzungen sind wiederum Elemente der Umgangssprache und werden im Deutschen auch heute verwendet. Das zusammengesetzte Wort *Morgenvögelchen* hat eine süßliche Färbung, *bange sein um jemanden* ist eine süddeutsche Wendung. Bodenstedt läßt den Vergleich weg, und die Häufung

der Adjektive *ganze liebe lange* (im Falle der letzten zwei sogar alliterierende), ferner das Enjambement, stehen – meiner Ansicht nach – im Gegensatz zur Volkssprache. Bei Bérczy bleibt von der Volkssprache nicht viel erhalten, sein neutraler Stil steht eher Bodenstedt näher:

Jó reggelt, gyermekem! tehát
Fel vagy már, kedves édes kincsem?
Óh te kis hajnali madár!
Mint féltem tegnap este már.
Hál' Istennek hogy bajod nincsen;
Viruló arczodon nyomot
Az éji bánat nem hagyott.

Die dahingestellten Possessivpronomina *милая моя, душа моя, дитя мое,* die Art, wie die Amme Tatjana anspricht: *сердечный друг, родная,* all das atmet den Geschmack der echten russischen Redeweise des Volkes (33., 34., 35. III.). In der 35. Strophe hat der Satz *А то, бывало, я востра* keine entsprechende Übersetzung. Vom Satz *Сердечный друг, ты нездорова* weichen *»Das Fieber schüttelt deine Glieder«* völlig ab: sowie der sentimental erhobene Satz: *»Lázban beszélsz, óh drága angyal!«* [D.h.: Du sprichst im Fieber, du teuer Engel!] In diesem Falle – wie so oft – lösen die Übersetzer die Bündigkeit auf.

In der 17. und 18. Strophe des VII. Kapitels zeigt die Verwalterin Tatjana Onegins verlassenes Haus. Volkstümlich sind in ihrer Rede die unvollendeten Vergangenheitsformen *сиживал, обедывал, почивал, кофей кушал, живал* und der Wunsch selbst:

Дай бог душе его спасенье,
А косточкам его покой
В могиле, в мать-земле сырой!

In den Übersetzungen sind keine Spuren davon zu finden, in den Strophen von neutral erzählerischem Ton ist bei Bodenstedt – außer den umgangssprachlichen Elementen – und bei Bérczy – außer den archaischen Verbformen – nichts, was beweisen würde, sie hätten wahrgenommen, daß die Rede der Verwalterin über sie viel mehr aussagt als jede Charakterisierung.

Selbst die Wahl des Namens »Tatjana« für die Heldin des Werkes, besonders die Koseform *Таня* zeugt davon, wie bewußt Puškin eine durch und durch russische Frauengestalt, eine den einfachen Leuten, dem russischen Volk nahestehende, seine Sprache sowie Sitten kennende Figur zu schaffen bestrebt war. In der 41. Strophe des VIII. Kapitels nennt Puškin selbst Tatjana – damals schon Herzogin – *простая дева.* Bei Bodenstedt und bei Bérczy bleibt kaum von der archaischen und volkssprachlichen Stimmung des Wortes *дева* im Ausdruck *»das schlichte Mädchen«* und im *»egyszerű Tatjana«* [d.h.: die einfache Tatjana] erhalten. Es könnten mehrere Beispiele aufgezählt werden, wie Puškin in den beschreibenden Teilen des Werkes bzw. in der Charakteristik einzelner Gestalten volkstümliche Wörter einbaut, ich finde es aber wichtiger, auf die vergleichende Analyse zweier

betont volksliedhafter Einlagen einzugehen. Das gegen Ende des III. Kapitels eingebaute, von der Oneginschen Strophen- und Reimstruktur abweichende Lied, der Gesang der Obst pflückenden Mädchen, würde auch als selbständiges Volkslied bestehen. Zum besseren Vergleich teile ich das Lied in allen drei Sprachen mit:

Девицы, красавицы,
Душеньки, подруженьки,
Разыграйтесь, девицы,
Разгуляйтесь, милые!
Затяните песенку!
Песенку заветную,
Заманите молодца
К хороводу нашему.
Как заманим молодца,
Как завидим издали,
Разбежимтесь, милые,
Закидаем вишеньем,
Вишеньем, малиною,
Красною смородиной.
Не ходи подслушивать
Песенки заветные,
Не ходи подсматривать
Игры наши девичьи.

Mädchen, schöne Mädchen Ihr,
Herzenskinder, liebe *Schätzchen*!
Spielt und singt, Ihr lieben Mädchen,
Freuet Euch, seid herzensfroh!
Stimmt ein Liedchen an im Chore,
Und durch Euren Rundgesang
Lockt die *schmucken Burschen* her,
Lockt sie her zu unserm Reigen.
Doch wenn uns ein *Bürschchen* naht,
Springen wir ihm schnell entgegen,
Werfen ihn mit roten Kirschen,
Himbeern und Johannisbeeren.
Komm den *Mägdlein* nicht zu nahe,
Ihre Spiele zu belauschen,
Ihre Scherze, ihre Lieder,
Ihre süßen Liebeslieder!

In Bodenstedts Übersetzung ist eine Art romantischer Kunstlied-Stimmung, solche Wörter wie *Schätzchen, die schmucken Burschen, Bürschchen* und *Mägdelein* stehen aber dem Wortschatz der deutschen Volkslieder nahe und kommen sogar in der von Brentano und Arnim zusammengestellten Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* vor. Es soll aber gleich gesagt werden, daß dies viele von ihnen bearbeitete Volkslieder enthält. Dieselbe Einlage in der Übersetzung von Bérczy, die Mihály Péter ausführlich analysiert und deren »mytisch-mythologischen Ton« er für völlig verfehlt gehalten hat[9]:

Lányok, lányok, szép szüzek!
Játszótársak, kedvesek!
Szökdécseljünk és forogjunk
Dallal, tánczczal, lendülettel,
Énekeljünk férfiakról
Énekeljünk végzetes dalt,
Csaljuk ide körtánczunkhoz
A leselkedő legényt!
De a mint megpillantottuk,
De a mint felénk közelget,
Fussunk rögtön szerteszélyel,
Hintsük őt be megylevéllel,
Málnával és cseresznyével,
Piros ribiszkével!

[9] Ebenda, 401.

Hogy ne járjon hallgatózni
A leányok énekére,
Hogy ne járjon lesve lesni
A lánykák játékait!

In der 8. Strophe des V. Kapitels finden wir einen Teil eines Liedes, das an Volksbräuche anknüpft:

«Там мужички-то всё богаты,
Гребут лопатой серебро,
Кому поем, тому добро
И слава!»

Bodenstedts Wortwahl ist eher altertümlich, ungewöhnlich:

Steinreiche Bauern wohnen *dorten*
Und scharren Gold und Silber bei;
O ruhmesvoll und glücklich sei
Sie, der dies gilt ...

Bérczys Lösung ist wegen ihrer Einfachheit besser gelungen, obwohl er das Wort *мужички* auch nicht wiedergeben konnte:

Gazdag parasztok laknak arra,
Lapáttal hányják az aranyt;
Szerencse annak itt alant,
Kinek dalunk szól.

Zusammenfassend können wir noch einmal betonen, daß die Übersetzer die stilistische und sprachliche Vielschichtigkeit des Originals in der Mehrzahl der untersuchten Fälle nicht oder ungenügend wiedergeben konnten. Die sprachlichen und stilistischen Modifikationen in den Übersetzungen brachten natürlich auch inhaltliche Veränderungen mit sich, so u.a. Akzentverschiebungen bei der Charakteristik der Gestalten des Versromans. Die zeitgenössischen Leser erreichte also ein ihre Ansprüche befriedigender, nach ihrem Geschmack umgeformter »Onegin«, und das Werk verlor viel von seinen realistischen Anfängen. Daran hat Bodenstedt den größten Anteil, einerseits, weil er durch seine langjährigen Aufenthalte in Rußland die russische Sprache, Literatur und Kultur besser kennengelernt haben sollte als Bérczy, andererseits, weil er Puškin bewußt als Vertreter der russischen Romantik vorstellen wollte. Die Bedeutung von Bérczys erster Onegin-Übertragung für die ungarische Literatur ist aber nicht geringzuschätzen, denn durch sie konnten Generationen ungarischer Leser dieses Meisterwerk der Weltliteratur kennenlernen, das eine neue Gattung, die des Versromans, in Mode gebracht hat, deren Wirkung bei mehreren ungarischen Dichtern feststellbar ist.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 43–67

Проблема фатализма и волюнтаризма в произведениях А. И. Герцена 1830–1840-х годов

ДЕНИЗ АТАНАСОВА-СОКОЛОВА

ATANASZOVA-SZOKOLOVA Denise, ELTE BTK Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

Одной из тенденций литературоведческих исследований второй половины нашего века является усиление внимания к семантической ткани художественных произведений. Среди прочих проявлений этого повышение интереса к связи литературы и философии имеет огромное значение как для еще более углубленного анализа художественных особенностей литературного процесса, так и для выяснения роли и значения литературы в общественно-историческом прогрессе.

Среди проблем, разрешение которых необходимо, с одной стороны, для более полной оценки значения и места русской классической литературы в мировом литературном процессе, а с другой – для развития русского общественного сознания, существенную роль играет выяснение методов и путей усвоения и творческой переработки русскими писателями мирового философского наследия. Одному из аспектов этой обширной темы, а именно вопросу о художественной интерпретации философской проблемы соотношения свободы и детерминированности в русской классической прозе XIX в. и посвящена данная работа.

С тех пор, как человек осознал себя человеком, на протяжении всей истории его сознательного развития перед ним стоял вопрос об отношении к миру и об ответных реакциях окружающего на его действия. «Процесс становления личности, т.е. постепенное развитие от первобытной нерасчлененности „я“ и „не я“ к всё более четкому противопоставлению мира внутреннего миру внешнему, все более четкое противопоставление субъективного объективному, духовного физическому, нематериального материальному, – это, конечно, и есть генеральная линия развития человеческого сознания».[1] Из первоначального, синкретического по своему характеру способа объяснения мира постепенно развиваются образно-эмоциональный (искусство) и умозрительно-отвлеченный (философия) подходы к разрешению основных вопросов бытия.

[1] *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Ленинград 1976.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Попытки образно-эмоционального разрешения проблемы взаимоотношений человека и окружающего его мира можно найти уже в мифах и сказках. Этот существенный вопрос занял почетное место во всех религиях, во всех философских и этических учениях. Размышления о судьбе человека, о его взаимоотношениях с миром пронизывают и литературу на протяжении всего ее многовекового существования.

С тех пор, как человек, с одной стороны, почувствовал силу своего разума и своей воли, а с другой – осознал объективность окружающего его мира и свою сопричастность этому миру, перед ним встал вопрос о том, в каком соотношении и взаимодействии находятся эти два фактора. Другими словами, человек осознал, с одной стороны, свою свободу и волю, а с другой – силы природы и общества. Должны были пройти века, чтобы человеческая мысль освободилась от созданного ею самой противоречия между этими факторами. Всякий раз, когда абсолютизировалась одна из сторон, это приводило к крайним и ошибочным выводам. История философии и культуры наглядно показывает, что всякий раз, когда в определенных условиях появлялся подчеркнутый интерес к этой проблеме, в попытках найти ее решение одновременно наблюдались крайне противоречивые тенденции. Наряду с усилением фаталистических тенденций возрастали и волюнтаристические, параллельно с осознанием безусловно детерминирующего значения законов природы и общественного развития, как бы в противовес ему, всё громче начинало звучать утверждение свободы человеческой воли. Таким образом возникла и сама философская проблема соотношения этих двух концепций восприятия и отношения к миру.

Фаталистическое восприятие мира явилось основой для возникновения «теологической или по крайней мере сверхнатуралистической доктрины, утверждающей существование непознаваемой и неизбежной судьбы».[2] Существует целая группа философских систем, исходящих из того, что все события или большинство из них производит трансцендентная, потусторонняя, неудержимая, непредсказуемая, нематериальная сила. Нет фатализма без фатума, но в разные времена мыслители подразумевали под ним разные вещи. В роли фатума выступали то силы природы или скрытые механизмы развития человеческого общества, то объективный закон, необходимость, то всеопределяющая воля Бога или некая Абсолютная Идея. Для фаталистов события происходят независимо от обстоятельств; поскольку то, что предопределено, должно случиться, ничто его не предотвратит, ничто не будет в состоянии помешать непреодолимой внешней необходимости – фатуму, который порождает или направляет ход событий. Таким образом фатализм исключает альтернативность, а следовательно, и случайность.

[2] *Бунге М.* Причинность. Москва 1962.

Исходным моментом волюнтаризма является утверждение воли в роли первоосновы мира. Волюнтаристы противопоставляют свободную человеческую волю объективным законам природы и общества и отрицают возможность влияния на нее со стороны окружающего мира. Волюнтаризм превращает все процессы развития в ряд альтернативных и случайных событий, вызванных самодетерминацией воли. Фаталистический детерминизм приводит к искаженному представлению о человеке как о пассивной игрушке, отданной на милость непреодолимых сил, к утверждению иллюзорности свободы или к полному ее отрицанию. Однако «как только принимается во внимание самодетерминация, как только начинают понимать, что ничто не является исключительным следствием внешних условий, ⟨...⟩ элемент волюнтаризма озаряет историческую картину».[3]

Эти два учения противостояли на протяжении многих веков, однако научное обоснование они получили лишь в классической немецкой философии. Апофеозом противопоставления фаталистической необходимости и свободы стала третья антиномия Канта:

«*Тезис.* Причинность по законам природы есть не единственная причинность, из которой можно вывести все явления в мире. Для объяснения явлений необходимо еще допустить свободную причинность.

Антитезис. Нет никакой свободы, все совершается в мире только по законам природы».[4]

После Канта примирение этих двух концепций казалось окончательно невозможным.

В таком виде это противоречие было воспринято и русскими мыслителями начала XIX в. Особое место занимала проблема соотношения свободы и детерминированности в формировании и мировоззрении русского романтизма. Первым откликнулся на нее П. Я. Чаадаев в «Философических письмах». По Чаадаеву, движущей силой истории человечества является божественный разум, направляющий исторический процесс к конечной цели – осуществлению «царства божия», т.е. утопического идеального общества. В то же время Чаадаев создает пессимистическую концепцию русской истории, якобы лишенной органического развития и традиций и приведшей страну к интеллектуальному и нравственному тупику. Эта оппозиционная по своему звучанию концепция поставила перед русскими мыслителями конца 20-х и первой половины 30-х годов кардинальный *вопрос о судьбах России.* В философских, публицистических или художественных произведениях на него пытались дать ответ Пушкин и Гоголь, Белинский и Герцен, Тютчев и Аксаков, западники и славянофилы. Для представителей русского

[3] Там же.

[4] *Кант И.* Критика чистого разума. Сочинения в 6-и томах, т. 3.

романтизма вопрос о судьбах России был неразрывно связан с вопросом о *судьбе личности в России*. Однако в условиях, возникших после поражения декабристского восстания, этот вопрос переформировался в *проблему места и судьбы представителя передовой дворянской интеллигенции*. Эти три органически связанных друг с другом вопроса и их решения дают те концепции в понимании проблемы неотвратимой необходимости и свободы личности, которые в известной степени определили и весь процесс развития русской литературы XIX в. К ним восходит отчасти и появление последовательного и органического ряда «лишних людей». «Лишний человек» и его судьба, его место в общественной жизни разными писателями оценивались по-разному, однако центральной всегда оставалась проблема соотношения внешней и внутренней причинности.

Восстание 14 декабря 1825 г., помимо своего огромного значения, как брошенный в воду камень, подняло широко расходящиеся круги резонанса во всех областях общественно-политической, идеологической и культурной жизни России. На Сенатской площади дворянская революционность достигла своего апогея и дальше без качественного изменения развиваться не могла. Наступивший после восстания период николаевской реакции не означал, однако, полного застоя в общественной жизни страны. Действительно, в подавляющей атмосфере николаевщины любая попытка активного выступления словом или делом была обречена на провал, но творческие силы русского общества, создав своеобразное «духовное подполье», не прекращали своей деятельности. Общественно-политическая жизнь предъявляла настоятельные требования к русской общественной мысли: необходимо было дать ответы на проклятые вопросы «гнусной российской действительности», выяснить причины неуспеха декабризма для того, чтобы найти хотя бы теоретически новые возможности для выхода из состояния политического оцепенения. Этим поискам способствовали и другие явления общественной жизни. Параллельно с развитием декабризма в русской культуре подспудно шли процессы, выявлению которых в немалой степени способствовали как до-декабристские, так и последекабрьские события (деятельность кружка любомудров, становление русской философской эстетики, поиски философских кружков). «Исторические» споры западников и славянофилов, создание теоретически обоснованной эстетики и литературной критики стимулировали быстрое распространение и усвоение мирового философского наследия. Теоретические поиски 1830–1840-х годов означали новый этап усвоения принципов историзма, что в дальнейшем послужило толчком к развитию философии истории в России.

В этой атмосфере поисков и духовного накопления в общественную жизнь России вступает новое поколение людей, «разбуженных

казнью Пестеля и его товарищей», сомневающихся в «детском либерализме 1825 года», – людей, уже успевших пройти через первые испытания своей политической стойкости. Их идейными руководителями становятся В. Г. Белинский и А. И. Герцен. Для представителей этого поколения 30-е годы являются периодом духовного созревания, которое уже в 40-е годы проявляется в целом ряде произведений, свидетельствующих о философской зрелости и самобытности русской общественной, философской и эстетической мысли.

В русской прозе XIX в. проблема соотношения свободы и детерминированности была впервые и наиболее остро поставлена в романе «Герой нашего времени». Лермонтов, подобно Канту, до предела обострил противоречие между фаталистическим восприятием мира и волюнтаристическим самоутверждением личности.[5] В дальнейшем Герцен и Достоевский, Тургенев и Гончаров, Чернышевский и Л. Толстой – писатели и поэты, мыслители и историки вновь и вновь будут возвращаться к этой проблеме. Особенно интересны в этом отношении остро полемичные постановки проблемы у Герцена и Достоевского.

Поиски истины о соотношении свободы и детерминированности в творчестве А. И. Герцена

Несмотря на многообразие интересов и проявлений поколения русских мыслителей, начавших свою деятельность в 30–40-е годы XIX в., в их судьбах и творчестве есть много общего. Не останавливаясь подробно на анализе генеральной линии их развития, необходимо, однако, отметить, что все их поиски в области общественно-философской мысли, являясь реакцией на практический радикализм декабристов, были отправной точкой, предпосылкой для практического действия. Результатом этого не центростремительного, а центробежного по отношению к философии процесса является своеобразный синкретизм творчества людей этого поколения. Это проявилось в первую очередь в сплетении разных методологических подходов. В одних и тех же произведениях одновременно решаются или хотя бы ставятся проблемы эстетического, философско-исторического, этического, политического, общественно-практического характера. Эта многоплановость в свою очередь приводит к синкретичности жанров и стилей. Всё это мы видим как на примере творчества представителей русской философской эстетики 30–40-х годов, так и в произведениях В. Белинского, А. Герцена и др.

Учитывая эти особенности развития русской общественной мысли 30–50-х годов, нельзя, однако, забывать о том, что в концепциях каж-

[5] *Атанасова-Соколова Д.* Свобода личности в эпоху «несвободы» (Проблема фатализма и волюнтаризма в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»): Annales Universitatis Scientiarium Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Philologica Moderna 7 (1976).

дого из ее представителей существовал центр, вокруг которого сосредоточивались поиски данного мыслителя. И здесь мы находим ту черту, которая объединяет Лермонтова и Герцена. Лермонтов, по мнению Белинского, неизменно выдвигал «нравственные вопросы о судьбах и правах человеческой личности».[6] Определяя такими словами пафос лермонтовской лирики, критик отмечал, что в Лермонтове мы узнаем поэта, «в котором выразился исторический момент русского общества».[7] Этот «исторический момент» выразился и в творчестве Герцена, который, начиная с 30-х годов, также размышляет над сходными вопросами, ставшими как бы сквозной темой его художественных, публицистических и философских произведений. Дана ли человеку свобода выбора жизненного пути, способен ли он сознательно преследовать и достигать поставленные цели? Какова роль внешних обстоятельств, среды и исторической необходимости, и в состоянии ли человек ее познать и тем более согласовать с ней свободу выбора своих жизненных целей? – вот круг вопросов, волновавших Герцена на протяжении всей его жизни. Прослеживая эволюцию взглядов Герцена на вопросы свободы личности и ее детерминованности, можно выделить несколько этапов в формировании концепции русского мыслителя.

1. Прежде чем перейти к конкретому анализу тех произведений Герцена, в которых наиболее четко вырисовается его концепция свободы и детерминированности, необходимо обратить внимание на некоторые особенности его мышления и идейного творчества.

С одной стороны, для всего развития идейно-философской мысли Герцена существен ее поисковый, постоянно эволюционирующий, динамический характер. Несмотря на отточенность мысли, доведенную до афористичности, у Герцена почти не найти жестких формулировок, законченности выводов. Однако это приводит не к расплывчатости или неясности концепций, а к необычайно высокой самокритичности мысли, к диалогичности построения многих произведений, к острополемическому способу изложения, а отсюда – к дискуссионной заостренности стиля. Последние две особенности идейного творчества писателя являются одновременно и следствием второго характерного свойства герценовской мысли – ее антиномичности. Эта глубинная, органическая противоречивость проявляется в подчеркнуто диалектическом подходе Герцена к явлениям жизни, в открытом выявлении антиномий бытия.

С другой стороны, обращаясь к идейно-философскому наследию Герцена, нельзя забывать, что он и по субъективным влече-ниям, и как представитель определенного периода развития русской общественной

[6] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений, 7. Москва 1955.

[7] *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений, 4. Москва 1955.

мысли, не был кабинетным философом. Натура «социабельная», как характеризовал себя сам Герцен, он с юных лет выбрал своим девизом: «История и политические науки в первом плане».[8] Это не только определяло его отношение ко всем областям человеческого знания, но и стало его жизненным кредо: все подчинять общественно-политической практике. Так подходил Герцен и к философии.

Русский мыслитель, определивший диалектику как «алгебру революции», относится к типу философа-практика, характерному для общественно-философской мысли ряда стран Европы 30–40-х годов XIX в. В России сторонниками «философии практики», «философии действия, творчества» наряду с Герценом были В. Г. Белинский и М. А. Бакунин. Основой таких философских систем являлась гегелевская диалектика, воспринимаемая как теория исторического прогресса, как теоретическое обоснование политической борьбы. Но прежде чем дойти до гегелевской философии и, в частности, до трезвой оценки ее диалектики, Герцен прошел уже несколько ступеней усвоения диалектического метода в истолковании исторических и общественных процессов. С самого начала занятий философскими методологическими проблемами для Герцена стало очевидно, что сущее надо рассматривать в его «двойстве», что метод изучения должен учитывать «круговую поруку», единство противоположностей, их совпадение и взаимопроникновение.[9]

Нельзя забывать, что, как уже было упомянуто, «вопросы общетеоретические волновали его [Герцена] обычно в связи с наиболее занимавшими его общественно-политическими сюжетами».[10] Возможностью разрешения проблем и в общетеоретическом, методологическом, и в историческом аспектах привлекло Герцена и учение сенсимонизма. Заимствуя «из сенсимонизма ⟨утопическое⟩ представление о социалистическом характере общественного устройства будущего, Герцен вместе с тем не оставил без внимания и другие стороны учения – в частности, содержавшуюся в нем идею общественной закономерности, исторического детерминизма».[11] Это обращение Герцена к идеям объективности, во многом созвучное философско-историческим размышлениям А. С. Пушкина, П. Я. Чаадаева, В. Ф. Одоевского, В. Г. Белинского, М. А. Бакунина и др., являлось реакцией на политический «волюнтаризм» декабристов и попыткой объяснения неуспеха их восстания. Принимая концепцию объективной детерминированности исторического процесса, Герцен именно в неучете этого и увидел причину

[8] *Герцен А. И.* Собрание сочинений в 30-и томах (XXI, 17). В дальнейшем даются ссылки на это издание в тексте.

[9] См. статью 1832 г. «О месте человека в природе» и кандидатскую диссертацию Герцена.

[10] *Володин А.* Герцен. Москва 1970 (Библиотека «Мыслители прошлого»).

[11] Там же.

поражения востания 1825 г. Однако даже в период (1834–1838 гг.) наибольшего увлечения идеей божественного провидения и толкования социализма как новой религии человечества русский мыслитель не переходил на полностью фаталистическую позицию. С одной стороны, в идее предопределенности его отталкивало ограничение активности человеческой воли, свободы деятельности. С другой – истолковывая несколько телеологически идею детерминированной прогрессивности процесса общественного развития к одной, высшей цели – социализму, Герцен, следуя сенсимонизму, находил возможность для проявления человеческой воли и свободного действия – хотя бы в практике «людей-фаросов» (таких, как Петр I). Таким образом, одна из важнейших проблем, над которыми Герцен размышляет уже в годы усвоения сенсимонизма, – это выяснение «двухначальной сущности» мира, «соединение противоположностей»: объективного и субъективного начал в истории, закона (в широком смысле слова) и беззаконной воли, сознательности и стихийности. Признавая неоспоримую детерминирующую силу исторической, идеалистически понятой им закономерности, ставя выше всего гармоническое развитие общества, русский мыслитель оставил и поле для деятельности человеческой воли, правда, подразумевая под этим волю личностей «великих, мощных», как Петр I.

Все эти проблемы находят свое отражение и в цикле из четырех статей «Дилетантизм в науке» (1842–1843). Здесь Герцен, недавно познакомившийся с философией Гегеля и его последователей левого толка, впервые пытается осмыслить и применить ее в создании своей собственной концепции. Это своеобразное толкование системы Гегеля, характерное для многих радикальных социально-политических концепций 1830–1840-х годов, извлекает из нее те элементы, которые были заимствованы у нее еще сенсимонистами. Сюда, в первую очередь, относятся идеи закономерности, прогресса, вера в человеческий разум, а также – как закономерное следствие – критическое истолкование и осмысление революционной сущности гегелевской диалектики. В статьях цикла «Дилетантизм в науке» Герцен дает свою социально-политическую концепцию «науки в высшем смысле» и «действия практического». Усвоив идею о борьбе противоположностей и об их примирении, он сразу переносит свои выводы в мир исторический: «Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное, глубже опускаясь в смысл былого – раскрываем смысл будущего...» Анализируя три этапа развития человечества: греко-римский мир, мир романтического воззрения, выросшего из слияния католицизма и германического мистицизма, и новый мир, Герцен не только подчеркивает закономерность их смены друг другом, но тщательно прослеживает те противоречия внутри каждого из них, единство и борьба которых определяли облик данного периода и объективно подготавливали его конец. И здесь, наряду с ос-

новными вопросами, которые характеризуют данную эпоху в философском аспекте, русский мыслитель выдвигает и критерий роли и значения человеческой личности.

В греко-римском мире, по Герцену, жизнь человека воспринималась как одна из сфер, в которых царствует «необходимость, фатум, тайная, миродержавная сила, неотразимая для земли и для Олимпа...» (III, 30). Именно поэтому так легко терялся индивидуум, поглощался «городом – гражданин, гражданином – человек» (III, 31). Но именно в этой внешней гармонии частного и общественного, единичного и общего была заложена одна из причин гибели этого мира. «Личность имела свои неотъемлемые права, и, по закону возмездия, кончилось тем, что индивидуальная, случайная личность императоров римских поглотила город городов» (III, 31). Таким образом, вскрывая сущность древнего общества как фатально детерминирующего личность человека, Герцен, с одной стороны, утверждает право личности на самоопределение, на свободное проявление воли, а с другой – указывает на закономерное возникновение диаметрально противоположного явления – неограниченого произвола как реакции на скованность человеческой воли.

Анализируя «романтический» мир, Герцен обнаруживает прямо противоположную тенденцию: «индивидуальность... получила неограниченные права» (III, 32). Но и на этом этапе развития человечества нет идеального решения проблемы, мир внешней гармонии не был ни лучше, ни хуже мира, в котором царит внутренняя дисгармония. Перечисляя особенности последнего, Герцен отмечает: «Веря в божественное искупление, в то же время принимали, что современный мир и человек – под непосредственным гневом божиим. Приписывая своей личности права бесконечной свободы, отнимали все человеческие условия у целых сословий...» (III, 32). В эту эпоху господствуют противоположности, обостренные до крайности, «слепая покорность и беспредельное своеволие». Таким образом, хотя и в христианстве, и в «романтическом» воззрении были заложены возможности для проявления человеческой свободы и активности, они терялись в этом мире, непригодном к примирению житейских, духовных и общественно-политических противоречий.

В новом мире противоречия должны будут примириться, но пока это еще не произошло. Пока это примирение осуществила только наука «в своей сфере». Следующий необходимый шаг – переход науки в жизнь и в результате – примирение противоречий в построенном на разуме обществе. В новом мире необычайно возрастает роль новой личности, усвоившей «науку в высшем смысле», теорию практического действия на благо всего человечества. «В разумном, нравственно свободном деянии человек достигает действительности своей личности... В

таком деянии человек вечен во временности, бесконечен в конечности, представитель рода и самого себя, живой и сознательный орган своей эпохи» (III, 71). Именно в сознательно-активном и свободном действии, согласованном с духом эпохи, видит Герцен возможность снятия противоречия между личностью и обществом, между свободно проявляющим свою волю человеком и объективно развивающимся историческим процессом. Здесь уже нащупывается диалектическая связь личности и общества, которая реализуется в общественной практике человека.

Высоким пафосом исполнены слова Герцена, когда он рисует образы людей, призванных мыслью и делом претворить науку в жизнь и тем самым создать условия для прихода царства разума. Он сознает, что нет еще той «македонской фаланги», которая, усвоив теорию практического деяния, понесет ее в народные массы. Ведь только когда народ сделает ее частью своего пока инстинктивного, темного сознания, придет время «человечеству выйти ⟨...⟩ на творческое создание веси божией» (III, 88).

Таким образом, в цикле «Дилетантизм в науке» Герцен, развивая свою концепцию исторического прогресса, особое место уделяет свободной и активно действующей сознательной личности. Осознавая неразвитость общественного сознания, он ставит себе непосредственной целью расчищение «авгиевых конюшен» суеверий и предрассудков по отношению к науке, надеясь тем самым облегчить процесс формирования новой личности.

Специального внимания заслуживает и стиль рассматриваемого цикла статей. По своим особенностям они восходят к жанрам философско-публицистической прозы, получившим широкое распространение в русской литературе начиная с 20-х годов XIX в. Философско-публицистические жанры были испробованы и отточены как полемическое оружие в литературно-критических боях вокруг классицизма и романтизма в первую очередь представителями декабристской и философской эстетики.

Подобно Белинскому и другим своим современникам Герцен также испытал на себе влияние этих жанров. Неслучайно поэтому, что в его философские и исторические размышления все время врываются чисто эстетические аргументы для доказательства идеологических тезисов. Наряду с философской, политической и публицистической терминологией существенное место занимает и лексика эстетических, в первую очередь литературных, дискуссий. Вместе со стилистически нейтральными словами появляются художественные средства большой, доходящей до пафоса (отрицания или утверждения) эмоциональной нагрузки. Эти художественно-стилистические средства еще более подчеркивают полемичность содержания статей. В стремлении вырваться из-под бремени вынужденной автоцензуры и эзоповской недоговоренности

Герцен, нарушая формальные требования риторико-публицистического жанра научной статьи, очень часто прибегает к диалогизации изложения. Спрашивая и выступая от имени своих оппонентов, как бы предугадывая их реплики, автор одновременно указывает на адресатов своих полемических выпадов. К этому приему Герцен прибегает чаще всего в тех случаях, когда ему необходимо лишний раз подчеркнуть важность высказываемого. Этому служит и очень часто встречающееся у него графическое выделение курсивом отдельных слов, фраз или целых предложений.

Обобщая сказанное о цикле «Дилетантизм в науке», следует четко выделить несколько особенностей концепции Герцена на данном этапе его идейного развития. В общефилософском плане для нее характерно все более последовательное применение диалектического подхода. В трактовке социально-политических и исторических проблем Герцен неизменно придерживается идеи исторической закономерности, твердо усвоенной им из сенсимонизма. При этом проблема личности и детерминирующего ее влияния окружающего мира рассматривается как «круговая порука» двух противодействующих, а тем самым и взаимосвязанных элементов. Активное вмешательство в ход событий воспринимается как необусловленное, свободное деяние отдельных личностей, осуществляемое хотя бы и наперекор окружающей среде, которое однако, подчинено необходимо-детерминирующему движению человечества к идеальному обществу. Таким образом, в концепции Герцена периода написания цикла «Дилетантизм в науке» несколько телеологическое истолкование детерминирующего значения среды, исторической закономерности и целенаправленности исторического прогресса уживалась с волюнтаристическим определением места личности в истории, значения активной, деятельной человеческой воли. Следующий этап в подходе Герцена к рассматриваемой проблеме нашел отражение в самом значительном его философском произведении, в «Письмах об изучении природы».

2. Цикл из восьми «Писем об изучении природы» (1844–1845) помимо своего огромного значения в эволюции взглядов самого Герцена играет существенную роль в истории развития русской общественной мысли и философии. Продолжая традиции жанра и проблематику «Философических писем» П. Я. Чаадаева, «Писем к графине NN» Д. В. Веневитинова и др., это произведение Герцена является одновременно качественным скачком по сравнению с произведениями его предшественников. В нем русская философская мысль впервые и необычайно ярко проявилась в своей самобытности. В художественном и идейном наследии самого Герцена «Письма» играют двоякую роль. Как философский трактат это произведение маркирует кульминацию эволюции

мысли Герцена в ее стремлении к синтезу материализма и диалектики, а также наибольшую четкость и уравновешенность его в основных идейных вопросах. Как произведение публицистическое, «Письма об изучении природы» свидетельствуют о всё более возрастающем значении субъективного «авторского» голоса в произведениях писателя. Эта тенденция усиления авторской «субъективности», отмеченная Белинским как одна из характерных особенностей реалистического искусства, у Герцена нашла отражение и в его публицистике. Позже она перерастет самое себя и выльется в лирическую исповедальность книги «С того берега».

Композиционно цикл состоит из двух четко разграниченных частей. В первых двух «Письмах» (*«Эмпирия и идеализм»* и *«Наука и природа – феноменология мышления»*) Герцен ставит вопрос о необходимости примирения «эмпирии и идеализма», материализма и диалектики и одновременно дает свою философскую концепцию отношения бытия и мышления. Вторая часть произведения представляет собой обзор нескольких эпох развития философии, в котором русский мыслитель, во многом следуя Гегелю, излагает, однако, и свою точку зрения, суть которой сводится к тому, что критерием создания стройной истории философии является вопрос о том, как решалась проблема об отношении мышления и бытия в разные эпохи.

Уже на первых страницах статьи *«Эмпирия и идеализм»* Герцен приводит тезисы всего цикла. Начало «письма» выдержано в стиле дружеских посланий, но наряду с шутливыми оправданиями своего «безделия» писатель как бы мимоходом касается и сокровенных мыслей. За ироническим замечанием, что в России в настоящий момент «благоденственно царит прочный мир» (III, 92), что вынужденный «отпуск» благоприятствует «резонерству», Герцен в связи с упомянутым его воображаемыми оппонентами «безумным женевцем» переходит к размышлениям об окружающем его мире. Имя Ж.-Ж. Руссо вызывает мысль о том, что «храмина устаревшей цивилизации о двух дверях». Дальнейшее развитие этого образа недвусмысленно говорит о том, в чем сам Герцен уверен: «вторые двери», в которые направляется человечество – это социалистическое будущее мира. Вторая основная мысль вступления осуществляет переход к философскому содержанию произведения. Здесь автор утверждает, что «формы ⟨т.е. законы⟩ исторического мира так же естественны, как формы мира физического», и поскольку в последнем, т.е. в природе отчетливо виден прогресс, движение от низшего к высшему, то, следовательно, прогресс характеризует и историю. С этим связывается мысль о России. Опять возвращаясь к оценке роли Петра I, Герцен, как и раньше, в его деятельности видит, с одной стороны, аргумент для доказательства причастности России к мировому историческому прогрессу, а с другой – яркий пример тому,

какое огромное значение приобретают в истории воля и действия личности, направленные на осуществление исторических законов, «на пользу настоящего и будущего». И еще одно важное понятие вводится Герценом в начале первого «письма». Для всей концепции русского мыслителя характерно, что одной из главных ее категорий становится «жизнь», которая появляется как признак природы (как ее динамизм, ее целенаправленность), становится тем фундаментальным качеством, которое определяет ее приоритет по отношению к мышлению. Утверждением же, что жизнь не признает внешней, юридической законности, Герцен одновременно указывает на неестественность, а следовательно, и обреченность современной ему «цивилизации», общественной формации.

Основная часть первого «письма» посвящена исследованию причин «вражды» между эмпирией естественных наук и идеализмом современной, в первую очередь немецкой, философии. В изложении этой проблемы Герцен, опираясь на собственный опыт, исходит из твердой уверенности, что обращение к естественным наукам – это главное требование современности, так как без знания природы невозможно усвоение единственно правильного материалистического взгляда на мир. С другой стороны, материализм способен дать истинную картину мира только в соединении с диалектическим методом, разработанным философией. В этом призыве к «примирению» эмпирии и идеализма, естествознания и философии и содержится пафос «Писем об изучении природы».

Для Герцена эта проблема важна по нескольким причинам. Исходя из утверждения, что природа – это живой процесс, что жизнь – это вершинное достижение ее, он наносит удар по религиозному воззрению на человека, вынужденного якобы презирать свое жалкое существование. Нанося же удар по метафизическому эмпиризму за отстаиваемый им тезис о пассивности человека в процессе познания, Герцен в тоже время утверждает активный характер человеческого познания, а как следствие – и требование активного вмешательства человека в ход событий. Таким образом, сражаясь одновременно на двух фронтах, он постепенно выводит один из главных итогов своих размышлений – утверждение активности разума, воли и действий человека. Но этот вывод не самоцелен, а следовательно, и взгляд писателя на человеческие волепроявления нельзя назвать волюнтаристическим. «Человек чувствует непреодолимую потребность восходить от опыта к совершенному усвоению знанием; иначе это данное его теснит, его надобно переносить [subir], что́ несовместимо со свободой духа» (III, 102)

Выяснив, что в основе непримиримости эмпирии и идеализма лежит проблема отношения мышления к бытию, Герцен концентрирует свое внимание на ее решение. По его мнению, «разумение человека не

вне природы, а есть разумение природы в себе, ⟨...⟩ его разум есть разум в самом деле единый, истинный, так как всё в природе истинно и действительно в разных степенях, и ⟨...⟩ , наконец, законы мышления – сознанные законы бытия...» (III, 111). Уже здесь легко заметить, что для Герцена «природа» и «бытие» – понятия взаимозаменяющиеся. В этом сказался натурфилософский характер его материализма. Свидетельство тому и выбор приложенной ко второму «письму» статьи Гете, научный подход которого русский мыслитель оценивает как шаг к созданию диалектического по своему методу «реализма» ⟨т.е. материализма⟩ в науке. Другая особенность позиции Герцена заключается в том, что параллельно с представителями современной ему немецкой философии он доходит до критики слабостей гегелевской философии. Всё так же высоко оценивая разработанный Гегелем диалектический метод, Герцен использует его для создания своей материалистической концепции. Главное в ней – утверждение первичности природы. «Природа не заключает в себе всего смысла своего – в этом ее отличительный характер; именно мышление и дополняет, развивает его; природа – только существование и определяется, так сказать, от себя в сознании человеческом для того, чтобы понять свое бытие; мышление делает не чуждую добавку, а продолжает необходимое развитие, без которого вселенная не полна» (III, 105). Характеризуя далее эту колыбель мышления, Герцен наделяет ее разумом, отмечает ее динамический характер, ее целенаправленность.

Более широкое обоснование концепции содержит второе «письмо». Здесь осознанное им диалектическое решение проблемы бытия и сознания переносится в мир исторический. «История мышления – продолжение истории природы: ни человечества, ни природы нельзя понять мимо исторического развития» (III, 128). Поскольку природа подчиняется закону эволюции, поскольку ее конечная самоцель – самосознание, которое осуществляется в человеческом разуме и в науке, то это в полной мере относится и к истории. Цель последней – основанное на разуме общество, в процессе достижения которого каждый человек и весь род человеческий активно и, в конечном итоге, сознательно трудится на пользу настоящего и будущего. Таким образом, в своих теоретических построениях Герцен философски обосновал свое социально-политическое кредо, опирающееся на веру в разумность как природы, так и деятельности людей и всего хода человеческой истории.

Во второй, исторической части произведения, следуя Гегелю, Герцен делит историю философии на три эпохи, но в отличие от немецкого философа, определяет их как три решения вопроса об отношении мышления к бытию. Важнейшей задачей современного ему этапа развития философии Герцен считает выработку мировоззрения, лишенного крайностей идеализма и эмпиризма, основанного на признании мышления

высшим результатом эволюции объективного материального мира. Наряду с этим, объяснение причин возникновения той или иной философской школы, смены одной эпохи другой, он рассматривал лишь как функцию политической и культурной жизни, до конца не выяснив себе механизм исторически-материалистической детерминированности сознания.

Интересно, что в исторической части писатель почти не касается проблемы человеческой воли и детерминирующего влияния среды на нее. Только в четвертом «письме» (*«Последняя эпоха древней науки»*), обращаясь к изложению учения стоиков, эпикуреизма и скептицизма, Герцен высказывает мысли, вызванные аналогичностью рассматриваемой эпохи с его современностью. Здесь он впервые отстаивает право мыслящего человека на протест против враждебного ему мира «неучастием», «уходом» из этого мира, мысль, к которой Герцен неоднократно будет возвращаться в произведении «С того берега», вновь и вновь проверяя ее адекватность поведению героев и эпохи. Основой этого протеста является «колоссальная мысль, что мудрый не связан внешним законом, ибо он в себе носит живой источник закона» (III, 193). В таком истолковании волюнтаристического самоутверждения личности и отрицания ею детерминирующего значения внешнего мира точка зрения Герцена сближается с позицией Лермонтова. И, как бы обобщая судьбу Печорина, звучат слова Герцена: «Бедные промежуточные поколения – они погибают на полдороге (у Лермонтова Печорин „умер в дороге“ в прямом смысле слова!), обыкновенно изнуряясь лихорадочным состоянием; поколения выморочные, не принадлежащие ни к тому, ни к другому миру, они несут всю тяжесть зла прошедшего и отлучены от всех благ будущего» (III, 209).

Можно утверждать, что в «Письмах об изучении природы» Герцен добился для себя гармонического решения проблемы о противоречивой и поэтому единой сущности мира. В концепцию единства бытия и мышления, как часть комплексной проблемы закономерного характера прогрессивного развития природы и человеческого общества, им был включен и вопрос о соотношении человеческой активности, воли и детерминирующего судьбу человека мира. Поскольку человек – активный участник событий, то его роль ярче всего проявляется в истории. «История связует природу с логикой: без нее они распадаются; разум природы только в ее существовании – существование логики только в разуме; ни природа, ни логика не страдают ⟨...⟩; их не волнует никакое противоречие; одна не дошла до них, другая сняла их в себе, – в этом их противоположная неполнота. История – эпопея восхождения от одной к другой ⟨...⟩; в ней ⟨...⟩ вечная мысль низвергается в временное бытие; носители ее не всеобщие категории, не отвлеченные нормы, как в логике, и не безответные рабы, как естественные произведения, а личности,

воплотившие в себе эти вечные нормы и борющиеся против судьбы, спокойно царящей над природой» (III, 129).

Таким образом, до середины 1840-х годов, к моменту окончания «Писем об изучении природы», Герцен прошел два этапа в раскрытии проблемы свободы и детерминированности. На первом этапе несколько фаталистически понимаемый исторический детерминизм сочетался у него с волюнтаристическим подходом к оценке места личности в истории. На втором, в «Письмах», писатель, признавая безусловно детерминирующую власть природно-исторических законов над человеком, тем не менее указывает, что именно человек является целью развития природы и единственным активно-сознательным творцом исторического прогресса. Тем самым вопрос о столкновении воли и среды, о фатализме и волюнтаризме Герцен снимает. Только события реальной истории второй половины 40-х годов XIX в. пошатнули его веру в такое «мирное» решение проблемы.

3. Произведение Герцена «С того берега», написанное им по следам событий, потрясших всю Европу, содержит в себе много совершенных по четкости наблюдений и выводов. Если попытаться дать определение этому произведению, то без преувеличения его можно было бы назвать книгой вопросов. Вся система идеологических, философских и этических взглядов Герцена, созданная им к середине 1840-х годов, после революций 1848 г. покачнулась и начала распадаться. Размышления и чувства именно этого кризисного для него периода нашли выражение в этом его произведении. Потрясения 1848–1849 гг. нарушили созданное Герценом-философом равновесие и снова обнаружило непримиримость антиномий. В книге «С того берега», однако, Герцен не пытается восстановить разрушенное, а вновь анализируя и сопоставляя, неутомимо стремится к истине.

Особенно сильно это стремление поиска истины было подчеркнуто в первом, немецком, варианте книги. Это издание, вышедшее в свет в 1849 г. в Цюрихе, в отличие от последующих, было разделено на две части. Первая часть, в которую вошли философские диалоги *«Перед грозой», «Vixerunt!»* и *«Consolatio»*, имела общее заглавие «Кто прав?» и эпиграф из «Прометея» Гете: «Неужели ты думал, что я возненавижу жизнь, убегу в пустыню оттого, что не все цветы мечтаний расцвели наяву?..». Во вторую часть вошли статьи «*После грозы*», «*LVII год республики, единой и нераздельной*» под общим заглавием «23, 24, 25, 26 июня 1848 года». Книга заканчивалась статьями «*К Г. Гервегу*» («*Россия*») и «*Письмо русского к Маццини*». Первая часть книги выражала лихорадочный поиск ускользавшей истины и растерянность, которые охватили Герцена после спада революционной волны 1848–1849 гг. В этом варианте книги самым важным моментом было как раз выяснение

причин поражения, выявление теоретических и практических ошибок, допущенных самим автором и его современниками.

Качественно новое звучание приобретает книга Герцена во втором, русском варианте (1855 г., Лондон). Усиливается ее субъективный настрой, и благодаря тому, что почти без исключения все части располагаются в соответствии с хронологией их написания, книга приобретает характер интимного дневника писателя. В этом своеобразном дневнике очерки-репортажи о событиях революции во Франции попеременно чередуются с внутренними монологами и размышлениями автора. Этот вариант открывается посвящением *«Сыну моему Александру»* и введением, включающим в себя обращение к русским друзьям под заголовком *«Прощайте!»*. Кроме того, Герцен ввел в книгу *«Эпилог 1849»*, *«Omnia mea mecum porto»* и *«Донозо Кортес, маркиз Вальдегамас, и Юлиан, император римский»* и исключил статьи «К Г. Гервегу» и «Письмо русского к Маццини». Благодаря этому усилению субъективного звучания книги становится возможным определение взглядов самого Герцена на проблему соотношения свободы и необходимости, в первую очередь, в судьбе представителей передовой интеллигенции и вообще в историческом процессе. Хотя в диалогах Герцен не приводит непосредственно свои сомнения и горькие размышления, но за высказываниями спорящих все время чувствуется напряженно работающая мысль самого писателя. В некоторых случаях не просто установить, на чьей стороне в споре сам Герцен, но вопреки этому никогда нельзя утверждать, что он – бесстрастный наблюдатель. Диалоги и, еще более несомненно, монологи носят на себе печать выстраданности, внутренней борьбы, сомнений и поисков, убеждений и задушевных размышлений. И хотя мысли о свободе и детерминированности являются сквозными для всей книги «С того берега», наиболее выпукло эта проблема выступает в диалогах *«Перед грозой»*, *«Vixerunt!»* и *«Consolatio»*, а также в монологе *«Omnia mea mecum porto»*.

В диалогах Герцен сталкивает два мировоззрения, характерные для его эпохи: романтический идеализм и эмпирический материализм. В диалогах «Перед грозой» и «Vixerunt!» «действующие лица» одни и те же: молодой человек – носитель идеалистических взглядов и его собеседник, «человек средних лет», отстаивающий свои эмпирические убеждения. В третьем диалоге «Consolatio» идеализм защищается «молодой дамой в черном», а эмпиризм – безымянным же доктором. Замена спорящих не случайна. Если для первых двух диалогов не трудно установить, что Герцену ближе мнения «человека средних лет», а в мнениях молодого человека слышны интонации его действительного, «жизненного» оппонента, И. П. Галахова, то значительно более проблематично установить авторское «пристрастие» в диалоге «Consolatio». Хотя Герцен и доверяет здесь некоторые свои мысли доктору, тем

не менее можно утверждать, что холодный и безучастный скептицизм последнего во многом противоположен взволнованным духовным исканиям автора. Кроме того нельзя упускать из виду, что герои диалогов не остаются неизменными. На самом деле это разные ипостаси как идеалиста-романтика, так и эмпирика. Можно провести сопоставление взглядов как идеалиста, так и эмпирика во всех трех диалогах, т.е. как бы по горизонтали произведения. Но не менее существенно и сравнение их позиций на уровне каждого отдельного диалога, т.е. – по вертикалям. В обоих случаях точкой отправления будет выяснение отношения к проблеме свободы и детерминированности. В диалогах собеседники рассматривают ее как в отношении к судьбе мыслящей личности, так и в всемирно-историческом аспекте.

В первом диалоге («Перед грозой») «идеалист-мечтатель» излагает свое кредо рефлектирующего пессимизма – кредо страдания и скуки. «Всё наше поколение страдает ⟨...⟩ Повсюдная скорбь – самая резкая характеристика нашего времени; тяжелая скука налегла на душу современного человека, сознание нравственного бессилия его томит, отсутствие доверия к чему бы то ни было старит его прежде времени». И хотя эмпирик указывает ему на то, что «страдание – ⟨...⟩ острая закваска, влекущая человека вперед, к деятельности, к движению, но это один начальный толчок», идеалист дальше выбранной им рефлексии не идет. Главным препятствием для преодоления ее становится его верность двум девизам «времени большой и трудной агонии»: «романтизму для сердца» и «идеализму для ума». Неспособность отказаться от них приводит его к отрицанию настоящего и к неверному пониманию будущего. Будущее для идеалиста-мечтателя *должно* соответствовать неотменным законам – *его мечтам и представлениям*. И когда под ударами логики эмпирика рушится мираж возможности их осуществления, романтик и сам сознается в иллюзорности своего представления о будущем, а тем самым и в своей оторванности от какого бы то ни было времени. Эта «вневременность» приводит его к чисто фаталистическому утверждению, что «мысль привела нас к несбыточным надеждам, к нелепым ожиданиям; с ними, как с последним плодом наших трудов, мы захвачены волнами на корабле, который тонет. Будущее не наше, в настоящем нам нет дела; спасаться некуда, мы с этим кораблем связаны на живот и на смерть, остается сложа руки ждать, пока вода зальет, а кому скучно, кто поотважнее, тот может броситься в воду».

Мотив корабля, тонущих вместе с ним и спасающихся вплавь пассажиров, становится своеобразным лейтмотивом, соответствующим двум жизненным позициям, выбору между примирением с судьбой или противостоянием ее давлению. Значимость его подчеркивается и тем, что он встраивается в художественное пространство диалога, подзаго-

ловок которого – «Разговор на палубе», и концовка его: («Пароход скрипел, качка была невыносима...») получают тем самым дополнительное семантическое наполнение.

Фаталистичен и взгляд молодого человека на исторический процесс. Хотя им не утверждается существование какой-то потусторонней силы, но прогресс, гармония будущего общества, цель развития и их значение для истории абсолютизируются в ту сверхъестественную силу, которая самодержавно управляет историческим процессом. Именно поэтому так ужасна для романтика мысль о гибели цивилизации, так судорожно его желание забыть о бренности существующего. Таким образом, философия истории идеалиста-романтика, с одной стороны, ограничена рамками фаталистической детерминированности, а с другой – окрашена мрачным «помни о смерти!», которые в конечном итоге определяют безвыходность и трагичность его мировоззрения.

В противовес идеалисту, эмпирик видит смысл и значение человеческой мысли в процессе познания истины. Он понимает, что «тягостное состояние», о котором говорит молодой человек, «имеет право на историческое оправдание, но еще более на то, чтобы сыскать выход из него». Причины этого состояния он видит во влиянии средневековой подавленности разума, в неправильном воспитании, в идеализме и романтизме, приверженности к «современному быту, который кажется такой счастливой пристанью после безумия феодализма и тупого гнета, следовавшего за ним». Эмпирик также отрицает современное общественное устройство, но в отличие от идеалиста, он не успокаивается верой в будущее. Его девиз – девиз хирурга – «спасать человека, освобождая его от уз застарелой болезни». Выход для отдельной личности он видит во «внутреннем отъезде», во внутреннем освобождении от цепей старого мира. Но это не гордое презрение римских философов эпохи падения Рима к окружающему их повальному безумию. Выход для эмпирика состоит в активном, действенном познании законов природы и истории. Такое свободное, даже волюнтаристическое противостояние миру разрушает, по его мнению, ложное противопоставление «сложившейся исторически теоретической мысли» «необходимому результату прошедшего, факту современного мира». В отличие от идеалиста, квинтэссенция его истории философии – «помни о жизни!». Поэтому будущее для него – «совокупность тысячи условий, необходимых и случайных, да воля человеческая». Здесь уже в полный голос звучит волюнтаризм доктора, утверждающего, что «цель каждого поколения – оно само». В своих выводах эмпирик ссылается чаще всего на одинаковость развития природы и истории, подтверждая свои рассуждения примерами, взятыми, однако, только из мира природы. Этот натурфилософский уклон его мировоззрения составляет одновременно силу и слабость его взглядов. Силу – потому что освобождает

его от сковывающего мысль фатализма, от бездействия. Слабость же – потому что невыделенность истории из-под природных закономерностей приводит к тому, что под давлением конкретных исторических фактов эмпирик оказывается не в состоянии найти их объяснение, и это в скором времени приведет к крушению всей системы его философских взглядов.

Уже заголовок следующего этюда – «После грозы» – подготавливает те перемены, которые наступили во взглядах Герцена, указывает на пропасть, пролегающую между тем, что было до «грозы», и тем, что наступило после нее. «После таких потрясений живой человек не остается по-старому. Душа его или становится еще религиознее, держится с отчаянным упорством за свои верования, находит в самой безнадежности утешение, и человек вновь зеленеет, обожженный грозою, нося смерть в груди, – или он мужественно и скрепя сердце отдает последние упования, становится еще трезвее и не удерживает последние слабые листья, которые уносит резкий осенний ветер. Что лучше? Мудрено сказать. Одно ведет к блаженству безумия. Другое – к несчастию знания. Я избираю знание...»

Эти два новых отношения к миру – «блаженство безумия» и «несчастие знания» – сопоставляются в следующем диалоге «Vixerunt!» («Отжили!»). Эпиграфом к нему – «Смертию смерть поправ» – Герцен еще раз подчеркивает, что он на стороне тех, кто будет «проповедовать весть о смерти».

Молодой человек, хотя и остался пессимистически настроенным, хотя у него еще более углубилось трагическое мироощущение, уже выступает в новом свете. На этот раз философский спор касается в первую очередь движущих сил истории. Вместо жалости к цивилизации, идеалист приходит к выводу, что «...этот мир гибнет, ему выхода нет, ему назначено заглохнуть, порасти травой», что «история, по-видимому, нашла другое русло», но на этот раз это для него самого означает не примирение с судьбой, а желание идти туда, где он сможет что-то делать, действовать. И хотя эта новая решимость «имеет... характер судорожный», является результатом «минутного отчаяния», но она приводит к качественно новому типу поведения и мышления романтика-идеалиста. Частью его новой философско-этической системы является убеждение, что «в мире истории человек дома, тут он не только зритель, но и деятель, и если не может принять участия, он должен протестовать хотя своим отсутствием». Однако это волюнтаристическое утверждение деятельной человеческой воли является «блаженством безумия» – бунтарством без убеждений, отрицающим всё то, что раньше казалось непреложным законом. Таким образом, идеалист изменил свое мнение о месте человека в истории, но основы его веры и мировоззрения остались нетронутыми.

Потрясение, вызванное поражением революции во Франции, было не менее катастрофическим и для эмпирика. Оно во многом охладило его волюнтаристический пыл. Если раньше для него не существовало противоречия между мыслью и историческим фактом, то события 1848 года убедили его в ошибочности такого постулата. Ему кажется, что причина расхождения заложена в физиологических особенностях чистого разума, что в «городских жителях» потерялась «дикая меткость инстинкта», и от него «осталось ⟨...⟩ одно беспокойное желание действовать». В то же время «сознательного действия, т.е. такого, которое бы вполне удовлетворяло, не может быть», а несознательное, инстинктивное владеет массами и так вершит историю. Из этого вывода эмпирика вытекает трагическое ощущение, что незнание данного детерминирующего фактора приводит находящихся в меньшинстве мыслящих людей к «битой роли – разочарованных». Но кроме горечи утраты своего места в истории, это противопоставление меньшинства массе, толпе приводит эмпирика к выводу о необходимости «смирения, покорности перед историей». С одной стороны, «народы обвинять нелепо, они правы, потому что всегда сообразны обстоятельствам своей былой жизни; на них нет ответственности ни за добро, ни за зло, они факты...». С другой стороны, вины нет и у меньшинства, «тут трагическая, роковая сторона истории, ⟨...⟩ они оба оскорблены несправедливостью, фатализмом». Прозвучало слово – «фатализм», которое у Герцена означает исторически-неприложно детерминированную судьбу как меньшинства, так и народа. Но для Герцена признание фатализма не равносильно полному бездействию и безоговорочному примирению с действительностью. На этом этапе самосознания эмпирик ставит себе задачей «проповедь с м е р т и как доброй вести приближающегося искупления». «Несчастие знания» для него сводится к тому, что прежде всего нужно освободить самого себя от ненужного хлама старых упований и надежд. «Мы призваны казнить учреждения, разрушать верования, отнимать надежду на старое, ломать предрассудки, касаться до всех прежних святынь без уступок, без пощады». «Несчастие знания», которое выбрал Герцен, не обещает выхода, его фаталистические предпосылки тяжелым грузом ложатся на мысль, поэтому в поисках новых путей мыслитель идет дальше, сталкивая идеалиста-романтика и эмпирика-скептика в третьем диалоге, «Consolatio».

В этом диалоге позиции как дамы в черном, так и доктора не поддаются однозначному определению. Трудно сказать, кто из них на самом деле – фаталист, а кто – волюнтарист. И происходит это прежде всего потому, что поменялись местами характеристики и следствия этих двух взглядов. Доктор-эмпирик, признавая необходимость реализации в истории именно тех тенденций, которые осуществлялись и осуществляются и поныне, считает, что мыслящий человек должен изучать их, и

это «даст ему силу». В чем сила этого познания? Прежде всего в том, что оно приводит к сознанию, что «жизнь не достигает цели, а осуществляет все возможное, продолжает все осуществленное, она всегда готова шагнуть дальше...», т.е. в том, что развитие освобождается от самодовлеющей и фаталистически предопределяющей его «цели». Кроме того эта «сила» состоит и в признании решающей роли народов, большинства в истории. Однако из этого доктор делает вывод, что мыслящему меньшинству в истории суждено быть только трезвым наблюдателем, собирающим по крупицам истину, но добровольно остающимся в стороне. И здесь опять появляется ссылка на римских философов первых веков христианства. Если в первом диалоге эмпирик осуждал полное гордого презрения, но отчужденное, бездейственное их поведение, то в последнем диалоге доктор утверждает: «Их положение имеет много сходного с нашим; у них ускользнуло настоящее, будущее, с прошедшим они были во вражде. Уверенные в том, что они ясно и лучше понимают истину, они скорбно смотрели на разрушающийся мир и на мир водворяемый; они чувствовали себя правее обоих и слабее обоих ⟨...⟩ Одно благо, оставшееся этим иностранцам своего времени, была спокойная совесть, утешительное сознание, что они не испугались истины, что они, поняв ее, нашли довольно силы, чтоб остаться верными ей». Таким образом, доктор-эмпирик наряду с отрицанием фаталистического детерминизма в истории оспаривает и активность человеческой воли, предпочитая ей трезвое, но пассивное знание.

В то же время «молодая дама в черном» признает предопределяющую роль цели, стремления к свободе и независимости, она сознает, что представители меньшинства «стоят среди водоворота, им бежать некуда...» Однако уже сам факт, что среди детерминирующих факторов на первое место она ставит «глубокое стремление к независимости, ко всякой свободе», определяет ее отношение к миру. Для нее важна не своеобразная арифметика доктора, а нравственная мощь воли, в которой «первенство по достоинству». Она пытается найти и в конечном итоге находит для себя выход в свободном движении к массе, вершащей историю. Она находит свое место среди тех, кто «идет далее и хочет снять двойство в жизни; все сильные натуры меньшинства ⟨...⟩ постоянно стремились наполнить пропасть, их отделявшую от масс; им было противно думать, что это неизбежный, роковой факт, у них в груди слишком много было любви, чтоб остаться в своей исключительной выси». В этом волюнтаристическом следствии фаталистического по своей сути мироощущения состоит жизненное кредо этого нового типа идеалиста. Это не пессимистический фатализм и не судорожный волюнтаризм первых двух типов идеалиста-романтика. По сути дела, здесь Герцен сталкивает уже не идеи, а жизненные кредо. С одной стороны – вера в идеалы, которая дает мыслящему человеку силы по-

святить свою жизнь преодолению пропасти между думающим меньшинством и массами. С другой – пассивное «пребывание в стороне, бесплодная критика и праздность до скончания дней», хотя и оправданные «трезвым знанием». На чьей же стороне сам Герцен? Писатель, доверяя каждому из героев отдельные свои мысли, в выборе жизненной позиции не солидаризуется ни с одним из них. Свою позицию он сформулирует позже. К концу последнего диалога он подводит читателя к мысли, что в переходные эпохи фатализм и волюнтаризм одинаково правомерны, и что выбор одного из этих типов поведения – личное дело каждого мыслящего человека.

Таким образом, на протяжении трех диалогов идеалист был пессимистом-фаталистом, затем пессимистом-волюнтаристом и, наконец, стал трезвым фаталистом, жизненная программа которого строится, однако, в духе волюнтаризма. Не менее значимы и перемены в мировоззрении эмпирика. После поражения революции во Франции, свидетелем которого он был, его взгляды, близкие к выводам Герцена в «Письмах об изучении природы», делают крутой поворот. В его мировоззрении нарушается логическое равновесие, существующее между законами свободного познания и законами природного и исторического процессов. Эмпирик вдруг осознает, что человеческая воля, стремление к свободе оказываются бессильными перед конкретными фактами истории, и это приводит его к фаталистическим выводам. Но постепенно глубоко пессимистическое мироощущение переходит в поиск истины, усиливается стремление понять ошибки и освободить истину от наносов лжи. Так эмпирик приходит к стадии скептического анализа, в процессе которого производится переоценка всех ценностей прошлого и настоящего, всех иллюзий насчет будущего. Но кроме освобождения скептический анализ приносит и новое разочарование. На самом деле Герцен понимает бесперспективность «пребывания в стороне, бесплодной критики», поэтому после того, как стала очевидной невозможность восстановления прежнего равновесия в мировоззрении, он пытается в главах «Эпилог 1849» и «Omnia mea mecum porto» выработать для себя новую жизненную программу.

В «Эпилоге 1849» Герцен еще раз подводит итоги. С одной стороны, это страстная отповедь дряхлому миру. Автор жестоко и безмилостно указывает на ложность данной исторической эпохи. В этой обвинительной речи звучит и приговор поколению «героев времени». Если пристально вчитаться в обвинения Герцена своей эпохе, то можно увидеть их органическую связь с приговором, вынесенным Лермонтовым эпохе «несвободы». Однако, в отличие от Лермонтова, Герцену и его современникам суждено было сначала создать, а потом пережить и крах надежд на близость ее конца. Причину этого краха Герцен ищет уже не только в условиях, в которых люди его поколения, «родившиеся,

выросшие в больничном воздухе, мало принесли сил и завяли потом прежде, нежели расцвели». Он видит причину и в пассивности, в оторванности от действительности и в отвлеченности мышления людей своего поколения. Всем этим определяется их место в современном им мире: «Последние звенья, связывающие два мира, не принадлежащие ни к тому, ни к другому; люди, отвязавшиеся от рода, разлученные со средой, покинутые на себя; люди ненужные, потому что не можем делить ни дряхлость одних, ни младенчество других, нам нету места ни за одним столом. Люди отрицания для прошедшего, люди отвлеченных построений в будущем, мы не имеем достояния ни в том, ни в другом, и в этом равно свидетельство нашей силы и ее ненужности. Но разве наши добродетели и наши пороки, наши страсти и, главное, наши привычки не принадлежат этому миру, с которым развелись только в убеждениях?.. » На этот последний решающий вопрос Герцен пытается дать ответ в части «Omnia mea mecum porto» («Все свое несу с собой»). В конце же «Эпилога 1849» писатель впервые намечает и свою жизненную программу: «Итак, пусть раздается наше слово!»

В следующем страстном монологе-исповеди Герцен от своего имени и от имени своего поколения пересматривает и переоценивает элементы их мировоззрения. Исходя из убеждения, что «смерть не уничтожает составных частей, а развязывает их от п р е ж н е г о единства, дает им волю существовать при других условиях», Герцен подвергает анализу составные части своей философской и этической системы, причем освобождает их от всего ложного и связанного со старым миром. Первым делом он подводит итог своему «логическому роману» – «худшее пережили, а пережитое несчастье – несчастье оконченное...», «теперь я хочу жить». И здесь опять появляется символ тонущего корабля, который связывает в единую цепь все главы «логического романа».

В дальнейшем Герцен подвергает строгой переоценке основной элемент своей философской системы – проблему соотношения свободы человека и его зависимости от законов природы, законов общественного развития и от окружающей его среды. Первый этап – это выяснение детерминирующего влияния среды на человека и определение противодействия, которое оно вызывает со стороны человека. Здесь Герцен приходит к диалектическому выводу, что «нравственная независимость человека – такая же непреложная истина и действительность, как его зависимость от среды...». Логическим продолжением этого вывода становится мысль о том, что «противодействие, возбуждаемое в человеке окружающим, – ответ его личности на влияние среды, эпохи». В дальнейшем Герцен анализирует конкретно-исторические варианты этого противодействия человека в зависимости «от рода эпохи» и делает вывод, что наиболее сильно и враждебно это противодействие в эпоху «несвободы». В такие времена «свободному человеку

легче одичать от отчуждения людей, нежели идти с ними по одной дороге». Этот волюнтаристический уход из-под власти законов общественного развития, как и их волюнтаристическое, активное восприятие, по мнению Герцена, оправданы исторически.

После выяснения исторического и этического значения свободы Герцен подвергает критике дуализм – основу современной ему нравственности и религии (в широком смысле этого слова). В заключении он подводит окончательные итоги своих размышлений и выводов. «Я не советую браниться с миром, а начать независимую, самобытную жизнь, которая могла бы в себе самой найти спасение даже тогда, когда весь мир, нас окружающий, погиб бы. Я советую вглядеться, идет ли в самом деле масса туда, куда мы думаем, что она идет, и идти с нею или от нее, но зная ее путь…»

Таким образом итоги Герцена, которые к весне 1850 г. уже значительно более объективны и оптимистичны, все же остаются только обобщениями пройденного. Писатель окончательно закрывает эту главу своего «логического романа». Выводы Герцена содержат в себе страстное утверждение свободы человеческой воли, и это является залогом возможности практического ее проявления в будущем. На страницах книги «С того берега» указания на эти реальные возможности для самого писателя намечаются в последней статье, «Донозо Кортес, маркиз Вальдегамас, и Юлиан, император римский». Здесь Герцен достаточно четко высказывает принятое решение быть с той стороны баррикады, которая *против* консерватизма и тирании. Значение книги «С того берега» для Герцена состоит в осознании того кризисного состояния, которое было вызвано поражением революций 1848–1849 гг. и одновременным крушением революционных иллюзий предшествующего периода. Полное разрешение кризиса последует позже, и его начало ознаменует появление статьи «О развитии революционных идей в России» (1851–1853). А пока в книге «С того берега» Герцен лишь пытается выяснить и для самого себя соотношение фаталистического восприятия мира и волюнтаристического отношения к нему. Пожалуй, самым точным определением этого этапа в формировании мировоззрения русского писателя являются слова, написанные им в посвящении «Сыну моему Александру» (1855): «Не ищи решений в этой книге – их нет в ней, их вообще нет у современного человека. То, что решено, то кончено, а грядущий переворот только что начинается».[12]

[12] См. еще *Гинзбург Л.* «С того берега» Герцена. Проблематика и построение: Известия АН СССР, отделение литературы и языка 20/2 (1962); *Дружкова А.* Проблема «русского деятеля» в творчестве Герцена 40-х годов: Русская литература 1962, № 2.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 69–82

Западная Европа и русские – глазами Тургенева[1]

ЖУЖАННА ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК

ZÖLDHELYI Zsuzsanna, ELTE BTK Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék,
Budapest, Pf. 107, H-1364

В разные периоды своей жизни Тургенев выделяет разные компоненты, которые – по его мнению – формируют национальный характер:

1. В сравнительно ранний период творчества он, может быть, сильнее, чем позже, подчеркивает значение географического расположения, климата.

2. В течение всей своей жизни он считает важным и с этой точки зрения исторические обстоятельства.

3. Мало-помалу всё более заметной становится в его произведениях проблема наследственности, «крови», «породы», «расы». О наследственности он пишет уже в повести «Фауст» (1856), проблема «голоса крови» занимает центральное место в повести «Сон» (1877), и – судя по конспекту неосуществленного романа – играла бы большую роль в т.н. «Новой повести» (вторая половина 1870-х годов). Перечисленные мной мотивировки в письмах, статьях, художественных произведениях Тургенева упоминаются им в одних случаях вкупе, в других он выделяет тот или другой компонент. В «Воспоминаниях о Белинском», например, у него фигурируют все три критерия, когда он с одобрением отмечает, что критик желал принять результаты западной жизни и применить их к русским условиям, соображаясь с особенностями «породы, истории, климата»[2]. (Нетрудно обнаружить, что Тургеневу близка теория Ипполита Тэна, с которым он был лично знаком и книги которого знал[3].) В других случаях он противопоставляет друг другу характеры

[1] Доклад, прочитанный на международной конференции «Русская литература и проблемы менталитета» (Российский государственный гуманитарный университет, Москва 1993). Статья написана при поддержке ОТКА (Т 018172).

[2] Полное собрание сочинений и писем И. С. Тургенева в 28-и томах. Главный ред. М. П. Алексеев, Сочинения, 14. Москва–Ленинград 1967, 42. – В дальнейшем ссылки в тексте даются на это издание; первая цифра указывает на том, вторая – на страницу. С. – Сочинения, П. – Письма.

[3] О связи Тургенева с И. Тэном см.: Alexandre ZVIGUILSKY, Taine et Tourguéniev. В кн.: И. С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции. Будапешт 1994, 79–87. См. также: *П. Р. Заборов*, Ипполит Тэн в России. В кн.: Эпоха реализма. Из истории международных связей русской литературы. Ленинград 1982, 227–271.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

представителей стран, относящихся к разным географическим сферам. В 1847 г., например, Тургенев пишет Полине Виардо о том, что герой драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» Сигисмунд – это испанский Гамлет «со всем различием, какое существует между Севером и Югом. Гамлет более рассудителен, более тонок, более философичен; характер Сигисмунда прост, обнажен и отточен, как шпага; один бездействует вследствие нерешительности, сомнения и размышления; другой же действует – потому что к этому его побуждает его южная кровь, – но, действуя, он вполне сознает, что жизнь не более как сновидение» (П. 1, 451). (Это сопоставление Сигисмунда с шекспировским Гамлетом отразилось и в позднейшей речи Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот».) Персонажи с подчеркнуто южным темпераментом появляются и в некоторых произведениях Тургенева: в «Фаусте» итальянская бабушка героини – судя по медальону с ее портретом – была красивая женщина с сладострастным лицом, тонкими чувственными ноздрями, с вакхическим украшением – виноградной веткой, помещенной художником в ее волосах и как бы символизирующей ее южный темперамент (С. 7, 38). В «Песни торжествующей любви» писатель упоминает «развязность, свойственную итальянскому племени» (С. 13, 58); в повести «Вешние воды» он с большой любовью изображает итальянские персонажи. О выступлении Полины Виардо в «Пророке» он пишет, что певица, правда, «слишком много играет», но у нее это происходит «не от *эклектически-немецкой рефлекции,* а от ее *реалистической южной натуры»* (П. 2, 138, курсив мой. – *Ж. З.*).

Как известно, с 1838 до 1841 г. Тургенев учился в Берлине; немецкая философия, литература, музыка оказали на него глубокое, прочное, отражающееся и в его творчестве воздействие; он считал Германию и позже своей второй родиной[4], поддерживал связь со многими немецкими писателями, критиками, художниками, музыкантами, а в своих письмах, статьях и художественных произведениях он неоднократно указывал на те черты немецкого характера, которые в данный период его жизни казались ему типичными. При этом он иногда явно пользовался стереотипами касательно немцев, отчасти появившихся в дотургеневской русской литературе, например, в «Пиковой даме» Пушкина, в некоторых произведениях Гоголя и т.д. В своих статьях о «Вильгельме Телле» Шиллера и о «Фаусте» Гёте, написанных в 1840-е годы, Тургенев связывает черты немецкого характера с историческим развитием страны: Телль, любимое произведение немцев, «во всех отношениях выражает германский дух; [...] Несмотря на грозное содержание „Телля", всё это произведение проникнуто важной и патриархаль-

[4] О том, что он любит и уважает Германию как свою «вторую родину», Тургенев пишет в немецком издании «Отцов и детей» в 1868 г. Об этом см. послесловие П. Тиргена к тому: Iwan S. TURGENJEW, Romane 5. München 1987, 674.

ной тишиной [...], и в Германии величайшие перевороты совершались и совершаются, не потрясая наружно обычаев, общественной тишины и порядка. Распадение между мыслящим разумом и исполняющей волей – распадение, свойственное германскому духу, верно изображено Шиллером в отношениях Телля к прочим сообщникам; он не присутствует на их заседаниях [...], а убивает Гесслера [...]. Он человек необыкновенный, но вместе с тем филистер: он настоящий немец... Гегель походил лицом, в одно и то же время, на древнего грека и на самодовольного сапожника» (С. 1, 206). Таким образом, Тургенев считает типичных, даже выдающихся немцев филистерами и в своих письмах и произведениях часто упоминает их «филистерские черты»: умеренность, бережливость, эгоизм и т.д. В статье о «Фаусте» он прямо связывает «эгоизм» Гёте с исторической эпохой создания поэмы: в то «переходное, неопределенное время [...] старое общество еще не разрушилось [...] в Германии; но в нем было уже душно и тесно; новое только что начиналось; но в нем не было еще довольно твердой почвы для человека, не любящего жить одними мечтаниями; каждый немец шел себе своим путем» (С. 1, 228). Таков и Фауст, который «не науку хотел [...] завоевать – он хотел через науку завоевать самого себя, свой покой, свое счастье» (С. 1, 230). Тургенев связывает «Фауста» с эпохой, когда началась, наконец, борьба «между старым и новым временем». Французы на деле осуществили борьбу за автономию человеческого разума, немцы – в теории, в философии, в поэзии. «Немец вообще не столько гражданин, сколько человек» (С. 1, 234). Тургенев и позже отмечает способность немцев к отвлеченному мышлению, их рассудительность, любовь к системам, к науке (П. 8, 270). Интересно, что в 1850-е годы он считает склонность к мистицизму немецкой чертой. В ответ Е. М. Феоктистову, выразившему пожелание, чтобы над всей картиной, нарисованной в рассказе «Бежин луг», лежал какой-нибудь фантастический характер, Тургенев пишет: «... я вовсе не желал придать этому рассказу фантастический характер – это не немецкие мальчики сошлись – а русские» (П. 2, 22). Он неоднократно упоминает в своих письмах музыкальность немцев («Что́ значит настоящая, музыкальная, немецкая кровь!» – пишет он о замечательном пении одной знакомой. – П. 5, 216), их сентиментальность и отсутствие в этом отношении чувства меры (например, в связи с рассказом Т. Шторма "Aquis submersus")[5]. В этом же письме Тургенев высказывается о современной

[5] В своем докладе на бамбергской международной тургеневской конференции П. Бранг поставил вопрос, до какой степени Тургенев пользовался распространенными стереотипами при изображении французов, немцев и т.д., и в каких случаях он не принимал их во внимание (P. Brang, Images und Mirages in Turgenevs Darstellung der Nationalcharakter. In: Ivan S. Turgenev, Leben, Werk und Wirkung. Otto-Friedrich-Universität, Bamberg 1993; тезисы). Об изображении немцев в русской литературе см.: *В. И. Мельник,* «Русские немцы в жизни и творчестве Гончарова». В кн.: И. А. Гончаров. (Мате-

ему немецкой литературе в целом: «Немцы, когда рассказывают, *всегда* совершают две ошибки: скверно мотивируют – и самым непростительным образом идеализируют действительность» (П. 12/1, 425). В произведениях Тургенева вырисовывается многостороннее, дифференцированное представление о немцах, воплощающих, иногда – сочетающих в своем характере вышеупомянутые черты. Все помнят симпатичную фигуру немецкого учителя Шиммеля в повести «Фауст», возвышенный, трагический образ немецкого музыканта Лемма в «Дворянском гнезде». Но немец и сухой, лишенный глубоких эмоций филистер Клюбер, жених прекрасной итальянки Джеммы в повести «Вешние воды». Здесь итальянцы явно противопоставляются не очень симпатичным немцам, в чем, наверно, сыграло роль и изменение мнения Тургенева о немцах в годы прусско-французской войны[6]. Во всяком случае многие из немецких знакомых Тургенева обиделись на него за эту повесть, после появления которой ему пришлось оправдываться.

Вышеприведенные (и другие) высказывания Тургенева о немецком характере, о Германии убеждают в том, что, будучи западником, он вовсе не идеализировал всё западное. Еще в большей мере это относится к его отзывам о французах. Письма Тургенева (особенно 1850 гг., но в некоторых случаях и позже) содержат вовсе не лестные строки о французских писателях и о французах вообще. В 1856 г., например, он пишет Островскому из Парижа: «Всё здесь измельчало и изломалось. Простоты и ясности и не ищи; всё здесь хитро и столь же бедно, нищенски бедно, сколь хитро» (П. 3, 39). Тургенев жалуется и С. Т. Ак-

риалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова). Ульяновск 1994, 103–109. О важной роли Гёте и Шиллера в творчестве Тургенева см., например, *В. М. Жирмунский*, Гете в русской литературе. Ленинград 1981, 276–284; P. THIERGEN, Turgenevs Rudin und Schillers Philosophische Briefe (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik 1). Gießen 1980. О взаимоотношениях Тургенева с немецкими писателями, о «немецкой теме» в его творчестве см., напр.: K. E. LAAGE, Theodor Storm und Iwan Turgenev. Persönliche und literarische Beziehungen, Einflüsse, Bilder. Schriften der Th. Storm-Gesellschaft, 1967, Nr. 1, Heide in Holstein; *Г. А. Тиме*, И. С. Тургенев и Т. Шторм. В кн.: И. С. Тургенев, Вопросы биографии и творчества. Ленинград 1982, 178–192; *Р. Ю. Данилевский, Г. А. Тиме,* Германия в повестях «Ася» и «Вешние воды», там же, 80–95; Nadine NATOV: L'image de l'Allemagne dans les œuvres de Tourguéniev. Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. Nr. 7. Paris 1983, 83–99.

[6] Тургенев пишет по этому поводу 27 июля 1870 г.: «...я искренно люблю и уважаю французский народ, признаю его великую и славную роль в прошедшем, не сомневаюсь в его будущем значении; многие из моих лучших друзей, самые мне близкие люди – французы [...]», однако «в одном бесповоротном падении наполеоновской империи вижу спасение цивилизации, возможность свободного развития свободных учреждений в Европе» (П. 8, 263, 261). Но 6 сентября, после падения Наполеона III, он уже на других позициях: «Падение гнусной империи Наполеона доставило мне великую радость [...] Но я не скрываю от самого себя, что не всё впереди розового цвета – и завоевательная алчность, овладевшая всей Германией, не представляет особенно утешительного зрелища» (П. 8, 280).

сакову. Он пишет о французских литераторах: «Я должен сознаться, что всё это крайне мелко, прозаично, пусто и бесталанно. Какая-то безжизненная суетливость, вычурность или плоскость бессилия, крайнее непонимание всего не французского, отсутствие всякой веры, всякого убеждения, даже художнического убеждения – вот что встречается вам, куда ни оглянитесь. [...] общий уровень нравственности понижается с каждым днем – и жажда золота томит всех и каждого – вот Вам Франция! [...] Но весна придет – и я полечу на Родину – где еще жизнь молода и богата надеждами». (П. 3, 67-68).[7] П. В. Анненкову, в 1857 г.: «Французы потеряли способность правды в искусстве; да и искусство у них вымирает» (П. 3, 119). И позже – как об этом свидетельствует его предисловие к русскому переводу романа М. Дюкана «Утраченные силы» (1867) – он пишет весьма отрицательно о некоторых особенностях «французского духа»: «...подобно римлянам, которых они считают своими предшественниками и предками [...] французы слабо одарены поэтическими способностями [...] вкус француза тонок и верен особенно в отрицании – но жизненную правду и простоту он ощущает как-то вскользь и неясно, в красоте он прежде всего ищет красивости, и, при всей своей физической и моральной отваге, он робок и нерешителен в деле поэтического создания...» (С. 15, 97). Неприязненно-враждебное отношение Тургенева к французской литературе 1850–1860-х годов в целом не помешало ему по достоинству оценить роман Флобера «Мадам Бовари» (а впоследствии и другие произведения Флобера, которого он любил как писателя и как человека), рекомендовать книгу Дюкана русским читателям и в дальнейшем – руководствуясь глубоким сочувствием идее духовного общения народов – развернуть деятельность по ознакомлению русской читающей публики с творчеством Флобера, Золя, Э. Гонкура, Доде, Мопассана. Критика французского менталитета, однако, не ограничивается замечаниями Тургенева о французских писателях. Очень характерно его наставление незаконнорожденной дочери, которую, чтобы освободить ее от ее «ложного положения» в России, он воспитывал во Франции и не хотел, чтобы она

[7] Противопоставление России как «молодой страны» Западу неоднократно встречается у Тургенева в 1840–1850-е годы, например, в статье о «Фаусте» Гёте он пишет, что русский народ – народ «юный и сильный» (С. 1, 240); в письме к Виардо в 1849 г. – в разгар интервенции царских войск в Венгрии: «Бедные венгры! Честный человек, в конце концов, не будет знать, где ему жить: молодые нации еще варвары, как мои дорогие соотечественники, или же, если они встают на ноги и хотят идти, их раздавливают, как венгров; а старые нации умирают и смердят, так как они прогнили и разлагаются» (П. 1, 480). В России теория возрастной эволюции отдельной нации и человечества в целом связывалась обычно с именем И. Гердера (об этом см.: *М. В. Отрадин,* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. Санкт-Петербург 1994, 82). Эта теория, очевидно, до определенного времени оказывала влияние и на Тургенева. В 1860-е годы, судя по его письмам к Герцену, он уже будет стоять на других позициях. Об этом речь впереди.

научилась говорить по-русски: «Нужно – увы! – чтобы ты осталась француженкой, стараясь быть ею насколько возможно меньше» (П. 4, 409). В другом месте он пишет, что дочь получила «воспитание пансионское, французское, т.е. прескверное», и все-таки она чистое и честное создание, «такая уже, видно, кровь» (П. 3, 306).

Об англичанах у Тургенева гораздо более положительное впечатление, чем о французах: в 1857 г. (в то же время, когда он так горько жалуется на французов вообще и на французских писателей, в частности) он сообщает Анненкову, что был в Англии, где сделал «множество приятных знакомств», в числе которых упоминает Карлейля, Теккерея, Дизраели, Маколея. «...англичане произвели на меня гораздо более выгодное впечатление, чем я ожидал – я это говорю не потому, что я познакомился с принцами: действительно это великий народ» (П. 3, 123). Позже, в 1861 г., Тургенев пишет Л. Н. Толстому: «Вам англичане не понравились... я это несколько ожидал. Мне кажется, Вы не имели времени или случая пробраться до той сердечной струи, которая бьет, например, во многих лицах диккенсовских романов и которая течет довольно глубоко, вообще, в народной почве и в каждом отдельном англичанине. Не должно забывать, что они столь же робки, сколь надменны, и не умеют ни высказываться, ни выказываться» (П., 4, 210). Через десять лет, в июне 1871 г., однако, Тургенев пишет Л. Пичу из Лондона: «Ни один англичанин не имеет ни *малейшего* понятия о том, что такое искусство. Его изначальная природа искони антихудожественна. [...] (NB. Разумеется, я говорю не о литературе и не о поэзии)» (П. 9, 383). Тургенев очевидно разделял мнение И. Тэна об английской живописи, а также о музыке. Книга Тэна («Notes sur l'Angleterre»), развивающая эти идеи, была опубликована в Париже лишь в конце 1871 г., но Тургенев мог ознакомиться с ними в разговоре с автором.[8]

Будучи убежденным западником, Тургенев вовсе не отрицал существования специфических черт русского характера. В своих письмах, статьях, художественных произведениях он часто указывает как на выгодные стороны русского «менталитета», так и на те, которые сложились под воздействием исторических обстоятельств и должны со временем исчезнуть. Я приведу лишь несколько примеров. Уже в сравнительно ранней, выше упомянутой в другом контексте рецензии о «Фаусте» Гёте он подчеркивает своеобразие интерпретации русскими читателями произведения Гёте; Тургенев отмечает, что «Фауст», несмотря на свою «германскую наружность», может быть понятней русским, чем всякому другому народу. «Правда, мы, русские не через знание стараемся достигнуть жизни; все наши сомнения, наши убеждения возникают и проходят иначе, чем у немцев; наши женщины не

[8] A. Zvigulsky, Указ. соч. 79 (см. ссылку 3).

походят на Гретхен; наш бес – не Мефистофель... Нашему здравому смыслу многое в „Фаусте“ покажется странным и вычурным [...]; но вообще весь „Фауст“ должен спасительно на нас подействовать; он в нас пробудит много размышлений... [...] Мы не будем бессмысленно преклоняться пред „Фаустом“, потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гёте, потому что мы европейцы» (С. 1, 239–240).

Через двадцать лет в речи о Шекспире Тургенев напишет о том, что Шекспир вошел «в плоть и кровь» русских и что образ Гамлета ближе и понятнее русским, чем французам, и даже – чем англичанам. «...может ли не существовать особой близости и связи между беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем, между поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни, и народом, главная отличительная черта которого до сих пор состоит в почти беспримерной жажде самосознания, в неутомимом изучении самого себя, – народом, так же не щадящим собственных слабостей, как и прощающим их у других, – народом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же время и озаряет и очищает их?» (С. 15, 50–51).

Черты русского национального характера воплощаются, по мнению Тургенева, в Пушкине и Белинском.[9] В них много общего: оба были «центральными натурами», близко стоящими к «самому средоточию русской жизни», «к сердцевине своего народа» (С. 14, 30; 15, 70–71). Та двойственность, на которую Тургенев указывает в статье о «Фаусте» Гёте («мы русские» – «мы европейцы») свойственна и Пушкину и Белинскому: в жилах последнего «текла беспримесная кровь – принадлежность нашего великорусского духовенства, столько веков не доступного влиянию иностранной породы» (С. 14, 26–27). Пушкин же родился «в стародворянском барском доме»; в его развитии играла роль война 1812 г. так же, как и русская народная жизнь, народная речь, «знаменитая старушка-няня, с ее эпическими рассказами...» (С. 15, 67–68). В то же время и он и Белинский испытывали сильное влияние западной культуры; Белинский – «германской философской мысли»; оттуда он вынес идеал, во имя которого он вел деятельность в интересах русской литературы (С. 14, 41). Пушкин же получил «иноземческое воспитание в лицее», на него влияли и Вольтер и Байрон. В Пушкине – выразителе народной сути – сливались два основных ее начала: начало *«восприимчивости»* и начало *«самодеятельности»* (С. 15, 67). Как Белинский, так и Пушкин, благодаря «восприимчивости» к

[9] «Воспоминание о Белинском» было впервые напечатано в 1869 г., речь Тургенева о Пушкине была произнесена в 1880 г.

западной культуре в сочетании с русским началом, создают самостоятельные ценности. Надо, однако, отметить, что «восприимчивость» у Тургенева вовсе не совпадает с тем, что Достоевский в речи о Пушкине назовет «всемирностью», «всечеловечностью», означающей, что в будущем «стать настоящим русским [...] будет [...] значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловеческой и всесоединяющей [...] и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!»[10] Тургенев, никогда не проповедовавший мессианских взглядов, под «восприимчивостью» имеет в виду освоение русскими достижений западной культуры и цивилизации, имеющее особенное значение для русских, «позднее других вступивших в круг европейской семьи» (С. 15, 67). Восприимчивость и самодеятельность, самобытное усвоение чужих форм, характеризующие Пушкина и Белинского, – черты, восходящие к деятельности Петра Великого, – символизируют для Тургенева существенную особенность русского национального характера. Пушкин и Белинский отличаются исключительной преданностью правде, отсутствием фальши, лжи, фразы, искренностью, естественностью, откровенностью.

Когда Тургенев пишет о Пушкине и Белинском как о типичных представителях русского характера, он имеет в виду «менталитет» *лучших* русских людей. Если же собрать разбросанные по его письмам и статьям замечания о русском характере и учесть, как он изображает его в своих произведениях, то получается гораздо более пестрая картина, раскрываются и хорошие, и менее выгодные стороны того, что он считает типично русским.

В произведениях Тургенева много героев-идеалистов, энтузиастов, которые не замыкаются в свой узкий мир и живут не только для себя – таковы, например, Яков Пасынков, Рудин (особенно в эпилоге романа), Лаврецкий, Михалевич, Базаров, Лиза Калитина, Елена Стахова и многие другие носители тех черт русского характера, воплощением которых Тургенев (как мы видели выше) считает Пушкина и Белинского. В то же время он подчеркивает «смышленость» (С. 1, 299) русских, хитрость и тонкость русского мужика (П. 4, 262). На другие черты русского (или, как он часто пишет – славянского) характера Тургенев указывает в повести «Ася», где носителем русского (славянского) менталитета является симпатичный художник-дилетант (брат героини) Гагин, уже в первом портрете которого подчеркивается «мягкость»: мягкие волосы, мягкие глаза, мягкие черты (С. 7, 75). Гагин «...прямо русская душа, правдивая, честная, простая, но, к сожалению, немного вялая [...]». От

[10] Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского в 30-и томах, 26. Ленинград 1984, 147–148.

него так и веяло «мягким, полуизнеженным, великорусским дворянином» (С. 7, 87). В этюдах Гагина «было много жизни и правды, что-то свободное и широкое; но ни один из них не был окончен» (С. 7, 80). Сам Гагин говорит о своей «славянской распущенности» (там же)[11]. Характерна сцена, когда он решил, что «сегодня не в ударе» и лег рядом с рассказчиком на траву: «и уж тут свободно потекли молодые наши речи, то горячие, то задумчивые, то восторженные, но почти всегда неясные речи, в которых так охотно разливается русский человек» (С. 7, 86). Напрашивается параллель с спором Лаврецкого и Михалевича в «Дворянском гнезде», одним из тех «нескончаемых споров, на который способны только русские люди, [...] не понимая ясно ни чужих, ни даже собственных мыслей [...] заспорили они о предметах самых отвлеченных – и спорили так, как будто дело шло о жизни и смерти обоих» (С. 7, 202)[12]. Во многих случаях Тургенев подчеркивает, что русский «менталитет» сложился под влиянием исторических обстоятельств, но в то же время не оставляет без внимания и «кровь». В 1861 г. он пишет графине Ламбер (имея в виду отрицательные явления современного быта в России): «История ли сделала нас такими, в самой ли нашей натуре находятся залоги всего того, что мы видим вокруг себя, – только мы [...] продолжаем сидеть – в виду неба и со стремлением к нему – по уши в грязи. Говорят иные астрономы – что кометы становятся планетами, переходя из газообразного состояния в твердое; всеобщая *газообразность* России меня смущает [...] Нигде ничего крепкого, твердого – нигде никакого зерна; не говоря уже о сословиях – в самом народе этого нет» (П. 4, 238). Ей же пишет из Рима в 1857 г., имея в виду ситуацию в России, готовившейся вступить на путь реформ: «Ленив и неповоротлив русский человек – и не привык ни самостоятельно мыслить, ни последовательно действовать. Но нужда – великое слово! – поднимет и этого медведя из берлоги» (П. 3, 179). Интересна запись в журнале Эдмона Гонкура (1876 г.):

> Сегодня Тургенев вошел к Флоберу со словами : «Никогда еще не видел так ясно, как вчера, насколько различны человеческие расы: я думал об этом всю ночь [...] вы люди латинской расы, в вас еще жив дух римлян с их преклонением перед священным правом; словом, вы люди закона... А мы не таковы... Как бы вам это объяснить? [...] у нас, русских, закон не *кристаллизуется*, как у вас. Например, воровство в России – дело нередкое, но если человек, совершив хотя и двадцать краж, признается в них и

[11] Тургенев тоже неоднократно ссылается на свою «славянскую лень», когда отвечает на письма с большим опозданием, не посылает к сроку свои рукописи издателям и т.д.

[12] Судя по письмам Тургенева, такие споры велись и между ним и его друзьями. Когда, например, Фет посетил Тургенева в доме Виардо, они в комнате писателя спорили «до того, что стон стоял во всем доме от диких звуков славянской речи» (П. 3, 42–43).

будет доказано, что на преступление его толкнул голод, толкнула нужда, – его оправдают… Да, вы – люди закона и чести, а мы, хотя у нас и *самовластье*, мы люди …»

Он ищет нужное слово, и я подсказываю ему:

– Более человечные!

– Да, именно! – подтверждает он. – Мы менее связаны с условностями, мы более человечные люди[13].

В письме к гр. Ламбер (1861 г.) Тургенев пишет из Спасского о поведении русских мужиков: «…неужели Вы воображаете, что я не вижу насквозь русского мужичка? Народ без образования (я употребляю это слово в смысле *гражданском* – не в ученном или литературном смысле) всегда будет плох, несмотря на свою хитрость и тонкость. Надо, с одной стороны, вооружиться терпением – а с другой – стараться *учить* их …» (П. 4, 262).

Выделенные Тургеневым черты русского характера в некоторых случаях близки к тем, которые позже упоминаются Бердяевым в связи с героями Достоевского. Бердяев, например, пишет о том, что, по мнению Достоевского, русский народ – самый смиренный в мире. Достоевский был горд этим смирением и считал русский народ единственным народом-богоносцем.[14] Тургенев не сделал таких выводов, но тоже запечатлел смирение как одну из характерных черт русских крестьян – об этом свидетельствуют многие образы его произведений. Один из таких примеров: мужик в (добавленной) концовке «Поездки в Полесье», смиренно переносящий беду: его последняя корова погибла, но он даже не жалуется (С. 7, 70). Еще ярче вырисовывается эта черта в очерке «Смерть» («Записки охотника»). «Удивительно умирает русский мужик! Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто» (С. 4, 216)[15]. Очерк «Смерть» состоит из изображения смерти ряда людей разных сословий и типов; из них, кроме мужика Максима, выделяется бедный студент, который знает, что он неизлечимо болен, но он «не вздыхал, не сокрушался». Скончался он «в совершенной памяти, […] не изъявляя никаких знаков сожаления» (С. 4, 223). Гораздо позже, в 1874 г., в добавленном к «Запискам охотника» очерке «Живые мощи» Тургенев с большой художественной силой изображает смирение когда-то красивой молодой крестьянки, которая молча переносит страдания и умирает спокойно.

Интересна запись Э. Гонкура о разговоре Тургенева и его французских друзей в 1882 г., когда на обеде «пяти» уже нет Флобера, а Тургенев, Золя, Доде и Э. Гонкур – уже пожилые люди – рассуждают о

[13] Эдмон и Жюль де *Гонкур*: Дневник. Записки о литературной жизни, 2. Москва 1964, 225–226.

[14] Николай *Бердяев,* Миросозерцание Достоевского. Париж 1968, 163–164.

[15] Напрашивается параллель между смертью мужика в упомянутом очерке Тургенева и рассказом Л. Н. Толстого «Три смерти».

физических страданиях и о смерти. Золя говорит о смерти с ужасом, мысль о ней не дает ему покоя. «А для меня, – замечает Тургенев, – это самая привычная мысль. Но когда она приходит ко мне, я ее отвожу от себя вот так, – и он делает еле заметное отстраняющее движение рукой. – Ибо в известном смысле *славянский туман* – для нас благо... он укрывает нас от логики мыслей, от необходимости идти до конца в выводах...У нас, когда человека застигает метель, говорят: „Не думайте о холоде, а то замерзнете!“ Ну и вот, благодаря туману, о котором шла речь, славянин в метель не думает о холоде, – а у меня мысль о смерти сразу же тускнеет и исчезает».[16]

Есть и другое сходство между мыслями Тургенева и Достоевского о русском характере. Бердяев пишет в связи с героями Достоевского, что русские люди, когда они наиболее выражают своеобразные черты своего народа, не могут пребывать «в середине душевной жизни». Характеру русского человека претит формализм европейской культуры, он ему чужд. У русского человека «незначительная формальная одаренность; форма вносит меру, она сдерживает, ставит границы, укрепляет в середине».[17] Может быть, на нечто подобное намекает и Тургенев в письме к Л. Н. Толстому (1856), когда замечает, что подражание элегантной и джентльменской воздержанности французов и англичан к русским «не пристало, как говорится, ни к коже, ни к роже» (П. 3, 62). Еще раньше он писал К. С. Аксакову: «Всякая система – в хорошем и дурном смысле этого слова – не русская вещь; всё резкое, определенное, разграниченное нам не идет [...]» (П. 2, 107). Герои некоторых рассказов Тургенева – при всем отличии между ними и героями Достоевского – также «не могут пребывать в середине душевной жизни», их поведение отличается крайностями. Таков, например, молодой Лучинов в рассказе «Три портрета»; в его душе холодный эгоизм, расчетливость совмещаются с горячей страстью, честные порывы – с демоническим, пагубным началом. По-другому проявляется склонность к крайностям в характере Харлова, героя повести «Степной король Лир». На этого «несокрушимого, самоуверенного исполина» иногда находили минуты меланхолии, раздумья, страха смерти. Припадок хандры обыкновенно кончался тем, что он начинал посвистывать и на дрожках катил куда-нибудь по соседству, «не без удали потрясая свободной рукою над козырьком картуза, как бы желая сказать, что нам, мол, теперь, всё – трын-трава!». «Русский был человек», – добавляет в конце главы Тургенев (С. 10, 192–193).

[16] Эдмон и Жюль де *Гонкур*, Дневник 2, 301. Если запись Гонкура точна, – то это высказывание Тургенева сильно противоречит его письмам – в них (далеко не только в последние годы жизни) отражается страх смерти, ужас перед небытием.

[17] *Бердяев,* Указ. соч. 13, 15.

Бердяев считает русской национальной чертой «саморазрушение и самосожигание»[18]. Смерть степного Лира, несомненно, – акт саморазрушения. Как иначе можно оценить его отчаянную попытку разорить кров дома, чтобы отомстить своим детям, ставшим причиной его трагедии?

Отсутствие «нравственной середины» и саморазрушение характеризуют и героя позднего рассказа Тургенева «Отчаянный». П. В. Анненков в письме к Тургеневу подчеркивает распространенность этого «изумительного русского типа» (С. 13, 556). И Анненков и Тургенев опасались, что за границей увидят в чередовании неясной тоски и диких порывов жажды самоистребления «отчаянного» Миши «одно безобразие и варварство» (С. 13, 556). Но во Франции рассказ имел успех, в нем видели нечто вроде исторического документа. Об «Отчаянном» очень положительно отозвался И. Тэн.[19]

В вышепроцитированных письмах, статьях, художественных произведениях отражается мнение Тургенева о *своеобразных* чертах русского характера. Это, однако, не означает, что Тургенев верил в *особый* русский путь развития. Ведь он противопоставляет друг-другу немцев и французов, испанцев и англичан, но однозначно считает их всех, несмотря на разность их «менталитета», членами «европейской семьи». Сюда он причисляет и русскую нацию. Взгляды Тургенева, – как об этом свидетельствует его полемика со славянофильской концепцией братьев И. С. и К. С. Аксаковых, – уже в 1850-е годы были четко сформулированы. В письме к К. С. Аксакову Тургенев пишет о том, что собранные Аксаковым факты (речь идет, очевидно, о жизни крестьян и о ее отражении в народной поэзии) «интересны и новы», но он делает из этих же фактов резко отличающиеся от мнения Аксакова выводы; в то время, как первый, окончив рисовать «картину верную», восклицает: «как это всё прекрасно!», Тургенев видит в народных песнях выражение трагической стороны народной жизни, причем не одного русского народа, а каждого. «Мы обращаемся с Западом, как Васька Буслаев (в Кирше Данилове) с мертвой головой – побрасываем ее ногой – а сами… Вы помните, Васька Буслаев взошел на гору, да и сломил себе на прыжке шею» (П. 2, 108). В письме к И. С. Аксакову Тургенев опять обращается к русскому фольклору для подтверждения своего западничества, когда он пишет о «живой» и «мертвой» воде, очевидно, подразумевая под «живой водой» – русскую, а «мертвой» (с точки зрения славянофилов) – современную западную культуру: «Мы стоим у двух источников, мертвой и живой воды; живая для нас запечатана семью

[18] Там же.

[19] Об отношении И. Тэна к рассказу «Отчаянный» см. A. ZVIGUILSKY, Указ. соч. 85.

печатями – а мертвой мы не хотим: но убитый богатырь воскрес от вспрыскивания *обеими* водами» (П. 3, 368)[20].

Интересны возражения Тургенева на мнение К. С. Аксакова, противопоставляющего народные массы интеллигенции, называя представителей последней «людьми-обезьянами» за подражание Западной Европе. «...я не могу разделять Вашего мнения насчет „людей-обезьян, которые не годятся в дело для искусства" [...] Обезьяны добровольные и – главное – самодовольные – да...Но я не могу отрицать ни истории, ни *собственного права* жить» (П. 2, 72).

Тургенев также оспаривает взгляды К. С. Аксакова о «мире». Константин Сергеевич, как Тургенев пишет об этом С. Т. Аксакову, в «мире» видит «какое-то всеобщее лекарство, панацею, альфу и омегу русской жизни – а я, признавая его особенность и свойственность – если можно так выразиться – России, все-таки вижу в нем одну лишь первоначальную, основную почву – но не более [...] Право личности им, что ни говори, уничтожается – а я за это право сражался до сих пор и буду сражаться до конца» (П. 2, 356).

Все эти проблемы возникнут позже, в 1860-х годах, в более резкой форме в известной полемике Тургенева с Герценом о судьбах России и путях ее развития. Тургенев возражает в своих письмах на идеи Герцена, развернутые в ряде статей «Концы и начала», напечатанных в «Колоколе» в 1862–1863 гг.[21] Герцен отстаивает необходимость отдельного русского пути, «гнилому», устарелому Западу противопоставляет молодую, сильную Россию, а залогом ее будущего считает специфические, по его мнению, формы крестьянской жизни: общину, мир, артель. Тургенев оспаривает эти идеи, он старается убедить Герцена в том, что ни Европа не так стара, ни Россия не так молода, как он их представляет (П. 6, 355). Тургенев прав, когда указывает на то, что Герцен противопоставляет сниженному в его представлениях Западу

[20] Сам Тургенев сатирически изображал в своих произведениях таких «обезьян», которые освоили только поверхностные стороны западной культуры, говорили на русском языке, перемешанном с французскими словами, в Париже интересовались, главным образом, проститутками (напр., «Два приятеля», «Призраки»); он показал в отрицательном свете «западничество» Паншина, отца Лаврецкого («Дворянское гнездо») и т.д. Интересно пишет о «петербургских парижанах», изображенных в «Дворянском гнезде», Петер Тирген (P. THIERGEN, Lavreckij als "potenzierter Bauer". Zu Ideologie und Bildsprache in I. S. Turgenevs Roman *Das Adelnest*. Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, 13. München 1989, 21–27).

[21] О полемике Тургенева и Герцена см.: *И. А. Винникова,* Полемика И. С. Тургенева с А. И. Герценом в 1862–1863 годах. В кн.: *Н. Г. Чернышевский.* Статьи, исследования, материалы, 3. Саратов 1962, 171—173; *Г. А. Бялый,* И. С. Тургенев и русский реализм. Москва–Ленинград 1962, 171–173; Iu. D. LEVIN, Turgenev's Project for a Historical Novel: Canadian American Slavic Studies, 17/1 (1983) 67–72; Юрий *Манн,* Гнилой либерализм или глубина прозрения?: Известия, 8/XII 1993. – Полемика Тургенева с Герценом нашла отражение и в романе «Дым».

идеализированную крестьянскую Россию. «Тот *самум*, о котором ты говоришь, дует не на один Запад – он разливается и у нас, – но ты, в течение почти четверти столетия [...] отсутствуя из России, пересоздал ее в своей голове». «Мне начинает сдаваться, что в столь часто повторяемой антитезе Запада, прекрасного снаружи и безобразного внутри – и Востока, безобразного снаружи и прекрасного внутри – лежит фальшь...» (П. 5, 65, 64). «Враг мистицизма и абсолютизма, ты мистически преклоняешься перед русским тулупом и в нем-то видишь – великую благодать и новизну и оригинальность будущих общественных форм [...]» (П. 5, 67). Позже Тургенев пишет по этому же поводу: «От общины Россия не знает, как отчураться, а что до артели – я никогда не забуду выражения лица, с которым мне сказал в нынешнем году один мещанин: „кто артели не знавал, не знает петли“» (П. 7, 13). Ю. В. Манн указывает на то, что к этому времени уже существовало исследование Чичерина, показавшего, что «община», «мир» – вовсе не исконное славянское образование, но принудительный институт российской государственности, «прекрасно приспособленный для фискальных и политических целей». Этот вывод был поддержан впоследствии историками Ключевским, С. Соловьевым, Милюковым и другими.[22] Тургенев страстно доказывает Герцену, что его идеи об особом пути крестьянской России – «славянофильская брага»: «История, филология, статистика – вам всё нипочем; нипочем вам факты, хотя бы, например, тот несомненный факт, что мы, русские, принадлежим и по языку, и по породе к европейской семье, [...] и, следовательно, по самым неизменным законам физиологии, должны идти по той же дороге» (П. 5, 67).

В итоге можно сказать, что Тургенев с молодости до конца своей жизни стоял на западнических, либеральных позициях. Он последовательно защищал свои взгляды, желал европеизации России, но никогда не идеализировал западноевропейских стран, не видел в них совершенного воплощения своих идеалов. Относясь критически к некоторым явлениям западной жизни, он стоял за самые основные принципы европейской мысли, он отстаивал цивилизацию, прогресс, просвещение, естественные и гражданские права личности. Тургенев – подобно Белинскому – желал осуществить европеизацию России, соображаясь с особенностями «породы, истории, климата», т.е. он считал необходимым учитывать особенности русской истории, «менталитет» русской нации, чтобы Россия – как богатырь – воскресла от совместного воздействия «живой» и «мертвой» воды.

[22] *Ю. Манн,* Указ. соч. (см. ссылку 21).

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 83–94

Adaptations of Turgenev on the Contemporary Irish Stage

MÁRIA KURDI

JPTE Angol Tanszék, Pécs, Pf. 9, H-7604

In the postmodern age there seems to be a growing awareness of the pervasive presence of adaptations, retranslations and free versions of older works in literature. Theories of intertextuality discuss certain cases of them: for instance where the original is modified by the author with the aim of not only refreshing a text for the new audience but also rechannelling its reception toward the construction of new meanings.[1] The genre of drama, due to its dynamic complexity, offers a rich source of examples for adaptation from all ages; about the time when Turgenev wrote his major works the Franco-Irish Dion Boucicault risked the opinion that plays were not written, only rewritten.[2]

In the Irish playwriting of recent decades several authors have experimented with various forms of this kind of intertextuality. Their Hiberno-English stage-versions of Greek, French, Spanish, Scandinavian, German and Russian plays and novels, while bringing the works closer to their audience, tend to introduce timely questions about the condition of the homeland. The Derry-based Field Day Theatre Company, founded in 1980, has had an undeniable role in launching wide-scale (re)translating activity. It was established for the production of plays concerned with aspects of Irish history and identity as well as the cultural diversity and tensions of Northern Ireland. Founder-member and highly acclaimed contemporary Irish dramatist Brian Friel's play, *Translations* opened the work of the company in 1980. For Friel, translation in the widest sense involves desire to understand, to discover meaning, which becomes a major thread in the entire body of his drama, especially after *Translations*.[3] Little wonder that the writer started to re-translate foreign works as well, his version of Chekhov's *Three Sisters* premiered on the Field Day stage in 1981. The new text was "composed by consulting a number of existing translations and forming a composite account of them in Hiberno-English".[4] In explanation of his urge to create the Irish version of Chekhov Friel said

[1] Cf. Bernd SCHULTE-MIDDELICH, "Funktionen intertextuellen Textkonstitution". In: Ulrich BROICH und Manfred PFISTER (hrsg.), *Intertextualität*. Tübingen 1985, 216.

[2] Quoted in Micheál O HAODHA, *Theatre in Ireland*. Oxford 1974, 15.

[3] Helen LOJEK, "Brian Friel's Plays and George Steiner's Linguistics: Translating the Irish." In: *Contemporary Literature*. Spring 1994, 83.

[4] Richard YORK, "Brian Friel: Centre and Periphery". In: Joseph MCMINN (ed.): *The Internationalism of Irish Literature and Drama*. Gerrards Cross, Buckinghamshire 1992, 154.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

the following: "Even the most recent English translation ...carries, of necessity, very strong English cadences and rhythms. ... it forms us and shapes us in a way that is neither healthy nor valuable for us ..."[5] By no means was the choice itself accidental, since the Russian playwright's "deepening influence throughout Friel's career"[6] is a known fact, well discernable in plays like *Living Quarters* (1977), *Aristocrats* (1979) and *Dancing at Lughnasa* (1990).

Among the similar Irish examples based on Russian originals we can find Thomas Kilroy's version of *The Seagull* (1981), another *Three Sisters* (1990) by younger playwright Frank McGuinness, and Tolstoy's *The Power of Darkness* (1991) adapted by John McGahern. After three years of silence, Field Day resumed its activity by staging a new translation of *Uncle Vanya* by Frank McGuinness in early 1995. Friel himself further enriched the line by his versions of Turgenev: *Fathers and Sons* in 1987 and *A Month in the Country* in 1992. Why this strong attraction to the Russians? History offers some explanation: the development of Ireland has shown more parallels with the eastern than with the western part of Europe. In both countries a feudal-provincial culture with the landowners' big houses as centres ruled the scene well into modern times. To an extent, the spiritual life of both nations developed an indulgence to dreams and illusions, and a tendency to blend the comic with the tragic. The history of Russian-Irish literary relations displays signs of mutual influence: Turgenev "claimed to have learned much from Maria Edgeworth", the Irish novelist often compared to Jane Austen, while George Moore, a great figure in Irish modernism, drew inspiration also from Turgenev.[7] As it proves so recognizable, the world of Russian works provokes several Irish writers of our times to make it a field of intercultural experiments. *Going Home to Russia* is the title of a 1987 volume of poetry by Paul Durcan, in which "Russia, that no-place of broken dreams and betrayed revolutions, becomes the true counterpoint to the cosy, comfortable middle-class life Durcan leaves behind him in Ireland. ... In Russia, Durcan feels home and away. In Ireland he feels away from home."[8] In 1991 William Trevor published a novel entitled *Reading Turgenev*, in which the central character is read out from Turgenev by her cousin, under circumstances not unlike those the Russian writer depicted.

Friel's *Fathers and Sons* is a result of translation not only between languages but also between genres as its first step. He compressed the plot of the novel into two acts, altogether seven scenes, with various changes both necessarily and intentionally involved. According to a critic of the work, the fidelity to the original is, "at least sometimes, an ironic fidelity" demanding "a coherent strategy" in the

[5] Quoted in Ulf DANTANUS, *Brian Friel. A Study*. London 1988, 83.

[6] Anthony ROCHE, *Contemporary Irish Drama*. Dublin 1994, 78.

[7] Seamus DEANE, *A Short History of Irish Literature*. London 1986, 94. 169.

[8] Richard KEARNEY, "Myth and Modernity in Irish Poetry". In: Elmer ANDREWS (ed.): *Contemporary Irish Poetry. A Collection of Critical Essays*. London 1993, 53–54.

rewriting process.[9] For instance, the contrast of Sitnikov and Kukshina to Bazarov has been left out of Friel's version, leading to a more straightforward presentation of the young Nihilist's figure. Everything happens in the respective homes of the fathers, narrowing the space to emphasize restrictions in the world of the characters. There is structural rearrangement as well: in Act 2 Scene 1 a few pages carry the weight of Bazarov's confession of love to Anna Odintsova and his inspired talk with Fenichka, resulting in Pavel's challenging him to a duel, incidents more apart in the original. Finally, Friel stages two long scenes without Bazarov, which concentrate on the survivors and underscore his individual tragedy. His death and funeral are told about by his father to Arkady, producing a long story of loss with digressions.

The overall theme of "fathers and sons" fits well into the writer's canon. Two of his former plays, *Philadelphia, Here I Come!* (1964) and *Translations* focus most conspicuously on the generation problem. In one the son feels imprisoned in the father's world but rebels only secretly, in the other two sons leave in different directions while the father stays as a guardian of "truths immemorially posited"[10] amid the sweeping changes of history. As for other thematic parallels, Richard Pine asserts that the Irish *Father's and Sons* is "about homecomings, like the ones made by Frank Hardy and Owen O'Donnell."[11] Motifs, fragments of scenes and conversations from earlier plays also have their echoes in *Fathers and Sons,* marking the fact that the interpreter, in this case Friel, makes the text his own by filtering it through his own artistic vision. Richard Kearney contends that Friel's *Faith Healer, Translations* and *The Communication* Cord (1982) established "a theatre about language."[12] In this the writer relied on the implications of the traditional verbal culture of Ireland as well as his studies of the modern language philosphies of Martin Heidegger and George Steiner. George O'Brien, on the other hand, considers *Fathers and Sons* as one in the group under the heading "Friel's Theater of Language", because it reveals "the discrepancy between the apparent finality of language and the flux of non-verbal areas of being."[13] Under textual examination, the free adaptation of Turgenev's novel proves yet another of Friel's plays with language and communication as its central concerns.

Reading Friel's *Fathers and Sons,* it is a striking feature that most of the pages are teeming with references to (mis)understanding, interpretations of former

[9] Richard YORK, "Friel's Russia". In: Alan PEACOCK (ed.): *The Achievement of Brian Friel.* Gerrards Cross, Buckinghamshire 1993, 169.

[10] Brian FRIEL, *Translations.* In: *Selected Plays.* Washington, D. C. 1986, 418. All further references are to this edition.

[11] Richard PINE, *Brian Friel and Ireland's Drama.* London 1990, 201. The two characters mentioned are from *Faith Healer* (1979) and *Translations.*

[12] Richard KEARNEY, *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture.* Manchester 1988, 123.

[13] George O'BRIEN, *Brian Friel.* Boston 1990, 115.

interaction, verbal correctness, the problems of communicating private contents. Early in the play, Nikolai Kirsanov's words draw attention to the individual use of language being a core issue in the play: "You never really know what people are like, do you? We all have our codes. We all have our masks."[14] In his seminal work Heidegger claims that "Speaking is of itself a listening. Speaking is listening to the language which we speak ... The way to speaking begins with the fact that we are allowed to listen and thus to belong to Saying."[15] Friel's characters' verbal behaviour can be analyzed in view of whether it makes such speaking/listening and self-expression possible.

Yevgeniy Bazarov appears limited by the use of one kind of code, that of Nihilism, which attempts to maintain an artificial consistency. However, contradictions between words and feelings become apparent in his behaviour. His statements about the need to remake Russia are later contrasted with his ambivalent thoughts about the people of the country: "... those damned peasants. I know I hate them. But I know, too, that when the time comes, I will risk everything, everything for them ..." (44) Then it is his very words that lay bare the failure of mere talk: "The world won't be remade by discussion and mock battles at dawn" (67). As the play progresses, the personal disappointments of Friel's Bazarov make his language-locked convictions sound more and more in disharmony with manifestations of his real self. At the end of Act 1 Scene 1, he ridicules romantic love, and in his first talk with Anna denies the individual differences which form the basis of human relationships by saying: "All men are similar physically and intellectually. Each has a brain, a spleen, heart, lungs. ... we are like trees in the forest ... Know one birch, know them all." (25). The contrast with Nikolai's meaningful observation about people all having their distinct codes is unmistakable. Bazarov's condemning the story of Anna as a "rags to riches novelette" (29) is soon followed, however, by "verbal consistency"[16] standing on its head when he asks Anna to forgive him for offending her. The heap of contradictions Bazarov finds himself in is occasionally challenged by his desperate efforts to use his Nihilist voice again, for example when he discovers his unfolding love for the woman: "I don't believe in love, in falling in love, in being in love" (37). Yet not much later he confesses romantic passion for her: "I can't eat. I can't sleep. I can't study. I'm obsessed with you. I'm besotted by you." (54) In answer to this ironical turn[17] Anna's rejection makes it plain that Bazarov's defeat is double: he does not keep faith with his own words, and has misunderstood the whole situation.

Bazarov's views on language also undergo a test. His Nihilist creed about the devaluation of meanings becomes questioned when, during his personal search for

[14] Brian FRIEL, *Fathers and Sons*. London 1987, 9. All further references are to this edition.

[15] Martin HEIDEGGER, *On the Way to Language*. Translated into English by Peter D. Hertz. San Francisco 1982, 123–126.

[16] O'BRIEN, 97

[17] Cf. DANTANUS, 211.

understanding and love, he rediscovers values in the rejected language. In Act 2 Scene 1, the "healing presence" of Fenichka awakens him to the fact that he can let words regain meaning for himself: " ... goodness. That's another strange word for me. And suddenly it has meaning, too. You're equipping me with a new vocabulary, Fenichka!" (56-57) Again, his personal experience contradicts his rigid formulations but Bazarov's tragedy is that he resumes his attachment to the restricted political language, adopting it as his own, despite his instinctive wish to roam in a wider world of words. The artificiality and falsity of this condition leads to his isolation. He last appears in the prolonged ritual of Act 2 Scene 2, where his saying farewell is just one of the things to interest Arkady and the others:

BAZAROV: I think I should call Prokofyich.
ARKADY: (*Holding on*) Katya has finally chosen a name for her pup, Pavel.
PAVEL: Pup? What pup?
ARKADY: The borzoi pup she got from us at the beginning of the summer! She's going to call it Pavel!
...
NIKOLAI: We're all ready for departure, are we, Yevgeny? Good. Great. And Piotr's driving you, is he? Good. Excellent. (*Calls.*) Piotr!
ARKADY: Prokofyich's taking him, Father.
NIKOLAI: Prokofyich? (*Softly.*) Much better. Much more reliable. ... (70)

Not unlike the disillusioned faith-healer Frank Hardy in Friel's *Faith Healer,* the isolated Bazarov seems to go home only to die.

Friel's Nikolai Kirsanov is endowed with a kind of speech notably different from Bazarov's. He has already freed his serfs and now tries to reorganize life and work on his estate, but lacking expertise and self-confidence, his language often betrays inner confusion. Nevertheless, "for all his bumbling (he) is found to have an irrepressible honesty".[18] His uncertainty, tangential remarks and frequent groping for words are coupled with the Irish verbosity, as if he wished to convince himself first of all of the reality of his world. On the other hand, he tends to seek the approval and advice of others, for instance his son's and later Anna's, in connection with the two most important issues of his life: his unconventional relationship with Fenichka and the care of his estate.

Given all the confusion in his language, in Friel's play Nikolai is the character who gets closest to genuine self-expression. Pavel's better shaped sentences sound cliché-like in comparison, in fact he is not far from his opponent, Bazarov, as regards the use of a "borrowed" vocabulary. Not accidentally, in contrast with Bazarov, Nikolai likes the arts, plays the cello and enjoys singing. In addition to his unartificiality, music and poetry help him to convey what is inside and not what he would like to believe in. Whereas, so often, Bazarov uses (political) rhetoric that conceals much of his real self, Nikolai's speech tends to come from his

[18] Richard Allen CAVE, "*Fathers and Sons* at the Lyttleton Theatre". In: *Theatre Ireland* 1987/13, 48.

whole being. While in the former's fate Friel emphasizes the tragic aspect of the pressure of outside politics on human life, Nikolai represents the comic aspect with some of his sentences gaining the status of running jokes in the text. E.g.: "Now to organize our lives." (8) Friel, however, does not favour sharp oppositions. Bazarov has moments of exceptional insight and is shown maturer before the play ends, in harmony with the original. The spontaneous Nikolai is, in turn, sometimes on the verge of disintegration in his lack of stronger governing principles.

Bazarov's father also embodies the complexity of human communication as he, on the one hand, hides his grief in the seeming neutrality of words, best shown in the narration of his son's funeral: "So we buried him on Monday morning, early. A quiet funeral; his mother, Father Alexei, Timofeich, myself. And Fedka, the worthy Fedka, properly shod. It was nice of him to come. And brave. A few prayers. Flowers. The usual. I'll take you there if you wish." (78) The scene ends with a *Te Deum* sung by old Bazarov and his wife in memory of their son, as an expression of "implicit and unquestioning faith" and "their abiding faith in the comfort of their love for each other".[19] In the case of Arkady, his extensive use of the Nihilist vocabulary appears prominent at first, though coloured with his father's talkativeness. As the action unfolds, hesitation and uncertainty have him gradually abandon it. In the final scene grief and remorse at his friend's death confuse his reactions but perhaps this stage just anticipates his later developing a style in which principles of public concern and private expression will reach harmony.

Friel's focus on language in its decisive relation to reality in the Heideggerian sense makes his version of Turgenev underscore verbal ideologizing as a problematical phenomenon. With this he emphasizes a late 20th century issue: there is a threat that the language of politics moves away from the essential needs of human life which defy simplifications. Language playing on a richer scale, in contrast, may foster renewal and reconciliation, so important achievements in human life in general, and a divided Ireland in particular.

In 1992, Friel's *A Month in the Country* subtitled "after Turgenev" followed, described in the preface as a "very free version" composed from a literal translation.[20] It came in the wake of the London professor Richard Freeborn's new full English translation published in 1991, the introduction to which claims that the play being too long, the "producer or director will be bound to make cuts".[21] Friel created a version of Turgenev's play with his artistic cuts, facilitating a more effective dialogue between work and the Irish audience in the 1990s. The success of this play underlines the possibility of taking a further step in forming the text to

[19] Ibid. 49.

[20] Brian FRIEL, *Preface to A Month in the Country*. Loughcrew, Oldcastle 1992, 7. All further references are to this edition.

[21] Richard FREEBORN, "Introduction" to *Ivan TURGENEV, A Month in the Country*. Oxford 1991, XIX.

produce a "livelier, nervier, sharper, brisker"[22] work, with which to address and involve the people today. *A Month in the Country,* similarly to *Fathers and Sons,* introduced the use of most characters' first names or even nicknames, for instance Michel for Rakitin, Arkady for Islaev and Aleksey for Belyaev, and rendered verbal as well as physical interaction more informal than Turgenev. Friel's lovers' scenes run with an open reference to sexuality to make them authentic enough for contemporary understanding. In Act 2 Scene 1 Aleksey, enchanted by Natalya's confession of love, *"embraces her and swings her around".* (83) This could hardly have happened on Turgenev's stage.

To bridge the gap between his audience and the 19th century Russian characters, Friel's *A Month in the Country* often considerably modifies the language expressing the protagonists' inner tensions, confusions, frustrations and jealousy. In line with his creed regarding the power of words, Friel uses certain recurring nouns and adjectives. Turgenev's Natalya's hint at the closed, stale and brittle nature of her relationship with Rakitin contains the comparison of making lace-work with stitches in stuffy rooms. Friel expands the same passage into a comment on self-centeredness, its connotation echoing at other points of the play in reference to emotional hurts. The first talk between Natalya and Michel about the new tutor already foreshadows the latter:

> NATALYA ... he's so unlike us: he's so ... unjaded.
> MICHEL So this is going to be another day of little needles, is it? (20)

Later "prickly" (24) and "edgy" (26) are used to hint at Natalya's nervous disposition and moods.

With its hardly negligible presence, the adjective "ridiculous" introduces a note of modern reflectiveness, a keen awareness of psychic vulnerability. Natalya confesses her feelings for Michel: "I think: that man has never made me suffer; that man has never made me cry; and if I have never cried because of him, I can't really love him, can I? Sounds ridiculous, doesn't it? Is it ridiculous?" (29) Then she calls her infatuation with the tutor "ridiculous" in the presence of both Michel and Aleksey respectively. (58, 82) Her old lover regards himself "ridiculous" as well, because of being "besotted by her" in spite of everything and becoming the rival of a "calf". (46) The young tutor's frustration over having to choose exile because of the ill-feelings he has unintentionally generated becomes well demonstrated by Turgenev. Scared by the entanglements, Aleksey Belyaev speaks of escape into the fresh air, the opposite of the lace-workers' stuffy rooms. Friel's young man gives free expression to his own inner turmoil by saying: "Get out! ... Get out! ... get out! Do I sound sort of frantic? I suppose I am. Part of my mind is hysterical but part of it is wonderfully lucid." (100)

[22] Robert TRACY, "After Turgenev". In: *The Irish Literary Supplement.* Spring 1993, 21.

In a few instances, Friel's rearrangement of the original's action and the characters' reactions helps the audience's better comprehension of the actual stages and outcome of the story by relating it more to their general experiences. Natalya's confused unhappiness is tellingly illustrated by her impatience and nervous abruptness. Her strength is frequently referred to along with others' fear of her and the fact that her commands have to be obeyed. Though in general colder than Turgenev's, Friel's Natalya seems more vulnerable at the same time as. Ironically, her surface power does not appear to satisfy her at all, as the prospect of the re-establishment of the usual order of things fills her with horror and answers Vera's words of consolation with: "For God's sake can't you see it's the normal that's deranging me, child?" (103) While in the original play she despairs at being left by both Aleksey and Michel, at this point Friel emphasizes that she is even capable of selfish rage: "How dare he, the pup! ... And who is he to decide I haven't the courage to throw all this up and go with him! ... The bastard!" (102)

The psychological motives of Aleksey's disallusionment and eventual decision to leave for good are also meaningfully suggested by Friel's departures from the original's action. In his Act 1 Scene 3, Arkady and his mother have him in their company when they find Natalya and Michel in an unmistakably intimate position. Following it Natalya remains alone with the young eye-witness and thrusts a cynical explanation on him, in an "*icy, imperious*" way:

> NATALYA It's called a domestic scene. You've seen a few in your time, I'm sure, when your father came staggering home from his labouring job. ... I don't have to explain myself to anyone – certainly not to you. (70)

She also plans an outing with Aleksey to Spasskoye, where Turgenev's inherited family estate was, right after Michel's announcement about his departure from the house in Act 2 Scene 2. This makes Aleksey experience how ruthlessly she dismisses other people when she so decides, and *"He suddenly winces and withdraws his hand"*. (96)

There is radical departure from the original again in the final scene of Friel's play. Arkady's mother, Anna, tells her son about the ambivalent secrets of her own married life: "And all the years we were married, at the beginning of every month ... he went to Moscow for three nights; to sell timber or grain; or to buy new horses or equipment. And to visit a lady there that he loved."(89–90) Arkady himself suffers from being aware of the intimate nature of the relationship between his wife and friend, Rakitin. The story of the mother throws a new light on his humiliation and also on the whole action: individual human needs can reach wider than the set demands of social behaviour. In spite of his affair, her long buried husband and herself are said to have been married happily.

The audience of the Irish *A Month in the Country* discover certain cultural signals in the text, connected with Ireland, which encourage recognition. Natalya and Rakitin read in Turgenev the romantic The Count of Monte Cristo: Friel replaces it with the subtly comic Anglo-Irish novel, *Tristram Shandy* in a self-

referential way. Through its theatrically shaped language, the quotation may feed anticipation of what will happen in the play itself:

> NATALYA Read some more of Mr Sterne to me, Michel. We're at page 115.
> MICHEL I thought I was boring you.
> NATALYA Of course you're not boring me. Please.
> MICHEL 'I have dropped the curtain over this scene for a minute ... to remind you of one thing and to inform you of another. What I have to inform you comes, I own, a little out of its due course ... for it should have been ... ' (19)

The music frequently used in Friel's *A Month in the Country* is that of John Field, an Irish composer, who lived and taught in St. Petersburg for some years and one of whose students was Glinka.[23] Beckett, one of the masters of the playwright, has some presence in the play too. In Act 1 Scene 1, the newly arrived Doctor is asked to cheer Natalya up. Here Turgenev presents a story of considerable length about emotional conflicts and choices, not out of key with Natalya's state of mind. Friel uses the motif of storytelling in a recognizably Beckettian way: two brief stories presented by Friel's Doctor meet with the awkward silence of their audience. (24–25) In the original Michel Rakitin's encounter with Natalya immediately after the woman's love scene with Aleksey shows him painfully aware of her turning away from him. Friel colours his bitter reaction with a Wildean paradox:

> MICHEL That's the trouble with baring your soul, isn't it? You regret it later. All that inflated language, the emotional palpitations, the heaving passions. ... It occurred to me a while ago that we regret most of the things we say and we regret even more all the things we don't say. (84)

Calling more attention to the context of its inception, the Irish version of *A Month in the Country,* in its language, bears not a few signs of similarity to Friel's own artistic world. Right at the beginning of the play Lizaveta responds to the German tutor's lexically incorrect announcement with "Sorry? Sorry?" (17). The duplicate phrase sounds familiar to the audience of Friel's works from *Translations,* where Yolland, the British soldier uses it repeatedly, not understanding the Irish, as "the wrong gesture in the wrong language" (432). In Act 2 Scene 2 of Friel's *A Month in the Country,* the agitated Arkady argues with his servant, Matvey, over "updating survey maps", reminding the audience now of the central action in *Translations.* There it appears as a process during which the Gaelic placenames are exchanged with their English translations, a metaphor for the cultural invasion of Ireland by Britain. This being in the background of reception, the reference to a few newly mapped areas of Arkady's estate in *A Month in the Country* may associate questions of possession. In fact, Arkady has to realize how emotionally dispossessed and consequently destroyed he is, betrayed by his wife and friend.

[23] Péter EGRI, *Value and Form*. Budapest 1993, 178.

The Irish love of music has left its mark on most of Friel's plays, and *A Month in the Country* is no exception, much like his *Fathers and Sons*, true to Turgenev's known musicality at the same time. Claire in *Aristocrats* frequently plays Chopin offstage, and so too does Vera the also romantic John Field at the beginning, then in further scenes and also at the end of *A Month in the Country*. Both girls choose loveless marriage with much older men, in the interest of material and personal security. Their playing music underlines the contrast between their own personal values and the vulgarity and bitterness of the fate they have to meet — an issue as important in the case of Vera as Natalya's self-centeredness.[24] At the opening of Act 1 Scene 3 in *A Month in the Country* the Doctor's and Michel's discussion of the idiotic-looking Bolshintsov's intentions to marry Vera finds its ironical counterpoint in the sensitive playing of the girl. Later, in the same scene, the resounding Field nocturne offers a pathetic background to Natalya's stormy self-debate about whether to send the beloved tutor away or not and lose herself in her passion for him. *A Month in the Country* closes with music, and Bolshintsov's listening to Vera's playing it with "his face raised ... smiling". Vera's playing *"stops abruptly in mid-phrase"* (109), a parallel to her disappointed fellow-sufferers's, Claire's decision not to play Chopin any more, near the end of *Aristocrats*.

A Month in the Country can be viewed as a Frielien work also because it alerts to the significance, (mis)use of language and the intricate problems of communication. Bolshintsov, for example, desperately searches for phrases with which to advance his plans concerning Vera: "It's the words, Doctor, the words! What am I going to *say* to her? Because if I can't speak, how can I propose to her?" (51) On the other hand, Schaff the German tutor's linguistic blunders, in which quite a few of Friel's scenes abound, form a major source of the undeniable comedy in *A Month in the Country*. In his *The Communication Cord* there already appeared a nicknamed German figure, the moneyed Barney the Banks, to anticipate Schaff. The speech of both foreigners is imitated and ridiculed by other characters, by Vera and Aleksey in the later work. With the playfulness of young people, here given free rein, they make fun also of his (and indirectly other characters') amorous aspirations:

> VERA Guten Abend, you are so agile.
> ALEKSEY Body agile, brain more fragile. Do you know I'm Kolya's tutor?
> VERA And perhaps young Katya's suitor?
> ALEKSEY Danke ... Danke! I'm so flatter. (39)

Several details and linguistic features of Friel's stage version of *Fathers and Sons* have their echoes in his later adaptation of Turgenev. He presents the servant figures as more individualized and allows them to have a greater role than in Turgenev. In *A Month in the Country,* the central love story even becomes parodied by the emotional adventures of the lower class characters. The frustration of

[24] Cf. TRACY, 22.

their master and mistress is finally contrasted with Katya's and Matvey's reconciliation and happiness. The figure of landlord Arkady Islayev in Friel's version bears resemblance to landlord Nikolai in *Fathers and Sons*. Busy with their estates and frequently confused, Islayev the more helplessly, both tend to misuse names but thirst for explanations. Bazarov, in the novel-dramatisation, announces that the words of the old vocabulary have lost their meaning. As if to illustrate this point, Arkady Islayev in the later play repeatedly uses the adjective "astonishing", in reference to the peasants' behaviour, his wife's beauty, as well as the new winnowing-machine, thus comically depriving it of almost all meaning. Sometimes one phrase echoes another in the two Turgenev-adaptations respectively, in contexts of some resemblance. Anna Odintsova's refusal of Bazarov in *Fathers and Sons*, "You've misunderstood the whole situation. You've misread the whole thing." (54) resurfaces in Natalya's self-doubting question: "Are you saying I've misread the whole situation?" (70) A touch of self-referentiality in the wording may also be felt here: the playwright seems to ask covertly if he has read Turgenev correctly.

The departure of Michel Rakitin in Friel's version creates a scene not unlike Bazarov's prolonged retreat in his *Fathers and Sons*. Here, too, the action proceeds with people preoccupied with themselves and Michel's attempts at saying farewell fall on deaf ears. As the different speakers' sentences fail to connect, the scene is also very comic:

> MICHEL I'm about to leave, everybody.
> ANNA That little Katya exaggerates.
> LIZAVETA If I can be of any help?
> SCHAFF All day people tell me 'Bye ... 'Bye ... 'Bye.
> ARKADY Goodbye, Herr Schaff.
> SCHAFF But I am not exiting!
> ARKADY Ah. Splendid.
> ANNA That little maid's been behaving strangely all day.
> MICHEL I'm afraid I have to go ... (105)

The emphasis on the characters having their private and immediate concerns with not much real interest in the other resulting in fragmented conversation, reinforces the assumption that Friel's re-reading Chekhov first during his career filled both of his Turgenev-adaptations with Chekhovian hues.[25]

As an undertaken interpretation, Friel's *A Month in the Country* textually elaborates some of the ideas of the original for its late 20th century audience. Beside staging the array of conflicting and uncontrollable feelings, his version offers comments on the "word known to all men"[26], love. Its very meaning is challenged, most poignantly in a talk of Vera and Aleksey: "Esteem — affection — love; maybe you're right; maybe they are synonymous; maybe they should be.

[25] Cf. PINE, 201.

[26] James JOYCE, *Ulysses*. Harmondsworth, Middlesex 1987, 41.

The fool, the loose-mouths talk only of 'love'. But maybe we should all settle for esteem — just a little esteem." (79) In Act 2 Scene 2, the disappointed Michel cynically remarks to Aleksey that he sees love as a catastrophe that involves a shameful process of "desolation and despair". (94) What amounts to an auctorial counter-argument to this is heard from Friel's old lady:

> ANNA ... the people who offer their love without reservation, even though that love is neither fully appreciated nor fully reciprocated, they are the fortunate ones ... strange as it may seem ... even though they don't believe they are ... (107)

The contrast between the two provokes us to ponder over experiences regarding love as well as other human values.

Friel's idiosyncratic versions of *Fathers and Sons* and *A Month in the Country* fuse mid-19th century Russian stories and late 20th century issues, feelings and responses in a stimulating way, carrying a special force for the contemporary Irish audience. Richard York points to a like effect when saying that "the motivation of the translator's shaping of the text ... must lie in the world of translator and audience, rather than in that of author and characters; that the translator is saying to us, in essence, 'This is what Turgenev means ... *for us, now.*'"[27] By means of his textual and conceptual alterations, and establishing a complex dialogue between cultures and literary works, Friel's adaptation and retranslation modify — though do not violate — the originals and also indirectly characterise the audience and their world in the late 20th century.[28]

[27] YORK, 166.

[28] A more thorough discussion of Friel's two adaptations of Turgenev appeared in the present author's following articles: "'We all Have Our Codes, We All have Our Masks': Language and Politics in Brian Friel's Stage Version of *Fathers and Sons*". In: C. C. BARFOOT and Rias VAN DEN DOEL (eds.): *The Literature of Politics, The Politics of Literature. Proceedings of the Leiden IASAIL Conference, Vol. 2: Ritual Remembering: History, Myth and Politics in Anglo-Irish Drama*. Amsterdam/Atlanta, GA 1995, 145–158 and "Rewriting the Reread: Brian Friel's Version of Turgenev's *A Month in the Country*". In: Irish University Review, Autumn/ Winter 1995, 284–297.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 95–104

Чехов и ранний экзистенциализм

Несколько замечаний к проблеме

ИЛЬДИКО РЕГЕЦИ

Regéczi Ildikó, Miskolci Egyetem, Közép-Európa Irodalma és Kultúrája Tanszék, Miskolc-Egyetemváros, B/2 épület, 300. szoba, H-3515

Сама постановка вопроса о существовании экзистенциализма в качестве особого течения в истории философии стала в наши дни довольно проблематичной. Авторы, признающие обосновательность этого направления, неоднократно подчеркивают его «многообразие» и «колоритность». Данная работа, естественно, не стремится принять участие в этой полемике. При рассмотрении затронутых проблем истории философии она опирается на точку зрения двух родственных мыслителей – Сёрена Киркегора (1813–1855) и Льва Шестова (1866–1938) и на связанные с их творчеством взгляды.

Попытка воспринять творчество Чехова в качестве отклика на идейно-исторические изменения 1860–70-х годов может показаться смелостью, так как общеизвестен факт, что Чехов не проявлял особого интереса к вопросам идеологического характера. (Так и просится сюда заметка Шестова: «У художников не было идей, это – правда. Но в этом и сказывалась их глубина...»[1] Чехова, который никогда не стремился перевести идеологически-философские проблемы на язык искусства, трудно было бы назвать родоначальником или последователем каких-либо идейных течений. Однако мировоззрение, проявляющееся в его прозаических и драматических творениях, указывает на переворот в истории философии. Из ряда возможных аспектов я имею намерение указать лишь на несколько фактов, подтверждающих справедливость постановки этого вопроса.

На часть сходств указал уже сам Шестов. С одной стороны – в своей книге о философии Киркегора[2], с другой стороны – в своей статье о Чехове. Шестова интересуют произведения Достоевского, в них он пытается выявить мораль трагедии и героев трагедии, которые одновременно и шестовские герои, так как они порвали с обыденщиной и обратились к неизвестности, к тому, что находится за законами приро-

[1] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Paris 1903, 13.

[2] *Шестов Л.* Киркегор и экзистенциальная философия. Париж 1939. – Шестов достаточно поздно, лишь после своего знакомства с Гуссерлем и по его совету [!], т.е. в конце 20-х годов, начинает изучать творения датского мыслителя.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

ды и человечества: в статье «Творчество из ничего» Шестов обращает внимание на несколько рассказов («Скучная история», «Палата № 6», «Дуэль», «Черный монах») и некоторые драмы Чехова («Иванов» и «Чайка»), которые он считает самыми характерными его произведениями. По мнению Шестова, в творениях Чехова и в помине нет идеализма, и поэтому Чехова можно назвать певцом безнадежности. Это определение в шестовском мире идей не имеет никакого отрицательного содержания, напротив, Шестов считает «очную ставку» с «Ничем» необходимой ступенью к открытию метафизических перспектив[3]. (Позднее Хайдеггер трактует об определяющем наше настоящее бытие Ничто[4].) В своих разъяснениях Шестов – как и в другом случае, когда он обращается к области литературы, – не обязательно стремится к объективности, иногда, исходя из предубеждений, он преувеличивает, иногда же делает слишком категорические заявления (ср., например, то, как он характеризует отношение писателя к Кате в «Скучной истории» и ко всем персонажам, в начале полным надежд, а потом существующим бесцельно), иногда же он прямо отождествляет автора с рассказчиком или главным героем (это происходит, например, в случае толкования «Скучной истории»). Шестов заведомо ощущает определяющим свойство Чехова уничтожать человеческие надежды, поэтому и подчеркивает: «Он [Чехов] постоянно точно *в засаде сидит,* высматривая и подстерегая человеческие надежды... Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее – переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя, – стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают»[5]. И всё это Шестов сообщает с восторгом. Однако это скорее характеризует мировоззрение Шестова. У него надежды могут быть только напрасными надеждами, т.е. иллюзиями, которые служат укрыванию истины. Из этого исходного положения уже можно понять, что в случае романов Толстого эти взгляды Шестова не находят подтверждения. Там персонажи еще имеют положительные идеалы. Для них еще – при всей проницаемости реального мира – существование в нем возможно. (Это еще можно согласить с шопенгауэровской философией бытия.) Но и Чехов созерцает мир не так безжалостно, как это думает Шестов. Правда, ни в одном произведении Чехова не дано благотворного решения поставленных проблем. Чехов отрицает не исключительно объекты мечтаний: часто персонажи сами недостойны осуществления своих целей,

[3] Хотя в статье о Чехове этой перспективы конкретно нет, но чувствуется симпатия Шестова к «врагу» идеализма. Универсальное отрицание уже и здесь он считает осмысленным актом.

[4] См. об этом: *Heidegger M.* Sein und Zeit. Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1977.

[5] *Шестов Л.* Начала и концы. Петербург 1908, 8.

так как неспособны ступить дальше словесного бунта или пытаются только поднять голос под внешним видом бунта: покидают привычную среду, чтобы начать новую, более содержательную жизнь, поэтому качественное улучшение жизни не реализуется (из прозы Чехова здесь можно упомянуть рассказ «Невеста», в котором Надя, 23-летняя невеста, пытается переменить образ жизни, а из драматических произведений – «Чайку», где Нина, чувствующая призвание к театральному искусству, делает подобную же попытку).

Шестов не случайно рассматривает именно те произведения, в которых персонаж на достаточно высоком уровне сознания приходит к фазе безнадежности и под давлением земной действительности вынужден считаться с действительностью свободы. В этих случаях читатель на самом деле чувствует, что изображение трагической ситуации является не только поэтическим приемом автора, но оно исходит из мнения, которое является основным тезисом философии Шестова, что боль, страдание – это начало пробуждения.

Иными словами: то, что для большинства кажется трагедией, не является гибелью, оно представляет собой рост значения морали и науки в целях осуществления высших точек зрения. Трагедия уже теряет свой трагический характер. Это уже новая точка зрения в отношении к страданиям, к безумию. Исходя из этого принципа она считает абнормальным наличие не печали, грусти, а радости в жизни. Это отношение к «низкому» отчасти подобно тому амбивалентному, освобождаемому от господствующих истин взгляду, который коренится в средневековой народной культуре или – в еще более древние времена – в Дионисийских празднествах времен древней Греции. Эти взгляды получают новое значение на рубеже столетия[6]. Логика непрестанных перемен верха и низа[7] находит себе выражение в карнавальном мироощущении, где становится возможным, что отрицание является не просто уничтожением, но и источником новой жизни. «Отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре»[8]. Это обнаружил раньше и молодой еще филолог Ницше, предшественник экзистенциалистов, сформировавший уже в первом своем значительном произведении («Рождение трагедии») новое представление о Древней Греции, притом что дионисийское восприятие мира ощущается в его учениях и в дальнейшем. Об идее «вечного возвращения» Шестов замечает: «В вечном возвращении существенно не определяемое слово, а определяющее, т.е. не возвраще-

[6] См. об этом: *Szilárd L.* Karneválelmélet, Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig. Budapest 1989.

[7] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва 1965, 16.

[8] Там же.

возвращение, а вечность. Как ни глубока скорбь, она должна пройти и уступить место непреходящей радости»[9]. Итак, в постоянно изменяющейся вселенной как трагедия, так и радость жизни получают место. Для Ницше она (т.е. жизнь) является высшей ценностью.

Трагедию как сознательное начало пробуждения боли – в отличие от общенародного, универсального характера карнавала – можно пережить только в полном одиночестве. Одиночество выступает атрибутом избранничества, особенно с эпоху романтизма. Но и для Киркегора, и для Шестова (позднее и для их последователей) обособленность, подчеркнуто целлюлярное существование в мире являлись отличительным образом бытия. Это состояние должно было бы обеспечить ненарушимость против защищающего свои истины внешнего мира. Существу, ищущему свои права, нужны не такие, общепринятые истины. Возьмем в качестве примера образ Авраама, которым так восхищался Киркегор. Совершив решительный шаг в сторону веры, Авраам остается абсолютно одиноким, так как этим своим решением он преступил сферу существующей этики. С точки зрения этики его поступок считается грехом, сумашествием. Эти два слова – грех и сумашествие – имеют ключевое значение и в романах Достоевского. С этичностью борются Раскольников и Иван Карамазов, и поэтому они симпатичны Шестову. Тот, кто отрекается от будничной морали, грешит. Тот, кто намеревается подчиниться какому-нибудь сверхразумному могуществу, объявляется сумасшедшим. Для героев Чехова тоже характерно одиночество, и они не раз вынуждены смотреть в глаза неодобрения, обвинения окружающей среды. Это можно сказать и о старом профессоре «Скучной истории», о Николае Степановиче, который становится всё более невыносимым для своей семьи и который уже с начала бессонных ночей сам осознает, что его поведение отличается от общепринятого[10]. Профессор всё глубже попадает под власть чувства виновности. Кажется, для его предыдущей жизни была характерна склонность к постоянному прощению[11], а теперь он становится, подобно героям Достоевско-

[9] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Paris 1903, 207.

[10] «Не спать ночью – значит каждую минуту сознавать себя ненормальным, а потому я с нетерпением жду утра и дня, когда я *имею право* [курсив мой. – *И. Р.*] не спать» (*Чехов А. П.* Сочинения в четырех томах. Москва 1984, II, 49 (цитаты из чеховских произведений и в дальнейшем даются по этому изданию). Так как слово *право* (в смысле законодательства) имеет этимологическую связь со словом *правда,* его употребление невольно намекает на правильность (а быть может, и исключительность) земной системы. И это можно ощутить и в вышеприведенном тексте. Ср.: **пра́во**[2] *вводн. сл.* (разг.) Действительно, в самом деле, правда. *Я, п., не знаю, что мне делать*; **пра́вда,** -ы, ж. 3. То же, что правота (разг.) Твоя п. (ты прав). *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. Москва [21]1989.

[11] «Самое лучшее и самое святое право королей – это право помилования. И я всегда чувствовал себя королем, так как безгранично пользовался этим правом. Я

го, «без вины виноватым». Его судьба в какой-то степени параллельна судьбе Андрея Васильича Коврина в рассказе «Черный монах»[12]. Коврин также страдает бессонницей, и его поведение в глазах собственной жены и тестя кажется проявлением сумасшествия. Это безумие, однако, сходно юродству, что отделяет его от мира смиренников, на вид здоровых людей[13]. Коврин не сумасшедший, а обыкновенный, надоедливый и несчастный человек.

Для ограниченности этичности общечеловеческой оценки характерно, что подобное пренебрежение со стороны окружающей среды, которым общество казнит ученого или Коврина, не выпадает на долю тем героям, которые, правда, грешат против законов этичности, ежедневной морали (даже часто решительнее и сознательнее, чем вышеупомянутые персонажи), но не имеют намерения доказать, что эти законы, эту мораль можно преступить. Такие, слабые духом, но страшные своей самовластностью фигуры могут стать и деспотами над своей средой. Как, например, Беликов, главный герой рассказа «Человек в футляре».

Ту особую настроенность, которая охватывает мучающихся даже физическими муками профессора и Коврина и которая похожа на настроенность мыслителей героев экзистенциалистской философии (останемся при обычном определении), нельзя назвать простым пессимизмом, это больше того: это окончательный отказ от всего, приход к границе «Ничего», гнетущее ощущение зияющей пустоты и переход к конечному пределу, что для «смелых» (как этим понятием пользуется Шестов) является закономерным.

Об одной «истине» земного мира, об устарении морали уже было упомянуто. Другой, определяющей наше бытоощущение и служащей заменой нашего личного опыта земной истиной является наука. Отношение пожилого профессора к науке играет важную роль в рассказе «Скучная история» и потому, что оно претерпевает постепенное преобразование. Самые важные моменты перемены: профессор – в частности, вследствие своей профессии – относится к науке с полным уваже-

никогда не судил, был снисходителен, охотно прощал всех направо и налево. Где другие протестовали и возмущались, там я только советовал и убеждал. Всю свою жизнь я старался только о том, чтобы мое общество было выносимо для семьи, студентов, товарищей, для прислуги» (II, 78–79).

[12] «Почерк на конверте напомнил ему, как он года два назад был несправедлив и жесток, как вымещал на ни в чем не повинных людях свою душевную скуку, одиночество и недовольство жизнью» (II, 377).

[13] «Он не добрый, а добродушный. Водевильные дядюшки, вроде твоего отца, с сытыми добродушными физиономиями, необыкновенно хлебосольные и чудаковатые, когда-то умиляли меня и смешили и в повестях, и в водевилях, и в жизни, теперь же они мне противны. Это эгоисты до мозга костей. Противнее всего мне их сытость и этот желудочный, чисто бычий или кабаний оптимизм», – говорит раз Коврин Тане (III, 376).

нием. Для него культивирование науки является святым действием, ведь, по его мнению, наука – «самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, ... она всегда была и будет высшим проявлением любви и ... только ею одною человек победит природу и себя» (II, 59). Николай Степанович, убегая от бесчувственности своей семьи, часто проводит вечера у своей приемной дочери Кати, у которой он обычно принимает участие в благодушном разговоре с Михаилом Федоровичем, его коллегой, знавшим много анекдотов. Стоит процитировать суть выпада этого человека против науки: «Наука, слава богу, отжила свой век... Ее песня уже спета. Да-с. Человечество начинает уже чувствовать потребность заменить ее чем-нибудь другим. Выросла она на почве предрассудков, вскормлена предрассудками и составляет теперь такую же квинт-эссенцию из предрассудков, как ее отжившие бабушки: алхимия, метафизика и философия. И в самом деле, что она дала людям? Ведь между учеными европейцами и китайцами, не имеющими у себя никаких наук, разница самая ничтожная, чисто внешняя. Китайцы не знали науки, но что они от этого потеряли?» (II, 84). На этот раз уже и Николая Степановича оскорбляет не то, что в его присутствии взбунтовались против того, что так важно для него. Его раздражает тот факт, что мысли о бесполезности науки и ему самому уже не чужды: «...в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь... Изменилась во мне и моя логика... Что это значит? Если новые мысли и новые чувства произошли от перемены убеждений, то откуда могла взяться эта перемена? Разве мир стал хуже, а я лучше, или раньше я был слеп и равнодушен?» (II, 79). Это признание говорит не только о колебании доверия к разуму, но и о явлении, сопровождающем этот процесс психически: «Я боюсь», – говорит профессор. Боязнь является первой, еще очень даже здешней реакцией в начале пути, ведущего к неизвестному. «Страх и трепет» – это чувствует раб этики, жаждущий «абсолютного».

К главным философским категориям немецких экзистенциалистов принадлежат страх и трепет. Большинство из них решительно различает эти два понятия. Разграничить их можно условно в зависимости от направленности выражающихся этими понятиями чувств. Страх указывает на очерченность возможностей угрозы, а трепет вызывается неопределимыми факторами[14]. Из героев Чехова переживающими «низшую стадию», можно назвать несколько представителей консервативного мышления, учителей, угнетенных боязнью и живущих под постоянным гнетом страха. Например, у Сисоева большое подозрение, что он имеет неприятелей, доносчиков в городе; страх Беликова («Человек

[14] *Heidegger M.* Sein und Zeit. Frankfurt a. M. 1977.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

начальства». Постоянная боязнь представляемых им в качестве непосредственно присутствующих врагов и в то же время незаинтересованность в будущем и безразличие к кончине (о последнем свидетельствует сцена смерти) кажутся ненормальными. Несомненно, что поступки Беликова определяет зависимость от директора и попечителя, поскольку они – официальные лица, представители и его «мыслей» и действий. Однако боязнь, которую он чувствует перед ними, является только проекцией страха человека, который в недоумении перед хаотическим бытием, так как его он не знает даже частично. А бояться непонятного – естественно. В качестве примера этого можно назвать три коротких рассказа «Страх» (1886) (пока на дидактическом уровне), а также монолог Дмитрия Петровича Силина варианта 1892 г. на тему боязнь («Страх»). Экзистенциалисты связывали трепет с состоянием невинности (т.е. незнания). Это состояние определяется духовными данными. Иначе его определение было бы отождествимо с первобытным существованием, поскольку оно исключает познание различия между добром и злом, равно как и возможность (и необходимость) выбора между ними. Беликов тоже не способен сделать выбор между добром и злом, и всё же он не ощущает трепета, лишь боязнь, воспринимаемую им как выбор, к которому он принужден, а этот выбор относится к миру банальности. Он неспособен справедливо судить об этических ценностях, как и Силин, герой рассказа «Страх» (1892): «Я неспособен различать, что в моих поступках правда и что ложь, и они тревожат меня: я сознаю, что условия жизни и воспитание заключили меня в тесный круг лжи, что вся моя жизнь есть не что иное, как ежедневная забота о том, чтобы обманывать себя и людей и не замечать этого, и мне страшно от мысли, что я до самой смерти не выберусь из этой лжи» (II, 340). Но Беликов не доходит даже до этого признания, а несознательно цепляется за мир предписаний и законов, где надеется обрести свободу.

Необходимо отметить, что и Сисоев, и Беликов (и некоторые другие: в прозе Чехова можно найти несколько предшественников таких героев) являются служителями науки. Киркегор называет учителями тот многолюдный род, члены которого «имеют солидное положение и солидные перспективы в одном хорошо организованном обществе, столетия или даже тысячелетия отделяют их от потрясений бытия; они боятся того, что нечто подобное может повторяться, ведь что на это сказали бы газеты и полиция?»[15] Шестов, правда, менее явно, даже не обязательно намекая на конкретное значение слова, – но тоже питает глубокое презрение к учителям, к тем людям, которые считают себя великими и святыми, так как всегда выдумывают «идеалы о курице к воскресному обеду и всеобщем счастии»[16], идеалы и истины, которые

[15] *Kierkegaard S.* Félelem és reszketés. Budapest 1986, 107 (перевод – *И. Р.*).
[16] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Paris 1903, 240.

воскресному обеду и всеобщем счастии»[16], идеалы и истины, которые означают небольшое утешение для людей, потерявших почву под ногами, и задают себе вопросы о сути бытия. Учителя, как об этом говорят и приведенные примеры из произведений Чехова, деградируют до уровня отказывающегося от свободы мыслей маленького человека, который жаждет справочных, запретных приказов. Самой примитивной формой ограничения является запрет, который боязнь превращает в самого верного своего служителя. Но это верно и наоборот. Вот, наконец, что-то явно в неопределимой цельности, однозначно для маленького человека: «запрещено – и баста». Таким образом, одно из главных понятий, которым руководствуются люди в футляре, это обязанность. До такой степени, что у нас возникает впечатление, будто не только поддержка «добрых отношений с товарищами», наблюдение за делами гимназии и города, но и сама жизнь является исполнением долга для учителя греческого языка. Он скорее всего рад бы был отступить перед общественной реальностью, и это отступление связано с желанием самоспасения.

В драмах Ибсена, норвежского современника Чехова, такую же важность имеет конфликт между персонажами, живущими по принципу долга и по ту сторону закона. Позиция автора однозначна: судорожное соблюдение своих обязанностей может привести к самому большому разрушению. (Примером этого может служить судьба Мандерс, жены Алвинга из драмы «Призраки» или жены строителя Сольнесса.) Обязанность, преданность законам необходимости является убежищем слабых и у Ницше. Эти люди не способны понять счастливых, находящих путь к сути жизни. Поэтому и он поднимает голос за действительность этой категории «Я» против закона, так же как всё существующее, временно и пространственно однократное, становится предметом философии Киркегора и Шестова. Ведь индивидуумы, которых общественное мнение на основе их «продуктивности» считает хорошими, движутся силами, прямо противоположными тем, которые могли бы их приблизить к познанию универсальных тайн. Таким образом, они не способны приблизиться даже к первой ступени веры, как об этом пишет Киркегор. Петер Балашша отмечает в своем послесловии к «Страху и трепету»: «боязнь … следует из ощущения антагонизма между понятиями этическими и религиозными»[17]. Зато, если людская страсть находит воплощение, т.е. кто-то пытается вести себя как индивидуум и признать первенство душевных сил в сравнении их с внешними, поверхностными проявлениями, – он должен располагать и способностью свободного выбора. Из этого одновременно

[16] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше. Paris 1903, 240.
[17] *Balassa P.* Utószó. In: Kierkegaard S. Félelem és reszketés. Budapest 1986, 229.

Сон обычно лишь мучит героев Чехова и только некоторые из них способны вступить в контакт с иными мирами в своих мечтаниях. Всеведущий рассказчик в рассказе «Человек в футляре» осведомляет нас и о ночах Беликова, над которыми боязнь и страх господствовали в еще большей мере, чем днем, ведь он «всю ночь видел тревожные сны» (III, 296). Во сне проявляется скрытый, тайный мир, преступный мир индивидуума. Боязнь, одна из бессознательных форм сопротивления безобразному бытию, ночью причиняет Беликову и физическую боль. Однако эта форма сопротивления действует именно против возможности переступить рамки умственной темноты. Сознание героя остается неизменным: он не доходит до оформления своего недовольства жизнью. Молодой магистр рассказа «Черный монах» чувствует себя в мире фантазии как дома. Мечтание, воображение порождает в нем фигуру посланца небес, с которым можно говорить обо всем, но суть конечной истины и он не способен раскрыть. («Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли. Но давай говорить не обо мне. Что ты разумеешь под вечною правдой? Монах не ответил. Коврин взглянул на него и не разглядел лица: черты его туманились и расплывались. Затем у монаха стали исчезать голова, руки и туловище его смешалось со скамьей и с вечерними сумерками, и он исчез совсем» (II, 365). Чехов понимает, что больше этого он не может сказать, ведь – и по словам Шестова – истина втайне от нас. Шестов часто упоминает о разных противоречиях, которые принадлежат натуре «конечной истины» и которые неприемлемы для общества. Упоминаемые Шестовым противоречия понятны только немногим смелым, т.е. они никак не имеют диахронического характера и не ведут нас к ожидаемому идеалистами светлому будущему. Они не обязательно принесут нам желаемое освобождение. Поэтому и Чехов с некоторой иронией относится к представлениям об обновлении будущего на гуманитарной основе. Так, философские размышления доктора Астрова и Вершинина являются утопией, поскольку они ни на шаг не приближают человечество к спасению[18]. Никто из героев Чехова не способен пробраться к настоящему избавлению.

Философия Киркегора и Шестова, как и сама история идей, свидетельствуют о том, что ко второй половине XIX в. становится проблематичным не только существование героев, созданных литературой идеализма, но и самих индивидуумов, представителей данной эпохи.

[18] Астров: «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так бесвкусно, – быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы...» («Дядя Ваня» IV, 426).

Вершинин: «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец» («Три сестры» IV, 446).

матичным не только существование героев, созданных литературой идеализма, но и самих индивидуумов, представителей данной эпохи. Писатель, мыслитель или может вызваться показать это, как поступает Чехов, или уходит в глубину веков, пытаясь найти «рыцарей веры», как поступают Киркегор и Шестов и что характерно на рубеже столетия для художников, обращающихся к мифам прошлого.

Русская символистская литература – подобно Чехову – тоже имеет точки соприкосновения с идейным миром экзистенциализма. Намекнем лишь на то, что не только Владимир Соловьев, великий теоретик конца прошлого века, постарался совместить художественное творчество с философией[19], но и Сологуб, и Ремизов[20] свидетельствуют своими произведениями о путях приближения к тайнам философии бытия. Шестов пишет о Сологубе, который окружает себя магическим кругом, чтобы иметь возможность сотворить «чудесную легенду»: «Всякое прикосновение извне отзывается в нем мучительной болью. Один, один исход – подземелье»[21].

[19] Из сочинений В. Соловьева наиболее близка Шестову его последняя работа, «Три разговора» (1900), поскольку она трактует о наступлении Апокалипсиса («История Антихриста»), что следует из истолкования Шестовым Священного Писания.

[20] По этому поводу см.: *Szőke* Katalin. A tulajdonság apoteózisa, Lev Sesztov és Alekszej Remizov: Filológiai Közlöny 1990, 53–59.

[21] *Шестов Л.* Поэзия и проза Федора Сологуба: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Анас. Чеботаревской. СПб. 1911, 69.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 105–111

Европейская драма рубежа XIX–XX веков и Чехов

МАРИЯ РЕВ

Rév Mária, ELTE Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

Своеобразная черта драматургии второй половины XIX – начала XX вв. сказалась, во-первых, в том, что все авторы пьес испытывают свои силы и в области других жанров. Ибсен начал свой творческий путь с лирики, а позже много внимания уделял повествовательной драме и эпике. С этой точки зрения очень интересна его неоконченная биография «Fra Skien til Rom». Метерлинк писал вначале стихотворения, затем драмы, эстетико-философские и натурфилософские трактаты. Гауптман выступил в литературе сначала как поэт, затем рассказчик, однако известность принесли ему драмы, хотя он написал и несколько романов. Пиранделло начал свой творческий путь с выпуска книги стихотворений, затем стал писать новеллы, романы и эстетический трактат. Основной успех и мировую славу ему принесли, однако, пьесы, позволившие счесть его реформатором итальянского театра. Общеизвестно, что хотя Чехов начал свой литературный путь с драмы «Безотцовщина», причинившей ему столько переживаний, в дальнейшем, кроме драм, он стал писать рассказы и повести.

Во-вторых, все вышеперечисленные писатели большое внимание уделяли психологии своих персонажей, и хотя один тяготел вначале к веризму (Пиранделло), другой к натурализму (Гауптман), все они считали очень важным раскрыть внутреннюю психологическую основу поступков своих действующих лиц. Следует обратить внимание и на то, о чем говорил Томас Манн в связи с искусством романа: »Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art seyn, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstellt... Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht, große Vorfälle zu erzählen, sondern kleine interessant zu machen.«[1] Томас Манн сделал этот вывод – по его собственному признанию – в связи с изучением Шопенгауэра, но с небольшим опозданием такие же тенденции наблюдаются и в развитии драмы, не говоря уже о рассказе. Кажется, что именно это наблюдение Т. Манна объясняет вернее всего интерес к внутренней жизни героев и ее побуждениям. Вместе с тем это означает, что событийность, наглядные конфликты отодвигаются на задний план, много места уделяется раз-

[1] Thomas MANN, Die Kunst des Romans, Vortrag für Princeton-Studenten (1939): Altes und Neues. Berlin und Weimar 1965, 465.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

думьям персонажа и выражению этих переживаний в монологической форме или в диалогах, выясняющих свое собственное я.

В-третьих, все указанные авторы усиленно интересуются вопросами эстетики. Синтетическим сочинением в большинстве случаев в их творчестве является драма. Но эта драма отклоняется от принятой зрителем, привычной драмы. Поэтому у авторов возникает необходимость объяснять принципы их творчества. Так, у Метерлинка это – эстетико-философский трактат «Сокровище смиренных» («Le trésor des humbles» 1896), который содержит исключительно важные с этой точки зрения главы, особенно «Трагизм повседневной жизни», «Тишина» и др. Здесь, в частности, Метерлинк пишет: «Существует трагическое в повседневности, нечто гораздо более печальное, глубокое и присущее нашему действительному существованию, чем трагизм великих событий»[2]. В другом месте этой же главы Метерлинк обращается к драмам Ибсена и на примере «Строителя Солнесса» анализирует, как объединяются действие и внутреннее напряжение, которое ведет к улавливанию трагического на уровне «второй степени»[3]. Это ведь почти своеобразное совпадение с «подводным течением», найденным Вл. Немировичем-Данченко в драмах Чехова. Другая идея Метерлинка также очень захватывает читателя, интересующегося вопросами специфики творчества этой эпохи. В главе «Тишина» бельгийский автор пишет о том, что тишина – такой элемент, в котором формируются большие дела, чтобы затем могли в своей цельности и величии выйти и в свет, над которым будут они возвышаться[4]. Если осмыслить рассказ Чехова 1886 г. «Враги», то становится очевидным, что повествователь также задумывается над сходными вопросами.

Луиджи Пиранделло прочитал специфический курс лекций («L'umorismo», 1908). Это не о юморе, как перевели на русский язык, а что-то более сложное, своеобразный пролог к его сочинениям. Пиранделло размышляет о том, что человек под воздействием какого-то сложного внутреннего побуждения считает себя иным, чем он есть на самом деле… можно даже подозревать, что в человеке не только одна личность, не только одна душа, а сумма многих, постоянно меняющихся, противопоставленных друг другу личностей. Так, по всей видимости, возникает зыбкое равновесие, возвышение и падение идей, постоянное колыхание между такими противоположными полюсами, как надежда и боязнь, истина и фальшь, красота и безобразие, добро и зло. Это действительно внутренняя драматическая борьба человека, постоянное изменение его, в которых ощущается лицо и маска, действительность и

[2] Maurice MAETERLINCK, Le trésor des humbles, Le tragique quotidien. Paris 1920, 161–162.

[3] Там же, 169, 176–177.

[4] M. MAETERLINCK, Le trésor des humbles, Le silence. Paris 1920, 9.

иллюзия, когда человек теряется в этом сложном пульсирующем мире. Всё это рождает противоположное чувство, противоположное прежнему «sentimento del contrario», что по своей философской сущности – юмористично[5]. Если вдуматься в эти рассуждения, выходит, что у Чехова возникли подобные вопросы в изображении героев уже раньше, не случайно для него стала очень важной проблема маски.

Герхарт Гауптман часто в своих драмах высказывает устами героев свои убеждения; таков, например, главный герой пьесы «Крысы» (Die Ratten, 1911) Гасснрайтер и др. Чехов о своих убеждениях много пишет в письмах, на основе которых вырисовывается его художественное кредо, но необходимо считаться еще и высказываниями его персонажей, тем более, если эти персонажи являются писателями или художниками.

Таким образом, в ткани новых драм очень значительное место занимают рефлексии действующих лиц, однако они вместе с тем сопровождаются натуралистическими деталями. Наблюдается заглушение страсти и вместе с тем какая-то необходимость признания. Эти черты очень усиливают лирическую тональность, но они не лишены и трагических моментов и ситуаций. Очень интересно с этой точки зрения сопоставить «Чайку» Чехова и «Одиноких» Гауптмана.

Такой выбор аргументируется и тем, что Всеволод Мейерхольд играл роль Треплева и «Чайке» и роль Иоганнеса в «Одиноких» в Московском Художественном театре. Причем, готовясь к роли Иоганнеса, он обратился за помощью к Чехову для более глубокого ее освоения. Значит, при сопоставлении письма Чехова могут оказать помощь в истолковании характера действующих лиц.

События в пьесах Чехова растворяются в повседневной жизни. Если он выводит на сцену писателей и актрис, он изображает их в провинции во время отдыха, но и тогда они много рассуждают о проблемах искусства, между ними возникают острые споры, и интересно отметить, что в «Чайке» эти дискуссии вместе с тем освещают образ мышления молодого и более пожилого поколения. Кроме Нины и Треплева, сложившиеся условия все принимают как нормальные. Молодое поколение по-своему осмысляет свое положение и стремится к утверждению своих убеждений, причем не только размышляет, но и открыто высказывает свое мнение. Это мнение даже может меняться, поступки могут получать иной ход по мере развертывания событий; поэтому драмы Чехова в основном не статичны по своему характеру. Отсюда вытекает, что на сцене почти ничего не происходит, а в жизни людей происходит, совершается всё. И ради интереса надо отметить, что такие черты имеются и в драме Метерлинка «Слепые», хотя автор утверждал, что это статическая драма.

[5] Luigi PIRANDELLO, L'Umorismo, Parte seconda (1908): Opere di Luigi Pirandello, 6. Saggi, Poesie, Scritti varii. Milano 1960, 138–139 и 127.

В 1898 г. Московский Художественный театр уговорил Чехова разрешить новую постановку «Чайки» после знаменитого провала в Петербурге. Чехов согласился с трудом, но «Чайка» ожила именно на сцене этого театра. Новый театр имел свою публику, его посетителями были московские интеллигенты, студенты, своеобразная прослойка, интересующаяся, даже увлеченная культурой. Этот театр имел свой собственный репертуар: пьесы А. К. Толстого, Чехова, Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, а позже и Горького.

«Одиноких» (1891) готовили к постановке сразу после премьеры «Чайки». Мейерхольд тогда и отправил Чехову письмо от 29 сентября 1899 г.; он писал: «...прошу вас, помогите мне в работе моей над изучением этой роли»[6]. Самая большая задача для Мейерхольда: как изобразить состояние Иоганнеса Фоккерата. Станиславский имел склонность более усиленно подчеркивать определенные свойства действующих лиц. Согласно тогдашней критике и воспоминаниям, он оказался одним из лучших актеров, сумевших представить богатые оттенки характера Треплева. Ответ Чехова на это письмо, к счастью, сохранился, в отличие от остальных адресованных Мейерхольду писем.

Чехов дал актеру следующиий совет:

> ...не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации. Дайте одинокого человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом. Не трактуйте эту нервность как частное явление; вспомните, что в настоящее время почти каждый культурный человек, даже самый здоровый, нигде не испытывает такого раздражения, как у себя дома... покажите его лишь как *одну* из типических черт, не переборщите, иначе выйдет у вас не одинокий, а раздражительный молодой человек... Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервности, он относится к ней преувеличенно, но вы не уступайте... не жертвуйте, ибо раздражение и в самом деле есть только деталь, мелочь[7].

Чем объясняется, что пьеса Гауптмана «Одинокие» Чехову понравилась, пожалуй, больше, чем другие вещи немецкого писателя? Сопоставляя эту драму с прежними драмами Гауптмана, надо прямо сказать, что она в социальном отношении менее резкая. «Одинокие» прежде всего психологическая драма; это Чехов очень хорошо понял, и его слова явно облегчают правильное истолкование пьесы.

Гаутман в авторском указании к драме точно показывает место, где развертывается действие, – в этом есть сходные черты с пьесами Чехова, – но русский писатель никогда не описывает внешность своих действующих лиц так подробно, вплоть до того, как они одеты. У

[6] Письма Всеволода Мейерхольда к А. П. Чехову: Литературное наследство, 68. Ред. В. В. Виноградов. Москва 1960, 435.

[7] Письмо А. П. Чехова к Вс. Э. Мейерхольду от начала сентября 1899 г. Там же, 227–228.

Гауптмана этим чертам уделяется большое внимание, у Чехова же интереснее то, что персонажи говорят друг о друге. Надо отметить, что Гауптман использует диалекты (фрау Леманн и няня).

Пьеса «Одинокие» начинается сценой, в которой собирается вся семья. Жена героя, Иоганнеса Фоккерата, надеется, что ее муж успокоится после рождения ребенка и крестин: «Johannes wird ruhiger werden»[8]. Однако оказывается, что Иоганнес занят только самим собой, новорожденный ребенок мало его занимает; родителям он не осмеливается противиться, но жену – фрау Кэте – не подпускает к себе близко, его внутренний мир совершенно замкнут:

Wenn nur ein Mensch in der weiten Welt etwas für mich übrig hätte. Es braucht ja nicht viel zu sein. 'n klein bissel guter Wille. 'n klein bissel Verständnis für meine Arbeit (25).

Обычно о жене Иоганнеса говорят, что кругозор ее узок: ее интересует только домашний очаг, семейные заботы и ребенок, т.е. она типичная представительница немецкого бюргерства своего времени. Но приезжает Анна Мар, русская студентка происхождением из Ревеля, учившаяся в Цюрихском университете. В спокойную жизнь семьи Фоккератов ее появление вносит беспокойство. Она интересная, думающая, начитанная женщина, представительница русской интеллигенции, попавшей на запад. Гауптман сам встречал таких женщин в Швейцарии, и если этот тип появляется в его драме, по всей вероятности, он не мог избежать сильного впечатления, полученного о них. Здесь следует отметить, что Гауптман – не единственный немецкий писатель, у которого появляются русские женщины как партнеры для образованных, думающих немецких мужчин, сто́ит лишь вспомнить Лизавету Ивановну в рассказе «Тонио Крёгер» (1903) Томаса Манна, а также мадам Шоша в его «Волшебной горе» (1924). Вспомним и Р. М. Рильке, который в 1897 г. познакомился с Lou Andreas-Salomé, оказавшей большое воздействие на его художественное развитие, на поиски своего собственного поэтического голоса[9]. Он выучил русский язык с ее помощью, совершил путешествия в Россию, посетил Льва Толстого, переписывался с Леонидом Пастернаком, Еленой Ворониной, позже – с Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком, написал шесть стихотворений на русском языке и т.д. Уже в 1898 г. в «Das Florenzer Tagebuch», изданном только в 1942 г., он с благодарностью говорит о Лу и впервые формулирует свои эстетические воззрения[10].

[8] Gerhart HAUPTMANN, Einsame Menschen, Drama in fünf Akten. Berlin 1925, 11. – В дальнейшем страницы указаны в тексте в скобках по этому изданию.

[9] R. M. Rilke an Marie von Thurn und Taxis, 24. Mai 1924: Rilke – Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel. Besorgt durch Ernst Zinn, mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich–Wiesbaden 1951, 2: 807.

[10] Rilke und Rußland, Briefe, Erinnerungen, Gedichte. Hg. von Konstantin Asadowski. Berlin und Weimar 1986.

Возвращаясь, однако, к «Одиноким» Гауптмана, не лишне обратить внимание и на то, что Анна Мар своей самостоятельностью, философским полетом мысли покоряет Иоганнеса и возбуждает его симпатию, тем более, что Иоганнес занимается «философски-критически-психофизиологическими» (37) вопросами. Между прочим, ничего более конкретного зритель и не узнает о работе молодого ученого (так же, как и в рассказе Чехова «Черный монах» о Коврине), но Анна сразу же умеет сделать заключение:

Herr Johannes gehört eben auch unter diejenigen, welche neue Wege suchen (50).

Это указывает на глубокую внутреннюю связь в их образе мышления, тем более, что мать ненавидит его рукописи. Жена, Кэте, улавливает что-то из их разговора и говорит свекрови:

In vielen Dingen muß ich Fräulein Anna recht geben. Sie sagte neulich: wir Frauen lebten in einem Zustand der Entwürdigung. Da hat sie ganz recht. Das fühl ich hundertmal (52).

Она также чувствует благоприятное воздействие нового знакомства:

Find'st Du nicht Mutter: er ist immer so heiter jetzt (52).

Но она и боится, так как Иоганнес говорит откровенно только с Анной, только с ней становится разговорчивым. Первоначально доброе отношение семьи к гостье всё более сменяется антипатией. Кэте начинает ревновать, мать и отец считают, что Анна является причиной нарушения семейных традиций и хотят удалить ее из дома. Анна мечется между долгом и любовью, возникшей из симпатии. Она решается на отъезд только после прямо высказанного желания старого Фоккерата, отца Иоганнеса, чтобы гостья покинула дом. Так она приносит большую жертву, а Иоганнес, лишившись единственного духовно близкого человека, кончает жизнь самоубийством. Окончательный шаг главного персонажа – результат длительного процесса осмысления своего положения, обрисованного Гауптманом довольно скупо.

Причина самоубийства Треплева Чеховым глубоко мотивирована. Русский драматург показывает разносторонние раздумья героя, его способность не только анализировать свои поступки, но и реально оценить свой талант, свои цели. Треплев страдает и от того, что его стремление найти новые способы выражения, новые приемы и стиль, не увенчались успехом, но еще больше переживает, что он навсегда потерял Нину, которая несмотря на все обиды, всё еще любит Тригорина и говорит об этом прямо во имя старой дружбы. Сумма всех этих рассуждений ведет Треплева к последнему шагу[11].

[11] Z. YURIEFF, Prishedshii, A. Bely and A. Chekhov. In: Bely: Critical Review, ed. by G. Janecek. Lexington 1978, 44–55; RÉV Mária, Elbeszélés és dráma kölcsönhatása Csehov munkáiban: Filológiai Közlöny 30 (Budapest 1984) 25–51; Е. Толстая, Поэтика раздражения. Москва 1994, 279.

Вообще действующие лица Чехова более многогранны, их интересы более широки. Уровень их разговоров более соответствует интересам людей, представляющих настоящую интеллигенцию. Но общее в обеих драмах – ярко выраженное одиночество, что становится в это время общим признаком думающего, ищущего человека. Однако Чехов это показывает и раскрывает менее статично и более индивидуализированно, т.е. более многосторонне. А Гауптман, выделяя одно свойство, – более подчеркнуто.

За этим различием и кроется многосторонность, многоплановость Чехова, дающая новые импульсы каждому новому поколению, побуждающая каждого крупного режиссера испытывать свои силы постановкой его пьес. Тут можно назвать попытки Ж. Питоева и Ж. Л. Барро, П. Брукка и Дж. Стрелера, венгров И. Хорваи и Т. Ашера, в Германии П. Штейна, вызывающие особенно большой интерес. Почти все представители направлений в драматургии XX в. считают, что в основном они получили импульсы именно от Чехова. Об этом прямо высказываются драматурги англо-саксонских стран[12].

В России до последнего времени Чехов продолжал оставаться классиком сцены, но в застывшей форме начала XX в. Исключением можно считать, пожалуй, лишь несколько постановок Любимова и некоторые удачные решения О. Ефремова. Многогранное, хотя и едва уловимое чеховское воздействие испытали драматурги, располагающие настоящим художественным чутьем, но и они – лишь очень опосредованно, как, например, М. Булгаков, Н. Эрдман, А. Вампилов и др. В их пьесах всё чаще появляются персонажи, которые переживают внутренний разлад и духовные терзания: лучшие драматурги советской эпохи хотели избежать идеологической креации бесконфликтности и преодолевали ее.

Чехов показал страдания, внутренний разлад человека своего времени, когда всё меняется и очень трудно ориентироваться. Главный внутренний разлад у Треплева, дяди Вани, Астрова, трех сестер, Лопахина возникает оттого, что они уже знают, как не надо жить, но новые пути ими не найдены. Это вызывает их недовольство, необходимость говорить о мучивших их вопросах: «Если бы знать?» (словами Ольги Прозоровой), но в драмах Чехова всегда сохраняется равновесие, выражающееся в скрытых ожиданиях. Таким образом, поставленная в конце пьесы точка не означает завершения полета мыслей и чувств автора и его персонажей.

[12] Egri Péter, Törésvonalak, Drámai irányok az európai századfordulón (1871–1917). Budapest 1983; Péter Egri, Chekhov and O'Neill, The Uses of the Short Story in Chekhov's and O'Neill's Plays. Budapest 1986.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 113–117

„Leda" Miroslava Krleže na mađarskoj pozornici

PÓTH ISTVÁN

ELTE BTK Szláv Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

Dok se još prikazivala drama *U agoniji* u budimpeštanskom kazalištu Madách kazališna se publika mađarskoga glavnog grada već mogla upoznati s *Ledom,* trećim komadom trilogije o Glembayevima. Ova činjenica, kao i izdavanje više djela hrvatskoga pisca na mađarskom, svjedoče o tadašnoj popularnosti Miroslava Krleže u susjednoj zemlji.

Po običaju onoga vremena mađarsko novinstvo se već prije prve izvedbe zanimalo za buduću predstavu. Tako je npr. u dnevniku *Népszava* [Riječ naroda] 6. 12. 1964. objavljen razgovor s redateljem Bojanom Stupicom koji je, između ostaloga, rekao: „...Kao u svakom svome komadu Krleža i u ovom djelu analizira krizu građanskog morala. Ovoj drami mogli bismo dati i podnaslov „Trule naranče". Simbol naranče koji se provlači komadom pokazuje, kako je takvo milo, lijepo voće kao naranča odvratno i neupotrebljivo kada ga iznutra zahvati trulež... Meni je uvijek ugodno osjećanje doći u Budimpeštu; mnogi europski gradovi mogu zavidjeti njenoj bogatoj kazališnoj kulturi kao i njenoj oduševljenoj kazališnoj publici koja pruža oslonac umjetnosti". Stručni tjednik *Film, Szinház, Muzsika* [Film, Kazalište, Glazba] (11. 12. 1964.) ističe da Krležina drama ima i svoje mađarske relacije.

Premijera *Lede* u prijevodu Kálmána Dudása održana je 29. siječnja 1965. u kazalištu *Katona József* u Budimpešti nakon javnih generalnih proba 27. i 28. istoga mjeseca. Kritike u novinama i časopisima bile su laskave. Poznati kazališni kritičar Tamás Ungvári piše: „...Ovaj veliki pisac južnoslavenskih naroda strahovito poznaje svijet. Kroničar je raspadanja. Bistrom glavom kreće se među pokolebanim vrijednostima te je dokučio onaj trenutnak iz epiloga propadanja stare Austro-Ugarske Monarhije, kad se tragedija prevrće u komediju ... Stilska bravura komada sjedinila je u jedinstvo tragiku i komiku..." Aludirajući na nekadašnju Monarhiju, jedan drugi novinar zaključuje da drama „...ne govori samo nama nego donekle i o nama..." (*Hétvégi Hirek* [Vijesti na koncu tjedna] 1. 2. 1965.) Tako je nastala zamisao i širilo se shvaćanje da bi Miroslav Krleža, po svojoj tematici, zapravo mogao biti i „mađarski" pisac.

Dobar poznavatelj drame i kazališta, sveučilišni profesor za svjetsku književnost Péter Nagy u literarnom tjedniku *Élet és Irodalom* [Život i književnost] piše (6. 2. 1965): „...poslije raspada Monarhije pojavljuje se takoreći u svakoj

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadámiai Kiadó, Budapest*

njenoj bivšoj državi članici po jedan veliki pisac, koji u svom životnom opusu u dvadesetim godima stiže do vrhunca i postavlja spomenik na grob Monarhije." Tako on spominje mađarskog pisca Krúdyja, pa Musila, Kafku i (dodaje da) ovamo spada: „...u Jugoslaviji Miroslav Krleža s nizom novela o Glembayevima i sa svojom dramskom trilogijom kojom prodire duboko u psihološke dubine ... Krleža je u svojim dramama istovremeno slikar vremena, ocjenivač društva i analitičar duše – a prve dvije funkcije vrši psihološkom analizom kao njegovi uzori, veliki skandinavski dramatičari krajem stoljeća ... *Leda* je u trilogiji najslabiji, ali istaknuti, važan komad srednjoeuropske dramske književnosti dvadestih godina. Možemo se veseliti da smo ga, iako s velikim zakašnjenjem, konačno mogli vidjeti." Kritičar nije sasvim zadovoljan s prijevodom, ali hvali redatelja Bojana Stupicu.

Poznati prevoditelj hrvatske, srpske i makedonske književnosti Zoltán Csuka, poznavatelj originalnog djela, piše o predstavi *Lede* u listu *Pestmegyei Hirlap* [Vjesnik Peštanske županije] (7. 2. 1965.) ovako: „...Komedija? Da, ali krvava komedija, tegobnija od drame, od tragedije, jer lica ove komedije nisu ni za to sposobna da se izbave iz gliba, da djeluju i da izvrše samoubojstvo. Ovdje je svatko gonič neke nedostižne varljive svjetlosti ... I kao jedino rješenje ostaje potpuni nihil, kad autor – koji je gledateljima predočio konkretnu analizu – nijemim, ritmičnim i snažno izražajnim pokretima čistača ulice u ranoj zori izražava jedino moguće rješenje: ovu karnevalsku noć treba pomesti, ovaj nagnjili svijet mora nestati da bi moglo slijediti novo rješenje: krepki život. Sve u svemu: premijera *Lede* bila je velik i topao uspjeh i naše je uvjerenje da će se treća drama trilogije o Glembayevima na mađarskoj pozornici dostojno prilagoditi dvjema prvima." Još jedan kraći citat: „...Krležin glas je osobit i svojstven u grandioznoj simfoniji, čiju temu obrađuju i takvi genijalni stvaratelji kao Čehov, Gorki, Ibsen, O'Neill..." (*Népszava* 9. 2. 1965.) U dnevniku *Népszabadság* [Sloboda naroda] 18. 2. 1965. kritičar hvali režiju, ali veli: „Cijela predstava ipak se nije mogla uzdići na izvanrednu umjetničku visinu prvih drama trilogije." *Leda* je, kaže dalje, komedija bez komičnih karaktera i komičnih situacija. „Komedija je u tom smislu, kako se za takav – do u srži pokvaren, farizejski svijet – obično kaže: to je bijedna komedija života..." Zanimljivo je mišljenje recenzenta u tjedniku *Ország Világ* [Zemlja-Svijet] (24. 3. 1965.): „...*Gospoda Glembayevi* i *U agoniji* također su vrlo dragocjeni kazališni komadi, ali nam se čini da je *Leda* još bolja drama od spomenutih. Krleža je mnogo učio od Ibsena i nešto možda i od Ferenca Molnára, no najviše pak iz vlastitih doživljaja i od svoje osobne inspiracije..." Miklós Nagy poznati književni historičar, sveučilišni profesor piše ošpirno o predstavi u književnom časopisu *Kortárs* [Suvremenik] (1965. br. 6.). On također spominje Ibsenov utjecaj. „No Krleža je umjetnik koji uvijek stoji na vlastitim nogama: on potpuno zanemaruje mnoge Ibsenove osobine koje mame na oponašanje (simbolizam, kompozicija koja se vraća u prošlost itd.). Pada u oči kako drukčije postupa u izboru glavnih junaka: nasuprot Ibsenu Krleža je upadljivo sklon licima visoke obrazovanosti i blistave elokvencije, njihove pojedine izjave su odlomci eseja ili

polemike, ili pak superiorno lepršajuće glose." U dijalozima hrvatskoga pisca „dominira latiničko izobilje riječi. Kod njegovih umjetničko razgovorljivih junaka ima nešto od retorike Cyrana – premda djeluje zamarajuće – ono pripada karakterizaciji junaka... Trebamo se zahvaliti piscu jer je činio ono što je naša drama nakon veoma sličnih povijesnih događaja zanemarila: ovjekovečio je kraj doba Franje Josipa i osudio na moralnu smrt ono, što nije bilo vrijedno da živi u vremenu spotičućeg se osamostaljivanja srednjoeuropskih naroda..."

S ostvarenjem redatelja Bojana Stupice kritičari su većinom veoma zadovoljni, za njega uglavnom imaju laskave riječi, ali po mišljenu Miklósa Nagya (*Kortárs*, 1965. br. 6.) Stupica pretjerano naglašava, ističe komične, ponekad i lakrdijaške momente. Tamás Ungvári u listu *Magyar Nemzet* (31. 1. 1965.) veli pak da je režiser nadmašio autora time, što se na kraju pojavljuje čistačica da očisti ulicu. Znamo, da je sam pisac tako dovršio komad i da čistači nisu nekakva redateljska pretjeranost. Na neobavještenost pa možda i umišljenost ovog kritičara ukazuje i njegova tvrdnja da je *Leda* drugi, a ne treći dio Krležine trilogije. U spomenutoj recenziji piše: „...*Leda* je kao neka međuigra divne trilogoje. Nije tako grandiozna kao prvi dio. Nije tako zbijena, zatvorena, intimna, tako bezgrešno dotjerana kao posljednji. Dobar je komad, uzbudljiv komad, koji je potekao iz radionice velikog majstora, na njemu je obilježje genija." Ovaj se promašaj pojavljuje i u nekim drugim napisima o premijeri. Tako András Rajk u novinama *Népszava* veli: „...*Leda* je dubokoumna, zaprepašćujuća komedija ... ali njeno kompoziciono jedinstvo, njena jezgrovitost ne dostižu prvi dio trilogije, a kamoli treći dio." Tako i Jenő Illés u tjedniku *Film Színház Muzsika* (5. 2. 1965.) kaže: „... Ovaj se svijet ne očituje u takvim raznovrsnim bojama kao prvi dio Krležine trilogije *Gospoda Glembayevi* i nije tako nemilosrdno zbijen kao treći dio *U agoniji* (!), u svome stilu i intonaciji u osnovnom sadržaju komad je karakterističan prijelaz iz prvoga u treći dio..." Neshvatljivo je kako su ovi kazališni kritičari, „stručnjaci", mogli biti toga mišljenja, kada su navodno poznavali druga dva komada trilogije jer i sama radnja, sam sadržaj ovih drama očituje da je *Leda* završni dio.

Leda je postigla zavidan uspjeh na daskama kazališta *Katona József*. Prikazivana je od konca siječnja do konca studenoga 1965. oko šezdeset puta. Njen uspjeh može se zahvaliti možda i jednoj ne izričito umjetničkoj okolnosti. Na plakatu bilo je naznačeno da je predstava dozvoljena samo za osobe iznad osamnaest godina, jer je u ono vrijema erotika, erotičnost u umjetnosti bila potisnuta u pozadinu, a režija je baš takve momente u izvođenju istaknula. To je vjerojatno u kazalište primamilo i takve osobe koje inače nisu bile naklonjene dramskoj umjetnosti.

Posilje nepuna dva desetljeća kazalište *Pesti Színház* stavilo je na svoj repertoar Krležinu „komediju", gdje je od siječnja 1983. do početka 1984. godine *Leda* igrana oko pedeset puta u režiji Istvána Horvaija i u prijevodu Kálmána Dudása.

Na plakatu stoji: „4. čin komada adaptirali su za pozornicu koristeći se drugim djelima Miroslava Krleže: István Horvai i Levente Osztovics". Erotičnost je u ovim predstavama bila još više naglašena nego u prethodnom izvođenju.

Ponovnim prikazivajem *Lede* kritika u budimpešti se opet podrobno bavila. *Esti Hirlap* (4. 2. 1983.) pod naslovom *Szerelmi körbe-körbe* [Ljubavni vrtuljak] posebno ističe erotičnu stranu komada iako bismo poslije prve rečenice nešto drugo očekivali. Napis naime počinje ovako: „Svaki lik u *Ledi* podjenako je dobro obrađen, zato je svaka uloga u njoj glavna uloga..." To važi i za Klanfara i za Fanny (koja u ovom izvođenju ima veći djelokrug nego u Krležinom tekstu.) „No među svima najaktiviniji je Oliver Urban ... ali ne kao novinar, kao pisac članaka, reportaža, nego kao ljubavnik koji iz kreveta Melite ide u krevet Klare" da bi se na koncu noći stropoštao u Fannynu postelju. Istina, „uzalud je ona u njega zaljubljena, on ispričavajući se već više 'sancta impotencia'". To nije jedini ljubavni ringlšpil u komandu jer Melita mora izvršiti i supružničku dužnost, a ima i plahoviti ljubavni odnos sa slikarom Aurelom, čija žena opet njega vara u toj pokladnoj noći „samo" s Oliverom. Tako se pred očima gledatelja očituje neki ljubavni vrtuljak koji se dosta udaljio od Krležina originala.

Iz jedne druge recenzije još jasnije se vidi kako je redatelj István Horvai izmijenio original: „Četvrti čin – koji se prvobitno odigrava u zori na ulici s nekim posebno lebdećim ugođajem i donekle s nastojanjem da se prevaziđu ograničenja naturalizma – on domišljato vraća na mjesto radnje prvoga čina, u Klanfarovu palaču... Ulogu Fanny redatelj proširuje. Vitez Urban ne udaljuje se sa prostitutkom-uličarkom, nego stavlja svoju umornu glavu u krilo Melittine sobarice koja je željna pustolovine ... (*Magyar Hirlap* 5. 2. 1983.) – „Bit *Lede*"– veli jedan drugi kritičar – „ipak nije seksualni vrtuljak. Ova igra svakoga sa svakim je samo formalna pojava, predstavljanje nečega: propasti jednog beznadežno srozavajućeg, dekadentnog sloja. Povrh toga ovi bi likovi mogli biti magdje na području nekadašnje Monarhije: u Beču isto kao u Krakovu, na Rijeci isto tako kao u Velikom Varadinu, u Raguzi koja je već nazvana Dubrovnikom, u Pragu, u Lvovom nazvanom Lembergu isto kao u Budimpešti." Krleža slika načim života i propadanje ovoga sloja. On čitavo svoje životno djelo posvjećuje ovoj pojavi koja nije samo hrvatski fenomen nego je nazočan svugdje u nekadašnjoj Monarhiji ... László Németh ... je naglasio kako je stravična paralela hrvatske i mađarske situacije." Kritičar iza toga ovako citira riječi poznatog pisca L. Németha (1901–1975): „Dok sam ga čitao morao sam misliti na mađarske i ne samo na mađarske: na češke, poljske, austrijske Glembayeve..." (*Pestmegyei Hirlap* 19. 2. 1983.).

Recenzenti naglašavaju isticanje erotike i komike u ostrvarenju redatelja: „...veliki dio predstave prožet je nekakvom zagušljivom erotikom koja se naslaže na zastore kulisa, na odijela glumaca ili na njihovu golotinju. Simbol erotike je Leda, divan model..." (*Napló* [Dnevnik]. Veszprém 28. 9. 1983.) – „Autor svoje djelo naziva komedijom jedne karnevalske noći, to je malo tko shvatio ozbiljno. I zaista jedva ćemo naći čitatelja koji bi grohotnim smijehom pratio radjnu. No ako pozorno obratimo pažnju na tekst ipak ćemo naći poneke elemente komedije.

Nedvojbeno je zabavan motiv zubobolje... Redatelj pojačava elemente komedije; od Klanfara čini gotovo lakrdijaša..." (*Magyar Nemzet* 12. 2. 1983.) „Tako promjene pokazuju Horvaijev komedijski pristup, one u osnovi nisu ni na štetu, ni na korist igre..." On svojom režijom upravo prikriva doba i sredinu. „...u manjoj mjeri prikazuje mogućnost tragedije koja se skriva u dubinama paklene komedije i koja može izbiti u bilo kojem trenutku ... Pa i ovako se može igrati *Leda*. To je stvar shvaćanja." (*Film Színház Muzsika* 12. 2. 1983.).

Nezadovoljan je sa izvođenjem mladi kritičar *Narodnih novina* (17. 3. 1983.) Ernest Kovač: „...U predstavi nisam osjetio ništa zagrebačkog, pravog purgerskog, ništa od onog majstorskog zahvata Krležinog skidanja bijele plahte nevinosti sa zagrebačkog života između dva rata i prave, pomalo naturalističke i za čovjeka zdravog razuma očajne stvarnosti... Nisam osjetio onaj prirodni tok drame, onu lakoću koju sam očekiavo. I na žalost, što je mnogo veći problem, ni ostali gledaoci nisu imali prilike da osjete nešto krležijanskoga, što bi ih možda ponukalo da pročitaju i ostala Krležina djela ili da se zainteresiraju za jugoslavensku književnost, što je možda i trebalo da bude cilj. A ako je i bio, ta očekivanja nije ispunio." Primijetio bih da zamisao Miroslava Krleže nije bila prikazivanje agremarskog purgerskog života. Lica u *Ledi* nisu zagrebački purgeri, zagrebački građani, nego predstavnici onog vladajućeg sloja u Austro-Ugarskoj koji je već polako izumirao u Hrvatskoj, a pisac je ovjekovečio i opravdao vrijeme njihove propasti, njihovog postupnog nestanka.

Inače čini mi se da je Kovač u svome izlaganju suviše skeptičan. Predstava *Lede* nije imala negativan utjecaj na kazališnu publiku. To potvrđuje npr. kritika u časopisu *Ország Világ* (16. 2. 1983.): „Horvaijeva režija naglašava grubost koja se krije iza kulturnih fraza i društvenih gesta. On tako karikira da istovremeno daje na znanje: Glembayevi su izumrli, ali ove forme držanja, vladanja i danas postoje ... 'Nemila, sumorna' karnevalska noć Miroslava Krleža u kazalištu Pesti Színház opet probuđuje želju za ostalim komadima o Glembayevima ...".

Leda Miroslava Krleže postigla je lijepi uspjeh na daskama Pesti Színháza, doživjela je oko pedeset predstava. To se dijelom ima zahvaliti redateljevoj smjeloj adaptaciji za ponovna budimpeštanska izvođenja, ali najveće zasluge za to ima nepobitno sam autor koji obrazovanim, intelektualnim gledateljima daje istinski, pravi doživljaj vješto i umjetnički vođenom radnjom, iznenađujuće iznjetim mislima, te psihičkom analizom zalazeći i u najdublja skrivena područja ljudske duše.[1]

[1] Članak o uspjehu prvog komada trilogije „Gospoda Glembayevi" objavljen je u časopisu Studia Slavica Hung. 39 (1994) 335–341. Referat o predstavama „U agoniji" pročitan je na znanstvenom skupu u Szombathelyu (Subotištu) u svibnju 1994. g. i bit će tiskan u tamošnjem zborniku.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 119–127

Ungarische Parallelen in einem kroatischen Roman

(J. E. Tomić: Melita)

ISTVÁN LŐKÖS

Eger, Vízimolnár u. 12. II. 6, H-3300

Josip Eugen Tomić ist im 19. Jh. der populärste Romanschriftsteller in seiner Heimat. Der Schlüssel seines Erfolges ist einerseits die historische Thematik, andererseits die ungezwungene Darstellungsweise und die spannende Handlung seiner Romane. Der Leser, der die kroatische Literatur der Epoche nicht näher kennt, kann mit Recht vermuten, daß er es hier mit einem der späten Repräsentanten der Romantik zu tun hat. Die Annahme ist gar nicht unbegründet. Tomić ist 1843 geboren und 1906 gestorben, seine schriftstellerisch-dichterische Laufbahn beginnt in der Zeit des Absolutismus, seine Erfolge fallen größtenteils auf die Khuen-Héderváry-Periode. Die Laufbahn ist fast parallel mit der von Jókai, die natürlich auch mit der Laufbahn von Šenoa, dem größten Vertreter des kroatischen Romanes des 19. Jh., in Parallele zu stellen ist. Die nähere Forschung nuanciert natürlich das Bild, denn *Melita*, der von uns zu analysierende Tomić-Roman, zeigt bei weitem nicht die schriftstellerische Attitüde, die wir in seinen historischen Romanen beobachten können.

Die kroatische Literaturwissenschaft hält Tomić bald für einen »Pseudoromantiker«, bald für einen Repräsentanten des »Protorealismus«, für einen Schriftsteller, auf den trotz seiner damaligen Popularität der Schatten des großen Zeitgenossen Šenoa fällt und der von den Lesern und der Kritik der späteren Jahrzehnte als ein zweit- oder drittrangiger Schriftsteller betrachtet wird.[1] Die Entscheidung dieser Frage kann das Ziel dieses Referates nicht sein.

Diese Tatsachen zeigen auch, daß die Beurteilung von Tomić aus einem Extrem ins andere fällt, deshalb erfordert die Erforschung seines Oeuvres und seiner einzelnen Werke größere Umsicht. Im Jahre seines Todes faßte Milan Ogrizović seine Schwächen so zusammen: Tomić »... ist ein talentierter und interessanter Illustrator der Geschichte, ein fähiger und lustiger Anekdotenerzähler, zuweilen schöpft er auch aus dem Volksleben, aber alles, was er von sich selbst gibt, ist bloß Farbe, Erzählweise, in der die auf ihn ausgeübte Wirkung der Außenwelt vor uns

[1] Vgl.: Nada PAVIČIĆ-SPALATIN, Josip Eugen Tomić, in: Josip Eugen TOMIĆ, Melita. Zagreb 1964, 319–325. Die Romanzitate werden zitiert nach dieser Ausgabe, in unserer Übertragung: Ivo FRANGEŠ, Realizam, in: Povijest hrvatske književnosti, 4. Hg. Slavko Goldštein, Milan Mirić, Vera Č. Šain Senečić, Kate Zorut. Zagreb 1975, 361–367; Miroslav ŠICEL, Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti. Zagreb 1971, 179.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

geboren wird ... Er löst keinerlei Problem, philosophiert nicht, prophezeit nicht, er ist nicht einmal ein Künstler. Er schreibt, um andere zu unterhalten – oder ... um den Leser für sich einzunehmen. Sein Buch kannst du nicht hinlegen, bis du es nicht zu Ende liest ...«[2]

Sechs Jahre früher, zur Zeit des Erscheinens des erfolgreichsten Tomić-Romans *Melita*, sieht S. S. Kranjčević, der kroatische Dichter der Jahrhundertwende, das Geheimnis seiner Erfolge in der Lebensnähe seiner Gestalten sowie in der erfolgreichen Mischung der Phantasie und der Gerechtigkeit und meint, die Farbenwelt seiner Romane »wird nicht verblassen«. Zum Schluß der Analyse von *Melita* wünscht er »weitere solche Bücher« und einen breiten Leserkreis, der dieses Werk der kroatischen Belletristik ins Herz schließen kann, ein Werk, das solche Werte inne hat wie »die Führung der Fabel und die Analyse, die äußere und innere Skizze der Gestalten«.[3]

Krleža, der das kroatische literarische Erbe des 19. Jh. immer scharf kritisierte, bezeichnet in dem in der zweiten Hälfte der 60er Jahre erschienenen erfolgreichen Buch, das die Gespräche mit P. Matvejević enthält, *Melita* als eine entscheidende Lektüre seiner Jugend. Dort heißt es: »... was *Melita* betrifft, es ist eine ganz gut erdachte Komposition im Stil Ohnets. Vor einigen Jahren habe ich *Melita* in der Hand gehabt: sein Stil und seine Erzählweise sind deprimierend, es ist in jeder Hinsicht ein ausgesprochen erschreckender Beweis unserer literarischen Rückständigkeit. Und doch ist *Melita* für mich seit Jahren ein unauslöschlicher Eindruck.«[4]

Die lobende Beurteilung von Kranjčević, die verurteilende, aber auch anerkennende Beurteilung Krležas lassen uns doch ahnen, daß das Tomić-Oeuvre und besonders *Melita* einen nicht zu vernachlässgenden Teil der Entwicklungsgeschichte des kroatischen Romans bilden. Und so viel wäre vielleicht auch genug, um uns damit zu beschäftigen. Im Rahmen dieses Referates natürlich nicht mit dem ganzen Oeuvre, sondern nur mit dem erfolgreichsten Tomić-Roman: mit *Melita*. Das können wir auch mit komparatistischen Gesichtspunkten begründen: *Melita* ist ein Roman, der an ungarischen Beziehungen reich ist ...

Melita, dieses Spätwerk von Tomić, ist 1899 erschienen, die zeitgenössischen und die späteren Kritiker sind sich darin einig, daß dieser Roman, im Gegensatz zu den früheren Opera mit historischen Themen, ein typischer Gesellschaftsroman ist, der 1899 ein äußerst aktuelles Thema behandelt: die totale moralische und materielle Verkommenheit der kroatischen Aristokratie. Mehrere Analytiker machen darauf aufmerksam, daß es sich hier um einen Schlüsselroman handelt – damit wollen sie die Ernsthaftigkeit der schriftstellerischen Absicht betonen. Die Modelle seiner Gestalten wählte er aus seiner unmittelbaren Umgebung.[5] Tomić war ein

[2] Zitiert: Ivo FRANGEŠ, a. a. O. 363.
[3] Silvije Strahimir KRANJČEVIĆ, Sabrana djela III. Zagreb 1967, 235–241.
[4] Predrag MATVEJEVIĆ, Razgovori s Miroslavom Krležom. Zagreb 1969, 66.
[5] Nada PAVIČIĆ-SPALATIN, a. a. O. 321.

hoher Beamter in der Banschaft, eine Zeitlang Vorsitzender der Wirtschaftsabteilung im königlich-kroatischen Staatsapparat. Er hatte also die Möglichkeit, die gesellschaftlichen Prozesse, die sich um ihn vollzogen, zu beobachten, deren Hauptfiguren einerseits die herabsinkenden Gruppen des kroatischen Adels (vor allem die der Aristokratie), andererseits die Repräsentanten des Bürgertums waren, das im wirtschaftlichen Leben eine immer größere Rolle spielte.

Der Schauplatz des Romans ist größtenteils Zagorje, die nähere Heimat der kroatischen Aristokratie, eine schöne Landschaft, die von Agram, Varaždin und Krapina umgrenzt ist. Das Stammgut der Familie Vojnić befindet sich ebenfalls hier, sein Zentrum ist das Schloß von Deli-dvor. Beim Beginn der Handlung ist es noch ein ranggemäßes Milieu, eine echte gräfliche Umgebung, trotz der Schulden, mit denen es belastet ist. Die Bewohner von Deli-dvor machen sich keine Sorgen um die Zukunft: Die Männer, Graf Orfeo und sein Sohn Artur, vergeuden das Geld mit beispiellosem Leichtsinn, aber die Heldin des Romans, Melita (die Tochter des Grafen Orfeo) ist auch nicht besser: Anläßlich der Bälle fährt sie nach Wien, nach Graz oder nach Budapest, als würde sie das benachbarte Stammgut aufsuchen, dann wieder sucht sie die Gesellschaft von vornehmen russischen, englischen und französischen Personen an der Riviera und in schweizerischen Kurorten. Im Kreis ihrer vernünftigeren Freundinnen argumentiert sogar die alte Gräfin (geborene Anna Vojnić) so: »ich weiß, daß unsere Lebensweise über unsere Kräfte geht ... aber was können wir tun? Wenn wir allen Komfort entbehren, wenn wir mit der vornehmen Gesellschaft keinen Schritt halten, dann ist das Leben für uns überhaupt nicht großzügig und das ist für uns überhaupt kein Leben. Es ist wahr, daß wir dadurch zugrunde gehen ..., daß wir kämpfen und am Ende zusammenbrechen müssen, aber das ist das Schicksal unserer Klasse. Wir gehen alle zugrunde, der eine früher, der andere später.« Ihr einziger Wunsch: sie will die totale Katastrophe nicht erleben. Diese Leichtsinnigkeit des Grafen Orfeo und seiner Familie, ihre verschwenderische Lebensführung paart sich notwendigerweise mit der schwersten Immoralität, was Tomić prächtig darstellen kann. Orfeo, der Vater, ist ebenso ein Schürzenjäger und ein Gauner wie sein Sohn Artur, der freche Husar. Ihre Liebesaffären kreuzen sich immer wieder: zuerst rivalisieren sie um die Gunst einer Triester Marquise, dann um Elza, eine von Nagyszeben nach Wien geflohene Kokotte – und sie machen aus dieser Rivalität gar keine Geheimnis. Aber Orfeo hat auch schwerere Sünden: obwohl er seine eigene Unzuverlässigkeit kennt, überträgt er die Abwicklung der Aufgaben der Tilgung der Zinsen und der Raten eines Kredits, den er bei einer Wiener Bank aufgenommen hatte, seinem Schwiegersohn. Aber das Einkommen der Pacht, das die Quelle der Raten gewesen wäre, wird doch von Orfeo verschwendet: er hat es ohne Wissen seines Schwiegersohnes von den Bauern eingesammelt und bis auf den letzten Heller für Fräulein Elza verwendet.

Artur sinkt später noch tiefer: er fälscht einen Wechsel, und weil er deswegen die militärische Laufbahn aufgeben muß, wird er zuerst der Zuhälter der Triester

Marquise, und als sie ihn sich wegen seiner Treulosigkeit vom Hals schafft, fährt er nach England, schließlich verschwindet er irgendwo in Indien.

Melita ist auch nicht besser: sie ist kaum zwanzig Jahre alt, als sie einen Flirt hat, der die halbe Monarchie aufrührt: anläßlich eines Urlaubs in Venedig, in der Gesellschaft ihres Vaters, wird sie mit einem ungarischen General namens Zelenkay vertraut, dieser wird auf seine Scheidungsabsicht nur wegen des entschiedenen Auftretens der Familie seiner Frau verzichten. Dies geschah trotz einer echten Gefühlsbeziehung, denn ihr Partner, ein junger Aristokrat, wollte sie heiraten.

Und wenn wir zudem noch wissen, daß die Familie Armano innerhalb von zwei Jahrzehnten aus Unverantwortlichkeit, ohne irgendeine fachgemäße Sachkenntnis, mit systemloser Wirtschaft mehrere Millionen und große Bodenanteile verloren hat, dann können wir von der weiteren detaillierten Charakterisierung absehen.

In diese verworrene Familie verschlägt das Schicksal die für uns besonders interessante Figur des Romans Branimir Rudnić, den wir sogar den zweiten Hauptheldеn nennen können. Dieser Millionär, Unternehmer und Gutsbesitzer wird Melita zur Frau nehmen.

Es ist nicht schwer, darauf zu schließen, was für ein Schicksal auf Rudnić in dieser Ehe wartet. In den ersten Tagen nach der Hochzeit scheint die Herausbildung der Gefühlsbeziehung noch möglich zu sein, aber nach der Rückkehr von der Hochzeitsreise, im Alltag des Ehelebens wird die Hoffnungslosigkeit immer offenbarer. Das gesellschaftliche Vorurteil gegen Rudnić, das zuerst nur die Gräfin Anna spüren läßt (»Furchtbar, daß unsere Tochter, dieses stolze Kind, einen Mann heiratet, der nicht einmal ein Familienwappen hat ...«), wird jetzt auch von seiten Melitas immer klarer. Sie wendet alle Mittel an, Rudnić zu verstehen zu geben, wie sehr sie ihn wegen seiner plebejischen Herkunft verachtet. Die Skala der beleidigenden Äußerungen ist ziemlich breit und reicht von kleinen Sticheleien bis zur Grausamkeit. Sie haßt aber nicht nur ihren »plebejischen« Mann, sondern auch ihr Kind: sie will es nicht einmal sehen. Sie leben oft monatelang getrennt (mal wegen der Schwangerschaft, der Erholung nach der Entbildung, mal wegen des Suchens des seelischen Gleichgewichts), sie verschwendet das Geld in verblüffender Weise (es gibt eine Periode, als Melita Zweidrittel des Jahreseinkommens ihres Mannes an der Riviera und in der Schweiz verschwendet), später trifft sie immer häufiger ihre alte Liebe – diese sind die auffälligsten Benehmensformen. Tomić weist neben ihrem Egoismus, Hochmut, ihrer Launenhaftigkeit und weiteren schlechten Charakterzügen oft auf ihre Exaltation hin, die zum offenen Bruch mit Branimir führt. Melita besucht heimlich Bälle mit Alfred, und als ihr Mann unerwartet erscheint, behauptet sie vor den Zimmermädchen und Zimmerfrauen, also in einer Situation, die einer aristokratischen Frau nicht würdig ist, daß sie sich von ihm scheiden wird. Alfred weicht, nach einem Duell mit Rudnić, in dem er verletzt wird, zurück, Melita reist sofort nach Budapest und heiratet den inzwischen verwitweten Zelenkay. Aus dieser Ehe führt ihr Weg nur noch in eine Richtung: ins Irrenhaus. Der verständnisvolle, jedoch Ruhe liebende, anständige

Ehemann Zelenkay muß resigniert zur Kenntnis nehmen: er hat eine exaltierte, ihrer Leidenschaften lebende, die Selbstvernichtung liebende, der aufrichtigen Gefühle unfähige Frau geheiratet ...

Untersucht man das Schicksal der ungarischen Figur im Kontext der zeitgenössischen kroatischen Romanliteratur, so fällt ins Auge, daß dieses an ungarischen Motiven reiche Werk völlig frei von ungarfeindlichen Tönen ist. Aus der historischen Situation, in der der kroatische Roman der Zeit – so auch *Melita* – geboren ist, würde sich logisch etwas anderes ergeben. Zur Orientierung nur einige Daten. Im Jahre 1895 (das ist das Jahr des Besuchs Franz Josephs I. in Agram) protestieren die Agramer Intelligenz und die Studenten gegen die Herrschaft von Khuen-Héderváry, während der Protestation wurde die ungarische Fahne verbrannt. Diese Ereignisse hatten sofort einen literarischen Nachklang: Antun Gustav Matoš, die Hauptgestalt des kroatischen Symbolismus, schrieb eine Novelle mit dem Titel »Denkmal des Vaterlandes 188*« (*Kip domovine leta 188**, damals war der Titel »Heldentod«, *Junačka smrt*), in dem er, nicht eben schmeichelhaft, über die gegen die Demonstranten eingesetzte ungarische Kavallerie schreibt.[6]

Im Frühjahr 1903 »belagerten« die Studenten das Gebäude des Agramer Hauptbahnhofs (sie warfen Fenster ein, bewarfen das Gebäude mit Steinen); die Ursache war die ungarische Inschrift an der Fassade des Hauptgebäudes des Bahnhofs: Magyar Állam Vasutak (Ungarische Staatsbahnen).

Zwischen 1886 und 1906 erscheinen nacheinander die mit ungarfeindlichen Gefühlen prallvollen Romane von Šandor Ksaver Gjalski: im Jahre 1886 der Roman »In der Nacht« (*U noći*), der ausgesprochen die Khuen-Héderváry-Periode angreift, im Jahre 1892 der Roman »Tagesanbruch« (*Osvit*), der der Bewegung des Illyrismus ein Denkmal setzte, und im Jahre 1906 das schwächste, propagandistische Werk von Gjalski: »Für die Muttersprache« (*Za materinsku riječ*).

Melita spiegelt davon eigentlich nichts wider. Im Roman können wir von objektiv dargestellten familiären Beziehungen, von ungarischen Erziehungsanstalten, vom Essen, von Offizieren, die auch in einem Mikszáth-Roman vorkommen könnten, von Manövern in Ungarn, von einer unitarischen Hochzeit lesen: sogar die negativen Figuren sind streng objektiv dargestellt. Die Mutter der Gräfin Anna z.B. war eine ungarische Baronesse aus der Familie Irmay, und die Irmays waren immer entgegenkommend gegen die kroatische Verwandtschaft. Als Gräfin Anna 16 Jahre alt wurde, kam sie auf ihren Rat hin ins Budapester Anstalt der Englischen Fräulein, und sie haben sie nach ein paar Jahren in die Gesellschaftsleben eingeführt. Als die Wirtschaftsversuche Orfeos nacheinander gescheitert waren, kamen ihm wieder die Irmays zu Hilfe: Der Neffe der Gräfin Anna hat, zu einem günstigen Preis, das Stammgut in Hrastovac gekauft, obwohl er wußte, daß die Bäume des Eichenwaldes längst gefällt, die Äcker vernachlässigt sind und nur die Wiesen einen Wert haben.

[6] Über dieses Werk von Matoš vgl.: Lőkös István, *Magyar és délszláv irodalmi tanulmányok*, Budapest 1984, 192–196.

Die Baronesse Winter wird über die Romanze von Melita und Zelenkay durch Agatha Doróczy, die Frau eines reichen ungarischen Gutbesitzers namens Radványszky, in einem vertraulichen Brief informiert, damit die Baronesse ihrer gemeinsamen Mitschülerin Anna diese unmoralische Beziehung enthülle und Melita dadurch bewogen werde, diese Beziehung abzubrechen.

Bei der Darstellung behandelt Tomić diese Motive nicht oberflächlich. In den Figuren der ungarischen Offiziere stellt er neben der Offiziersmentalität der Monarchie auch jenes Milieu dar, aus dem sie die militärische Laufbahn eingeschlagen haben. Er zeigt auch die bedingten oder unbedingten Beweggründe der Berufswahl. Das Vorleben des »großen«, »breitschultrigen«, »blonden, blauäugigen« Oberleutnants ist besonders stürmisch: bereits als Jurist hat er während der sechs Semester in Budapest große Summen verspielt; mit seiner Leichtsinnigkeit zwingt er auch seinen ehrlichen Vater (Richter im Komitat Tolna) zu gesetzwidrigen Taten. Der allgemein verehrte Mann eignet sich öffentliche Gelder an, um die Schulden seines Sohnes zu tilgen, und nur eine freundliche Geste hat ihm vor der Bloßstellung und dem Gefängnis gerettet: Seine Freunde haben die illegal ausgeliehene Summe zusammengebracht. Deshalb muß er sein Amt freiwillig aufgeben. Der Sohn lernt nichts aus dem Ruin der Karriere seines Vaters: nach seinem einjährigen, freiwilligen Militärdienst wurde er Offizier und setzte seine früheren Passionen (Karten, Werbung, Unterhaltung) fort, deshalb kam er als Strafe in eine kroatische Garnison. Sein Kamerad, der sonst »sympatische«, »elegante«, junge Leutnant ist nicht besser. Der Vater dieses Leutnants war 1848 Hauptmann unter General Bem, er ist nach der Kapitulation bei Világos mit dem legendären Polen sogar in die Emigration gegangen. Später war er im öffentlichen Leben tätig. Seinen jüngsten Sohn schickte er auf die seit 1872 wiedereröffnete Ludovika, die Militärakademie,[7] doch seine Hoffnungen wurden enttäuscht, weil sich der junge Leutnant schnell an die Unterhaltung gewöhnte, Schulden machte. So gelangte er in die kroatische Garnison.

Tomić, der auf die Werte achtet und Vorurteile wie Verallgemeinerungen meidet, schildert die anständigen Eltern seiner Helden mit Sympathie und diese Sympathie ist eigentlich auch bei der Darstellung der Figur Zelenkays zu spüren. Wegen des Flirts verurteilt er nicht den General, sondern Melita. Am Ende des Romans, als Zelenkay die Ausschweifungen seiner Frau ertragen muß, wird er geradezu als Opfer dargestellt. Bei der Charakterisierung des Richters vergißt Tomić nicht, zu bemerken, daß diese Generation noch fähig ist, aus ihren Irrtümern die Konsequenzen zu ziehen. Ihre moralische Gesinnung und ihr moralisches Bewußtsein sind noch die einer anderen, beispielhaften Welt. Das ist nicht wenig: ein bemerkenswertes Moment der oft mit oder ohne Grund ungarfeindlichen kroatischen Prosa des 19. Jh. Vom Gesichtspunkt der Komparatistik her gesehen ist dieses Phänomen noch wichtiger, wenn man weiß, daß sich ungarische

[7] Zur Neueröffnung der Ludovika vgl.: *A magyar királyi honvéd Ludovika Akadémia története*. Hg. dezséri Bachó László, Budapest 1930, 352–355.

Literatur des 19. Jh. »für die Kroaten nicht interessiert«, daß »das literarische Publikum viel mehr auf die Serben und Bosniaken achtet«.[8] Miklós Nagy, von dem dieses Zitat stammt, hat in der ungarischen Literatur der 2. Hälfte des 19. Jh. nur einen Roman gefunden, der eine kroatische Hauptfigur hat und der in kroatischer Umgebung spielt: den Roman von Cecile Tormay: *Emberek a kövek között* (Menschen unter den Steinen), entstanden im Jahre 1911, also am Ende des Dualismus.[9] Es würde sich lohnen zu untersuchen, aus welchen Gründen, welchen persönlichen Erfahrungen Tomić die ungarischen Figuren seines Romans so positiv dargestellt hat, in einer Zeit, als das überhaupt nicht üblich war. Das wäre auch deshalb wichtig, weil *Melita* neben den schon erwähnten Bezügen auch andere Parallelen andeuten läßt. Sogar dem vorsichtigsten Interpreten kann es auffallen, daß viele Züge des jüngeren und des älteren Rudnić (beide bürgerlicher Herkunft) uns an Mihály Tímár und Iván Berend erinnern. Beide Laufbahnen haben die Züge eines »goldenen Menschen«: ihre Unternehmungserfolge, ihr Wirtschaftstalent, die Erkennung der Möglichkeiten des Getreidehandels, die rasche Anpassungsfähigkeit bei Beginn der Konjunktur des Holzexports – das sind die bezeichnendsten Beispiele. Einige Taten des jüngeren Rudnić, die er im Interesse der Gemeinschaft vollbrachte (wie Schul- und Brückenbau, zinsloser Kredit demfür ein Dorf in Notlage, Unterstützung der Kinder der Armen mit Lehrbüchern und Winterkleidung), erinnern uns einigermaßen an die Mentalität Iván Berends.

Um dies alles noch zu betonen, lohnt es sich, die wirtschaftlichen Erfolge des älteren Rudnić gründlicher zu untersuchen. Der ehemalige Bauernsohn aus dem Küstengebiet (*Primorje*) ist zur Zeit der Handlung einer der reichsten Getreidehändler Kroatiens, dessen Schiffe seit zwanzig Jahren auf der Save und der Kupa von Zimony bis Karlovac verkehren. Die Save entlang wurden seine Getreidemagazine mit dem Ertrag gefüllt, damit sie sich immer wieder entleeren. Sein Vermögen vervielfachte sich angeblich im solchem Maße, daß er neben den Besitzankäufen große Summen in der besten Wiener und Londoner Banken anlegen konnte. An der Börse ging er nie ein Risiko ein, und wenn man die Handelsgewohnheiten der Zeit kennt, so muß man sagen, daß er ein anständiger Geschäftsmann war. Er hat seine Unternehmungen mit Geschäftssinn und mit instinktiven, spekulativen Kombinationen durchgeführt, hat immer rechtzeitig gemerkt, wann er wegen der Veränderungen der Marktverhältnisse eine neue Geschäftstätigkeit beginnen sollte. Nach dem Ausbau der Eisenbahnlinie Zidani Most–Sisak und Agram–Karlovac hat er mit gutem Geschäftssinn gemerkt, daß der traditionelle Getreidehandel keine Zukunft hat. Er hat seine Schiffe verkauft, seine Getreidemagazine wurden, zu gutem Preis, vom Militär des Grenzgebietes gekauft. Dann begann er sich für den Holzexport zu interessieren. Auch diesmal ist er seinem natürlichen Geschäftssinn gefolgt: er hat die Stammgüter verarmter

[8] Nagy Miklós, Szerbek és horvátok a XIX. századi magyar írók szemével: Alföld (Debrecen) 1987, 8: 84.

[9] Ebenda, 80–81.

slawonischer Adeliger gekauft und, in Konkurrenz mit einer französischen Firma mit der Verwertung der Eichenwälder der Stammgüter begonnen. In kurzer Zeit wurde er einer der größten Holzhändler Kroatiens. Er begann sich mit dem Ankauf von Wäldern zu beschäftigen, errichtete Holzverarbeitungswerke und eroberte die Märkte Frankreichs und Deutschlands. Die Wiener, Triester und Budapester Holzhändler konnten mit ihm nicht konkurrieren. Wenn Mihály Tímár von seiner Umgebung den Beinamen »Goldmensch« bekam, so ist es natürlich, daß der alte Rudnić den Namen »Forstkönig« trug.

Parallelen könnte man auch zwischen der Figur des jüngeren Rudnić und Mihály Tímár bzw. Iván Berend ziehen. Er führt das Unternehmen seines Vaters in einer neuen Formation, den neuen Ausprüchen folgend fort. Er gründet die Kroatische Holzexport-Aktiengesellschaft, damit beherrscht er den ganzen Holzhandel des Landes. Auf seinen Stammgütern gründet er moderne Molkerei, Alkohol- und Konservenfabrik, Dampfmühle, macht aus dem Holzverarbeitungswerk eine Sägermühle, die ihre Energie aus dem Wasser der Bergflüsse gewinnt. Um das Wasser der Flüsse besser auszunutzen, errichtet er eine Forellenzucht, die von einem ausländischen (österreichischen) Fachmann geleitet wird. Sein Grundprinzip ist, das Unternehmen muß so funktionieren, daß sowohl die industrielle als auch die Handelsfunktion zur Geltung kommen sollen. Und dann haben wir die finanziellen Unternehmen von Branimir Rudnić noch nicht erwähnt. Sie sind natürlich maßhaltend, korrekt. Er strebt nach Sicherheit und verzichtet deshalb auf die Spekulation.

Bereits aus den oben erörterten Motiven geht hevor, daß beide Helden weitere gemeinsame Züge mit den Helden von Jókai haben: so könnte der Kampf um die ethische Reinheit genannt werden. Der Grund der Parallelen kann zum Beispiel das patriarchalisch-demokratische Verhältnis zwischen Tímár und János Fabula bzw. zwischen Berend und seinen Arbeitern sein, oder vielmehr einige Elemente des Verhältnisses des Ehepaars Tímár und Tímea. Sowohl Tímár als auch Rudnić kämpfen heroisch um die Neutralisierung jenes »Gefühlsvakuums«,[10] das auf ihr Eheleben einen Schatten wirft: Tímár muß hoffnungslos gegen die »dämonische« Athalie und um die Entfachung der Gefühle Tímeas kämpfen; Rudnić aber muß mit Melita kämpfen, die die Eigenschaften beider Heldinnen Jókais in sich vereinigt. Der Ausgang des Kampfes ist in beiden Fallen der Bruch ...

Es erhebt sich nun die Frage, inwiefern diese Parallelen als eine Jókai-Rezeption betrachtet werden können? Die Antwort kann, im Besitz der verfügbaren Daten, nur hypothetisch sein. Wir können einige Momente in Betracht ziehen.

Die Entstehungsdaten beider Jókai-Romane sind bekannt: *Fekete gyémántok* (Schwarze Diamanten) entstand 1870, *Az arany ember* (Ein Goldmensch) 1872. Vom ungarischen Offizier schreibt Tomić, daß er auf die Ludovika-Akademie sofort nach ihrer Neueröffnung aufgenommen wurde. Das Datum der Eröffnung

[10] Der Begriff wird von Miklós Nagy verwendet, vgl.: NAGY Miklós, *Virrasztók*. Budapest 1987, 92.

ist bekann: »Am 1. Mai 1872 hat der König den Beschluß der inneren Ordnung und Unterrichtsmethode genehmigt, daraufhin hat an der Königlich-Ungarischen Militärakademie Ludovika am 1. November 1872 die Offiziersausbildung begonnen. Aber die Vorlesungen konnten wegen des Umbaus des Gebäudes erst am 19. Dezember beginnen.«[11] Die Handlung des Romans von Tomić ist also zeitlich gut zu bestimmen: sie spielt in den 70er und 80er Jahren.

Tomić, der sich von Amts wegen über die Ereignisse in Ungarn regelmäßig informieren konnte (darauf weisen auch die ungarischen Elemente von *Melita*), achtete, neben den amtlichen, öffentlichen, juristischen, militärischen usw. Informationen vermutlich auch auf die Ereignisse des literarischen Lebens in Ungarn und vielleicht auch darauf, was die ungarischen Schriftsteller für wichtig hielten, in Form eines Romans aufzuarbeiten. Wahrscheinlich sind die Werke Jókais seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen. Obwohl es kaum vorstellbar ist, daß ein Angestellter aus der Banschaft nicht ungarisch lesen konnte, konnte er die Mehrheit der Werke Jókais auch in kroatischer oder serbischer Übertragung lesen. Das bestätigen auch die zahlreichen zeitgenössischen Übersetzungen. Bereits 1869 erschien in Zimony ein Erzählungsband, 1871 wurde *Szegény gazdagok* (Die armen Reichen), 1873 *A Bárdy család* (Die Familie Bárdy), 1880 *Kárpáthy Zoltán* (Zoltán Kárpáthy), 1881 *Mire megvénülünk* (Nach zehn Jahren), 1890 *A szökevény* (Der Flüchtling), 1893 *Janicsárok végnapjai* (Die letzten Tage der Janitscharen), 1895 *A fehér rózsa* (Die weiße Rose), 1885–86 *Az arany ember* (Ein Goldmensch), 1880 *A fekete gyémántok* (Schwarze Diamanten) ins Kroatische übersetzt.[12] Die beiden letzten Romane sind bei einem Belgrader Verlag erschienen. Es ist kaum vorstellbar, daß Tomić, der die Weltliteratur so gut kannte (er hat die Werke von Manzoni, Tommaseo, Kraszewski, Sienkiewicz ins Kroatische übersetzt), das Talent des ungarischen Schriftstellers nicht anerkannt habe. Denn Jókai war nicht nur auf kroatisch-serbischem Sprachgebiet, sondern überall im damaligen Europa ein anerkannter Schriftsteller ...

[11] *A magyar királyi honvéd Ludovika Akadémia története*, 355.

[12] Die von Marija Čurčić zusammengestellte Bibliographie der serbo-kroatischen Übersetzungen der Werke Jókais siehe: Imre BÁN–János BARTA–Mihály CZINE, *Istorija mađarske književnosti*. Novi Sad 1976, 367–372.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 129–152

Karel Čapeks Drama »R.U.R.« in der Übersetzung von Dezső Kosztolányi

ERVIN ZÁGONYI
Pécs, Álmos u. 4. H-7630

Dezső Kosztolányi (1885–1936) ist ein Klassiker der ungarischen Literatur des 20. Jh., hervorragender Dichter, Romancier, Novellist, Essayist, Theaterkritiker und – nicht zuletzt – Vermittler der Weltliteratur. Andererseits ist er unser Gesandte in der Weltliteratur. Sein Meisterwerk »Anna Édes« ist z. B. in der Budapester Nationalbibliothek in 14 Sprachen aufzufinden; seine Werke sind auch in slawische Sprachen übersetzt worden.[1]

Seine »R.U.R.«-Übertragung können wir als eine wichtige Station seiner slawischen Verbindungen und als seiner Übersetzertätigkeit überhaupt betrachten. Sie wurde mit derselben Sorgfalt bearbeitet wie die »Drei Schwestern«-Übersetzung von Čechov (1922); aber das Schicksal der ersteren ist ungünstiger: während die letztere auch heute noch als d i e ungarische »Drei Schwestern«-Übersetzung gilt, ist uns die Čapek-Übertragung nur in zwei abgetippten Textexemplaren, ohne endgültige Reinschrift, vom Budapester Lustspieltheater zugekommen. So ist sie der Kosztolányi-Forschung ziemlich unbekannt.[2] Nach den zeitgenössischen Zeitungsrezensionen wurde sie zuerst von der Bibliographie des bahnbrechenden Werkes von Ferenc Baráth in Betracht gezogen;[3] nach 1945 erwähnen sie nur Spezialisten der tschechisch-ungarischen literarischen Beziehungen, ihren Ursprung irrtümlich betrachtend, ihren Wert ungleich – anerkennend-verurteilend – einschätzend.

Erstmals weist der ausgezeichnete Kenner der tschechischen Literatur, László Dobossy in seiner Čapek-Monographie auf sie hin, die Arbeit von Kosztolányi als eine Übertragung nach der Übersetzung von den Kaschauer (heute Košice in der

[1] Auf Russisch z. B.: *Коштолани Д.* Кровавый поэт. Роман. Перевод с нем. Евгении Бак. Ленинград 1927; *Костолани Д.* Жаворонок. Анна Эдеш. Повести. Перевод с венг. О. Россиянова. Москва 1972; *Костолани Д.* Нерон, кровавый поэт. Перевод Н. Подземской. Москва 1977; *Костолани Д.* Избранное. Перевод с венг. Москва 1986; От сердца к сердцу. Стихи четырёх венгерских поэтов. (Составление и вступительная статья О. Россиянова.) Москва 1991.

[2] U.R. (Universal Robots). Utópisztikus tömegdráma három felvonásban, előjátékkal. Írta: Csapek Károly. Fordította Kosztolányi Dezső; dann berichtigt: R.U.R. Rossums Universal Robots. Utópisztikus színmű négy felvonásban. Írta Capek [sic!] Károly (OSzK Theatergeschichtliche Sammlung). – Über die »Drei Schwestern«-Übersetzung s.: Zágonyi 1982 und 1990, 167–199.

[3] Baráth F., Kosztolányi Dezső. Zalaegerszeg 1938, 126.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Slowakei) Verfassern Ernő Kolos und József Polák bezeichnend.[4] Von Dobossy stammt auch die – dann stets weiterlebende – Feststellung: Kosztolányi hat »mit falscher Sinnerklärung eines einzigen Wortes« das Werk in seinem Wesen »verfälscht«: mit der Übersetzung vom Wort *Robot* auf *Robotos*. Die Robots von Čapek sind so durch die Bedeutungsnuance 'Lohnarbeiter, Lohnsklave' zum Symbol der Arbeiterklasse geworden, die mit ihrer Revolution »die Zivilisation vernichten will«.[5]

Dieses Urteil Dobossys übernimmt István Csapláros.[6] Auch laut Miklós Kováts wurde die Übersetzung von Kosztolányi durch Anwendung des Werkes von Kolos–Polák ausgearbeitet,[7] er geht aber weiter: er legt die zwei Übersetzungen nebeneinander und stellt fest, Kosztolányis Arbeit »ist unvergleichlich bunter, leichter fließend, aber es ist auch ihm nicht gelungen, die Würze des tschechischen Textes vollständig wiederzugeben«. Neulich beruft sich István Fried auf Kosztolányis »R.U.R.«. Er führt die Folgerung von Kováts weiter: Der Textvergleich beweist, daß Kosztolányi die Arbeit der ungarischen Übersetzer der Slowakei kennen mußte, und diese als »Grundtext« betrachtend, »gestaltete er aus den manchmal schwerfälligen Sätzen der Kaschauer Auflage für die Bühne gutgeformte Dialoge«.[8]

In meinem Aufsatz beabsichtige ich diese Behauptungen zu überprüfen und zu berichtigen sowie Kosztolányis Arbeit zu bewerten. Sachlich berühre ich den kampfreichen Weg der Budapester Aufführung und lege die textologische Vorgeschichte des Textes von Kosztolányi klar.[9]

Die Budapester Aufführung und ihre Vorgeschichte

Die Uraufführung des »Kollektivdramas« Čapeks war im Januar 1921, dann wanderte es triumphierend kreuz und quer durch die Welt.[10] Auf Ungarisch erklang es in der Slowakei, mit dem obengenannten Kolos-Polák-Text.[11] Von dem Plan einer neuen ungarischen Aufführung in Großwardein (Oradea, Rumänien)

[4] Dobossy 1961, 95. – Die Kaschauer Übersetzung: Čapek Károly, R.U.R. Utópisztikus kollektív dráma bevezető komédiával 3 felvonásban. Fordították Kolos Ernő és dr. Polák J. Košice 1922.

[5] Dobossy 1965, 325. – Vgl. noch auch Dobossy L., Egy félreértés nyomában: Népszabadság 1985. jan. 9: 7.

[6] Csapláros I., Karel Čapek műveinek magyar fogadtatása: FilK 1970, 505–506; ders., Karol Čapek w języku węgierskim: Pamiętnik Słowianski 20 (1970) 212–213.

[7] Kováts 1974, 189–191.

[8] Fried I., A cseh–magyar, szlovák–magyar színházi kapcsolatok: FilK 1985, 29–30.

[9] Die erste Variante dieses Aufsatzes s.: Zágonyi 1992, 181–189. – Vgl. auch noch Zágonyi E., Kosztolányi R.U.R.-fordítása: Magyar Nemzet 1994. febr. 17: 14.

[10] Čapek 1966. – Der Band ist eine Fundgrube der sich auf das R.U.R. beziehenden Kenntnisse.

[11] R.U.R.: Tűz. Pozsony/Bratislava 1922. július 1: 134.

benachrichtigt uns das Wiener Blatt »Jövő« (Zukunft).[12] Vom Herbst 1922 kennen wir zwei neue beabsichtigte Aufführungen des Dramas: die eine im Budapester Magyar Színház (Ungarisches Theater), die andere des ausgezeichneten Dramaturgs und Regisseurs Sándor Heveśi.[13] Beide Versuche scheiterten infolge des Angriffe der Kursblätter bzw. »wegen der Empfindlichkeit der ungarischen nationalen Gesellschaft«.[14] Vom Plan einer Inszenierung des berühmten Budapester Lustspieltheaters informiert die »Prágai Magyar Újság« (Prager Ungarische Zeitung).[15] Die Neujahrsnummer 1924 des Blattes weist schon auf die im Februar geplante Aufführung hin.[16] Zu jener Zeit wünschte die Budapester Staatsoper mit der Vorstellung von Smetanas Oper »Die verkaufte Braut«, laut Operndirektor Emil Ábrányi, eine kulturpolitische Mission zu erfüllen.[17] Imre Roboz, der Direktor des Lustspieltheaters, hatte eine ähnliche Absicht. Seiner Äußerung gemäß möchte er »die Befreundung der Kunst von Prag und Ungarn« fördern.[18] Laut des Oszkár-Radnay-Interviews dient die Aktion zweier Kunstinstitutionen »der Befestigung des mitteleuropäischen Friedens«. Dániel Jób, der prominente Oberregisseur des Theaters, will das Stück dem Publikum als »die hervorragendste künstlerische Dichtung der letzten 10–15 Jahre« vorstellen und anstatt Äußerlichkeiten »auf die Entfaltung der mächtigen Gedanken konzentrieren«.

Die Textvorgeschichte von Kosztolányis »R.U.R.«

Seinerzeit begann ich, die ein bißchen rätselhaft abgefaßte Meinung von Dobossy kennend – die Budapester Aufführung kennzeichnet er als gemeinsames Werk von Kolos–Polák und Kosztolányi[19] –, meine Arbeit mit Nebeneinanderstellung der zwei Texte. Es wurde schnell deutlich, daß Kosztolányi nicht nur neu abfaßt. Ein kennzeichnendes Detail hat mich darauf aufmerksam gemacht: der Vergleich einer Apotheke, mit dem Domin, der »Zentraldirektor«, den physiologischen Aufbau der Roboter (ursprünglich »Robot«) charakterisiert (das tschechische und das deutsche Äquivalent gebe ich weiter unten an):

[12] Irodalom, művészet. Expresszionista bemutató Nagyváradon: Jovő. Bécs 1922. április 6: 7.

[13] A R.U.R. magyar színpadon: PrMH 1922. aug. 13: 6; B. A., Színművészet: Élet. Budapest 1922. okt. 1: 512.

[14] Vgl.: Čapek darabját nem merik előadni Budapesten: BMÚ 1922. szept. 3: 7; B. A., a. a. O.

[15] Čapek gépemberei a Vígszínházban: PrMH 1923. okt. 31: 5. – Bei der Verschaffung von R.U.R.-Rezensionen waren mir die folgenden Quellen behilflich: KÁFER I., A szlovák és a cseh irodalom magyar bibliográfiája a kezdetektől 1970-ig. Budapest 1985; M[OLNÁR] G[ÁL] P[éter], Egy békebeli botrány: Kritika 1979, 5: 12–13.

[16] Čapek-színdarabok Budapesten: PrMH 1924. január 1: 8.

[17] RADNAY Oszkár, Az »Eladott menyasszony« bemutatása a csehszlovák–magyar művészbarátság egy újabb állomása lesz: PrMH 1924. jan. 27: 6.

[18] RADNAY Oszkár, Készül a budapesti R.U.R. Roboz Imre igazgató és Jób Dániel főrendező nyilatkozata: PrMH 1924. febr. 5: 6.

[19] DOBOSSY 1961, 95. – Später vereinfacht er auf »Bühnentext von Kosztolányi«; vgl. DOBOSSY L., Karel Čapek: Jelenkor (Pécs 1962) 8: 452.

Nagyon tiszta, nagyon egyszerű. Igazán remekbe készült munka. Olyan, mint egy kis házi patika. Kevés holmi, de minden a maga helyén. (S. 18)

Es fehlt das Pendant bei Kolos–Polák (S.18). Dann stellte sich heraus, daß der Text des Lustspieltheaters mehr als fünfzig weder bei Kolos–Polák noch im heutigen tschechischen Text des Dramas vorfindliche Stellen enthält. Ich dachte an einen deutschen vermittelnden Text – Kosztolányi benutzte bei beinahe allen seinen slawischen Übertragungen deutsche Texte[20] – bzw. an irgendeine, ursprünglich reichere tschechische Variante des Dramas. Letztere – nennen wir es im weiteren das »Ur-R.U.R.« – legte der Verlag Aventinum im Winter 1920 in Prag auf.[21] Die Uraufführung am 25. Januar 1921 verlautete wahrscheinlich mit diesem Text,[22] und darauf gründete auch der Kosztolányi als Quelle dienende Text, das Werk von Otto Pick mit dem Titel »W.U.R. Werstands Universal Robots«.[23]

Otto Pick (1887 Prag – 1940 London) war einer der hervorragendsten tschechisch-deutschen Übersetzer, Mitglied des sog. Prager Kreises.[24] Denkwürdig charakterisieren ihn die Worte seines Freundes Franz Werfel: »Otto Picks Verdienst ist und bleibt es, in ungünstiger Zeit einer der frühesten und leidenschaftlichsten Mittler der neuen tschechischen Dichtung gewesen zu sein.«[25]

Ähnlich hoch wertet ihn auch Antonín Měšťan, Literaturhistoriker unserer Tage: Pick »gehört zu den verdienstvollsten Übersetzern tschechischer Dichtung ins Deutsche«.[26] In seinem Gedichtband »Wenn wir uns mitten im Leben meinen« erkennt er schön die aufopferungsvolle Arbeit des Übersetzers an.[27] Gedichte verewigen sein Interesse fürs russische Volk und für die russische Literatur – wie sehr ähnelt er auch darin dem Russen- und Slawenfreund Kosztolányi! –; so das Sonett »Der Tod des Iwan Iljitsch«, und das der Kunst Ivan Moskvins huldigende Sonett »Polikuschka«.[28] Die Bibliographie am Ende des Bandes zählt ein Dutzend Bände seiner Übersetzungen und 18 »Bühnen-Manuskripte« auf; außer dem »R.U.R.«

[20] Vgl. ZÁGONYI 1990, 119–199; ZÁGONYI 1991.

[21] Karel ČAPEK, Rossum' Universal Robots. Kolektivní drama o vstupní komedii a trech aktech. Vydalo Aventinum v Praze, 1920 (nach unserem Aufsatz: das »Ur-R.U.R.«).

[22] S. V. Nikol'skij, der verdienstvolle russische Forscher und Popularisator von Čapek nimmt an, daß die Aufführung schon mit dem verkürzten Text stattfand; meiner Meinung nach empfand Čapek aus dem g e h ö r t e n Bühnentext dessen Weitschweifigkeit, vgl.: NIKOL'SKIJ 1973, 120.

[23] Karel ČAPEK, W U R Werstands Universal Robots. Utopistisches Kollektivdrama in drei Aufzügen. Deutsch von Otto Pick. Prag–Leipzig 1922. – Auf das Werk haben mich Prof. Helmut Rötsch und seine Mitarbeiterin, Brigitte Schroeter (Deutsche Bücherei, Leipzig) aufmerksam gemacht.

[24] Vgl.: Max BROD, Der Prager Kreis. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz (1966).

[25] Zitiert: MĚŠŤAN 1984, 318–319.

[26] Ebenda.

[27] Otto PICK, Wenn wir uns mitten im Leben meinen. Prag 1926, 50–51.

[28] Ebenda, 34, 44.

eine ganze Reihe von Werken der Gebrüder Čapek, dann von Otokar Březina, Fráňa Šrámek, František Langer und anderen.[29]

Auf seinem Werk beruht auch der russische Text von I. Mandel'štam und Je. Gerken – es gab auch eine Übersetzung aus dem Slawischen ins Slawische mit deutscher Vermittlung –, gleicherweise unter dem Titel »B.У.P.« (Pick beabsichtigte wahrscheinlich, Čapeks künstlich geschaffenes Wort *Rossum* mit der verzerrten Form des Wortes *Verstand* wiederzugeben).[30] Auf dem endgültigen Text vom Jahre 1921 gründen die Übersetzungen von Kolos–Polák, von Josif Kallinikov und natürlich die heutige ungarische Variante von András Zádor.[31]

Kosztolányi hat den Text von Pick verwendet. Die von Čapek dann weggelassenen, aber im »Ur-R.U.R.« und in den nach dem »Ur-R.U.R.« geschaffenen Übersetzungen noch vorhandenden Stellen beweisen dies. Ich habe in ihnen natürlich auch den Apotheke-Vergleich gefunden. Vgl.:

Velmi čistě, velmi jednoduše. Skutečně, krásná práce. Je to jako domácí lékárnička. Málo kousků, ale v bezvadném pořádku (Čapek, 13).

Sehr rein, sehr einfach. Tatsächlich, eine schöne Arbeit. Es ist wie eine Hausapotheke. Wenige Stückchen, aber in tadelloser Ordnung (Pick, 17).

Очень чисто, очень просто. Поистине изящная работа. Точно домашняя аптека. Мало частей, но в безукоризненном порядке (Mandel'štam–Gerken, 17).

Andererseits sollten wir die Möglichkeit ausschließen, daß Kosztolányi einen auch aus dem »Ur-R.U.R.« schöpfenden, aber anderen Text benutzt hätte. Ich habe bei Pick eine einzige Stelle gefunden, in der er einen Ausdruck verfehlt hatte. Kosztolányi und Mandel'štam–Gerken übernehmen das. Busman, der Wirtschaftsdirektor, den angreifenden Robotern Geld anbietend, berührt das stromgefüllte Gitter.

FABRY *křičí*: U čerta, Busmane! Pryč od mříže! Nesehejte na ni! *Obrátí se*: Rychle, vypnout!
Dr GALL: Óóó!
HALLEMEIER: Rány boží!
HELENA: Ježiši, co se mu stalo? (77)

[29] Für die Pick-Bibliographie bedanke ich mich bei der Mitarbeiterin von Národní Knihovna, Ulrika Horáková.

[30] Карел *Чапек*, «ВУР» Верстандовы универсальные работари. Ленинград 1924. Перевод И. Мандельштама и Е. Геркена. – Die Identität von zwei Übersetzern ist vorausgesetzt: Isaj Benediktovič Mandel'štam (1885–1954) hat aus verschiedenen Sprachen ins Russische übersetzt; Jevgenij Georgijevič Gerken (1886–1962) ist Übersetzer des Librettos der populären Operette »Holopka« (freundliche briefliche Mitteilung von M. I. Demidova, Sankt-Peterburg, den 5. August 1993). – Das Wort *Rossum* beleuchtet auch Kosztolányi: »Rozum = Verstand, Rossum = rossum. Ein Versprechen [...] der verrückte Verstand.« Vgl.: KOSZTOLÁNYI 1978, 181.

[31] Карел *Чапек*, R.U.R. Rossum's Universal Robots. Перевод с чешского. Прага 1924; die Übersetzung von Zádor s.: Karel Čapek, Három színmű. R.U.R., A fehér kór, Az anya. Budapest 1974, 6–92. Das Datum des endgültigen Textes stellt NIKOL'SKIJ (1973, 120) fest. Die anderen Čapek-Forscher datieren das Werk entweder auf 1920 oder 1921.

FABRY *schreit*: Beim Teufel, Busman! Weg vom Gitter! Nicht anrühren! *Dreht sich um*. Schnell, ausschalten!
Dr GALL: Wo?!
HALLEMEIER: Gottes Schläge!
HELENE: Jesus, was ist mit ihm geschehen? (107)

FABRY (kiált): Busman, a teremtésit! Menjen a rácstól! Hozzá ne érjen! (Megfordul): Gyorsan kikapcsolni!
Dr GALL: Hol?
HALLEMEIER: Isten verése.
HELENA: Jézusom, Krisztusom, mi történt? (84)

ФАБРИ (кричит). Бусман, чорт! Подальше от решетки! Не прикасайтесь! (Поворачивается.) Живо! Выключить!
Д-Р ГАЛЬ. Где?
ГАЛЛЕМЕЙЕР. Гнев божий!
ЕЛЕНА. Господи, что случилось? (107)

Gall reflektiert nicht auf die Aufforderung von Fabry, er schreit angesichts der Zerstörung Busmans auf, von Entsetzen gepackt; Kolos–Polák und Zádor geben das genau wieder: Dr GALL: Óóó! (77; 77).

Mittlerweile kam mir die französische, dann die englische Variante des »R.U.R.« in die Hände. Hanus Jelinek, ein aktiver Vermittler der französischen und tschechischen Literatur, folgt anfangs dem »Ur-R.U.R.«; später, besonders im dritten Akt, dem endgültigen Čapek-Text, auch in seinen Weglassungen läßt er Stellen selbständig aus.[32] Der englische Übersetzer Paul Selver – seine bilinguische Anthologie aus russischer Dichtung publiziert er schon 1917 und mit seinen Block-Vermittlungen ist er der Gefährte von Kosztolányi – wandelt auch in den Spuren des »Ur-R.U.R.«: auch von Čapek weggelassene Stellen bewahrend und umgekehrt, zahlreiche, bei Čapek beibehaltene Stellen streichend, in mit dem Fortschreiten der Handlung wachsender Zahl.[33] Hier führen wir die obige Stelle in ihrer beider Auffassung an. Der Text von Jelinek illustriert seinen tschechischen Ursprung, der von Selver zeigt die verkürzende Tendenz des Übersetzers:

FABRY (criant). Au diable, Busman! Ne touchez pas à la grille! (Il se retourne.) Vite, coupez!
Dr GALL. – Oh! oh! oh!
HALLEMEIER. Bon sang, de bon sang!
HÉLÈNE. – Mon Dieu, qu'est-ce qu'il a? (31)

FABRY Busman, keep away from that railing! Don't touch it. Damn you! Quick, switch off the current!
(HELENA screams and all drop back from the window.) (59)

[32] Vgl. R.U.R: Comédie Utopiste en Trois Actes et un Prologue de Karel Tchapek. Traduit du tchéque par H. Jelinek: Les Cahiers Dramatiques 1e Octobre 1924. Supplément an n° 37 du Théatre et Comoedia Illustré. – Sowohl die Aufführung (26. März 1924) als auch die Textauflage sind später als Kosztolányis Arbeit.

[33] R.U.R. (Rossum's Universal Robots) A Fantastic Melodrama by Karel Capek. Translated by Paul Selver. Garden City–New York 1923.

Pick hat mit extremer Sorgfalt gearbeitet; außer der obengenannten Stelle ließ seine Aufmerksamkeit nur fünfmal nach: Ein paar Sätze von den Dialogen und zwei kurze Bühnenanweisungen fehlen in seiner Arbeit.[34]

Kosztolányi hat also diese unvergleichlich treue Übertragung benutzt. Im Licht dieser Tatsache sollten wir ihn von der Beschuldigung der ideologischen Verführung lossprechen: Das mit denominalem Nomensuffix *-er* geschaffene Wort *Roboter* war im Ungarischen mit dem Suffix *-s* (*-os*) am offenbarsten wiederzugeben, als *Robotos*. So bezeichnen die ungarischen Zeitungen jenseits der Grenze die »Maschinenmenschen« von Čapek;[35] wechselweise *Robotembert* ('Robotmenschen') und *Robotost* ('Roboter') erwähnt der linksorientierte Andor Németh;[36] *работарь* lautet auch die Variante vom im sozialistischen Leningrad lebenden Übersetzerpaar Mandel'štam und Gerken, und sie können kaum mit dem Vorwurf der »absichtlichen Übersetzungsentstellung« belegt werden.[37]

Im Lichte der Textgegenüberstellung und mit der Hilfe der Äußerungen des Dichters können wir hoffentlich auch die Stellungnahme Kosztolányis nuancierter betrachten. Dazu prüfen wir zuerst, wie die Diktion von Čapek, Pick und Kosztolányi »im gleichen Takt schlägt«, dann – mit dem Wort des prominenten Kosztolányi-Forschers, György Rába – ziehen wir Kosztolányis »schöne Untreue« in Betracht.[38]

Čapek, Pick und Kosztolányi – synchron betrachtet

Mit Textvergleichen von Čapek und Pick rennen wir vielleicht keine offenen Türen ein: Unsere tschechischen Kollegen konnten darüber keine Information geben, sie wußten nicht einmal vom Vorhandensein zweier »R.U.R.«-Varianten.[39]

Čapek beherrscht alle Mittel des belletristischen Stils: den Wohlklang, den Rhythmus der Prosa, die Redewendungen, die bildhafte Sprache. Das alles hat Jan

[34] Aus den Dialogen: DOMIN: Konec dějin lidstva, konec civilisace. – HALLEMEIER: U všech čertů, prodejte! (71, bei Pick 99); PRIMUS: Netrap jí, pane! ALQUIST: Ticho, Prime, ticho! – K čemu ty slzičky? Nu bože, nebude Prima. Zapomeneš na něj týdne. Jdi, buď ráda, že žiješ (95, bei Pick 134); die fehlenden Anweisungen bezeichne ich kurziv: RADIUS: Roboti snesou víc než ty. *Odejde.* (89, bei Pick 126); DOMIN: S bohem. Odejde v pravo *za Helenou.* (79, bei Pick 110).

[35] A R.U.R. magyar színpadon: PrMH 1922. aug. 13: 6.

[36] NÉMETH Andor, R.U.R. (Karel Čapek színműve a Neuer Wiener Bühné-n): BMÚ 1923. okt. 13: 5.

[37] DOBOSSY 1965, 325; CSAPLÁROS I.: FilK 1985, 505–506. – Zum Gebrauch des Wortes *Roboter* in der deutschen Sprache s.: Duden Bedeutungswörterbuch. Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 1985, 526; vgl. noch: MĚŠŤAN 1984, 210.

[38] Vgl.: RÁBA GY., A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai). Budapest 1961.

[39] Die Národní Knihovna »verfügt über kein entsprechendes bibliographisches Material« von der Pick-Übersetzung und deren Rezensionen; Ulrika Horáková hat auch von den Mitarbeitern des Instituts für Tschechische und Weltliteratur »eine negative Antwort« bekommen. (Ihre liebenswürdige schriftliche Mitteilung. Prag, den 28. Dez. 1993.)

Mukařovský bahnbrechend festgestellt, später diente Sergej Nikol'skij mit reichen und feinen Teilbemerkungen.[40] Ebenso wichtig ist in der sprachlichen Gestaltung des »R.U.R.« das Vorhandensein von Elementen der Umgangssprache. »Čapek hat die Umgangssprache auf ein künstlerisches Niveau erhöht«, behauptet Miklós Kováts.[41] Das können wir auf drei Gebieten wahrnehmen: in den vertrauten, familiären, manchmal vulgaren, aber – durch die Redewendungen – immer sinnlichen Elemente des Wortschatzes, weiterhin in den – meistens aus der religiösen Vorstellungswelt stammende Interjektionen enthaltenden – Ausrufen der Personen und endlich in der wechselvollen Reihe von Anreden. »Die Sprache der Personen des „R.U.R." trägt die Denkart und die Eigenarten der Umgebung an sich«, setzt Kováts fort, bzw., wie es Kosztolányi später, in 1929, im Zusammenhang mit einer „Othello"-Übersetzung formuliert, »informiert von der lebendigen Gestalt der Sprechenden, ihrer fehlbaren Menschlichkeit, Befangenheit, Leidenschaft«.[42]

Die vertraute, an Redewendungen reiche, »volkstümliche« Sprache können wir mit den Worten Domins veranschaulichen. Der in der Fülle seiner Macht und seiner Erfolge stehende, Helena zu imponieren wünschende, gemütliche, verlegene Zentraldirektor erzählt ihr von der Entstehungsgeschichte der Roboter. Der alte Rossum hat zuerst »den Auswurf irgendeiner lebenden Kolloidalgallerte« entdeckt, »den kein Hund fressen würde« (»který by ani pes nesežral«, »melyet a kutya se zabált volna meg«); der Alte war »ein erstaunlicher Narr« (»úžasný blázen« – »egy kötnivaló bolond«); er und der junge Rossum »haben sich fürchterlich gestritten« (»ti dva se ukrutně hádali« – »veszettül marakodtak egymással«). Der Junge hat dann den Alten in sein Laboratorium gesperrt, »damit er dort an seinen großen Fehlgeburten herumbastle» (»aby se tam piplal se svými velikými potraty« – »hogy ott pacsmagoljon szörnyszülötteivel«); der Alte »hudelte bis zu seinem Tode noch zwei psychologische Popanze zusammen« (»usmolil ještě dvě fysiologické obludy« – »életében két fiziológiai krampuszt kotyvasztott össze«) usw.[43]

Das andere, oft stark gesteigerte Mittel des lebendigen Wesens der Personen ist die begeisterte, sichernde, betroffene Häufung der Interjektionen. Das macht Busman, den jüdischen Wirtschaftsdirektor – unter anderen – denkwürdig. (Kosz-

[40] Vgl. Mukařovský 1948, 2: 357–373; bzw. Nikol'skij 1973, 100–120 (das Kapitel Поэтическое мастерство); s. noch Dobossy 1961, 20; Zádor 1984, 194.

[41] Kováts 1974, 188–189.

[42] Kosztolányi D., Othello. Fölújítás a Nemzeti Színházban: Új Idők 1929. nov. 3: 562–563; Kosztolányi 1978, I, 99; Zágonyi 1990, 189. – Nach Nikol'skij individualisiert Čapek – mit der Ausnahme von Nána – sprachlich nicht; die Gestalten sprechen die Sprache der intelligenten Menschen; vgl. Nikol'skij 1973, 118; Kenneth Burke trägt Čapek »das Fehlen vom Licht der Eloquenz« nach, vgl. Harkins 1962, 93; der Chronist der Budapester Aufführung, der ausgezeichnete Romancier Zoltán Ambrus (1861–1932), erinnert sich an die »Öde der Alltagsdialoge«, vgl. Ambrus Z., R.U.R. Bemutató a Vígszínházban: Pesti Napló 1924. febr. 17: 9.

[43] Der Rezensent der Kaschauer Aufführung spricht von »der popularisierenden Conférencenstimme« des Vorspieles; nach Nikol'skij »sagt Domin einen erlernten Reklametext auf«; s. Kultsár Miklós, R.U.R. (Rossum Universal Robots): Tűz. Pozsony/Bratislava 1922. júl. 1: 134; Nikol'skij 1973, 58.

tolányi ist hier maßhaltender, literarisch blasser als Čapek und Pick.) »Jeminačku, to je sláva!« – »Jemine, welche Ehre!« – »Óriási. Micsoda szenzáció!«, schwärmt er, erkennend, daß er die Tochter des Präsidenten Glory vor sich hat.[44] Er protestiert gegen die Voraussetzung, der gemäß auch sie (er und seine Direktoren-Kameraden) Roboter wären: »Pro pána, slečno!« – »Herrgott, Fräulein!« – »De drága, drága kisasszony!«. Die schöne Menschenfreundin kann sie natürlich »Brüder« nennen: »Ale božičku, proč pak ne?« – »Aber Gottchen, warum denn nicht?« – »Csak tessék, úgy mint otthon.«. Helena hat keine Ahnung von den Preisen der Waren. »Můj ty Tondo« – »O du mein« – »Ó te jó« (dann verbessert: »No látja, drágám, édesem«) reflektiert er usw. Natürlich verwenden auch die anderen solche volkstümlichen Ausdrucksmittel der Lebhaftigkeit. So auch Hallemeier, sich an die Ankunft Helenas erinnernd: »Hrome, a ja jsem zapomněl« – »Donnerwetter und ich vergaß« – »Hű, én is elfelejtettem«; später »Kruci turci, zrovna je tomu deset let, co jste přijela« – »Kruzitürken, es ist just zehn Jahre her, seit Sie herkamen« – »Az árgyélusát, hiszen már tíz éve, hogy idejött« usw. Ähnlicherweise redet Nána, die alte Amme, mit abergläubischem Abscheu von den Robotern: »Šmarjá Jozef, já si to vošklivím!« – Jessasmarja Josef, wie mir das zuwider ist!« – »Jézusmária-szentjózsef, hogy utálom«, weiterhin: »Bože na nebi, to je zvěř!« – »Himmel, das ist eine Viehsbande» – »Uram Isten, micsoda vadmarhák ezek« usw.

Ein geglücktes Mittel zur Belebung der Personen ist die Anrede, z.B. aus dem Mund Hallemeiers: »Mládenci, to jsem rád!« – »Jungens, da bin ich froh!« – »Tyű, de boldog vagyok, gyerekek«, ruft er aus, glaubend, daß die Gefahr der Roboterrevolution schon vorüber ist; dann, sein Glas leerend, und Domin darüber fragend: »Ty kluku Domine, povídej« – »Domin, du Bub', erzähl'!« – »Domin, meséld el már öregem«; später, an der Schwelle des Todes seinen Kameraden-Freunden gestehend: »Kamaradi, život byl – jářku –« – »Kameraden, das Leben war – ich sage –« – »Pajtások, az élet, – az élet – az élet az minden«; den Verlust der Gegner mit Triumph und Hoffnung konstatierend: »Jsou na uhel, holenku« – »Sie sind verkohlt, Bruderherz« – »Szénné égtek« (Kosztolányi läßt hier ausnahmsweise die Anrede weg) und mit ähnlichem Vertrauen: »Haha, člověče, kdepak mne prodobnout!« – »Haha, Menschenkind, wer soll mich erstechen!« – »Ugyan, drágám, ki mer engem leszúrni?«; und endlich mit hilflosem Zorn gegen den die Roboter anführenden Radius: »Ty pacholku!« – »Du Lump!« – »Te piszok!«, dann berichtigend: »Te aljas!«. Domin nennt Helena mit zärtlicher,

[44] Das lateinisch-deutsch-tschechische Empfindungswort individualisiert Busman (aus dem »Jesu domine«, vgl. Duden, Deutsche Rechtschreibung. Mannheim–Leipzig–Wien–Zürich 1991, 370); es kann nicht äquivalent übersetzt werden. («Батюшки, какая честь!» Mandel'štam–Gerken 25; "By jove, that's Fine!" Selver 33; « Quelle joie! Quelle joie! » Jelinek 8). – Ähnlicherweise kennzeichnen ihn die aus dem Jargon der Beamtensprache stammenden Wörter: *id est, Punktum*; bei Pick und Kosztolányi *mit einem Wort, szóval*, bzw. *Punktum*. Der ungarische Rezensent Jenő Papp quittiert anerkennend den »kleinen Buchhalterhumor« von Busman; vgl. R.U.R.: Magyarság 1924. febr. 17: 17.

nachsichtiger Liebe *Kindchen*: »Ach ne, dětino« – »Ach nein, Kindchen« – »Dehogy, fiacskám«. Der mit allen Wassern gewaschene Geschäftsmann, Busman, sich seiner Idee freuend, redet gleicherweise in Diminutivform seine Direktoren-Kameraden an: »Hlavní knihy, dětičky« – »Die Hauptbücher, Kinderchen« – »A főkönyvet, fiacskáim» und wendet sich vorher mit spielerischer Ironie an Fabry: »Fabry, drahoušku, nedělejte to» – »Fabry, teuerster, tun Sie das nicht« – »Fabry, szívem, ne tegye ezt«.

Kosztolányi, – mit Worten des anderen Klassikers der ungarischen Literatur des 20. Jh., Mihály Babits – der Große der ungarischen Prosa, gibt natürlich – auch Pick zu verdanken – weitere Eigenarten auch des Stils von Čapek wieder; so die sich eng miteinander verflechtenden Sätze der Dialoge; die – wie es Nikol'skij sagt – Flut der den menschlichen Geist und die Synonyme der Flamme parallelisierenden Metaphern am Ende des zweiten Aktes;[45] den steigenden Bogen von Perioden. Es stehe hier von den letzteren ein Beispiel – symbolisch. Ich gebe hier auch die Variante von Mandel'štam–Gerken: ihre ehrliche, gewissenhafte Arbeit ist einen Sonderaufsatz wert; die Partie spiegelt mit ihren Partizipkonstruktionen ihr Streben nach einer mehr literarischen, erhöhten Fassung wieder (dritter Roboter, zu Alquist):

Slyšte, ó slyšte, lidé jsou naši otcové! Ten hlas, který volá, že chcete žít; ten hlas, který naříká; ten hlas, který myslí; ten hlas, který mluví o věčnosti, to j jejich hlas! Jsme jejich synové! (86)

Halljátok, ó halljátok, az emberek mindnyájan a mi testvéreink, az emberek a mi apáink, a hang. mely kiált, hogy élni akartok, a hang, mely panaszkodik, a hang, mely az örökkévalóságról beszél, az ő hangja, az ember hangja. És mi az ő fiai vagyunk. (96)

Hört, o hört, die Menschen sind unsere Väter! Die Stimme, welche ruft, daß ihr leben wollt; die Stimme, welche klagt, die Stimme, welche denkt; die Stimme, welche von der Ewigkeit spricht, das ist ihre Stimme! Wir sind ihre Söhne! (110)

Слушайте, слушайте, люди, наши отцы! Голос, зовущий вас к жизни, голос мыслящий, голос о вечности говорящий, – это их голоса! Мы их сыновья! (120)[46]

Kosztolányis weiterschaffende Arbeit

Die »Prager Ungarische Zeitung« deutet die Quelle des Dichters an: »[...] es wurde eine Rohübersetzung aus dem Original verfertigt, die Dezső Kosztolányi für die Bühne überarbeitete«.[47] Die Information – stammt sie entweder von Kosztolányi oder von der Intendantur des Lustspieltheaters – kann irreführend sein, aber im Wesen entspricht sie der Wahrheit. Pick, wie vor Jahrzehnten auch der die

[45] Nikol'skij 1973, 109–117.

[46] Das Komma nach dem Wort *люди* und das Ausrufezeichen am Ende des ersten Satzes gehört zu den wenigen Fehlern der russischen Übersetzer.

[47] A R.U.R. próbáit megkezdik Budapesten: PrMH 1924. január 30: 4.

»Drei Schwestern« übertragende Vladimir Čumikov[48], war – mit dessen Worten – ein »reproduktiver Künstler«.[49] Kosztolányi konnte nicht wissen, wie endlos gewissenhaft er arbeitete; sein Werk konnte er als Grundtext betrachten, der – um das Vorwort seiner weltliterarischen Anthologie »Modern költők« (Moderne Dichter, 1914) zu benützen – »sich zu dem Original so verhält, wie die Photographie zu der abgebildeten Sache«; er wollte »ein Gemälde« darbieten.[50] Vielleicht konnte ihn das »in einer Million von bunten Farben« wahrgenommene Slawentum in seiner Absicht befestigen, weiterhin sein Erlebnis von Čechov, dessen Worte auch »in ihrem Grau in Millionen und Millionen Farben glimmern«.[51]

Die schöpferische Tätigkeit Kosztolányis können wir in seinen zusätzlichen Redewendungen, in seinen strömend-rhetorischen Redebildern und in seinen die Situation beleuchtenden Beiträgen beobachten.

Reichlich benützt er die Möglichkeiten der Hinzufügung von Redewendungen, die Tradition des ungarischen Klassikers János Arany (1817–1882) fortsetzend – der Gogol's Meisternovelle (»Der Mantel«) schon zwischen 1860 und 1861 übersetzt hat – und ein bißchen die »Kirschgarten«-Vermittlung von Árpád Tóth inspirierend (auch 1924; beide haben auch deutsche Texte in Anspruch genommen).[52] Im weiteren gebe ich das Original nur in begründeten Fällen an; die von mir in 3. Person transponierten Zitate und die annähernd genauen deutschen Gegenstücke der Stellen von Kosztolányi stehen in halben Anführungszeichen.

Helena ist die Tochter des Präsidenten Glory, und das ist zum Eintreten in die Fabrik »genug« (»untig elegendő« – 'vollauf genug'). Domin ›bittet um Vergebung‹ (›ezer bocsánatot kér‹ – 'tausend Vergeben'), weil er Helena ins Wort gefallen ist. Von dem, was sie von ihm gehört hat, darf sie »nicht das geringste verraten« (»egy árva szót sem« – 'kein Sterbenswort'). Wahrhaft, Helena versteht von den Erklärungen »nur wenig« (»édes keveset« – 'sehr wenig'). Die Mitglieder der Direktion sprechen »den ganzen Tag« (»minden áldott nap« – 'den ganzen lieben Tag') von der Produktion: »Narren auf der Erde gibt« (»mennyi futóbolond van a Föld hátán« – 'wie viele irre Narren gibt auf Gottes Erdboden'). Die Direktoren sind in Helena »verliebt« (»fülig szerelmesek« – 'bis über die Ohren verliebt'). Sie fühlte sich anfangs zwischen den klugen Erwachsenen, als hätte sie sich zwischen »riesigen Bäumen« verirrt (»rengetegben, óriási szálfák között« – 'in einer Wildnis, zwischen riesigen Hochwald-Bäumen'). Alles, was sie empfand, war »so winzig« ›gegenüber ihrer Zuversicht‹ (›sziklaszilárd hitükkel szemben‹ –

[48] Anton TSCHECHOFF, Dramen. Drei Schwestern, Onkel Wanja, Die Möwe. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von Wladimir CZUMIKOW. Jena 1902.

[49] Vgl. ZÁGONYI 1990, 179–183.

[50] Vgl. KOSZTOLÁNYI D., Modern költők. Budapest (1914), S. IV.

[51] Zitate von Kosztolányi; vgl. ZÁGONYI 1990, 105; ZÁGONYI E., Kosztolányi szlávságélménye: Studia Russica 5 (Budapest 1982) 326.

[52] Vgl. ARANY János összes prózai művei. Budapest, o.J. 570–606; ZÁGONYI E., Tóth Árpád Cseresznyéskert-fordítása: Szovjet Irodalom (Budapest 1988) 3: 142–148.

'gegenüber ihrem felsenfesten Glauben'). Dr. Gall wurde in Domins Traum vom Roboteraufstand »zerrissen« (»ízekre szaggatták« – wurde 'in Fetzen zerrissen'), aber »der Mensch [...] darf sich niemals ergeben« (»azért sem adja oda könnyen a bőrét« – 'er darf sich erst recht nicht herunterkriegen lassen') usw.

Die satzerweiternden Beiträge Kosztolányis haben einen die Situation, den Gedanken beleuchtenden, betonenden Charakter. So z.B. in Domins Worten: »Wir sind hier nur ein Häuflein« (»itt a szigeten« – 'hier auf der Insel'). Ebenfalls bei ihm: »Die Dinge werden keinen Wert mehr haben« (»piaci értéküket« – 'marktmäßigen Wert'). Seiner utopistischen Hoffnung entsprechend, redet er mit einer biblischen Redensart: »Niemand wird mehr sein Brot mit Leben und Haß bezahlen« (»mindennapi kenyerét« – 'sein tägliches Brot'), ›seine Seele wird er nicht mehr an die Arbeit verschwenden, die er verfluchte‹ (›melyet annyiszor megátkozott‹ – 'so viele Male verfluchte'). Anderswo benützt Kosztolányi weiterführende, die Kausalverhältnisse klärende Bindewörter; so z.B. in den Worten Alquists, die den menschlichen Ehrgeiz verurteilen: »Dann – beim Verderben des Menschengeschlechtes – werde ich Ziegel schlichten. Mehr läßt sich nicht tun« (»Mert többet nem lehet tenni« – 'Weil mehr läßt sich [...]'). Seine Bewunderung wird von Zusätzen – von Adverbien – verstärkt: »Sie sind blaß, Frau Helene« (»Milyen sápadt ma« – 'Wie blaß sind Sie heute'), Domins Freude – nach seinem Traum, in dem Helena gestorben war – gleicherweise: »Laß dich anschauen. Du lebst?« (»Hadd nézzelek. Hát te élsz?« – 'Lebst du denn?'). Alquists Schmerz wird von einer verzweifelt-zusammenfassenden Bindewort-Serie getragen: «Helene tot! Domin tot!« (»Helen is meghalt, Domin is meghalt« – 'auch Helena ist gestorben, auch Domin ist gestorben'). Vergebens sucht er das Geheimnis der Robotererzeugung: »Finde ich's nicht? [...] Erlerne ich es nicht?« (»Nem találom sehol [...] és nem is tanulom meg soha« – 'Ich finde es nirgends [...] und erlerne es auch nimmer'). Er, der grollende, hinfällig machtlose Held des dritten Aktes erreicht dann die ihn aussöhnende Beruhigung, zuerst mit unsicher-beteuernder Betonung – auf die Bitte von Primus, er solle nicht Helenas Leben, sondern seines wegnehmen, antwortend –: »Hm, ich weiß nicht [...] es ist besser zu leben« (»Hm. Most igazán nem tudom, mit tegyek [...] élni mégis csak jobb« – 'Hm. Ich weiß jetzt wirklich nicht [...] es ist dennoch besser zu leben'), dann die Geliebten, das neue Menschenpaar fortlassend, mit Beschränkung und zielgebend, mit dem Zusatz einer Interjektion, einer Partikel und eines Adverbs: »Stille. Geht!« (»Csitt, csak csöndesen, menjetek erre« – 'Psst, nur still. Geht hierhin') und am Ende, seine gestorbenen Kameraden als Zeugen anrufend: »Kameraden, Helene, das Leben wird nicht vergehen!« (»Embertestvéreim, ti mind, Helén és a többiek, az élet nem semmisül meg« – 'Meine Menschen-Geschwister, ihr alle, Helene und die anderen [...]).

Kosztolányi – Čapek widerhallend und vervielfachend – benützt die sich wiederholenden, verstärkenden Redebilder und Redewendungen der Begeisterung, Verzweiflung und der aufs neue beginnenden Freude im Zusammenklang mit dem Obengesagten. Wir haben Hallermeiers Geständnis vom Wert des Lebens schon zitiert. Alquist wiederholt – bei Kosztolányi – fünfmal die Klage:

Já žaluju vědu! žaluju techniku! Domina! sebe! nás všechny! My, my jsme vinni! (64)

Ich klage die Wissenschaft an! Ich klage die Technik an! Domin! Mich selbst! Uns alle! Wir, wir sind schuldig! (89)

Én vádolom a tudományt! Vádolom a technikát! Vádolom Domint és vádolom önmagamat! Vádolom mindannyiunkat! Mi, mi vagyunk a bűnösök! (68)

Und der dritte Akt mit Barrikaden und Gemetzel wird nicht durch den Aufruf von Radius, sondern mit dem hinzugefügten Verzweiflungswort von Alquist (»Mörder«) geschlossen:

RADIUS: Více života! Nový život! Roboti, do práce! Marš! (80)

RADIUS: Mehr Leben! Neues Leben! Roboter, an die Arbeit! Marsch. (112)

RADIUS: Több életet akarunk! Új életet! Robotosok, munkára!
ALQUIST: Gyilkosok! Gyilkosok, gyilkosok! (89)

Ähnlich hebt Kosztolányi den Siegestaummel und unaufhaltbaren Drangwunsch der Roboter mit seinem handschriftlichen Nachtrag hervor (den bezeichne ich kursiv):

RADIUS: Wir sind die Herren des Lebens! Wir sind die Herren der Welt. [...] Mehr Platz! mehr Platz für die Roboter! (112)

RADIUS: Mi vagyunk az élet urai. Mi vagyunk a világ urai. *(Mi vagyunk), Mi vagyunk* [...] Helyet, helyet, helyet, helyet nekünk Robotosoknak, a Gépembereknek. *Helyet! Helyet! Helyet!* (88)[53]

Alquist ist allein geblieben, seine Hände »können nicht – können nicht – Was damit?« (»most csak kontárkodnak. Pokolba velük« – 'nur pfuschen. Zur Hölle mit ihnen'). Er betont bei Kosztolányi mit Besitzerbezeichnung: »Antlitz, armes Antlitz« (»Ó én arcom, szegény, szegény arcom« – 'O mein Antlitz, mein armes, armes Antlitz'). Er fleht die Roboter dann an: »Roboter, ich bitte euch um Gottes willen, suchet sie [d.h. die Menschen]!« (»Robotosok, kérlek benneteket az Isten szent szerelmére, keressétek az embert, az embert!« – '[...] um Gottes heilige Liebe [...] den Menschen, den Menschen'). Er kann keine lebenden Leiber sezieren: »Nein, nein, ich kann nicht« (»Nem és ezerszer nem« – 'Nein und tausendmal nein'). Nach der vergeblichen Sektion schreit er verzweifelt auf:

Ó, krev! Jak jste mohly, ruce – ruce, které jste milovaly dobrou práci, jak jste to mohly udělat? Mé ruce! Mé ruce! (90)

Oh, Blut! Wie konntet ihr Hände, – Hände, die ihr gute Arbeit liebtet, wie konntet ihr das tun? Meine Hände! Meine Hände! (126)

Jaj, vér. Hogy tehettétek ti kezek, melyek úgy szerettétek a jó munkát. Én kezeim, én, én kezeim. (100)

[53] Das Wort *Gépembereknek* bedeutet 'Maschinenmenschen'. Kosztolányi nennt hier die sich von der »Fronarbeit« befreit habenden Roboter so (ein bißchen der Deutung von Dobossy entsprechend), dann kehrt er zum Wort *Roboter* zurück.

An der Spitze des Dramas lädt er seine Kameraden vor, auf die Relativität ihrer Erfindung hinweisend: »Fabry, Gall, ihr großen Erfinder (»Fabry, Gall, ti nagy-nagy fölfedezők«); betet zu seinem Gott: »Gott« (»Én Uram, Istenem« – 'mein Herr, mein Gott') und verkündet die Macht der Liebe:

[...] jen ty, lásko, vykveteš na rumišti a svěříš větrům semínko života. (Čapek 97)

[...] nur du, Liebe, blühest empor auf der Trümmerstätte und vertraust den Winden das Samenkörnchen des Lebens an. (Pick 136)

[...] csak te virágzol majd mindörökké, szerelem, minden romon és omladékon, s az élet áldott hímporát rábízod a fújó tavaszi szelekre. (Kosztolányi 109)[54]

[...] одна лишь ты, любовь, расцветаешь на развалинах и вверяешь ветрам семена жизни... (Мандельштам и Геркен, 97)

[...] toi seul, amour, tu pousseras et fleuriras sur des ruines et tu confieras aux vents la petite semence de la vie. (Jelinek 39)

[...] csak te, szerelem, te fogsz kivirágzani a romokon, és rábízod az élet magvát a szellőkre. (Kolos–Polák 97)

[...] csak te, ó, szerelem, csak te virágzol ki a romhalmazon, és rábízod a szelekre az élet magvát. (Zádor 91–92)

Wir sollen auch die Anwendung der Synonyme des Dichters berühren. Seine Verben sind einerseits im Zeichen des »Volksmund« konzipiert, so z.B. in Nánas gramerfüllten Worten: »Csakhogy kikászálódott az ágyból« (»Das Sie schon aus dem Bett 'raus sind« – »Šak ze ste už vylezla«); in der Kritik von Alquist: »[...] habzsoljunk fel minden gyönyört« (weil Domin die Welt in Sodoma verändert hat, »Rasch, rasch, her mit allen Wollüsten« – 'verschlingen wir [...]'); »Most megint picsogtok és kunyeráltok« (auch er, zu den Robotern, »Wieder werdet ihr mich anwinseln! Wieder werdet ihr flehen«), – andererseits tragen sie eine erhöhte Dynamik: »Ha csak egy pillanatra is felocsúdnál, felordítanál az iszonyattól« (Dr. Gall, an Helena, die Liebe nicht kennende Robotin) »Wenn du erwachtest, wie würdest du aufschreien vor Entsetzen« – 'zu dir kämest, würdest du aufheulen...'); »Százezer bamba golyó mered ránk« (d.h. die vor dem Sturm stumm wartenden Roboter, »Hunderttausend ausdruckslose Blasen« – '[...] blöde Kugeln [...] starren uns an'); »[...] mi csak robogtunk ezen a kereslet-lavinán« (Busman, vom Gesetz der Nachfrage und des Angebots, »[...] wir fuhren auf dieser Nachfrage-Lawine« – 'wir sausten [...]'); a gépek »véres húsdarabokat okádnak ki magukból« (die Maschinen »liefern nur blutige Stücke Fleisch« – 'speien [...] aus'); »Ha moccansz, szétloccsantom a koponyád« (Primus, die Robotin Helena verteidigend, an Alquist, »Wenn du dich rührst, so zerschlage ich dir den Kopf« – '[...] so verspritze ich dir den Schädel') usw.

Die handschriftlichen Berichtigungen haben z.T. stilistisches Ziel und bewahren – meines Wissens – die sorgfältig-ermessende Übersetzerarbeit Kosztolányis

[54] '[...] nur du, Liebe, wirst blühen, in aller Ewigkeit, auf allen Ruinen und Trümmern und den gesegneten Blumenstab des Lebens vertraust du den wehenden Frühlingswinden an.'

einzigartig.[55] Deswegen mildert sich Nánas Urteil: »Büdös disznók« → »Nyomorult gazemberek« (»Neřádi šeredný« – »Lumpen elendige«, 'Schweinkerle' → 'Elende Schurken'); ähnlicherweise der Zornausbruch Alquists gegen die Technik: »Hát most gebedjetek meg« → »pusztuljatok a nagyságotokban« (»prasknete« – »berstet«); weiterhin der Aufruf Domins gegen Busman, der die Roboter zu verkaufen beabsichtigt: »Ne vicceljen« → »Ne locsogjon« → »Ne tréfáljon« (»Prestante žvanit« – »Hören Sie auf, zu plauschen«) usw.

Die inhaltlichen Berichtigungen sind z.T. wahrscheinlich nach dem Wiederlesen des Textes von Pick entstanden. So wurde z.B. die Darlegung vom Schiff Pensylvania genauer und einfacher: »[...] Harpy a kapitány, a modern kényelem minden vívmányával« → »nyolc kazán« ('mit allen Errungenschaften des modernen Komfortes' → »acht Kessel«) usw.; es wurden so die Mehrheit der Übersetzungsfehler beseitigt, z.B. in Alquists Frage: »Micsoda? Te védekezel?« → »félted?« 'Wie, du verteidigst dich' → 'sie' (d.h. Primus verteidigt Helena) und so fort.

Aufschlußreich sind auch die Textänderungen, die ideologische Überlegungen zeigen. In diesen Fällen sollen wir den Dichter als Zeugen vorladen.

Die Idealität von »R.U.R.« in Kosztolányis Lesung

Die Ansicht des Dichters sollen wir beim gemeinsamen Licht seiner zwei Äußerungen und der subjektiven Elementen seiner Arbeit betrachten. Die ersteren ergänzen und verstärken einander. In der einen lockt er die Leser des Theatermagazins »Színházi Élet« zum Werk von Čapek.[56] Hier behauptet er: Der Verfasser »versöhnt uns miteinander mit dem Wort der Bibel, und nachdem er uns den Mißerfolg mehrerer unfruchtbarer Versuche gezeigt hat, zeigt er uns den richtigen Weg, auf dem wir gehen sollen«.

Die zweite Äußerung ist in den vergilbten Spalten des Blattes »Prágai Magyar Hírlap« zu finden. Sie ist nur ein inhaltliches Zitat, aber entspricht genau der obigen, die ausführlicher erörtert. Sie ist ein vergessenes, unbekanntes Dokument, so führe ich sie in ihrer Gänze an:

> Der ungarische Übersetzer des utopistischen Massendramas von Čapek, Kosztolányi, äußerte sich einem Theaterkritiker gegenüber und behauptete, daß das Stück die Momente der Weltgeschichte von Schritt zu Schritt vorführt, die an der heutigen unglücklichen Menschheit nagen: den Bankrott der blinden Eigensucht und des blutigen Kommunismus und die erlösende, neubelebende Arbeit der Liebe. Kosztolányi hält das Stück für literarisch originell, neu und aufregend,

[55] Allerdings in bezug auf seine slawischen, nordischen und fernöstlichen Übersetzungen; von den letzteren s.: ZÁGONYI E., Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében: ItK 1986, 246–274; 1990, 46–70; DERS., Kosztolányi kínai versfordításai: ItK 1991, 543–578.

[56] Siehe: KOSZTOLÁNYI 1978, 2: 181.

für politisch mitten in den entgegengesetzten Extremen richtungweisend, weil es im Gegenteil zur Losung von Geld und Revolution die Spannungen mit dem Wort des Evangeliums auflöst.[57]

Wir können Kosztolányis Verhältnis zum Kapitalismus und Kommunismus hier natürlich nicht klarlegen. Eine Angabe sollen wir jedoch berühren. In einer Theaterkritik, eben über das große Vorfahren-Werk des »R.U.R.«, die »Tragödie des Menschen« von Imre Madách (1823–1864), schreibt er über seine eigenen bitteren Erfahrungen und verlorenen Illusionen – und denen seines Volkes –, auf den Ersten Weltkrieg und die Revolutionen zurückblickend:

Wir haben die fünfte Szene gesehen, als das Gesindel Miltiades, den Unschuldigen, hinrichtet; in der sechsten die Orgie der gottlosen Kriegsreichen, in der neunten die entsetzlichen Hinrichtungen vor dem Parlament und das Ungeheuerste, das in seiner Ungeheurigkeit Widerwärtigste, das Phalanster, das die Rosen ausrodete, den Menschen Nummern gab und Platon ins Schriftstellerkataster der Konterrevolutionäre einordnete. Es ist ein verhexter Traum gewesen, von dem unsere Augen und unser Gehirn flimmern.[58]

Kosztolányi streicht jedoch in seiner Übertragung die auf die Proletarrevolution hinweisenden Termini technici, so wird die von Kosztolányi vorausgesetzte Parallele zwischen dem Geschehen des Dramas und der Proletarrevolution blasser. Das Wort *Revolution* erklingt hier zuerst im Zusammenhang mit der Organisation und dem Aufruf der Roboter in Havre, Kosztolányi streicht schon hier das Wort, zusammen mit dem Anfangswort des marxistischen Aufrufs. Zuerst übersetzt er das Original – »Tohleto znamená revoluci, víš? Revoluci všech Robotů světa« – »Das bedeutet Revolution, weißt du? Die Revolution aller Roboter der Welt« – treu: »Ez kérlek azt jelenti, hogy forradalom van. A világ összes Robotosainak forradalma«; dann ändert er ab: »... hogy lázadás van. A földkerekség összes Robotosainak lázadása« ('... das bedeutet Revolte. Die Revolte aller Roboter des Erdkreises'). Ähnlich verändert sich der Aufruf der sich empörenden Roboter: »Világ Robotosai« → »Földkerekség Robotosai«. Möglicherweise wollte der Dichter selbst der allzu direkten Identifizierung ausweichen, vielleicht geschahen diese Änderungen auf Verlangen von äußeren Faktoren – vom Theater, wir wissen z.B., daß Kosztolányi im konservativ-bürgerlichen Blatt »Pesti Hírlap« den Namen von Krupskaja nicht direkt erwähnen durfte.[59] Er streicht auch die Benennung »Gott« – mit Rücksicht auf die Empfindlichkeit der Gläubigen? –: »A megboldogult fiatal Rossum magát az Úristent (→ a teremtést) is túl akarta szárnyalni« (»[...] sich als Herrgott aufzuspielen begann« – 'den Herrgott [→ die Schöpfung] überflügeln wollte').

[57] Kosztolányi Dezső a R.U.R.-ról: PrMH 1924. febr. 13: 5.

[58] Mit der neunten Szene weist Kosztolányi auf die Ereignisse der ungarischen Proletardiktatur 1919 hin: mit der Berufung auf den «Konterrevolutionär-Platon« wahrscheinlich auf die an den Dichter gerichteten Worte des Volkskommissars Béla Kun: »Wir brauchen keine Gedichte. Du wirst dir ein Handwerk aneignen. Wenn du klügelst, wirst du hingerichtet.« Siehe: KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ, Kosztolányi Dezső. Budapest (1938), 228.

[59] Siehe: ZÁGONYI E., Kosztolányi és Gorkij: ItK 1978, 566.

Im Grunde tragen natürlich Kosztolányis Meinung nicht diese paar Umschreibungen, sondern die obigen betrachteten subjektiven Änderungen, Beiträge, die dem Zuschauer–Zuhörer etwas suggerieren. So bezüglich »einem unfruchtbaren Versuch (der »blinden Eigensucht, dem Geld«) das Klagewort »Vádolom« von Alquist; dann sein bisher noch nicht erwähnter Ausbruch: »[...] nem szeretem ezt a fene nagy haladást, ezt a nagy öntudatot« (»Nemam ani trochu rád techle pokrok« – »Ich liebe diesen Fortschritt nicht ein bißchen«); weiter seine – auch noch nicht zitierte – verstärkte Kritik gegen die Wohlstandsgesellschaft: »[...] az egész emberiség egyetlen tébolyult, baromi tivornya« (»eine einzige, verrückte Orgie« – 'verrückte, tierische Zecherei'). Die Verwerfung des anderen Versuches (des »blutigen Kommunismus«) wird auch mit mehreren Mitteln betont: durch den Ausruf »Gyilkosok!«, durch die kraftvolle Formulierung in Alquists Monolog am Anfang des dritten Aktes, durch die mehrmalige leidenschaftliche Ablehnung der flehenden Roboter.

Hat Kosztolányi also – schon weit über den Unterschied »Robot–Roboter« hinaus – mit seiner doppelten Auslegung, mit seinem Text und seiner Sinndeutung das »R.U.R.« verfälscht?

Um das beantworten zu können, sollen wir zuerst den Autor, dann die Rezensenten des Werkes und dessen Forscher anführen. Čapek – in seiner an die Diskussion zwischen Shaw und Chesterton anknüpfenden Erklärung – gibt den gegenüberstehenden Personen der Komödie recht, nach und nach alles aufzählend, was in ihren Absichten positiv ist: daß Domin die Menschheit von der erniedrigenden Schufterei befreien will; daß der in Robot(er)arbeit lebende Radius mit Recht ein Urteil spricht; daß Nána in den Robotern eine Einmischung in die Natur des Lebens sieht.[60] Kosztolányi hat hingegen das zerstörende, die Menschheit unglücklich machende Wesen der Verwirklichung dieser Ziele und Absichten vor Augen und kann mit Recht voraussetzen: Čapek nimmt keine Partei für seine Helden. Schließlich betont er durch seine zusätzlichen Beiträge die negativen Seiten der Thesis und Antithesis mit gleicher Kraft.

Vielleicht machte diese Parteinahme für jeden bzw. für niemanden die zeitgenössischen Zuschauer und Rezensenten ratlos. Das ist – unabhängig von Kosztolányis Text – im Echo der deutschen Erstaufführung oder der Klausenburger (Cluj, Rumänien) ungarischen Vorstellung zu spüren,[61] und das bewährt sich in

[60] Karel ČAPEK, The Meaning of R.U.R.: Saturday Review 136 (July 21, 1923) 79; – den Text der Äußerung s.: HARKINS 1962, 91–92; auf Tschechisch: ČAPEK 1966, 165–167; auf Russisch: NIKOL'SKIJ 1973, 94–95; s. noch Ivan KLÍMA, Karel Čapek. Praha 1962, 149; ZÁDOR 1985, 118–120.

[61] »Sozialismus, Kapitalismus, Bolschewismus, Pazifismus – alles muß für die Mischung heran«, summiert Hans KNUDSEN: Die schöne Literatur Nr. 10 (15. Mai 1923) 197; nach Josef Ortmans »weht ein starker sozial-revolutionärer Geist durch das Werk. Die Roboter sind das Symbol der arbeitenden Massen, die von den Herrenmenschen des Kapitals zu seelenlosen Arbeitsmaschinen herabgewürdigt werden«. Uraufführungen. Aachen: Das deutsche Drama 5 (1922) 39 (für die Texte der deutschen Rezensionen gebührt Helmut Rötsch und Brigitte

den Kritiken der Produktion des Lustspieltheaters: Im Drama wechseln sich die kapitalistischen und die sozialistischen Ideen.[62] Auch die von Kosztolányi bejahte Lösung – Synthese – fanden die Kritiker des »R.U.R.« wenig beruhigend.[63]

Die Literaturhistoriker greifen dann erst mit der Erfahrung von Jahrzehnten auf das Werk zurück, die notwendigerweise kurze Zusammenfassung Kosztolányis reichlich schattierend. Sie sehen darin hauptsächlich den Hinweis auf die Gefahren der technologischen Revolution,[64] bezweifeln weder dessen antikapitalistische Pointe noch antirevolutionären Charakter. So beleuchten sie nach und nach den Egoismus des Kapital und Kapitalisten versinnbildlichenden Domin sowie sein »Nitzscheaner« bzw. – entgegengesetzt – sein Fabianer-sozialistisches Wesen[65] und überhaupt den Abgrund zwischen seinen Absichten und deren Verwirklichung.[66] Sie erlauben, daß der Roboteraufstand auch die sozialistische Revolution symbolisieren kann; mißbilligend, weil Čapek deren Manifeste mit ironischen Obertönen erklingen läßt, während ein großer Dramaturg objektiv sein soll(te),[67] bzw. vor der direkten Identifizierung warnend.[68] Vielleicht sieht William E. Harkins am meisten dialektisch: Der Mensch verspielt seine Humanität, um eine materialistische Utopie zu gewinnen, die sich dann entweder durch den Kapitalismus noch den Sozialismus verwirklicht.[69] Natürlich »wurzelt« – wie es der Zeitgenosse Arne Novák über Čapek gesagt hatte – auch das »R.U.R.« »im heißen Boden der Gegenwart«,[70] die

Schroeter Dank). – Nach Gyula WALTER »entbehrt das Stück jedes kollektiven Gefühls«: Rossum's Universus [sic!] Robots: Pásztortűz 1 (Cluj/Kolozsvár 1923) 283–284.

[62] »Čapek bringt es zuwege, in einem Atem bürgerlich und sozialistisch, reaktionär und ultraradikal zu sein. Das ist [...] keine Objektivität [...] sondern schlechtweg: Verworrenheit, Unausgewogenheit der Ideen.« Pester Lloyd (Sonntag, 17. Februar 1924) 16. – Antikapitalistische Gepräge sieht in R.U.R. AMBRUS Z.: Pesti Napló 1924, febr. 17: 9; antibolschewistischen Charakter Sándor GALAMB (vgl. Színházi Szemle: Napkelet 1924, 3: 291). Unmittelbar identifiziert die Roboter und ihren Aufstand mit der Arbeiterklasse und der »sozialen Revolution« der bedeutende Kritiker und Literaturhistoriker Géza VOINOVICH (Színházi Szemle: Budapesti Szemle 1924, 567–670: 150).

[63] Ich zitiere nur die Extreme. Aladár Schöpflin qualifiziert die Schlußworte von Alquist als »eine kurze, salbungsvolle Predigt« (vgl. Tőzsdei Hírlap [Budapest] 1924. febr. 17: 7); der namenlose Chronist des »Színházi Élet« – Sándor Incze – spricht hingegen vom »apostolischen Baumeister der göttlichen Sendung mit einer prophetischen Andacht«, von »seinen Glockenklängen«; (s.: R.U.R. Bemutató a Vígszínházban: SzÉ 1924. febr. 24.–márc. 1: 15).

[64] Václav Černý weist auf das »geschichtliche Moment«: die industrielle Konjunktur, der Kult des »Technizismus«, die Herrschaft der industriellen Kräfte über die Natur rief die zum Protest, denen »die Sache des Geistes am Herzen gelegen hatte« (ČERNÝ 1936, 16).

[65] Vgl. NIKOL'SKIJ 1973, 83–84; MATUŠKA 1963, 135.

[66] NIKOL'SKIJ 1973, 83–84.

[67] Vgl. BUZKOVÁ 1936, 64. Sie weist darauf hin, daß »die Schwärmerei der Helden vor dem Tod« nur »aus dem Zwang erscheinende« und »nicht überzeugende Tugend ist« (ebda).

[68] NIKOL'SKIJ 1973, 93. – Mit dem Roboteraufstand wird auch Recht gesprochen: durch ihn wird die auch sonst zum Tode verurteilte Menschheit aussterben (ebda 91).

[69] HARKINS 1962, 89.

[70] Arne NOVÁK, Poslední rok v české literatuře: Ročenka Republiky Československé 2 (1923) 195.

späteren Forscher knüpfen das Werk an ihre Gegenwart, so Harkins an das Amerika der 60er Jahre, an deren Wirtschaftsaufschwung, andererseits an die Gefahren des Kalten Krieges;[71] ähnlicherweise Ivan Klíma, der mit fünfzigjährigen schmerzlichen Erfahrungen Čapeks Widerstand gegen die Gewalt, gegen den Faschismus, Nazismus, Komunismus bestätigt.[72]

Die Lösung des »R.U.R.« ist auch widerspruchsvoll. In unserem Falle wird ein Ungläubiger von einem anderen geführt. Čapek, aus dem – laut Pavla Buzkovás schöner Feststellung[73] – fehlte die Lampe des Glaubens, von der er so schön in der den zweiten Akt schließenden Metapher spricht, weist mit den Worten Gottes, dann mit denen des alten, sich auf das Christkind, den Erlöser freuenden Simeon für Kosztolányis Weg. Was ist der gemeinsame Anhaltspunkt bei ihnen beiden? Ist es außer dem drückenden Zwang zu irgendeiner Auflösung die Liebe zum Leben, mit Buzkovás Wort, »der Glaube an Eros«, ohne irgendein Jenseits?[74]

Čapek, wie bekannt, »suchte krampfhaft die Möglichkeit irgendeiner Versöhnung und Liebe«.[75] Die Meinung der ungarischen Rezensenten ist scharf polarisiert,[76] auch die Konzeptionen der Spezialisten sind geteilt. Buzková wirft Čapek den völligen Mangel der moralischen Weltordnung des Werkes vor (der Glaube der hinfälligen, zerbrechlichen Nána ist nur Alibi, damit der Unglaube des Verfassers nicht abschreckend erscheint).[77] Arne Novák spricht von »gereinigtem Pragmatismus« und »muskulösem Christentum« der Vollendung, parallel mit der Vollbringung des Romans »Krakatit« (1924).[78] Václav Černý bezeichnet den fruchtbaren Dienst als die letzte Botschaft des Dramas.[79] Nach Alexander Matuška wird die Welt durch die sich aufopfernde Liebe bewahrt,[80] nach Nikol'skij durch Kindheit, Liebe, Familie: durch die Sphäre der aufrichtigen menschlichen Verhältnisse.[81] Die späteren ungarischen Kritiker halten das »R.U.R.« für eine »träumerische Utopie«, sprechen von seiner »irrationalen Sehnsucht«.[82] Kosztolányis – und

[71] HARKINS 1962, 94.

[72] I. KLÍMA, Čapek modern apokalipszise: Nagyvilág 1991, 1071–1072.

[73] BUZKOVÁ 1932, 67.

[74] BUZKOVÁ 1932, 62.

[75] Vgl. ČAPEK 1966, 106; ZÁDOR 1984, 125–126; NIKOL'SKIJ 1973, 92.

[76] Vgl. Anm. 62; PAPP J., R.U.R.: Magyarság 1924. febr. 17: 17; PÜNKÖSTI A., R.U.R.: Az Újság 1924. febr. 17: 13.

[77] BUZKOVÁ 1932, 62.

[78] A. NOVÁK, Poslední rok v české literatuře: Ročenka Republiky Československé 4 (1925) 95.

[79] ČERNÝ 1936, 19.

[80] MATUŠKA 1963, 136–137.

[81] NIKOL'SKIJ 1973, 100.

[82] Vgl. DOBOSSY 1961, 34–35. Später verurteilt er strenger (»das ins Drama hineinrasselnde Wunder« ist »ein einfaltiger deus ex machina [...] in der Gedankenordnung [...] ein amüsanter Purzelbaum«. Egy félreértés nyomában, Čapek és a Robotok: Népszabadság 1985. jan. 9: 7; SZALATNAI Rezső, A cseh irodalom története. Budapest 1964, 248 (er betont, das Leben sei »stärker als jede entstellende Absicht«).

wahrscheinlich auch Čapeks – Auslegung stehen jene am nächsten, die Čapeks hier noch erscheinenden Optimismus hervorheben und das Drama als »die Hymne ans Leben« würdigen.[83] Und das konnte den »an den ewigen Hort des Lebens« bis ans Ende »zu glauben wünschenden« Übersetzer, Kosztolányi – der sich sonst allen »lügnerischen Abrundungen« unerbitterlich widersetzte – hier (und in seiner späten Madách-Rezension) hinreißen.[84]

Und die gehobene Erhabenheit der bejahten Auflösung ist wahrscheinlich das denkwürdigste, subjektiv-keusche Element in Kosztolányis Arbeit. (Es lohnt sich auch das Gegenbeispiel zu erwähnen. Paul Silver – als Kritik oder das Auffassungsvermögen der amerikanischen Theaterbesucher kennend? – reduzierte den 200 Worte starken Monolog Alquists auf sechs Worte: »Go, Adam, go Eve. The world is yours.« – Mandel'štam und Gerken lassen den ersten, aus der Genesis bzw. aus dem Evangelium von Lukas genommenen Teil vermutlich aus ideologischem Zwang weg, bei Pick lautet er mit dem Luther-, bei Kosztolányi mit dem Károli-Text.)

Die Textstreichungen Kosztolányis und des Theaters

Wir würden kein volles Bild ohne Berücksichtigung der Kürzungen Kosztolányis bzw. des Theaters erhalten. Die ersteren zeugen von Kosztolányis ideologischen respektive stilistischen Überlegungen, die letzteren ereigneten sich bezüglich der Empfindlichkeit der Zuschauer und im Interesse der Beschleunigung des Spieltempos.

Kosztolányi läßt die Elemente weg, die auf die militärische Ausbildung der Roboter hinweisen (die Seiten gebe ich in der Reihenfolge von Čapek, Pick und – kursiv – Kosztolányi an): Die Regierungen machten aus den Robotern Soldaten (36, 49, *37*; die Roboter-Soldaten übten zuerst »auf Befehl« der Menschenkommandanten (38, 51, *31*); die Roboter bildeten zuerst eine »Rassenorganisation« (diese Stelle läßt auch Čapek weg, nach Nikol'skij der größeren Allgemeingültigkeit wegen,[85] 38, 51, *38*); Kosztolányi übergeht die mit der Oktoberrevolution vielleicht zu direkt parallelen Momente der Entfaltung der Roboterrevolution (die

[83] Vgl. HARKINS 1962, 99 (er erklärt diesen Optimismus auch mit dem Verschwinden der Schrecknisse des Ersten Weltkrieges); von der die Welt rettenden, selbstaufopfernden Liebe, zur hymnischen Eigenart (*hymničnost*) des R.U.R. vgl.: MATUŠKA 1963, 136–137 und den Gedanken von BUZKOVÁ (1932, 62): Čapek bejaht in R.U.R. nicht die Moral, die Zehn Gebote, sondern das Leben selbst, gegen die »Selbstmechanisierung« (*proti strojovosti*).

[84] Zum Glauben Kosztolányis an »den Hort des Lebens« vgl. sein Gedicht »Szeptemberi áhítat«; die zitierte Stelle in russischer Übertragung: «хочу лишь верить в жизни свеченье» (От сердца к сердцу. Москва 1991, 169; russisch von D. SAMOJLOV); zur »Abrundung«: KOSZTOLÁNYI D., Szonja és Jelena. In: KOSZTOLÁNYI 1978, 2: 326; vgl. noch ZÁGONYI 1990, 88–89; nach dem Madách-Aufsatz – in dem der Dichter alle schmerzhaften, konkreten Beziehungen wegläßt – bedeutet Éva die die Gegensätze befriedigende Zusammenfassung, die Synthese: »Sie ist die Frau, der Rausch, die Familienfreude, die Fruchtbarkeit, die Vereinigung und Vollentfaltung über den Verstand.« (Vgl. KOSZTOLÁNYI D., Madách Imre: Látjátok feleim. Budapest 1976, 199).

[85] NIKOL'SKIJ 1973, 92–93.

Roboter haben die Waffen, Telegraphen, Bahnen in der Hand: 52, 71, *55*); den Hinweis auf die Verantwortung Europas (54, 74, *57*); den Vorschlag auf die Lösung (d.h. »Erzeugung nationaler Roboter«, damit sie einander »tödlich hassen« und »sie sich nie mehr verständigen können« – Kosztolányi opponierte gegen jede Art von Nationalismus! –, 55, 75, *58*; Erster Akt). Im zweiten Akt läßt er den wiederholten, betonten Hinweis auf die militärische Ausbildung der Roboter weg (die von den Fronten heimgekehrten Soldaten waren in den ersten Reihen der Revolutionäre, 61, 84, *65*); und aufs neue die Tatsache der Verantwortung Europas (es hatte »aus lebendiger Arbeit Soldaten« gemacht, 62, 85, *65*); die (An)erkennung der Superiorität der Roboter (65, 90, *69*). Im dritten Akt fehlen die bitteren Ratschläge Damons, des Führers der Roboter, um Menschen zu werden (»Lest die Geschichte! Lest die Menschenbücher!« 85, 119, *95*); seine Anspielungen auf den Weg zum Sozialismus (»Leset [...] Wissenschaftliche Bücher! Soziale Bücher! Nationale Bücher! [...] wir bauen [...] Eine Welt der Gleichheit!« ebda.).

Kosztolányi kann Wiederholungen aus stilistisch-künstlerischen Gründen weglassen, z.B. die Schreie des sezierten Damon (89, 126, *97*); weiterhin die maßlose Detaillierung des Weinens Alquists (auch das Lustspieltheater hatte übrigens die zu langen Monologe nicht gern;[86] 86, 121, *97*); eine Stelle mit Katachrese (Alquist über seine Hände, »daß« sie ihm »vom Leibe nicht flögen« 89, 126, *100*). Kosztolányi läßt auch die auf den Inhalt des verbrannten Manuskriptes des alten Rossum hinweisende Stelle aus (vielleicht hält er sie für ein – dem Publikum zu weitschweifiges – scheinwissenschaftliches Geschwafel, 73–74, 102–103, *80*). Wir können auch nicht mehr feststellen, ob diese Streichungen nach dem Willen des Dichters oder auf Wunsch Dániel Jóbs geschahen, mit welchem Kosztolányi in fruchtbarem Arbeitsverhältnis stand.[87]

Der Zeitgenosse Andor Pünkösti verurteilte Kosztolányi, er passe sich im ersten Akt nicht allzu sehr dem Original an;[88] das Lustspieltheater wurde von Lajos Nagy überführt: »Das „R.U.R." war mit starken Streichungen verstümmelt.«[89] Beide Urteile sind unrichtig. In der Aufführung des Theaters finden wir nur ein paar Streichungen aus ideologischem Grund. So wurde der Hinweis auf den »schrecklichen« Materialismus des alten Rossum weggelassen (hier bezeichne ich nur die Seiten von Kosztolányis Manuskript: 6); die Frage der Notwendigkeit der Geschlechtsdrüsen (7); die Stelle, in der die »wirklichen Menschen« als »Dozenten oder Idioten« apostrophiert werden (7); die ironische Anspielung an die von den Schiffen mitgebrachten »Missionare, Anarchisten« (20); das – vielleicht ein wenig

[86] Die briefliche Mitteilung von Mihály Cenner; vgl. ZÁGONYI 1982, 89; ZÁGONYI 1990, 195.

[87] Diese Zusammenarbeit begann 1922 mit der Drei Schwestern-Übersetzung und wurde im Jahr 1934 beendet; vgl. den Brief von Jób an Kosztolányi nach Stockholm, den 28. Juni 1934 (MTA Kvt. Handschriftenabteilung, Ms 4622/393).

[88] Vgl. PÜNKÖSTI A., R.U.R.: Az Újság, 1924. febr. 17: 13.

[89] NAGY L., Szabad-e, lehet-e írni ma a magyar írónak?: Nyugat 1924. május 16: 486.

die Bibel vulgarisierende – Zukunftsbild von Domin (»Die Mühseligen und Hungernden werden vor vollen Tischen sitzen« – »A fáradottak és éhezők dúsan rakott asztaloknál ülnek« Pick 35, Kosztolányi 25); Alquists Klage: die Menschheit sei »eine einzige, verrückte Orgie« – »egyetlen tébolyult, baromi tivornya« (57, 43, Erster Akt); die bittere Beschwerde: »Senki sem tud jobban gyűlölni, mint ember az embert« – »Niemand vermag mehr zu hassen, als der Mensch den Menschen« (71, 92), die nüchterne Hypothese: die Weltgeschichte wird von der Nachfrage-Lawine bewegt (7, 73, Zweiter Akt). Begründeter sind die Weglassungen wegen des Tempos der Aufführung. So wurden Busmans Beweinung (84), ein Teil der erwähnten Flut der Metaphern (ebda,[90] am Ende des zweiten Aktes), weiterhin ein Teil des Alquist-Monologs (91) und der Gedanke vom Willen zum Leben der Toten (98) weggelassen (um die letzteren ist es schade). – Čapeks verdichtende Arbeit ist eines Sonderaufsatzes wert.[91]

Zusammenfassung

Die Rezensenten der Budapester Aufführung bestätigten begeistert Kosztolányis Leistung, so István Gergely, der anonyme Kritiker des Blattes »Színházi Élet« – Sándor Incze?[92] –, Andor Pünkösti, Aladár Schöpflin[93] und – am zusammenfassendsten – Kálmán Porzsolt:

> Wegen der mit wunderschönem Ungarisch, dichterischem Schwung und Bühnensinn bereiteten Übertragung soll Dezső Kosztolányi, der hervorragende Dichter, gelobt werden.[94]

Worin besteht Kosztolányis Verdienst? Er, der absolute Meister der ungarischen Sprache und Kenner der Geheimnisse des Theaters, hat aller Wahrscheinlichkeit nach die inspirierteste »R.U.R.«-Übertragung geschaffen. Die ideelle Bedeutung seines Werkes hat auch der anonyme Publizist des Blattes »Komáromi Lapok« bis heute gültig festgestellt, betroffen darüber, daß die tschechoslowakischen Behörden die Vorlesungstournee des Kosztolányi-Ehepaars auf Grund einer erdichteten Beschuldigung in der Slowakei verboten hatten:

> [...] gerade Dezső Kosztolányi war es, in dessen ungarischer Übersetzung das erste tschechische Theaterstück nach 1918 aufgeführt wurde: das »R.U.R.« von Karel Čapek. Kosztolányi hat damals gezeigt, wie er sich über die Atmosphäre der Nationalitätengehässigkeit in die reinere, menschlichere Region der Kunst erhebt, und so war es eben Dezső Kosztolányi, der der Sache der

[90] Vgl. Nikol'skij 1973, 109–117.

[91] Zu den Weglassungen des Verfassers s. die bahnbrechenden Bemerkungen von Nikol'skij (1973, 121), ferner Zágonyi 1992, 189, Anm. 20.

[92] Nach der Erinnerung der Künstlerin vom Lustspieltheater, Margit Makay (1891–1989), schrieb er die anonymen Rezensionen in seinem Blatt »Színházi Élet«, vgl. Zágonyi 1990, 193.

[93] Vgl. R.U.R.: Nemzeti Újság 1924. febr. 17: 10; SzÉ 1924. febr. 24.–márc. 1: 18; Az Újság, 1924. febr. 17: 18; Tőzsdei Hírlap 1924. febr. 17: 7.

[94] Porzsolt K., R.U.R.: Pesti Hírlap 1924. febr. 17: 14.

tschechisch-ungarischen kulturellen Annäherung am besten diente, als der Gegensatz unter den zwei Nationen infolge der geschichtlichen Ereignisse am stärksten wütete.«[95]

Čapek hat dann, auf dem Haager Kongreß des PEN-Clubs, Kosztolányi auch persönlich kennengelernt, den Krampf dieses Unrechts mit einer Zeichnung von Kosztolányi und der hinzugefügten Charakteristik scherzhaft-ironisch aufgelöst.[96] Kosztolányi konnte sich hingegen auf Grund dieser Bekanntschaft (Freundschaft) und seiner Übertragung, in der Angelegenheit des ungarischen Buches in der Slowakei, an seinen weltberühmten Schriftsteller-Kameraden wenden.[97]

Über die sprachliche Prachtleistung hinaus, die ein Dienst an der Weltliteratur ist, ist Kosztolányis Arbeit auch für uns wichtig. Mit den Worten von Gyula Illyés: »Kosztolányis Andenken, sein wirkender Geist strömt Liebe aus, überall, für jeden, in allen Sprachen.«[98] Hier verkündigt er seinem ungarischen Lesern mit Čapeks Werk die Liebe, und seine Arbeit sollte mit der nötigen berichtigenden, mangelersetzenden Textpflege unser Gemeingut werden.

Abkürzungen

BMÚ – Bécsi Magyar Újság, Wien.
Buzková 1932 – *Buzková P.* České drama. Praha.
Čapek 1966 – *Čapek K.* R.U.R. Praha.
Černý 1936 – *Černý V.* Karel Čapek. Praha.
Dobossy 1961 – *Dobossy L.* Karel Čapek. Budapest.
Dobossy 1965 – *Dobossy L.* Kapcsolataink a XX. században: Tanulmányok a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest.
FilK – Filológiai Közlöny. Budapest.
Harkins 1962 – *Harkins W. E.* Karel Čapek. New York and London.
ItK – Irodalomtörténeti Közlemények. Budapest.
Kosztolányi 1978 – *Kosztolányi D.* Színházi esték. Budapest.
Kováts 1974 – *Kováts M.* Magyar színjátszás és drámairodalom Csehszlovákiában. Bratislava, 189–191.
Matuška 1963 – *Matuška A.* Člověk proti zkáze, Pokus o Karla Čapka. Praha.
Měšťan 1984 – *Měšťan A.* Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Köln–Wien

[95] Maguk a cseh írók fogják kiforszírozni, hogy megadják az engedélyt Kosztolányi Dezső szlovenszkói turnéjára: Komáromi Lapok 1928. márc. 13: 2.

[96] Karel ČAPEK, Obrázky z Holandska. Praha 1970, 8–9; vgl. noch: DOBOSSY 1961, 82; ZÁGONYI E., Kosztolányi ismeretlen levélfogalmazványa Karel Capeknek [sic!]: Magyar Nemzet 1990. febr. 10: 8; ZÁGONYI 1992, 198–203.

[97] Vgl. KOSZTOLÁNYI Dezső levele Čapek Chod, Karel Matějnek (richtig: Kosztolányis Brief an Karel Čapek): MTA Kvt. Handschriftenabteilung, Ms 4621/141.

[98] Vgl. Illyés Gyula Kosztolányiról (Dér Zoltán interjúja): Üzenet (Szabadka 1975) 2–3: 86. – Čapek erwähnt auch im Zeichen der Liebe Kosztolányi – sozusagen die Worte von Illyés bestätigend –: »Ich kann nur das hassen, was ich nicht kenne. Wenn ich die ungarische Seele kennenlerne, mit ihren kulturellen Schöpfungen – einen Petőfi, einen Kosztolányi –, dann gibt es keinen Haß mehr, nur Einsicht und Liebe«: A szellemi együttműködés képviselői Budapesten, Čapek beszél, Karel Čapek nyilatkozata a Népszava számára: Népszava 1936. június 9: 14.

MTA Kvt. – A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára (Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften), Budapest.
Mukařovský 1948 – *Mukařovský J.* Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog: Kapitoly z české poetiky. 2. K vývoji české poesie a prózy. Praha.
Nikol'skij 1973 – *Никольский С. В.* Карел Чапек – фантастик и сатирик. Москва
OSzK – Országos Széchényi Könyvtár (Széchényi-Nationalbibliothek), Budapest.
PrMH – Prágai Magyar Hírlap. Prag.
SzÉ – Színházi Élet. Budapest.
Zádor 1984 – *Zádor A.* Karel Čapek. Budapest.
Zágonyi 1982 – *Zágonyi E.* Kosztolányi Három nővér-fordítása: ItK 1982, 76–91.
Zágonyi 1990 – *Zágonyi E.* Kosztolányi és az orosz irodalom. Budapest.
Zágonyi 1991 – *Zágonyi E.* Kosztolányi a cseh, lengyel és a szerb líra hírmondója: Jelenkor, Pécs 1991, 10: 825–834.
Zágonyi 1992 – *Zágonyi E.* Kosztolányi és a szláv irodalmak (Kandidátusi disszertáció). Pécs.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 153–164

Хлыстовская богородица: к истории развития литературного типа

ВЕРОНИКА ШАПОВАЛОВА

Veronica SHAPOVALOV, San Diego State University, Department of German and Russian, San Diego, CA 92182-0439

Хлыстовство часто определяют словами Михаила Пришвина как «великую крайность русского духа»[1], неразрывно связывая таким образом два понятия: «хлыстовство» и «русский дух». Эти же два понятия связывает и Василий Розанов в своих воспоминаниях об Апполинарии Сусловой: «...вся в черном без воротничков и рукавчиков... И словом вся – Екатерина Медичи. На Катьку Медичи она в самом деле была похожа. Равнодушно бы она совершила преступление, убила бы – слишком равнодушно... Еще такой русской я не видел. Она была по стилю души совершенно русская, а если русская, то раскольница поморского согласия, или еще лучше – хлыстовская богородица»[2]. В розановском описании хлыстовская богородица выступает как определенный стереотип коварной, жестокой и преступной женщины. Не случайно Розанов с его интересом к мистическим сектам вообще и к хлыстовству в частности ставит знак равенства между хлыстовской богородицей и Екатериной Медичи: еще в 1870–1880-е годы в русской литературе складывается литературный тип хлыстовки – женщины, олицетворяющей злое начало. Однако в XX в. в творчестве Зинаиды Гиппиус и Марины Цветаевой хлыстовки предстают как героини, несущие свет и любовь. Как же сложился и под какими влияниями изменялся этот литературный тип?

В русской литературе хлысты и хлыстовки как литературные герои появляются только во второй половине XIX в., когда достоянием гласности стали исторические документы о раскольниках и сектантах. В 1868 г. в «Русском Вестнике» Павел Иванович Мельников-Печерский публикует большую статью о сектантах «Тайные секты», а в 1871–1874 годах в «Чтениях в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских» публикуются собранные им «Материалы для истории хлыстовской и скопческой ересей». В «Тайных сектах» Мельников-Печерский, прослеживая историю хлыстовства в России, отмечаст широкое распространение хлыстовства среди женщин и упоминает о хлыстовских богородицах. Хлыстовские богородицы (или кормщицы), наряду с

[1] *Пришвин М.* Собрание сочинений, 8. Москва 1986, 33.
[2] Цит. по *Л. Гроссман.* Путь Достоевского. Ленинград 1924, 152.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

хлыстовским Христом[3], играют руководящую роль в жизни секты. Хлысты считают, что «сам бог, уничтожив в них душу человеческую и заменив ее собою, вселился в них, и они стали живыми богами»[4]. Богородица должна быть не только красивой внешне, но и обладать ясным умом. Она пользуется неоспоримым авторитетом не только в своей общине – «корабле», – но и за ее пределами. Все члены секты безоговорочно повинуются ее приказам. Часто она воспитывает у себя нескольких девушек, которые после ее смерти могут стать хлыстовскими богородицами. Хлыстовская богородица руководит радениями, которые, согласно документам, приводимым Мельниковым-Печерским, часто оканчиваются «свальным грехом». Именно это сочетание красоты, греха, святости, тайной и неограниченной власти нашли отражение в литературе.

В 1875 г. в «Русском Вестнике» начинает публиковаться роман Мельникова-Печерского «На горах», в котором важную роль играет секта хлыстов. Мельникову-Печерскому с его глубоким знанием не только истории, но и мельчайших подробностей хлыстовских обрядов и таинств, принадлежит главная роль в создании литературного типа хлыстовки. В поисках истинной и праведной религии главная героиня романа, Дуня Смолокурова, знакомится с Марьей Ивановной Алымовой, кормщицей хлыстовской секты, и вскоре под влиянием Марьи Ивановны и других хлыстовок вступает в секту. По приглашению Марьи Ивановны Дуня приезжает в имение Луповицы, где она становится близкой подругой хлыстовки Вареньки, племянницы Марьи Ивановны. Следует отметить, что обе хлыстовки – и Варенька и Марья Ивановна – не замужем, то есть обе они свободны от семейных забот. Выбор этот сделан Марьей Ивановной сознательно: «не всем замуж выходить... надо кому-нибудь и старыми девками на свете быть. Я своей участью довольна. Никогда не жалею о том, что замуж не вышла» (Мельников, 5, 425). Решение Марьи Ивановны не выходить замуж воспринимается и автором и героями как нечто выходящее за пределы общепринятой нормы поведения.

Подобно Марье Ивановне, которая с первого взгляда поражает Дуню «проницательными ясными взорами чудным блеском сиявших голубых очей...» (Мельников, 5, 425), Варенька обладает притягивающим, почти гипнотизирующим взглядом. Варенька красива, но, как и Марья Ивановна, «как смерть бледна» (Мельников, 6, 147). Красота Вареньки обманчива – Варенька обладает способностью мгновенно

[3] Хлыстовский Христос, или кормщик секты, посвященный во все ее таинства, пользовался почти неограниченной властью в «корабле».

[4] *Мельников П. И. (Андрей Печерский)*. Собрание сочинений, 8. Москва 1976, 72. – В дальнейшем все ссылки на работы Мельникова-Печерского даются в тексте по этому изданию.

меняться внешне. «Страшна, ужасна показалась Варенька Дуне... Лицо Вареньки пламенело, бледные сухие губы то и дело судорожно вздрагивали. Не было в ней обычной миловидности, что-то зверское заменило ее» (Мельников, 6, 401).

Смерть и разрушение во всех их проявлениях неодолимо влекут Вареньку. Объясняя Дуне учение хлыстов, она говорит только о смерти, воскресение как бы не существует для нее. Распад в самых отталкивающих формах обладает для нее притягательной силой. «Не заметишь, как жизнь кончится и станешь прахом. Гадко тогда будет живому человеку прикоснуться к твоей красе... Хороша пища для могильных червей?» (Мельников, 6, 20). Вареньку привлекают не только распад, но и кровь – она показывает Дуне радения, на которых хлысты бичуют себя до крови. Вид окровавленных тел приводит Вареньку в состояние экстаза. Кровь как нечто прекрасное постоянно присутствует в ее сознании, поэтому даже красота природы ассоциируется у нее с кровью. «А у дикого винограда листья, как кровь» (Мельников, 6, 410).

Как и все остальные обитатели имения, Варенька ведет странный ночной образ жизни. Днем имение кажется мертвым, ночью же хлысты собираются на радения. Во время радений они носят длинные белые рубахи, напоминающие саваны, что еще больше усиливает ассоциации со смертью. Варенька, с ее мгновенно меняющейся внешностью – от миловидности к свирепости, с пристрастием к крови и смерти, несомненно, является русским вариантом ламии – женщины-вампира. Подобно вампирам Варенька все время ищет новые и новые жертвы. Она не умерщвляет свои жертвы физически (хотя из романа очевидно, что она не остановится перед убийством неугодного ей человека, будь то мужчина или женщина), она лишает их собственной воли и ведет к «духовной смерти». Все ее жертвы рано или поздно вступают в секту и, в свою очередь, привлекают новые и новые жертвы.

Несмотря на строгие правила поста и полумонашескую одежду, в Вареньке, как и во всех хлыстовках, очень сильно чувственное начало, которое находит выход в радениях, в «хождении в слове» – пророчествовании, и, наконец, в «братской любви», которая в большинстве случаев оказывается «свальным грехом». Именно сочетание аскетизма и чувственности, умерщвления плоти и полной свободы во время радений, красоты, жестокости и фанатизма выделяют хлыстовок в романе Мельникова-Печерского из ряда литературных героинь, созданных его современниками.

Почти одновременно с Мельниковым-Печерским к теме хлыстовства обращается и Иван Сергеевич Тургенев в рассказе «Степной король

Лир» (1870)[5]. Главная героиня рассказа Евлампия после смерти отца вступает в секту хлыстов и становится хлыстовской богородицей. Хотя рассказчику и кажется необъяснимым уход Евлампии в сектантство, вся жизнь Евлампии «в миру» логически ведет ее не только к хлыстовству, но и к главенствующей роли в секте.

Подобно хлыстовкам Мельникова-Печерского, Евлампия, помимо незаурядной красоты, обладает притягательным, завораживающим взглядом. «Все в ней было велико: и голова, и ноги, и руки, и белые как снег зубы, и, особенно, глаза, выпуклые, с поволокой, темно-синие как стеклярус; все в ней было даже монументально, но красиво... Но во взгляде ее огромных глаз было что-то дикое и суровое»[6]. Евлампия возвышается как статуя над всеми окружающими, и особую величественность ей придает коса, уложенная короной на голове.

В отцовском доме Евлампию окружает ореол таинственности. Она младшая и, по словам отца, любимая его дочь. Нигде в повести не говорится о том, любит ли Евлампия своего отца. Причина смерти ее матери остается для всех тайной – Сувенир обвиняет Харлова в том, что тот «уморил жену», и никто не опровергает его обвинения. Мир интересов Евлампии загадочен и необъясним. Она подчеркнуто не интересуется хозяйственными делами. Рассказчик видит ее всегда вне дома: в первый раз он встречает Евлампию, когда она собирает васильки в поле и плетет венки. Затем он видит ее на опушке леса, где «медленно с опущенными глазами, похаживала Евлампия, казалось, она искала чего-то в траве – грибов что ли, изредка наклонялась, протягивал руку» (Тургенев, 232). В сцене разрушения дома Евлампия неподвижно стоит во дворе, и, наконец, последняя встреча рассказчика и Евлампии происходит на улице маленького поселка под Петербургом. Евлампия нерасторжимо связана с природой и может ассоциироваться и с языческой богиней и с волшебницей. Свобода ее практически не ограничена: Евлампия свободна не только от каких бы то ни было повседневных житейских забот, но и во всех своих поступках – и в выборе любимого человека, и в решении его судьбы.

Обычно исследователи отмечают тургеневское противопоставление обеих сестер, Анны и Евлампии, где Анна, несомненно, воплощает злое начало[7]. Это противопоставление может быть правомерным только при

[5] Тургенев нигде прямо не упоминает о знакомстве с работами Мельникова-Печерского, хотя из текста повести «Степной король Лир» очевидно, что Тургенев читал «Белые голуби» (1869).

[6] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем, т. 10. Москва 1965, 201. В дальнейшем все ссылки на произведения Тургенева даются в тексте по этому изданию.

[7] См., например, *Муратов А.* Повести И. С. Тургенева 1860-1870-х годов. Ленинград 1980; *Лотман Л.* Степной король Лир: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем, 10. Москва 1965, 489; ср. также *Левин Ю. Д.* Неосуществленный исторический

условии, что противопоставляются различные категории зла: зло житейское и будничное, которое представляет Анна, и зло стихийное, безграничное и непостижимое, которое представляет Евлампия. И если Анна, «умница и злюка», получившая образование в «пинсионе», способна на преступление из расчета или мести, то Евлампия воплощает зло иррациональное и тем самым намного более страшное, нежели Анна.

Евлампия стоит вне моральных или каких-либо иных законов, кроме своей воли. «Вольница, казачья кровь» (Тургенев, 201), – говорит о ней Харлов. В то время как Анна ревнует Слеткина к своей сестре, Евлампия даже не снисходит до того, чтобы замечать окружающих. Отношения ее со Слеткиным напоминают скорее отношения повелительницы и раба: Слеткин повинуется не только ее словам (а Евлампия удивительно немногословна), но и малейшим интонациям ее голоса. Она бросает Слеткина по своему первому желанию, нимало не заботясь ни о нем, ни о своей сестре. Еще до ухода Евлампии в секту между ней и окружающими лежит пропасть.

Тема насильственной смерти тесно связана с Евлампией: своей песней «Ты найди, найди, туча грозная» она предсказывает смерть не только Харлову, но и Слеткину – ее слова «Из песни слова не выкинешь» относятся не только к песне, но и к неизбежной судьбе. Песенные интонации вообще свойственны Евлампии. Слова ее, обращенные к Харлову, по ритму и интонациям близки к народной песне, при этом рассказчик замечает, что голос ее «был как-то чудно ласков» (Тургенев, 254). Историки литературы единодушно считают, что в сцене разрушения дома Евлампия искренне пытается примириться с отцом[8]. Но именно завораживающий ритм ее речи и «чудно ласковый голос» усиливают сходство ее слов с заклинанием и создают подозрение, что нечто недоброе кроется за ее словами. Харлов предсмертным прозрением понимает это и находит для нее только одно слово – «сука»: слово емкое и оскорбительное в устах мужчины по отношению к женщине и, тем более, сказанное дочери. Именно это слово – эквивалентное в данном контексте заклинанию «Чур меня!» – окончательно разрушает чарующий ритм речи Евлампии.

Уход Евлампии в хлыстовскую секту после смерти отца вполне закономерен: в миру будущее не сулило ей ничего, кроме брака с Житковым или с кем-либо другим из соседских помещиков и семейной жизни со всеми ее хозяйственными заботами и тяготами. Неограниченную свободу и власть Евлампия могла получить только уйдя из мира, причем уйдя не в русскую православную церковь с ее четкой иерархией и строгой субординацией, а к хлыстам с их свободой радений и свободой

роман Тургенева: И. С. Тургенев (1818–1883–1958). Статьи и материалы (под ред. М. П. Алексеева), Орел 1960.

[8] См. *Бродский И. Л.* Тургенев и русские сектанты. Москва 1922.

духа, с той свободой и властью, которой может обладать только хлыстовская богородица. Следует отметить, что тема хлыстовства в повести Тургенева появляется только в связи с неограниченной властью хлыстовской богородицы.

Во время последней встречи с Евлампией тургеневский рассказчик узнает ее по ее необыкновенным глазам и «складу губ, надменному и чувственному» (Тургенев, 265). Он видит ее не больше минуты, но за эту минуту он понимает, что «эта женщина, очевидно, жила, окруженная не поклонниками – рабами; она, очевидно, даже забыла то время, когда какое-либо ее повеление или желание на было тотчас выполнено!» (Тургенев, 265). Именно это сочетание чувственности и власти вызывает и в рассказчике, и в его спутнике Викулове чувство страха и неуверенности в себе. Евлампия живет в том замкнутом и таинственном мире, в котором она, по словам Викулова, «командирша» и «ворочает тысячами», в мире, который практически не соприкасается с реальностью. Не случайно дом, в котором живет Евлампия, окружен высоким забором и напоминает рассказчику «острог или больницу»: если для хлыстов она богородица, то для «мира» – преступница или умалишенная. Более того, слова «острог» и «больница» несут в себе идею заключения, насильственного удаления от общества. Женщина, обладающая подобной властью, должна быть удалена как можно дальше от реального мира.

Неожиданный вклад в развитие литературного типа хлыстовки внес австрийский писатель Леопольд Захер-Мазох, чей рассказ «Пророчица» был напечатан в журнале «Нива» в 1880 г. Так как действие рассказа происходит на юго-западе Российской империи, а главными героями его являются члены хлыстовской секты, то для русского читателя этот рассказ несомненно входил в более широкий контекст русской литературы о хлыстах. Главная героиня рассказа – хлыстовская богородица Марьяна – во многом похожа на хлыстовок в романе Мельникова-Печерского и на тургеневскую Евлампию. Марьяна красива чарующей красотой: «Прекрасное, свежее круглое лицо ее, необыкновенная, прозрачная белизна которого подернута была на щеках нежным румянцем, было словно оттянуто назад великолепной густой темной косой»[9]. Как и у героинь Мельникова-Печерского и у тургеневской Евлампии, глаза Марьяны часто загораются «каким-то странным огнем» (Захер-Мазох, 76). Марьяна обладает полной властью над членами своей общины: она вольна в их жизни и смерти («власть такую имеет над всеми, что и рассказать нельзя» (Захер-Мазох, 76). По своему усмотрению она вершит суд над сектантами, и суд ее удивительно жесток: провинившихся сектантов бьют кнутами и палками, жгут на них волосы, забрасывают камнями. Сама же пророчица спокойно смотрит на избиения, а по

[9] *Захер-Мазох Л.* Пророчица: Нива, 1880, 58. – Далее ссылки в тексте по этому изданию.

окончании экзекуции провинившиеся подползают к ней на коленях и целуют ей ноги, «заслужив этим довольную и милостивую улыбку пророчицы» (Захер-Мазох, 199). Марьяна, как и Варенька в романе «На горах», имеет пристрастие к крови: чтобы сохранить красоту и молодость, она моет лицо кровью своей помощницы и подруги Нимфодоры, которая не задумываясь разрезает для этого себе руку. Подобно женщинам-вампирам, Марьяна соблазняет и вовлекает в секту новую жертву – юношу Венцеслава. Апогеем жестокости Марьяны становится казнь Венцеслава: когда Марьяна узнает, что Венцеслав полюбил Нимфодору и они вдвоем собираются покинуть деревню, Марьяна приказывает распять Венцеслава на кресте и заставляет Нимфодору первой забивать гвозди в крест. Но даже во время казни Венцеслав не может освободиться от чар Марьяны: «Никогда прежде она не казалась ему такой красавицей. Ее волосы рассыпались вокруг головы и шеи как змеи, алые влажные губы как будто ждали поцелуя. Снова охватил его огонь страсти» (Захер-Мазох, 156). По приказанию Марьяны Венцеслава казнят женщины, мужчины помогают лишь установить крест.

Как уже говорилось выше, рассказ Захера-Мазоха можно рассматривать как в контексте западноевропейской литературы, так и в контексте русской литературы. Марьяна принадлежит к галерее роковых и преступных женщин, созданных Захером-Мазохом, а в контексте западноевропейской литературы она стоит в одном ряду с Иродиадой и Далилой[10]. В контексте русской литературы она может рассматриваться наряду с такими хлыстовками, как Мария Ивановна, Варенька и Евлампия. В рассказе Захера-Мазоха хлыстовская богородица представляет собой злое начало в наиболее очевидной для читателя форме: она отдает жестокие приказания, которые немедленно выполняются, сама забивает гвозди в крест и т.д. У Тургенева рассказчик только предполагает широту власти, которой обладает Евлампия как хлыстовская богородица. В романе Мельникова-Печерского роль Марьи Ивановны и Вареньки в общине довольно сложна, обе они обладают достаточной властью, но при этом власть их не так безгранична, как в случае Евлампии или Марьяны.

Рассказ Захера-Мазоха «Пророчица» изобилует крайностями, и именно эта схематичность и упрощенность героев и ситуаций позволяет яснее увидеть и стереотипы героев и идеи, стоящие за ними. В рассказе Захера-Мазоха все хлыстовки красивы и все они занимают более значительное положение в секте, чем мужчины, которые безынициативны и, в основном, выполняют приказы женщин. Хлыстовская община живет матриархальным строем, и борьба за власть в секте идет между двумя женщинами. Если в повести Тургенева мысль о заключении хлыстов-

[10] О демонических женщинах в западноевропейской литературе см. DIJKSTRA B. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siécle Culture. New York 1986.

ской пророчицы в больницу или тюрьму возникает только по ассоциации с ее жилищем, то в рассказе Захера-Мазоха жандармы и полиция арестовывают Марьяну и увозят ее в тюрьму. Захер-Мазох изображает хлыстовскую богородицу как женщину, буквально преступившую закон и совершившую убийство.

Обращение символистов к теме сектантства, и хлыстовства в частности, хорошо известно и довольно широко освещено в истории русской литературы[11]. Сектантки как литературные героини появляются и в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» (1909). Хотя и Аннушка, и Матрена принадлежат скорее к секте скопцов, близость многих хлыстовских и скопческих обрядов ставит их в один литературный ряд с героинями Мельникова-Печерского, Тургенева и даже Захера-Мазоха. Если в Матрене соединяются и похоть и светлое прозрение блаженных, то Аннушка воплощает в себе все черты, свойственные хлыстовкам: и бледность, и красоту, и «ледяные как у статуи руки»[12], и завораживающий взгляд. И хотя Аннушка не убивает Дарьяльского своими руками, роль ее в убийстве далеко не второстепенна – она заманивает его в комнату и запирает его в ней. Не случайно последнее, что видит Дарьяльский перед смертью, это ее бледное лицо и водруженное распятие в ее руках. Аннушка же и возглавляет похороны Дарьяльского: «Женщина с распущенными волосам шла впереди с изображением голубя в руках...» (Белый, 280). При полном несходстве романа Белого с рассказом Захера-Мазоха интересно совпадение деталей в сценах, связанных с насильственной смертью героя: распятие героя (будь оно реальное или лишь видение его), внешность героинь – красивые женщины с распущенными волосами[13] – и их активное участие в убийстве.

Эротизм и преступность становятся доминирующими чертами хлыстовок в романе Пимена Карпова «Пламень» (1910)[14]. Хлыстовские радения происходят в комнате, где на стене «в рамах малинового бархата висели над престолом отреченные картины: праматерь Ева с обнаженным сердцем, прободенным острыми мечами, и Каин... застывший пред убитым Авелем» (Карпов, 53). Хлыстовки во время радений соблазняют одного из главных героев романа Феофана: «А духини катались по полу, кувыркались, выли, так что пламя лампад вздраги-

[11] См., например, CARLSON M. The Silver Dove: Andrej Belyi Spirit of Symbolism. Ithaca–London 1987., IVASK G. Russian Modernist Poets and the Mystic Sectarians: Russian Modernism. Ithaca–London 1976., SHAPOVALOV V. From White Doves to The Silver Dove: Andrej Belyj and P. I. Mel'nikov-Pecerskij. SEEJ, 1994, v.38, 4.

[12] *Белый, Андрей.* Избранная проза. Москва 1988, 256.

[13] О символическом значении длинных распущенных волос см. GITTER E. The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. PMLA, 1984, 936–954.

[14] Роман был опубликован в 1913 г., и почти весь тираж его был сразу же конфискован. Все ссылки на роман даются по изданию: Проза поэтов есенинского круга. Москва 1989.

вало, колебалось и гасло. Кидались на Феофана: От-ве-дай нашей сестры! Ох, греши... Один Бог без греха!» (Карпов, 55). Хлыстовки в романе Карпова красивы и сладострастны. У Неонилы «алый вишневый рот, синие, задернутые сумраком страсти глаза, белая лебединая шея» (Карпов, 54). Кликуша Мария обладает магической властью над толпой, которая «жадно воззрилась на стройный гибкий стан, на крутую, глядящую острыми сосцами врозь грудь и смугло-алое, что-то таившее в суровой улыбке лицо» (Карпов, 55). Длинные вьющиеся кольцами волосы Марии похожи на змей, и во время молитвы Мария «как будто хотела вырвать змей, что гнездились в ее сердце» (Карпов, 56). Хлыстовки, как и все сектанты в романе Карпова, ищут Светлый град, но женщин, подобно Еве на картине в радельной комнате, на этом пути ждут только насилие и мучения.

С точки зрения изображения хлыстовок интересен рассказ Зинаиды Гиппиус «Сократил» (1904). Гиппиус обращается к теме радений и «свальному греху» после радений – к теме, которая для ее предшественников была табу. (Мельников-Печерский в романе «На горах» ограничивается одной фразой: «Вдруг затворились окна, вдруг потухли огни. До позднего утра мужчины и женщины оставались вместе» (Мельников, 6, 415). Главная героиня рассказа З. Гиппиус, Дарьюшка, принимает участие в радениях, впадает в транс и «пророчествует». После пророчествования «вдруг кто-то один обнял ее [Дарьюшку] крепко, властно, как никто еще никогда не обнимал. И она сразу поняла и почувствовала, что это он, ее первый и единственный жених, тот кого дух ей указал. И все растопилось в ней как от солнечного луча, и она отдалась жениху ни о чем не думая и ничего не зная...»[15] Несмотря на то, что Дарьюшка уже долгое время была в секте и часто принимала участие в радениях, именно в этот раз она впервые почувствовала вдохновение и пророчествовала, то есть была избрана Святым Духом.

Гиппиус обращается к тому аспекту хлыстовства, который был наиболее важен и интересен для нее – мистическому союзу со Святым духом. Согласно Гиппиус, мистический и религиозный опыт героини может быть выражен только понятиями, относящимися к Эросу. Здесь уместно привести слова Герхарда Верда, который писал о попытках теологов «выразить невыразимое»:

> If we are to take seriously the often inflamed „ecstatic confessions" which attampt to express the inexpressible, to put ideas into metaphorical language, then their only possible means of expression lies finally in the symbolic world of Eros.[16]

[15] *Гиппиус З.* Черное по белому. С.-Петербург 1908, 220. – В дальнейшем ссылки даются в тексте по этому изданию.

[16] WEHR G. The Mystical Marriage. London 1990, 69.

Не случайно последняя радельная песня, которую помнила Дарьюшка, была о любви: «О любовь, любовь... Все мною живут, Все миры миров. Красотой моей Полны небеса...» (Гиппиус, 219). Для Дарьюшки в данном случае религиозный экстаз совпал с оргазмом, который она испытала впервые в жизни. Вся прошлая жизнь Дарьюшки представляется ей только как преддверие к тому, что произошло в радельной комнате. В ее единении со Святым Женихом нет ничего грешного, и чистота ее души сравнима с белизной только что выпавшего снега, который видит Дарьюшка утром. «Снег да небо, снег да небо, и небо от снега еще светлело, белело, – а снег от неба все мерцал голубыми огнями» (Гиппиус, 221).

После «хождения в слове» Дарьюшка пользуется бóльшим уважением среди сектантов, то есть получает бóльшую власть в корабле, но для нее это совершенно неважно. Она вся погружена в себя и в переживание того экстаза, который она испытала в радельной комнате: «и Дарьюшка утишилась вся... вошла в себя, глядела внутрь, а внутри у нее тихо-тихо все улыбалось» (Гиппиус, 221). Доминирующий образ рассказа – это ясный и спокойный свет, который окружает Дарьюшку. И даже внутренний разлад, который возникает в ней, когда она пытается догадаться, кто же именно был тот Жених, дать ему имя, и понимает невозможность словами «выразить несказанное», не нарушает света, окружающего ее.

Дарьюшка, «глупая баба», стоит перед той же неразрешимой задачей, над которой веками бились философы и теологи, – назвать имя, то есть воплотить в слове Святой Дух. Дарьюшка, как и они, бессильна сделать это, и чувства ее выражаются только в слезах. Она разрешает эту задачу единственным доступным ей путем – решается идти в странницы.

В рассказе Марины Цветаевой «Хлыстовки» (1934) само название рассказа ограничивает мир хлыстовства женщинами. Для Цветаевой хлыстовки являются неотъемлемой частью утраченного мира детства и России. Они неотделимы от Тарусы и сада, окружающего дом, потерянного райского сада детства. Хлыстовки же в представлении автора «гуляют в саду и едят ягоды»[17]. В жизни хлыстовок все таинственно и в то же время понятно детям.

Хлыстовки в рассказе Цветаевой красивы особой красотой: «все на одно лицо – загарое, янтарное» (Цветаева, 114) и взгляд у них – «обжигающий». Лица их напоминают иконописные лики и в авторском сознании до какой-то степени с ними отождествляются. Именно отождествление и с иконами, и с Новозаветной Богородицей, и с Христом («так должно быть *та* Богородица ходила за *тем* Христом» (Цветаева,

[17] *Цветаева М.* Проза. Москва 1989, 115. – В дальнейшем все ссылки даются в тексте по этому изданию.

117) не позволяет ассоциировать хлыстовок и хлыстовскую богородицу с каким-либо злом и ересью.

Хлыстовки зовут Марину остаться с ними и стать их дочерью и жить в саду. Они «окружают, оплетают, передают из рук в руки, точно вовлекают меня в какой-то хоровод, все сразу и разом завладевая мною» (Цветаева, 120). Как лесные волшебницы, они очаровывают и околдовывают, но власть их не пугает Марину. От них исходит безграничная и ничего не требующая взамен любовь: хлыстовки любят Марину безоговорочно и принимают ее такой, какая она есть (то есть безоговорочно принимают в ней поэта). Для них она «Марина-малина», «Маринушка», «красавица» (в отличие от «этой» – матери). Остаться с хлыстовками и стать одной из них для Марины и восторг, и «дикая, жгучая, несбыточная, безнадежная надежда» (Цветаева, 120).

Хлыстовки для Марины ассоциируются с природой и свободой – с гнездом и птицами, садом и полем. Именно хлыстовки приглашают всю семью Цветаевых на сенокос как на праздник, и хлыстовки же поднимают Марину на воз с сеном, «на гору, в море, под небо, откуда все сразу видно» (Цветаева, 120). Таким образом, они становятся неотъемлемой частью ее поэтического взлета, так как с этой высоты, высоты птичьего полета, она видит и детство, и оставленную Россию. И если она не осталась с ними и не стала хлыстовкой при жизни, то быть с ними после смерти – ее заветное желание. «Я хотела бы лежать на тарусском хлыстовском кладбище, под кустом бузины, в одной из тех могил с серебряным голубем, где растет самая красная и крупная в наших местах земляника» (Цветаева, 120–121). Хлыстовки для Цветаевой становятся ее музами.

Итак, можно ли поставитть знак равенства между розановской русской Катькой Медичи и цветаевскими хлыстовками? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо учитывать индивидуальные, социальные, культурные и психологические аспекты в интерпретации писателями одного и того же явления – хлыстовства. Хлыстовки Мельникова-Печерского, Тургенева, Захера-Мазоха, Белого и Карпова, несомненно, восходят к архетипу женщины-разрушительницы. *Kath Filmer* так определяет этот архетип:

> «She is the destructive aspect of nature goddess and the earth–mother, and she symbolises the hostility between men and women, and among women themselves. Because this archetype combines notion of seductive sexuality with fears of castration, domination and divouring, it can be used without explicit sexual reference. It appears thus in fairytales, in various guises – as wicked stepmothers, bad fairies and wicked witches.»[18]

Как литературный тип эти хлыстовки близки не только женщинам-вампирам, но и волшебницам, то есть женщинам, обладающим умом и

[18] Filmer K. La Belle Dame Sans Merci: Cultural Criticism and Mythopoetic Vision in Lilith: The Victorian Fantasists. New York 1991, 90.

сверхъестественной властью, женщинам, совершающим магические обряды и общающимся с духами. Если для Мельникова-Печерского эротический элемент хлыстовства не имеет самодовлеющего значения, хотя чувственность и является неотъемлемой чертой всех хлыстовок, то у Тургенева, Белого и Карпова именно этот элемент все больше и больше выдвигается на первый план. Одновременно с этим усиливается мотив гибельной, во всех смыслах, власти хлыстовской богородицы. Гиппиус и Цветаева, в отличие от своих предшественников и современников, обращают внимание на совершенно другой аспект хлыстовства – приобщение женщины к духу: Святому Духу или же к духу творчества. Мотив власти в данном случае переходит в тему обретения свободы, которая необходима для душевного взлета и вдохновения. Таким образом, один и тот же архетип интерпретируется писателями по-разному. Хлыстовки в русской литературе представляют собой своего рода двойников их создателей: в одном случае они воплощают страх и неуверенность перед властью, независимостью и сексуальной агрессией женщины. В другом случае – у Гиппиус и Цветаевой – они воплощают духовный взлет, прозрение и момент общения с Богом.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 165–181

L'Art Noveau dans l'œuvre d'Alexandre Blok, de Velemir Xlebnikov et de Guillaume Apollinaire

DANUŠE KŠICOVÁ

Ústav slovanských literatur a literární komparatistiky filosofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně, A. Nováka 1, CZ-660 88 Brno

Ces dernières années on commence à présenter l'Art Nouveau en littérature comme un phénomène indépendant qui, s'il n'a pas fourni l'occasion – comme les arts plastiques et l'architecture – à des proclamations explicites, n'en reste pas moins un événement marquant de l'historie de la littérature.[1] Le premier travail de synthèse sur l'Art Noveau russe, que l'on appelle aussi *стиль модерн, русский модерн, новый стиль,* récemment même *сецессион* et *югендстиль* (comparez avec *Modern Style, New Art, Art Nouveau, Jugendstil, Sezession*, etc.), est la monographie de Borisova, Sternin, et la monographie de D. V. Sarab'janov.[2] Les recherches concernant l'Art Nouveau russe en littérature n'en sont qu'à leur début.[3] Les concordances morphologiques entre les arts plastiques et la littérature au sein de l'Art Nouveau sont tout à fait évidentes. Ce sont des phénomènes tellement évidents dans la poésie symboliste et post-symboliste russe qu'il est impossible de ne pas les remarquer. On peut en trouver de nombreux exemples

[1] OPELÍK J., Josef Čapek., Praha 1980, 31.

[2] BORISOVA Je. A., STERNIN G., Art Nouveau russe. Paris 1987, 383 p. À la même époque, le livre a paru en traduction anglaise (Russian Art Nouveau. New York 1987) et, ensuite, en traduction allemande et, en 1990 on a publié la version originale russe (Русский модерн. Москва 1990); САРАБЬЯНОВ Д. В. Стиль модерн. Истоки, история. Москва 1989; Presques toutes les publications étrangères consacrées à l'Art Nouveau réservent un chapitre à l'Art Nouveau russe. Cf. p. ex. WALLIS M., Secesja. Warszawa 1974; HOFSTÄTTER H. H., Jugendstil. Druckkunst, Baden-Baden 1968; ID., Jugendstil. Graphik und Druckkunst, Baden-Baden 1983. En général elles ne fournissent que des informations de base. Quelques monographies ont été consacrées à la revue « Le Monde de l'Art »: ГУСАРОВА А. П., Мир искусства. Ленинград 1972; KENNEDY J., The "Mir iskusstva" Group and Russian Art, 1898–1912. New York–London 1977; CZEŚLIK K., Czasopismo „Mir iskusstwa" na tle programów estetycznych modernizmu rosyjskiego. Szcecin 1986.

[3] KŠICOVÁ D., Poéma za romantismu a neoromantismu. Brno 1983; ID., Ruská moderna: Slavia 57 (1988) 75–84; ID., Poetika ruské secesní poezie: Slavia 58 (1989) 1989, 65–70; ID., Secese v dramatice A. P. Čechova: Slavica Pragensia 31 (1989) 95–106; ID., Литературный сецессион – феномен неореализма: Acta Universitatis Wratislaviensis, No 1020, Slavica Wratislaviensia 49 (Wrocław 1990) 93–100; ID., Феномен сецессиона в русской и австрийской драматургии конца XIX – начала XX веков: Wiener Slavistisches Jahrbuch 36 (1990) 95–112; etc.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

dans la poésie de Bal'mont, Merežkovskij, Blok, Vološin et d'autres. Les vers de quelques-uns d'entre eux ont même été publiés, accompagnés d'illustrations, elles – mêmes du style Art Nouveau, dans la revue « Mir iskusstva » – (1899–1904),[4] la plus importante des revues de l'Art Nouveau russe. Ces traits ne sont pas moins marquants dans le poème néoromantique dont c'était la renaissance à l'époque. Notre démonstration prendra appui sur l'analyse des œuvres d'A. Blok et de V. Xlebnikov – deux représentants des plus importants de la poésie russe des deux premières décennies du XXe siècle et créateurs importants de poèmes, de poèmes dialogués et du drame symboliste d'avant-garde qui en est proche. C'est à dessein que nous choisissons les poètes qui, dans une certaine mesure, sont aux antipodes l'un de l'autre. Xlebnikov participa, en effet, au mouvement futuriste qui conteste officiellement les principes esthétiques du symbolisme, auquel A. Blok est lié par la plus grande partie de son œuvre.

En tant que l'une des manifestations les plus importantes du néoromantisme dans les arts plastiques et en architecture, l'Art Nouveau s'est développé en Russie comme dans le reste de l'Europe en trois phases fondamentales: 1. prélude (milieu des années 1870 – années 1890); 2. apogée (1895–1905, en Russie cette époque est liée à l'activité de la revue Le Monde de l'Art); 3. prolongements (jusqu'au milieu des années 1910).

Le Monde de l'Art était rédigé par l'excellent organisateur et impresario Sergej Pavlovič Djagilev en collaboration avec A. M. Benois, peintre, critique d'art, théoricien et historien. La revue regroupait des artistes tels que Léon Bakst, Mstislav Dobužinskij, Eugène Lansere, Ivan Bilibin, Viktor Borisov-Musatov et d'autres. Nous ne voulons pas dire que l'Art Nouveau russe n'ait duré que les cinq années pendant lesquelles existait la revue. Dès le début des années 90, on trouve certaines manifestations de l'Art Nouveau russe dans l'œuvre de Vrubel, surtout dans les panneaux décoratifs créés pour l'Exposition de toute la Russie à Nijni Novgorod en 1896. En remontant au milieu des années 70, on trouverait les annonces du futur Art Nouveau dans la manière de voir ornementale de l'Anglais Walter Crane, dans le monde des contes de fées de Vasnecov[5] et même dans l'œuvre de Repin (Sadko dans le royaume sous-marin, 1875–1876). L'évolution de l'Art Nouveau continue sans interruption même après que la revue « Mir iskusstva » eut cessé de paraître. Pour ce qui est du théâtre, on peut rappeler au moins l'événement culturel qu'était la représentation de l'Oiseau bleu de Maeterlinck,

[4] Dans le numéro 5 (1901) p. ex. se trouve une anthologie de poèmes symbolistes russes de Z. Gippius, F. Sologub, K. Bal'mont, N. Minskij et autres avec des illustrations de Lansere, I. Bilibin, A. Benois, L. Bakst. Dans le numéro 12 (1904) on trouve un cycle de vers de Bal'mont « Поэзия стихий », illustré par Je. Lansere. Cf. LAPŠINA N., 225–244.

[5] Sur l'Art nouveau en Europe occidentale cf. aussi TSCHUDI MADSEN S., Art Nouveau. New York–Toronto 1967; CHAMPIGNEULLE B., Encyclopédie de l'Art Nouveau Paris 1981, etc. C'est dans ses fresques de l'église Saint-Vladimir de Kiev (1880–1890) que la stylisation ornementale Art Nouveau s'est manifestée chez Vasnecov de la façon la plus marquée. Cf. aussi: Mir iskusstva I, 1899, 1.

mis en scène par K. S. Stanislavskij sur la scène de MXAT le 30 septembre 1908; le spectacle était si remarquable qu'aujourd'hui encore cette pièce est jouée dans les costumes Art Nouveau pareils à ceux de la première représentation. En 1911 le groupe « Mir iskusstva » renaît, organise des expositions communes et se regroupe autour de la revue Apollon. La continuité de la collaboration des plasticiens du groupe « Mir iskusstva » se manifeste très clairement dans l'œuvre qui a fondé la gloire du ballet russe – les saisons du ballet russe dans les années 1909–1914. La première saison du ballet russe est ouverte le 18 mai 1909, au thêatre du Châtelet à Paris. Son succès sera triomphal. Le mérite en revient à ses deux dirigeants (le directeur de l'organisation S. P. Djagilev, le chef artistique A. N. Benois), au décorateur M. M. Fokin, au génial créateur des costumes stylisés dans l'esprit de l'Art Nouveau L. S. Bakst, au compositeur N. N. Čerepnin, au critique de ballet V. J. Svetlov et à l'excellent chorégraphe N. M. Bezobrazcov. Un an plus tard, Čerepnin est remplacé par le jeune I. F. Stravinsky qui, inconnu jusqu'alors, vient éblouir tout le monde avec son premier ballet, l'Oiseau de Feu. Si la mise en scène de ce ballet n'a pas été trouvée tout à fait satisfaisante par les organisateurs, celle du ballet suivant de Stravinsky, « Petruška », réalisée en 1911, correspondait aux conceptions esthétiques du groupe. Le trio d'excellents artistes – Stravinsky, Fokin et Bakst – a créé un spectacle si harmonieux à tous les égards – la profondeur philosophique de l'arrière-plan y compris – que « Petruška » est souvent comparé à la pièce de Blok « Balagančik » (Pantomime)[6], et peut être considéré comme le chef d'œuvre du ballet russe à Paris avant la 1ère guerre mondiale.[7]

Au début du XXe siècle, l'Art Nouveau est donc encore très vivant en Russie et il n'y a pas lieu de s'étonner qu'il se manifeste non seulement dans l'œuvre du symboliste Alexandre Blok (1880–1921), mais également dans celle d'un auteur chez qui, vu sa réputation de futuriste, on s'y attendrait le moins: Velemir Xlebnikov (1885–1922).[8] Tous les deux ont vécu et créé à la même époque – Xlebnikov

[6] La critique contemporaine l'avait déjá constaté: Тугенгольд Я., Итоги сезона (Письмо из Парижа): Apollon 1911, 6, 74: « ...здесь и Гоголь, и Достоевский, и Блок, но Петрушка не литература, а прежде всего – живопись, музыка и пластика »; Родина Т., А. Блок и русский театр начала 20-го века. Москва 1972. Le drame « Balagančik » fut écrit et imprimé en 1906 et monté à la fin de la même année au théâtre V. F. Komissarževskaja dans une mise en scène de Vs. E. Meyerhold, à qui la pièce était dédiée. Пожарская М. Н., Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929. Москва 1988.

[7] Лапшина Н., Мир искусства, 225–244. G. Apollinaire s'est intéressé aux succès du ballet russe comme le montre son article « Le futurisme et le ballet russe », paru dans Paris-Journal, le 24 mai 1914. Il y parle du ballet russe en l'associant à l'œuvre du peintre russe Natalia Gončarova: son succès dans sa patrie lui fait regretter l'incompréhension dont est victime l'art moderne en France. N. Gončarova avait alors reçu une pour « Le Coq d'or » de Rimskij-Korsakov qui devait être présenté par le ballet russe dans le cadre de son invitation à l'opéra de Paris. Cf. Apollinaire G., O novém umění. Praha 1974, 204.

[8] De récents travaux sur Xlebnikov constatent la présence de résidus de la poétique symboliste dans sa création, qui le rendent comparable à Blok. Cf. Григорьев В. П., В. Хлебников. Москва 1983; Weststein W. G., Velemir Xlebnikov and the development of poetical language

n'était que de 5 ans le cadet de Blok – ils sont morts tous les deux prématurément durant les lourdes années de la guerre civile. Tous les deux étaient liés à Pétersbourg. Blok en avait une connaissance intime – il y est né et mort, il y a passé toute sa vie – à part les séjours d'été à l'étranger ou dans la résidence familiale près de Moscou; Xlebnikov, toujours en voyage, n'est lié à Pétersbourg que par une partie de ses études supérieures inachevées (dans les années 1908–1911) et par de longs séjours s'échelonnant jusqu'en 1916. Ses années d'études, où il a subi l'influence des symbolistes de Pétersbourg, et s'est lié d'amitié avec de futurs futuristes, ont pourtant marqué d'une manière considérable son évolution artistique ultérieure. Le rapport de Xlebnikov avec le symbolisme ne peut pas être simplement lié au fait que le jeune poète s'est séparé des symbolistes alors qu'il avait vainement espéré la publication de ses poèmes dans la revue symboliste « Apollon ».[9] C'est là que la plupart des participants aux mercredis littéraires de Vjačeslav Ivanov, une personnalité éminente parmi les poètes de l'époque, publiaient leurs œuvres. Les résidus symbolistes dans l'œuvre ultérieure de Xlebnikov témoignent du fait que là, il s'agissait d'une affaire beaucoup plus compliquée.[10]

La fidélité aux principes esthétiques de l'Art Nouveau n'est pas une simple conséquence du rapport plus au moins étroit avec le symbolisme. Le style Art Nouveau transparaît chez Xlebnikov même dans des compositions primitivistes à dessein, ayant l'apparance de contes de fées ou de mythes anciens.[11] En ce qui concerne par exemple l'expression plastique de la beauté féminine, il y a accord

in Russian symbolism and futurism. Amsterdam 1983; LANNE J.-C., Quelques ouvrages récents de xlebnikovologie: Revue des études slaves 57 (Paris 1985) 181–184; BARAN H., Towards a typology of Russian modernism: Ivanov, Remizov, Xlebnikov. In: Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer: UCLA Slavic Studies 16 (1986) 174–193; Velemir Xlebnikov. A Stockholm Symposium. Stockholm 1985, 150 p.

[9] СТЕПАНОВ Н., Велемир Хлебников, Жизнь и творчество. Москва 1975, 13–18.

[10] Vladimir Markov adopte le même point de vue In: The longer Poems of Velemir Xlebnikov. Berkeley, Los Angeles, 1962, 15. B. Rotockij trouve une série de points communs entre « Snežimočka », un conte de jeunesse de Xlebnikov, et le drame de Blok « Neznakomka » (1906–1907), mais aussi entre la pièce de Xlebnikov « Ošibka smerti » (1915) et le drame de Blok « Balagančik ». In: РОСТОЦКИЙ Б., Маяковский и театр. Москва 1952, 64–65.

[11] Deux poèmes de 1911 sont considérés par Markov comme l'épanouissement du primitivisme dans la création de Xlebnikov: « Lesnaja deva » et « I a E » il désigne comme idylles les poèmes « Vila i lešij » (1912), « Šaman i Venera » (1912), « Xadži-Tarxan » (1911), « Sel'skaia družba » (1914), « Lesnaja toska » (1919) est d'après lui le dernier poème mythologique et la dernière idylle. In: The Longer poems, 73–143. Sur les sources mythologiques dans le système poétique de Xlebnikov, cf. les travaux de BARAN H., Xlebnikov and the mythology of the oroches. Slavic Pœtics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. R. JAKOBSON, C. H. VAN SCHOONEVELD, D. WORTH (eds.) The Hague 1973, 33–39; Xlebnikov's poem « Beach »: Russian Literature 6 (1974) 6-19. О некоторых подходах к интерпретации текстов В. Хлебникова: American Contributions to the 8th International Congress of Slavists 1978, vol. 1. Columbus, Ohio, 104–125; Xlebnikov's « Vesennego Korana », An analysis: Russian Literature 9 (1981) 1–22. On Xlebnikov's love lyrics: I. Analysis of « O, červi zemljanye », Russian Poetics, Slavica Press, 1983, 29–44. Temporal myths in Xlebnikov, from « Deti vydry » to « Zangezi ». In: Myth in Literature. Ohio, Colombus 1985, 62–88.

entre les deux poètes, pourtant si différents: surtout pour ce qui est des traits typiquement Art Nouveau, rappelant certaines créations plastiques de Gustav Klimt (par exemple son dessin à l'encre de Chine, « Le sang du poisson » ou le tableau « Judith avec la tête d'Holopherne » (1901) et « Les courants aquatiques » (1904–1907). Vénus dans le poème de Xlebnikov « Le Chamane et Vénus » (1912) se caractérise elle-même ainsi:

И водопад волос могуче-рыжий,
И глав огонь моих бесстыжий,
И грудь, и твердую и каменную,
И духа кротость племенную.[12]

La cantatrice Ljubov' Aleksandrovna Del'mas dont l'interprétation de Carmen a été révélatrice pour Blok[13] et qui lui a inspiré un cycle de vers d'une grande force poétique (« Carmen », 1914) est vue sous deux formes: un démon du matin aux cheveux d'or et celui de la nuit aux cheveux rouges:

3.
Есть демон утра. Дымно-светел он,
Золотокудрый и счастливый
Как небо, синь струяшийся хитон,
Весь – перламутра переливы.

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасный,
И золото кудрей – червонно-красным,
И голос – рокотом забытых бурь.[14]

Les deux poètes développent et enrichissent ainsi, chacun à sa facon, de vieux archétypes métaphoriques, actualisés par Nietzsche qui a fait revivre le culte païen du soleil et du grand midi. Dans son poème en prose « Ainsi parla Zarathoustra » (1883–1885), qui est considéré comme une des premières manifestations de l'Art Nouveau en littérature, celui-ci s'en sert d'une manière antinomique pour symboliser le ciel plein d'étoiles, cher aux romantiques.

Dans la poésie française, ce grand culte de la lumière et de l'amour de la vie renaît dans la poésie d'un contemporain de Blok – de Guillaume Apollinaire (1880–1918). Son poème « La jolie rousse » (1918) considéré comme le testament poétique d'Apollinaire, chante la beauté féminine, le soleil et l'été, qui devient pour le poète le synonyme de la raison c'est-à-dire de la connaissance, par des

[12] Хлебников В. Стихотворения и поэмы. Ленинград 1960, 220. Dans le texte j'indique seulement la partie et la page.

[13] Cf. en détail: Горелов А. Гроза над Соловьиным садом. Ленинград 1973.

[14] Блок А., Стихотворения, поэмы, театр. В двух томах. Ленинград 1972. Nos citations sont extraites de cette édition. Dans le texte, j'indique seulement la partie et la page. Sur le symbolisme des couleurs dans la poésie d'Alexandre Blok, cf. Bryś G., Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Alexander Błok i Andrej Biały: Acta Universitatis Wratislaviensis, No 849, Slavica Wratislaviensia 43: 174.

mots qui correspondent étrangement à ceux de Nietzsche[15] de même qu'aux vers des deux poètes russes:

Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O Soleil c'est le temps de la Raison ardente
Et j'attends
Pour la suivre toujours la forme noble et douce
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant
Elle a l'aspect charmant
D'une adorable rousse

Ses cheveux sont d'or on dirait
Un bel éclair qui durerait
Ou ces flammes qui se pavanent
Dans les roses-thé qui se fanent[16]

L'expression métaphorique de la beauté est, chez les trois poètes, typique de l'Art Nouveau: c'est en même temps le triple message du poète et de son temps. Chez Xlebnikov il s'agit d'une négation volontaire des vieilles idoles – la Vénus antique vient chercher l'amour dans l'habitation d'un Chamane de Sibérie qui devient ainsi le symbole du paganisme et d'une vie en accord avec la nature. S'inspirant de Lermontov et du cycle démoniaque de Vrubel, Blok opte pour un ange déchu – un démon, également typique du néoromantisme, Apollinaire, en accord avec son art poétique, revient aux choses de ce monde. Une jeune fille reste pour lui une jeune fille et une rose une rose. Mais leurs poétisation correspond à une vague de vitalisme accompagnant la fin de la première guerre mondiale. La renaissance des sens, symbolisée par un été culminant, représente pour lui en même temps une grande renaissance de la raison. Pourtant, sa description de la beauté reste typique du néoromantisme de l'Art Nouveau. Elle contient de même le dynamisme du mouvement de Bergson exprimé par la catégorie de « durée »: les cheveux de la rousse rappellent des flammes et brillent comme des éclairs, leur lueur dorée se transforme en une rose qui se fane. On dirait que sa rousse vient de sortir des affiches d'Alfons Mucha, populaires en France au tournant du XIXe et du XXe siècles.[17] Les premières impressions esthétiques de la prime jeunesse d'Apollinaire réapparaissent dans son épilogue de poète.

[15] Apollinaire avait une connaissance intime de l'œuvre de Nietzsche, il se rattache à son système esthétique par sa définition de la quatrième dimension, par laquelle, selon lui, le cubisme a enrichi l'art moderne. Dans ses remarques critiques sur l'art grec, exprimées dans « Le crépuscule des dieux » (Götterdämmerungen), il trouve le germe d'un sentiment esthétique nouveau (Cf. chap. de son essai « Les peintres cubistes », 1913). Les chapitres 3, 4 et 5 ont d'abord été imprimés à part sous le titre « La peinture nouvelle dans Les Soirées de Paris en avril 1912 ».

[16] APOLLINAIRE G., La jolie rousse, Calligrammes. Paris 1945, 197–198.

[17] Le peintre tchèque Alfons Mucha (1860–1939), diplômé de l'Académie de Munich, est devenu populaire en France comme plasticien travaillant pour le théâtre de Sarah Bernhard, entre 1894 et 1900. Ses affiches et ses panneaux décoratifs, représentant les délicates beautés de

Blok et Xlebnikov se complaisent dans une gamme de couleurs typiquement Art Nouveau. Souvent apparaît chez eux le contraste entre le noir et le blanc. Chez Blok, on le voit dans son « poème dramatique » « La Chanson du destin » (1907–1908, retravaillé en 1919) et dans son poème « Douze » (« Dvenadcat' », 1918). Hélène, héroïne de « La Chanson du destin » est toujours habillée de blanc, sa maison vue de loin, est toute blanche, même les rêves de son mari, German sont blancs. Le destin inévitable est symbolisé par un hôte mystérieux dans leur maison – un moine noir. Dans le poème « Douze » c'est un des motifs de base qui apparaît dès le debut:

Черный вечер.
Белый снег. (II, 225),

et qui traverse tout le poème (« un ciel noir », et aussi: « un malicieux saint noir » – la 1ère partie, « une jeune fille aux cils noirs » – 8e partie), en culminant par une dominante blanche à la fin:

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди – Иисус Христос. (II, 266)

Xlebnikov qui, à la différence de Blok, ne cherche plus la polysémie de son énonciation poétique, dans laquelle le symbole change et l'allégorie devient métaphore, se sert des contrastes noir-blanc surtout pour exprimer la beauté féminine. Les fées, les naïades, tout comme les terriennes, brillent dans ses poèmes par la blancheur de leurs bras, de leurs seins et de leurs épaules, sur lesquelles les cheveux coulent, comme « une toile d'araignée »:

Качая верной паутиной
На землю падающих кос,
Качала Вила хворостиной
От мошек, мушек и стрекоз.
Лег дикий посох мимо ног;
На ней от воздуха одежда;
(«Вила и леший», 1913; éd. 1960, 229–230)

formes élégantes, étaient tellement à la mode qu'elles n'ont pu échapper à l'attention du jeune Apollinaire. L'affiche intitulée Monaco – Monte-Carlo (1897) pour la construction du chemin de fer local se rapportait à un endroit familier au poète. Apollinaire a étudié en 1889–1897 au Collège Jésuite de Monaco, puis à Cannes et à Nice. Même si dans ses textes sur l'art plastique contemporain il a surtout fait connaître les œuvres de ses contemporains et de ses amis personnels: P. Picasso, F. Léger, H. Matisse, H. Rousseau et d'autres représentants du cubisme, du fauvisme, du postimpressionnisme, de l'art naïf et plus tard du futurisme français, russes et même tchèques (B. Kubišta), il a été manifestement en rapport avec l'Art Nouveau aussi. Sa propagande enthousiaste en faveur de l'architecte espagnol Antonio Gaudí en témoigne. Dans le même article il recommande également au public français, outre les constructeurs des gratte-ciel américains, les architectes tchèques. Cf.: l'article Antonio GAUDÍ: Paris-Journal, 13 juillet 1914. In: APOLLINAIRE G., O novém uměni. Praha 1974, 215.

La chanson d'une naïade du même poème lui ressemble:

Я белорукая,
Я белокожая.

Ou une autre description d'une Fée:

Подобно шелка черный сетям,
С чела спускалася коса.

Et plus loin:

Коса волной легла вдоль груди,
Где жило двое облаков,
(«Вила и леший», 232–235).

De même la description de trois sœurs du même nom, datant de 1920, si suggestive qu'il n'y a pas lieu de s'étonner que le poète ait aimé tour à tour les trois jeunes filles:[18]

Как воды подночных озер
За темными ветками ивы,
Блестели глаза у сестер,
А все они были красивы.
[...]

И темные тела дары
Как небо светлы и свободны;
На облако черной главы
Нисходит огонь благородный.
[...]

Сквозь белые дерева очи
Ты скажешь товаркою ночи,
И в черной шубе медвежок
Своих на тело падших кос, –
Ты разбросавший волосы ребенок,
Забыв про яд жестоких ос,
(éd. 1960, 280–284)

A part le contraste noir/blanc si ingénieusement utilisé dans les gravures, aussi bien que dans la peinture (comparer, par exemple, avec la lithographie « Isolda » d'Aubrey Beardsley, 1895), on trouve chez les deux poètes une gamme de couleurs semblables. Allant du blanc nacré, passant par l'argenté et le doré, jusqu'aux couleurs jaune, orange, rose, ocre-clair, rouge-orange, noir, rouge, gris, bleu-clair, bleu-vert, violet, etc. – simplement, toutes ces nuances se mélangeant et s'entre-pénétrant, donnent aux personnages, aux paysages et aux ornements cette valeur spectrale des royaumes sous-marins, de la vie mi-endormie mi-éveillée, d'un monde des symboles à plusieurs sens ou de contes de fées et de vieux mythes, mais aussi celle de la réalité cruelle de la première guerre mondiale et de la révolution

[18] MARKOV V., The longer Poems, 143–145.

(Blok, « Dvenadcat' », « Skify »; Xlebnikov, « Noč' v okope », 1918 ou 1919, « Noč' pered Sovetami », 1921). On en trouverait de nombreuses preuves. En énumérant la gamme des couleurs préférées de Blok, on placerait à la première place le blanc qui, chez lui, prend le plus souvent la valeur d'un symbole. Ce n'est pas par hasard que le poète s'est inspiré des tempêtes de neige du grand hiver ou de l'approche du printemps voir le cycle « Snežnaja maska », 1907, appelé par le poète lui-même « un poème lyrique, ou le cycle « Carmen », 1914; le motif d'un tourbillon de neige, symbole d'une révolution purifiant tout, figure également dans « Douze »). Blok choisit pour symbole d'autres couleurs encore et il devient aussi plus intense s'il est accompagné d'un contexte philosophique comme dans son poème « Une violette de nuit » (« Nočnaja fialka », 1905–06). Une fleur violette personnifiée, poussant dans des marécages, prend le visage soit d'une prostituée d'un quartier ouvrier, soit d'une jeune tisseuse sans beauté – reine d'un pays oublié depuis longtemps. La vision apocalyptique de Blok qui prend la forme d'un rêve dont la fin est optimiste et qui correspond à la légende tchèque des chevaliers de Blaník, représente probablement une réaction extrêment forte à « Trois dialogues sur la guerre », le progrès et la fin de l'histoire universelle (1899–1900). C'est encore plus net dans « Les Scythes », introduits par une épigraphe de l'œuvre de Solov'ëv. Les Scythes, dans l'interprétation de Blok, ont plusieurs aspects: celui des Asiates « aux yeux obliques », « des sphinx immobiles » et d'une force écrasant ses adversaires entre « des pattes lourdes et tendres ». Il s'agit d'une contamination évidente du « péril jaune » et de son contre-poids scythe, c'est-à-dire les Russes qui, pendant des siècles, se sont dressés comme un barrage entre l'Asie et l'Europe, rôle que dans l'avenir ils refusent cependant de tenir.

La vision de Solov'ëv « avec un conte sur l'Antéchrist et des annexes » (ce qui est l'explication du titre « Trois dialogues ») a problement influencé Xlebnikov lui-même comme en témoignent les vers suivants, tirés du poème « Zangezi » (1920–1922):

> Чем Куликово было татарам,
> Тем грозный Мукден бвл для русских. –
> В очах ученого пророка
> Его видал за письменным столом
> Владимир Соловьев.[19]

Nous pouvons aussi trouver dans la gamme des couleurs de Xlebnikov un écho transformé de la vision du « péril jaune » de Solov'ëv. Il en est ainsi dans son poème « Le Chamane et Vénus » (sous-titre: « Le Mongol »), où le Chamane est un Mongol avec une désignation synonyme de « jaune ». Mais ce n'est qu'une marque physique car le chamane de cette idylle de Sibérie est un homme sage et

[19] Хлебников В. В., Собрание сочинений в 4-х томах, ред. Ю. Тынянов, Н. Степанов. Москва–Ленинград 1928–1933; Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdrucken, 37–38 (München 1968) 3: 350–351. J'indique par la suite l'année d'édition, la partie et la page.

taciturne, avec qui Vénus vit une histoire d'amour. Il est sage à tel point que Vénus, se lamentant sur la perte du prestige de l'amour lui pose la question:

Скажи хоть ты: ужель с Востока
Идет вражда к постелям браков?
К ногам снегов, к венцам из маков?
С хладом могилы отрок одинаков.
(éd. 1960, 216)

« Les yeux jaunes » est un gnome bossu du poème « Une fée et un lutin des bois » (1913). Mais la vraie vision douloureuse de la guerre, proche de Solov'ëv se trouve dans le poème de Xlebnikov « La nuit dans les tranchées » (« Noč' v okope »):

В багровых струях монгольского Востока,
Славянскою волнуяся чертой,
Стоит могуче и жестоко,
Как образ новый, время, твой!
(éd. 1960, 245)

Au jaune passant à l'écarlate (voir l'extrait précédent) correspond une des couleurs dominantes de l'Art Nouveau – l'or, inspiré par Byzance et par les Celtes anciens, Xlebnikov aime l'employer. On le remarque surtout dans la chanson du vent du poème dialogué « Une forêt triste » (« Lesnaja toska », 1919):

Вы ива из золота –
Вы золота ива...
[...]
Вы ива у озера,
Чьи листья из золота.
(éd. 1960, 274–275)

La prédilection de l'Art Nouveau pour les symboles exprimés par les oiseaux et par les animaux en général est aussi caractéristique des deux poètes. Chez Xlebnikov cela correspond aussi, sans doute dans une large mesure, au fait que son père était ornithologue. Le futur poète a, lui aussi, participé, en 1905, à une expédition ornithologique dans l'Oural, voyage dont il a fait un rapport écrit. Au cours de ses études à l'Université de Kazan, Xlebnikov a prouvé également son talent de biologiste et il à même publié plusieurs articles dans le domaine de l'ornithologie.[20] Rien d'étonnant, donc, à voir souvent figurer dans ses poésies des oiseaux en tant que symboles. Dans le poème « Le Chamane et Vénus », c'est par exemple un cygne qui apporte à Vénus le message l'invitant à revenir auprès des hommes; dans le conte poétique « La Grue » (« Žuravl' », 1910) il s'agit d'une menace apocalyptique revêtant l'aspect d'une grue qui se nourrit de la chair de bébés. Dans le poème « La Ménagerie » (« Zverinec », dans le recueil « Sadok sudej », 1909) apparaît une symbolique systématique inspirée par le monde des animaux, qui sont, comme dans le « Zarathoustra » de Nietzsche, doués d'une sagesse plus

[20] Cf.: Григорьев В. П., Грамматика идиостиля, 90–91.

grande que celle des hommes. C'est par l'utilisation de ces mêmes symboles dont s'inspirent les différentes religions – islamique, bouddhique, chrétienne – que Xlebnikov est lié à Nietzsche et, naturellement, aussi à son prédecesseur Schopenhauer. Nietzsche aussi apparaît dans « La Ménagerie » comme symbole de son époque, bien que sous un aspect un peu caricatural:

Где толстый блестящий морж машет как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после прыгает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном грузном теле показывается с колючей щетиной и гладким лбом голова Ницше (т. 4, 30).

« La Ménagerie » de Xlebnikov est l'expression même de la philosophie du poète tout comme l'est le premier recueil de G. Apollinaire « Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée » (1911) publié deux ans après le poème en prose de Xlebnikov. Les deux œuvres diffèrent par leur forme – Xlebnikov opte pour le style aphoristique nietzschéen, lié par la diction « whitmanienne » d'énoncé continuel; Apollinaire, par contre, inspiré par le thème d'Orphée qui attire les animaux par son chant, est tenté de choisir des poèmes de 4 ou 5 vers, rimés d'une manière classique, toujours désignés par le nom de l'animal auquel ils sont consacrés.[21] Les textes se distinguent par le choix des animaux et des oiseaux. Les animaux du zoo de Moscou ont influencé le choix de Xlebnikov. Ils se caractérisent également par l'union dans un arrière-plan philosophico-symbolique de l'islam et du christianisme et de la philosophie contemporaine de la vie, appliquée à l'expérience propre du poète (cf. p. ex. la comparaison du cœur d'un Russe contemporain avec une chauve-souris suspendue). L'aigle devient un symbole multiple, jouant dans la prose poétique de Xlebnikov le même rôle de leitmotiv qu'Orphée dans « Le Bestiaire » d'Apollinaire. C'est ainsi qu'il symbolise l'éternité, la douleur humaine, le chargin et les catastrophes possibles mais aussi la sérénité philosophique à l'heure de la méditation ou de la prière. Dans « Le Bestiaire » d'Apollinaire, Orphée est le symbole évident du poète, s'identifiant à la nature au point d'investir par son chant toutes les créatures qui deviennent son vivant reflet. Il met ainsi en pratique sa théorie du simultanéisme ou de l'orphisme qu'il a enrichi par la théorie de la peinture cubiste.[22] Le poète et le monde font partie du même univers: sa richesse et sa diversité sont exprimées par la présence non seulement des animaux mammifères et des oiseaux, comme c'est aussi le cas chez Xlebnikov, mais également des insectes. La chenille symbolise le labeur du poète qui donne naissance au beau papillon de la poésie, la puce est placée sur le même plan que les amis et les amantes, car tous ceux qui nous aiment s'abreuvent de notre sang, la sauterelle est comparable aux

[21] Les dessins et gravures de Picasso, qu'Apollinaire a vus dans son atelier en 1906, sont le point de départ du Bestiaire. En 1910 il écrit ses petites fables pour accompagner les gravures de Raoul Dufy. Tous deux renouent avec la poésie des bestiaires du Moyen-Âge et de la Renaissance. Cf.: Apollinaire známý a neznámý. Praha 1981, 316.

[22] Apollinaire a utilisé le terme d'orphisme pour la première fois dans son livre intitulé Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques, 1913.

vers qui, tout comme elle, peuvent devenir une manne céleste. Mais nous trouvons aussi des traits qui unissent de façon inattendue les deux œuvres. La répulsion de Nietzsche à l'égard du petit bourgeois allemand (cf. « Ecce homo ») a trouvé chez les deux auteurs un terrain propice dans leur propre sentiment national, exprimé par des improvisations d'une ironie concordante. « Le Zoo » de Xlebnikov est fréquenté par des Allemands éclatant de santé qui viennent y boire de la bière; chez Apollinaire, les Allemands y vont rire du lion derrière les grilles. Nos deux auteurs utilisent des archétypes métaphoriques décoratifs typiques de l'Art Nouveau: le paon, le serpent, la méduse et l'ibis, vénéré par les Egyptiens (Apollinaire), l'aigle, le cygne, le paon ou le perroquet (Xlebnikov). Même ici il y a, bien sûr, des différences: le paon de Xlebnikov rappelle les forêts de Sibérie quand le filet bleu du ciel tombe sur leur verdure et leur dorure. Chez Apollinaire le paon a certes un beau plumage mais il cache un derrière nu. Il y a là, de toute évidence, une conception du monde typiquement rationnelle, caractéristique de la période postsymboliste. Il s'agit d'une recherche kantienne des fondements du monde objectif, combinée avec une vision ironique et grotesque. Blok et Andrej Belyj, qui aimaient tous les deux la poésie hivernale de Noël (cf. « Le Masque de neige » de Blok et la 4e symphonie de Belyj), Apollinaire est associé par sa métaphore: « Les mouches ganiques» qui sont «Les divinités de la neige » (« La Mouche », in: « Bestiaire »).

La couleur blanche et son association avec le motif du cygne dans l'œuvre de Blok mériterait à elle seule une étude. Un cygne blanc nageant vers l'ouest est une vision de Herman dans « Le Chant du destin »: le cygne est le décor naturel indépendant, entourant dans le 5e tableau la chanteuse tsigane Faïna, qui a enchanté Herman et constitue l'un des motifs fondamentaux par lesquels Faïna exprime son état d'âme (elle dort sur les plumes du cygne et pourtant elle est malheureuse). Dans son poème « Le Chant du rossignol » (« Solov'inyj sad », 1915) Blok recourt à un motif à double contraste: le jardin du rossignol comme jardin de rêves, d'amour et d'oubli, et le monde derrière le mur du jardin, symbolisé par un âne muet et son maître, qui réapparaissent toujours et au même endroit, semblables au destin de ce monde.

Dans ces poèmes lyriques, Apollinaire aussi fait un usage abondant de métaphores ornithologiques, p. ex. dans « La Mésange » (« Poèmes à Lou ») ou bien « Un oiseau chante » (« Calligrammes », 1918). Les oiseaux y deviennent des symboles de l'amour sur un fond de guerre. Amours exprimés sous leur aspect heureux par la clarté ardente du soleil (« La Mésange ») et sous leur aspect malheureux par un oiseau bleu, chantant l'amour bleu au cœur bleu, éclairé seulement par la lueur des étoiles (« L'Oiseau chante »). Le lien avec Novalis et avec Maeterlinck est ici évident: chez Apollinaire, on en trouve d'autres. La symbolique ornithologique fait partie intégrante du célèbre poème d'Apollinaire, « Zone » (1912), trois fois cher au cœur des Chèques – pour ses onze vers inspirés par le souvenir de Prague, pour la traduction géniale qu'en a donné Karel Čapek, point de départ de la traduction poétique tchèque moderne, et pour son rôle initiateur

dans l'histoire de la poésie tchèque moderne.[23] Pour Apollinaire les oiseaux deviennent l'escorte ailée de l'avion, accompagné d'anges et de héros de la mythologie antique. Ils sont le symbole de la fraternité universelle, de l'égalité entre toutes les races, nations et confessions. Il y a l'Esprit saint sous la forme d'une colombe, l'ibis africain et le flamant rose, le colibri américain, le pihi chinois et les oiseaux d'Europe: hirondelles, paons, corbeaux, chouettes, faucons et aigles, mais aussi – légendaires – l'oiseau Roc, le phénix, les sirènes. Apollinaire remplace la fuite vers la nature, typique du romantisme, par la fusion intentionnelle de la nature et de la civilisation. Ainsi naît une magnifique symphonie de la vie à laquelle l'auteur s'intégrait par sa confession autobiographique, par ses angoisses, par ses échecs et par son immense amour pour tout ce qui souffre, tout ce qui mérite d'être aimé.

« La Ménagerie », le plus célèbre poème en prose de Xlebnikov est une allégorie du monde dans toutes ses métamorphoses, qui s'apparente à « Zone », tant par le flux continu du récit (les deux poètes se réclament sur ce point de Whitman),[24] que par son universalité. Chez Xlebnikov, la vision de la réalité est sous l'influence de la conception byronienne du poète et du monde. Apollinaire adopte cette conception, ce qui se traduit par l'intervention directe de l'auteur dans le texte, mais cela ne l'empêche pas d'exprimer la réalité contemporaine de façon très suggestive. Seulement, il est codé d'une manière plus méthaphorique. Les deux poètes se posent la question du rapport entre le présent où ils vivent et l'héritage du passé. Chez Apollinaire: constatation de la survie des choses anciennes; chez Xlebnikov: références aux divisions de l'époque féodale.[25] Les deux auteurs

[23] « Zone » d'Apollinaire, publié dans la traduction de Karel Čapek début de 1919, en revue puis en librairie, a influencé la poétique tchèque: Jiří Wolker, Konstantin Biebl, Svapotluk Kadlec, Vilém Závada, Vítězslav Nezval, qui s'enthousiasma pour Apollinaire et son traducteur tchèque. Cf. p. ex. PEŠAT Zd., Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poesie. In: Struktura a smysl literárního díla. Praha 1966, 109–125.

[24] « Feuilles d'herbe » de Whitman dans la traduction de Čukovskij (1907) est le seul livre qui ait accompagné Xlebnikov dans ses pénibles voyages au Caucase au début de sa 30e année. Cf. СТЕПАНОВ, В. Хлебников, 60–61. S'il est vrai qu'Apollinaire, dans son Manifeste futuriste L'Antitradition futuriste (Paris, le 29 juin 1913), l'excommunie de la littérature avec Dante, Shakespeare, Tolstoj, Goethe, Poe, Baudelaire, etc., cet acte provocateur montre néanmoins qu'il connaissait bien Whtiman. Il en va de même pour Xlebnikov qui prit part à de semblables manifestes futuristes (Пощечина общественному вкусу, 1912, 1913, сб. Трое, 1912), dans lesquels avec ses amis Je. Guro et A. Kručënych sur le steamer des temps présents, ils jettent pardussus bord Puškin, Tolstoj, Dostoevskij et autres. L'influence de Puškin sur la poétique de Xlebnikov est pourtant évidente. Cf. KŠICOVÁ D., Пушкинские традиции и антитрадиции в поэмах В. Хлебникова: Zagadnienia rodzajów literackich, t. XXV, Z. 1 (48), Wrocław 1983. Cf. aussi ID., Poéma za romantismu a novoromantismu, 153–166.

[25] Cf. les vers initiaux: « О Сад, Сад! Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку » (27), dans lesquels se dissimule manifestement une allusion au texte vieux-russe « Поучение чадам » Владимира Мономаха » développant la même pensée que la vieille légende tchèque du prince Svatopluk et ses trois fils.

attribuent une grande importance à la problématique religieuse. Pour Apollinaire le christianisme représente le souvenir de l'extase mystique de sa période de formation au cours de ses études au collège jésuite de Monaco et le symbole du monde moderne. C'est pourquoi le pape est pour lui l'Européen le plus moderne. Le vol de l'aéroplane accompagnant les anges, le Christ dans son Ascension, l'antique Icare, Enoch, etc. Le poète, lui, va dormir parmi les idoles d'Océanie et de Guinée, démontrant ainsi en même temps sa liberté de pensée. Xlebnikov, issu de l'Astrakhan tartare et ayant étudié dans le Kazan tartare, a toujours été très proche de l'Orient. Son « Bestiaire » fait allusion au bouddhisme et à l'islam dans des vers profondément tolérants:

> ... на свете потому так много зверей, что они умеют по разному видеть бога (28).

Le sentiment social et la politique des deux auteurs se sont également manifestés d'une manière spécifique. L'aversion de Xlebnikov pour le tsarisme apparaît dans sa comparaison du rhinocéros avec le tsar renversé ou avec Ivan le Terrible et dans sa caractéristique ironique du gouvernement, rappelant le mouvement d'une mâchoire de lama ou d'une boussole allant de gauche à droite, de droite à gauche. Apollinaire fait paraître son démocratisme dans ses commentaires sur les émigrés en Argentine et dans la description des filles de café-concert dans les bras desquelles il accueille un matin nouveau. Les deux œuvres se caractérisent par une saisie analogue du flux des événements. Xlebnikov l'accentue par un usage systématique de l'anaphore – la conjonction « ou ». Apollinaire adapte d'une manière neuve le modèle romantique du poète et de son double. Il s'en donne les moyens par la combinaison de l'apostrophe et des monologues. C'est pourquoi de nombreux vers commencent par des pronoms personnels ou démonstratifs (dans les descriptions, comme p. ex. celle de l'extase religieuse du héros poétique et de son reflet philosophique, apparaissant au lecteur tchèque comme une transposition moderne des célèbres réflexions du condamné dans « Le Mai » de Mácha). Les deux œuvres sont proches à la fois par leur fin ouverte et leur gradation philosophique en une courbe contraire – pessimiste chez Xlebnikov et optimisme chez Apollinaire qui termine son poème par un jeu de mots dadaïste, symbolisant le début d'un jour nouveau.

C'est ici le symbole du soleil – typiquement Art Nouveau – même dans sa configuration surréaliste d'une tête coupée. La vie et la mort, les virtualités qui périssent irrévocablement, la foi dans leur résurrection – tout cela est présent dans ces deux compositions géniales.

Revenons à la comparaison entre Xlebnikov et Blok, à leur stylisation Art Nouveau. Il est intéressant de trouver chez Xlebnikov les motifs – typiques de l'Art Nouveau – des esprits des bois, des fées, des ondines, du vent personnifié (cf. dans la peinture et la décoration de l'époque la vision figurée de cheveux de femmes au vent) non seulement dans les poèmes écrits avant la première guerre mondiale, comme c'est encore le cas dans le mythe « La Fée et le nain des bois » (1913), mais aussi après la révolution (cf. le conte dialogué « La Forêt triste » ou « Les

Trois sœurs », 1920). Parallèlement, des œuvres d'un genre très différent ont vu le jour, très fréquentes dans le reste de la littérature.

On pourrait citer une série d'autres exemples tirés du règne végétal, utilisés de main de maître pour l'ornementation dans le décor Art Nouveau (p. ex. le motif du lys et du nénuphar blanc) ou tirés de motifs orientaux et vieux-russes, typiques de l'Art Nouveau russe. (Pour Ivan Bilibin, qui est allé étudier le folklore russe dans le nord de la Russie près d'Arkhangelsk,[26] c'est très caractéristique.) Il s'agissait seulement de la preuve que la conceprion de la couleur et de la forme typique de l'Art Nouveau se manifeste aussi de façon marquante dans la poésie russe contemporaine, car elle est un aspect fondamental de l'esthétique de son époque.

Beaucoup de procédés poétiques de Blok, de Xlebnikov et d'Apollinaire sont évidemment rattachés au culte que leur époque vouait à la musique, qui, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, est considérée comme la synthèse suprême.[27] L'un des principaux caractères de la poésie décadente, symboliste et impressionniste est la musicalité extraordinaire de ses vers. Dans la poésie russe cette tendance est particulièrement accusée chez Bal'mont et Blok dont le rapport avec Wagner intéresse les chercheurs.[28] Les néologismes de Xlebnikov sont eux aussi vraisemblablement liés au culte de la musique: dans quelques-uns de ses poèmes lyriques ils deviennent un principe structurel. Ainsi dans son célèbre poème Bobeobi:

Бобэóби пелись губы
Бээóми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй – пелся облик
Гэи-гэи-гээо пелась цепь,
Так на холсте каких-то соответствий

[26] Cf. KŠICOVÁ D., Nástěnné malby I. Ja. Bilibina v Praze: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 19–20 (1975–1976) 65-80; ID., И. Я. Билибин и чешская культура. Пути к друзьям. Из истории чешско-словацко-русских литературных отношений и контактов. Praha 1986, 160-173.

[27] Ces tendances de l'époque sont philosophiquement ancrées dans « La naissance de la tragédie » de Nietzsche (1872). Le lien conscient de Nietzsche avec le romantisme trouve une illustration marquante dans le passage où Nietzsche se réfère à Schiller, qui insiste sur l'état d'esprit musical comme étape préparatoire de la composition poétique: ce n'est qu'après que l'idée poétique se manifeste. Pour Nietzsche l'aspect le plus important de la poésie lyrique antique est sa liaison avec la musique (cf. 5). Nous pouvons nous convaincre du rôle important joué par la musique dans l'esthétique d'Apollinaire par toute une série de propos contenus dans ses essais esthétiques. Dans son compte rendu de l'exposition: La Chaîne d'or (L'Intransigeant, 10 octobre 1912) il compare le rythme de la peinture cubiste à un rythme musical. Cf.: APOLLINAIRE G., O novém umění, 146–147. Le fait que dans L'Antitradition futuriste Apollinaire exclut de la culture même Wagner et Beethoven, ne change rien à ce fait. Au contraire il « donne la rose » à Stravinsky et à toute une série de plasticiens contemporains, dont les Russes Archipenko et Kandinskij.

[28] REISSNER E., A. Blok und R. Wagner: Slavische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkrongreß in Zagreb 1978. Köln–Wien 1978, 417–426. Sur les relations de Blok avec la musique cf. aussi Блок и музыка. Москва–Ленинград 1972.

Вне протяжения жило Лицо.
(1968, t. 2, 36)

En quoi consiste ce principe de la musicalité qui mène le poète si loin qu'il crée des néologismes mélodiques et sémantiquement riches de plusieurs sens à la place de syllabes neutres et usées, utilisées comme fondement de l'expression de la solmisation d'une charpente, comme c'était le cas dans la musique russe médiévale chez les anenaika? (A l'époque du baroque en Occident on utilisait même le terme « bébisation », ce qui correspond phoniquement à l'emploi d'une labiale dans le texte cité. Ce sont avant tout des répétitions variables des mots entiers ou de leurs modifications [avec usage de l'allitération et de riches variantes de sons proches] qu'on peut caractériser comme des couplets. Ces phénomènes sont ensuite devenus une dominante de la composition.[29]) Dans l'emploi de l'allitération, les deux poètes sont exceptionnellement inventifs. Chez Blok, par exemple, dans « La Violette de nuit », la conjonction *i* est employée comme anaphore ou répétée à plusieurs reprises:

И болотам*и* дыш*ит* ф*и*алка,
И беззвучная круж*ит*ся прялка,
И прядет, *и* прядет, *и* прядет. (1, 419)

De même avec la consonne *p* dans le chant de la fée du poème de Xlebnikov « La Forêt triste »:

*П*али вои *п*олевые
На речную тишину,
*П*олевая в *п*оле вою,
*П*олевую *п*ою волю.
(1960, 270)

La consonne *l* joue ce rôle dans l'un des poèmes les plus Art Nouveau d'Apollinaire: « La Blanche neige ». Cf. son quatrain introductif dans lequel un rôle important est joué par toute une série de répétitions – *e, an* et des mots entiers:

Les ang*es les* ang*es* dans *le* ci*el*
*L'*un *est* vêtu *en* offici*er*
*L'*un *est* vêtu en cuisini*er*
Et les autr*es* chant*ent*.[30]

Dans toutes ces citations apparaissent des onomatopées sonores, correspondant aux allitérations utilisées, ce qui est également un trait caractéristique du néo-romantisme, développant les conceptions de la poésie romantique de la première moitié du XIXe siècle.

[29] N. Stepanov interpète dans l'ouvrage cité le poème « Bobeobi » comme une tentative de faire passer les images visuelles, spatiales et picturales dans le langage des sons et des images verbales, 33. En témoigne le fait que le poème est l'expression du syncrétisme artistique de l'époque.

[30] APOLLINAIRE G., La blanche neige. In: Alcools, Lausanne 1946, 58.

L'Art Nouveau, l'un des styles plastiques dominants du tournant du siècle, a influencé par son esthétique la littérature de façon beaucoup plus accussée qu'il ne semble au premier abord. Elle a trouvé son expression non seulement chez Blok, mais aussi dans les poèmes de Xlebnikov inspirés par le folklore ou la mythologie.

La comparaison avec Apollinaire, qui a propagé le cubisme puis le futurisme en France beaucoup plus systématiquement que Xlebnikov ne l'a fait en Russie,[31] montre bien que le néo-romantisme et l'imagination Art Nouveau qui lui était associée, ont persisté dans la poésie du XXe siècle plus longtemps qu'on ne le croit généralement, et cela même dans les œuvres d'auteurs qui, sciemment, s'étaient rangés dans des groupements artistiques opposés.

[31] Apollinaire écrivait ses comptes rendus artistiques à partir de 1902, et il a systématiquement collaboré avec la revue « Les Soirées de Paris » depuis sa fondation en 1912, jusqu'au début de la première guerre mondiale. Jusqu'à sa mort il influença l'art contemporain. In: O novém umění, 299–306. Dans l'abondante littérature consacrée à Apollinaire cf. p. ex.: LAUTENBACH F., Die Motivik und Symbolik des synthetischen Denkens im Werk G. Apollinaires. Quellen, Parallelen, Wirkungen. Frankfurt am Main–Bern 1976, 425 p.; BÉGUE C., LARTIQUE P., Alcools. Apollinaire. Analyse critique, Paris 1973; PIA P., Apollinaire. Paris 1977; CADOU R.-G., Le Testament d'Apollinaire, Témoignage. Paris 1980; Journée Apollinaire, Université de Berne, 1981; WIJK M., G. Apollinaire et l'esprit nouveau. Lund 1982, 183 p.; BERRY D., The creative vision of G. Apollinaire. A study of imagination, Saratoga, California 1982, 165 p.; FRÖHLICHER P., « Le Brasier » d'Apollinaire: Lecture sémiotique. Paris 1983, 159 p.; BEN Aliamor, Mythes et antimythes dans l'œuvre de G. Apollinaire, Tunis: Faculté des lettres et des sciences humaines, 1983, 387 p.; LONGREE G. H. F., L'Expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire, Liège 1984, 268 p.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 183–226

М. Бахтин и идеи герменевтики[1]

НАТАЛЬЯ БОНЕЦКАЯ

117571 Москва, проспект Вернадского д. 123, кв. 88

До сих пор, говоря о западных философских традициях, с которыми соотносится творчество М. Бахтина, исследователи (М. Холквист и К. Кларк, Р. Грюбель, Н. Николаев и др.)[2] особо акцентировали неокантианские школы. Отчасти этому способствовали свидетельства самого Бахтина: так, в беседах последних лет Бахтин заявлял о близости ему идей главы Марбургского направления Г. Когена, – в работах же мыслителя есть ссылки на Г. Риккерта и В. Виндельбанда, виднейших выразителей Баденского неокантианства. Также, особенно в трактатах начала 20-х годов, Бахтин естественно пользуется неокантианскими терминами (оппозиция данность–заданность, ценность, оценка, смысл), – и это с несомненостью подтверждает факт пересечения его философского сознания с неокантианством. Но следует ли включать Бахтина в неокантианскую традицию, или же здесь налицо какой-то другой тип взаимодействия, – быть может, диалог, подразумевающий как согласие, так и спор? На настоящий момент нам представляется, что вернее второе. Как бы то ни было, но Марбургское направление ориентировано на естествознание: понимание под вещью в себе движущейся цели научного знания, его бесконечной задачи – именно та интуиция, отправляясь от которой Коген хотел представить систему точных наук в их логическом единстве. Бахтин же, насколько нам известно, никогда не интересовался естествознанием как *основой для философствования*;

[1] Обращение автора к данному вопросу было стимулировано докладом Лены Силард на V Международной Бахтинской конференции в Манчестере (июль 1991 г.) на тему «От Вяч. Иванова к М. Бахтину (проблемы герменевтики)». Л. Силард выдвинула, как нам представляется, чрезвычайно плодотворное понятие «русской герменевтики», побуждающее, во-первых, соотнести русскую философию с развитием в XX в. западных «наук о духе», а во-вторых, вообще взглянуть на нее с точки зрения основных герменевтических проблем. Настоящая работа является попыткой поставить творчество М. Бахтина в связь с герменевтической традицией.

[2] См., напр.: K. Clark, M. Holquist. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass.–London, England 1984, ch. 2; R. Grübel. The Problem of Value and Evaluation in Bakhtin's Writings: Russian Literature 26 (Amsterdam 1989) 131–166; *Н. И. Николаев*. М. М. Бахтин: источники, влияния и подобия (рукопись); *Он же*. Вступительная статья к подборке: Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского (рукопись).

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

ниже мы подробно остановимся на том, что он вообще уклонился от обращения к «роковым» вопросам послекантовской гносеологии. Если же вспомнить воззрения Риккерта, то сам пафос их Бахтину был достаточно чужд. Действительно, философия Риккерта постулировала мир трансцендентальных ценностей культуры, являющийся предметом знания. Отрекшись от метафизики как от учения о бытии, Риккерт строит тоже по сути дела «метафизическую концепцию царства ценностей: представление о духе, сгустившемся в «блага» культуры, определялось Бахтиным как «теоретизм». Риккерт лишь поставил задачу соединения с философией ценностей философии жизни, что позволило бы удержать в ценности динамическую активность порождающего ее духа; но сам он не пошел в этом направлении дальше выведения категории оценки, связанной с субъектом. Эта категория, хотя и использовалась Бахтиным, но имела для его взглядов маргинальное значение; она не стала фундаментальным понятием его «первой философии». Как нам кажется, взгляды Бахтина сближены с иной, нежели неокантианство, философской традицией.

И этой традицией является традиция *наук о духе* или *герменевтики*. Когда мы думаем о таких ключевых трудах Бахтина, как книги о Достоевском и Рабле, а также о ранних фрагментах задуманной им философской системы, то этот тезис не представляется очевидным. Однако его записи последних лет суть наброски специфической бахтинской герменевтики. Прежде всего укажем на заметки 1959–1961 гг., озаглавленные при посмертной публикации в 1976 г. «Проблемы текста». Речь в них идет о понимании текста, ставится и решается в своеобразном бахтинском ключе проблема собственно герменевтическая. «Классическая дисциплина занимающаяся искусством понимания текстов, – это герменевтика»[3], – сказано в труде, в некотором роде подытоживающем герменевтическую традицию XIX–XX вв. Текст рассматривался Бахтиным как высказывание его автора, понимание же в его глазах есть диалог между автором и читателем[4]. Самым естественным и именно герменевтическим продолжением «Проблемы текста» является «Ответ на вопрос редакции „Нового мира“», написанный в самом конце 60-х годов или в начале 1970 г. В самом деле: «Проблему текста» завершает идея «высшего нададресата», перед лицом которого автор создает смыслы, выходящие за пределы его собственного, ближайшего исторического контекста и обращенные в метафизическую или во временну́ю вечность. «Ответ...» же посвящен не чему другому, как именно этим, присущим тексту независимо от авторской сознательной воли смыслам, раскрывающимся в «большом времени». Здесь мы находим одну из

[3] *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод. Москва 1988, 215.

[4] См: Проблема текста: *М. М. Бахтин.* Эстетика словесного творчества. Москва 1979, 293, 298.

ключевых для герменевтики (в варианте В. Дильтея) идею исторической дистанции, отделяющей восприятие текста от его создания, – дистанции, не затемняющей понимание, но, напротив, продуктивной для него. «Каждая эпоха понимает дошедший до нее текст по-своему, поскольку он принадлежит целостности исторического предания, к которому она проявляет фактический интерес и в котором стремится понять самое себя... Временное отстояние ⟨...⟩ вовсе не следует преодолевать. ...Речь идет о том, чтобы познать отстояние во времени как позитивную и продуктивную возможность понимания... Временная дистанция ⟨...⟩ позволяет проявиться подлинному смыслу чего-либо. Однако подлинный смысл текста или художественного произведения никогда не может быть исчерпан полностью; приближение к нему – бесконечный процесс»[5]; не совпадают ли почти буквально эти интуиции Гадамера по поводу «встречи с преданием» со ставшими уже привычными для нас положениями «Ответа...» Бахтина: современники не знали «великого Шекспира», которого знаем мы, а «древние греки» не подозревали, что они суть греки именно древние? «Ответ...» посвящен «диалогу культур», осознанному в качестве понимания «творческого», при котором интерпретатор не тщится отказаться от своего бытийственного места и слиться со своим предметом, но, напротив, с пользой для понимания употребляет свою инаковость в отношении предмета. «Великое дело для понимания – это *вненаходимость* понимающего», «та дистанция во времени, которая ⟨...⟩ наполнена раскрытиями ⟨...⟩ все новых и новых *смысловых* ценностей»[6], – сказано здесь у Бахтина. Его ключевые категории – «вненаходимость» и «большое время» – обозначают те характерные герменевтические понятия, которые присутствуют хотя бы в приведеннных почти наугад выдержках из Гадамера.

Далее: те бахтинские высказывания, которые при публикации наделены заголовком «Из записей 1970–1971 годов», содержательно очень богатые, сгруппированы вокруг некоего стержня и говорят о разных аспектах «наук о духе». Для Бахтина основой этих наук является *диалог,* в понимании активно участвуют *два* духа, «вненаходимость» понимающего и понимаемого вновь оказывается принципиальной, и то, что у Гадамера названо «горизонтом» сознания, Бахтин здесь обозначает термином «контекст». Налицо снова герменевтика, близкая, как кажется, к ее дильтеевскому варианту (не к варианту Шлейермахера, разумеющего под «пониманием» слияние познающего с «я» текста); правда, уже в духе науки XX в. (отразившемся у Гадамера) Бахтин оспаривает жесткое дильтеевское противопоставление гуманитарных и

[5] *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, 350–352, 363.

[6] См.: Эстетика словесного творчества, 334, 333.

естественных наук[7]. Наконец, поздние записи «К методологии гуманитарных наук» соотнесены с бахтинскими фрагментами 30–40-х годов, самим автором названными «К философским основам гуманитарных наук». Последний заголовок говорит сам за себя, это – нечто вроде плана труда по герменевтике. Здесь примечательно, во-первых, указание на ход мысли Бахтина: он начинает с противопоставления «познания вещи» и «познания личности» как пределов, разводящих естествознание и науку гуманитарную, отсюда, из этого истока, раскрывается весь комплекс бахтинских интуиций, знакомых нам по другим его работам. В этих заметках, как ни в одном другом месте, всё мировоззрение Бахтина предстает как своеобразное герменевтическое единство. «Предмет гуманитарных наук – *выразительное* и *говорящее* бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении»[8]; в эту бахтинскую формулу вписываются как антропологические изыскания трактатов «К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности», так и концепция диалога (книга о Достоевском) вместе с теорией романного слова 30-х годов. Итак, *в последние годы жизни мысль Бахтина вращается в сфере проблем «гуманитарного знания» и герменевтики в узком смысле – как методологии понимания текста.* Современник русского «Логоса» 10-х годов, Бахтин в своем творческом развитии двигался в каком-то смысле параллельно немецкой философии XX в. В работах последних лет он приобщил русского читателя к идеям герменевтики, дав ее собственный – достаточно своеобразный – диалогический вариант.

Таким образом, своим творчеством 60–70-х годов Бахтин с очевидностью вписывается в герменевтическую традицию: он прямо, в категориях герменевтики, ставит *вопрос о понимании текста.* Однако можно сказать, что *специфика* бахтинской герменевтики была подготовлена всеми его основными трудами. По существу, на протяжении всей жизни Бахтин решал проблему гуманитарного знания[9], напряженно стремясь отделить его от «овеществляющего» изучения природы. И, в сущности, в работах последних лет сформулированными в терминах и понятиях западной герменевтики оказались его постоянные искания и открытия. Действительно: *текст*, по Бахтину, является высказыванием автора, –

[7] Ср.: Эстетика словесного творчества, 349, и «Истина и метод», 624: «...Вся наука (и естествознание тоже. – *Н. Б.*) включает в себя герменевтический компонент».

[8] *М. Бахтин.* К методологии гуманитарных наук: Эстетика словесного творчества, 410.

[9] Этому вопросу специально посвящена книга *В. С. Библера* «Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры» (Москва 1991). Особенность ее подхода – принципиальное отрицание причастности Бахтина к тем или иным традициям в философии. О «гуманитарном мышлении» Бахтина в ней говорится без упоминания о том, что «гуманитарная» философская традиция имеет уже двухвековую – по меньшей мере – историю.

но теория слова как высказывания была мыслителем раньше развита не только в работе 50-х годов «Проблема речевых жанров», но и в филологических исследованиях 30-х годов («Слово в романе» и ряд других). Затем, *понимание* текста в герменевтике Бахтина предстает как *диалог* с авторским «Du», однако понятие диалога – центральное и верховное бахтинское понятие – было разработано им в 20-е годы в книге о Достоевском. Трактат начала 20-х годов «Автор и герой в эстетической деятельности» знаменует преддиалогическую стадию становления идей Бахтина, работа же, условно названная при публикации «К философии поступка», определяет *бытие* как бытие этическое, которое позже станет герменевтическим – в духе М. Хайдеггера – «выразительным и говорящим бытием». Изначально Бахтин намеревался создать систему «первой философии» – учение о нравственном бытии, практическую метафизику, как бы следуя в этом старинному завету Канта. Фрагмент этой незавершенной системы мы имеем под названием «К философии поступка». Однако на деле развитие воззрений Бахтина пошло по руслу его предшественников в русской философии: мы имеем в виду философскую школу, связанную с Петербургским университетом, глава которой – психолог, философ и логик Александр Иванович Введенский[10]. Ключевой вопрос, которым занималась школа и который, впервые на русской почве, в кантианском ключе был поставлен Введенским, – это «проблема чужого Я»[11]. Можно сказать, что это также стержень и философии Бахтина, ответ на данный вопрос Бахтин дает своей концепцией диалога. Итак, *путь Бахтина в герменевтике – от диалога к пониманию текста*; что же мы находим в герменевтике немецкой?

Как кажется, становление западной герменевтики в изложении Гадамера осуществлялось через обратный ход – *от попыток осмыслить интерпретацию произведения к диалогу между интерпретатором и «я» текста,* – «я», трактуемое весьма различно. Герменевтическая традиция нового времени тесно связана с толкованием Библии. Хорошо известно, что сущность переворота во взгляде на Библию, осуществленного Лютером, состоит в выведении библейского текста из церковного предания: Священное Писание, по Лютеру, надлежит понимать, исходя из него самого, без опоры на католическую догматику. Но при непосредственно стихийном подходе к тексту возможно прочтение превратное; на то, что здесь скрыта проблема, что толкование текста если и не требует специальной методологии, но является неким «искусством»,

[10] Факт причастности Бахтина к школе Введенского (И. Лапшин, С. Гессен, отчасти Н. Лосский и С. Франк) обоснован нами в докладе «М. Бахтин и традиции русской философии» на Международном семинаре по творчеству Бахтина в г. Нови Сад (1990).

[11] На эту тему И. Лапшиным, самым последовательным «учеником» Введенского, была написана книга (*И. Лапшин.* Проблема чужого Я в новейшей философии. Санкт-Петербург 1910).

указал Ф. Шлейермахер: «Герменевтика – это искусство избегать недоразумения»[12]. Согласно Шлейермахеру, в акте подлинного понимания происходит отождествление, слияние интерпретатора с автором текста. Герменевтическая проблема при этом состоит в возможности мистического узрения в тексте его субъекта, некоего «темного „Ты“»[13] – реального автора. Заметим, что Бахтину тоже присуща интуиция текста-высказывания, текста как порождения авторской активности. Но когда Бахтин в «Проблеме текста» говорит об авторском «Du», о понимании как диалоге, то в духе своей теории диалога он исключает факт «вчувствования» – слияния двух субъектов и особо подчеркивает чуждость, дистанционированность текста и автора по отношению к интерпретатору. Дистанция для Бахтина есть условие продуктивное, обогащающее понимание; дистанция как *историческая* была осмыслена в герменевтике В. Дильтея, где она всё же снимается благодаря опоре на понятие жизни, к которой принадлежат оба участника герменевтического события. *Инаковость* интерпретируемого текста в ее принципиальном значении была признана Хайдеггером. Проблема интерпретации ставилась им во всем ее драматизме: всплыл старый вопрос Платона – как возможно познание нового, если мы можем воспринять и вместить лишь то, что нам уже известно? Как известно, приняв этот неизбежный круговой характер понимания, Хайдеггер разрешал проблему, введя понятие предварительно знания, «пред-мнения» (с которым познающий входит в герменевтический круг), реабилитировав тем самым «предрассудки». Именно по поводу открытия Хайдеггера историк герменевтики пишет о продуктивности дистанции для появления смыслов. Признание позитивности отстояния для понимания Гадамер считает важнейшим достижением в развитии герменевтики: для Бахтина здесь – один из исходных постулатов. Наконец, в изложении Гадамера герменевтика слегка мифологизируется: предание, в пределах которого только и возможно понимание, как бы ипостазируется и начинает переживаться в качестве *обращающегося* к интерпретатору. Вероятно, на этих поздних выводах герменевтики сказалось влияние достигших в XX в. небывалого расцвета концепций диалога (М. Бубер, Ф. Розенцвейг, Ф. Эбнер). В конце концов и герменевтика приходит к идее *диалога интерпретатора с текстом*, подобного общению «Я» и «Ты»: «Герменевтический феномен исконным образом включает в себя разговор и структуру вопроса-ответа. ⟨...⟩ Текст задает интерпретатору вопрос. ⟨...⟩ Истолкование всегда содержит в себе существенную связь с вопросом, заданным интерпретатору»; «Чтобы ответить на этот заданный нам вопрос, мы, вопрошаемые, должны сами начать спрашивать»; «Текст должен быть

[12] См: *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, 233.
[13] Там же, 239.

понят как ответ на действительное спрашивание»[14]. Итак, в структуре герменевтического опыта обнаруживается «диалектика вопроса и ответа», которая «раскрывает перед нами отношение понимания к понимаемому как взаимоотношение, подобное имеющему место во время беседы»[15]. И теперь видно, что *личный философский путь Бахтина – обратный по сравнению со становлением герменевтики*: Бахтин приходит к проблеме интерпретации текста, начав с того, чем герменевтика кончает, – с разработки концепции диалога.

Что́ же мы вы результате имеем? Некий общий у Бахтина и немецкой науки о духе круг ключевых проблем, понятий и, главное, интуиций. Значит, Бахтина уместно включить в герменевтическую традицию, считать его воззрения разновидностью герменевтики? Кажется, да, – уместно с бо́льшими основаниями, чем, скажем, настаивать на его связях с неокантианством. Но и здесь необходимо сделать существенные оговорки. В связи с очень сложным – глубоким и громоздким при его решении – вопросом о философских истоках и параллелях ко взглядам Бахтина, вопросом, без ответа на который адекватное восприятие его сочинений невозможно, В. С. Библером (в частном разговоре с автором) было сделано меткое наблюдение: когда мы сравниваем идеи Бахтина с какими-либо иными и нам кажется, что вот-вот между ними установится тождество, что мы нашли, наконец, единственный верный источник бахтинских воззрений, – то вот именно здесь, в этой точке предельного сближения, мысль Бахтина отталкивается от «сходной» с нею мысли другого и обнаруживает существеннейшее ей неподобие. Но, быть может, взгляды Бахтина и следует изучать по этому принципу предельного сближения и последующего расталкивания с иными мировоззренческими системами. Думается, что так обстоит дело и с герменевтикой. По вопросу «Бахтин и герменевтика» надо сказать и *да*, и *нет*: русский мыслитель и немецкая наука говорят об одном, порой и одними словами, но и полярно разводятся в каких-то существенных интуициях бытия. Ниже мы сделаем попытку наметить ряд проблем гуманитарного знания, разительно «похоже» звучащих в бахтинском и герменевтическом изложении, и при этом сразу, естественно, выявится и их противостояние. Бахтин – герменевтик, но в нем, как в некоем фокусе, сошлось множество других традиций; быть может, настоящее наше исследование позволит назвать хоть некоторые из них.

Следуя логике книги Гадамера, мы будем глядеть на нее через призму воззрений Бахтина – с памятью о Бахтине и с вопросом о нем. При этом, как представляется, из герменевтики Гадамера можно выделить ряд проблем, которые соотносятся с соответсвующими моментами

[14] Там же, 434–435, 439, 440.
[15] Там же, 443.

философии Бахтина. Каждой из этих проблем в последующем изложении мы посвятим по отдельному параграфу.

I. Онтология произведения

Сфера искусства во все времена для трезвого бытийственного взгляда представлялась какой-то призрачной, сомнительной. Уже Платон считал искусство действительностью, так сказать, лишь третьего ранга: если видимые, конкретные вещи суть отображения подлинной реальности идей, то художественные образы – только отображения этих отображений, что-то вроде тени теней. Как религиозное, так и философское сознание не слишком почитают искусство. Вера чурается плодов свободной фантазии; философский идеализм также не признает за ними адекватного явления идеи: для Гегеля, например, образы искусства слишком далеки от сферы чистого, пребывающего у себя духа. Материалистам же они, напротив, кажутся слишком бесплотными, «идеальными», – чем-то не существующим в действительности. С искусством всегда интуитивно связывась некая тайна, и она касалась особого способа бытия произведений. Мы не имеем в виду искусств сакральных, суть которых виделась в знаменовании божественной реальности. Что же до искусств мирских, то произведение обычно осмысливалось изнутри себя, как действительность особого порядка, и, конечно же, назвать произведение отображением или воссозданием объективного мира не означает добавить хоть каплю к пониманию его бытийственной природы. *Разительное сходство герменевтики с эстетикой Бахтина в том, что в обеих поставлена проблема онтологии произведения.* Художественный образ осмыслен не просто в его отношении к бытию, но и *включен в бытие,* т.е. обозначено место искусства в бытийственном порядке. «Изображение, – сказано у Гадамера, – ... является бытийным процессом, а потому не может по праву восприниматься как предмет эстетического сознания, но скорее должно постигаться в своей онтологической структуре»[16]. Согласно Бахтину, произведение принадлежит к бытию таким образом, что «никакой действительности в себе, никакой нейтральной действительности противопоставить искусству нельзя», «преднаходимая эстетическим актом, опознанная и оцененная поступком действительность входит в произведение (точнее – в эстетический объект) и становится здесь необходимым конститутивным моментом», так что «жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его, во всей полноте своей ценностной весомости»[17].

[16] Там же, 191.

[17] *М. Бахтин.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве: *М. Бахтин.* Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975, 27, 29.

Художественный образ – герой – в его содержательной глубине, по Бахтину, – это этический, жизненный объект, свершитель поступка, элемент бытия как такового. И смысл эстетической деятельности не есть создание «сплошь новой действительности»[18]: в своей «завершающей» функции авторская активность «рождает» героя «как нового человека в новом плане бытия»[19]. Этот план – высший по сравнению с миром этического поступка; это аналог той сферы, которую применительно к нашей жизни мы называем вечностью, более того – это сама, буквально понятая, вечность. Так, достаточно незначительные в собственно нравственном отношении люди – Плюшкин и Собакевич в результате творческой деятельности Гоголя «перешли в плоскость, где они остаются вечно, где они показаны со всей причастностью вечно становящемуся, но не умирающему бытию»[20]. Что Бог для человека – то автор для героя; авторское деяние по отношению к герою Бахтин обозначает многочисленными понятиями, заимствованными из богословия: преображение, спасение, искупление, оправдание и т.д.; как «дар», как «благодать на грешника», нисходит на героя авторская творческая, спасающая любовь. Бахтинская интуиция здесь обратна той интуиции Платона, по которой искусство деонтологизирует реальность: напротив, эстетическим актом мир возводится горé, повышает свою бытийственную ценность, – форма в большей степени причастна бытию, чем заключенное в ней содержание. Замечательно совпадение здесь с Гадамером: произведение искусства есть «прирост бытия», оно «обогащает» реальность «как бы новым бытийным процессом»[21]. В самом деле: ведь «только благодаря изображению первообраз становится перво-образом», изображение начинает свое обратное и обогащающее воздействие на реальность[22]. Итак: как для Бахтина, так и для герменевтики искусство повышает бытие в его ранге: *чисто философский* вывод здесь один и тот же.

Но – именно только последний, рациональный вывод; интуитивные предпосылки, стоящие за ним, в герменевтической традиции и у Бахтина существенно разнятся. Бахтин – приципиальнейший персоналист, по его мнению, «эстетический объект» существенно персоналистичен. «Прирост бытия» в эстетическом событии для него осуществляется восполняющим воздействием автора на героя, приданием герою тех новых бытийственных моментов, которых он в своем одиноком существовании лишен. Гадамер же и прочие представители герменевтики, напро-

[18] Там же, 30.

[19] *М. Бахтин.* Автор и герой в эстетической деятельности: *М. Бахтин.* Эстетика словесного творчества, 16.

[20] Рабле и Гоголь: *М. Бахтин.* Вопросы литературы..., 496

[21] *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, 196, 195.

[22] Там же, 189.

тив, бегут персонализма. Для них произведение не является плодом так или иначе понимаемого авторского действия, но есть самопрезентация реальности, бытийственного предмета: «Свободное творчество автора – это изображение общей для всех истины, которая сковывает и его самого»[23]; автор при этом в некотором роде предстает пассивным. Чтобы указать на способ бытия произведения, Гадамер обращается к старому принципу *игры*, в эстетике связанному с именем Шиллера. Игра – это такое движение бытийных сил, которое совершается помимо ее субъектов, может им предшествовать, используя их в качестве средства своего воплощения. Здесь определенная мистика – мистика безличной духовности, как кажется, характерно германская, заставляющая вспомнить о «Божестве» Экхарта и об «абсолютном духе» Гегеля. Игра – это живая, хотя и не воипостазированная стихия: «Собственно субъект игры – ⟨...⟩ это не игрок, а сама игра. Игра привлекает игрока, вовлекает его и держит»[24]. Игра не хаотична, но, совершаясь в сфере бытия, она структурирует его, «преображает», «искупает»[25]. Это перемещение в другой бытийственный план мира – не колдовство или очарование, но выявление истины: «Так называемая действительность определяется как непреображенное, а искусство – как снятие этой действительности в ее истине»[26]. Совсем, кажется, по-бахтински звучит следующее положение Гадамера: «В аспекте познания истины бытие изображения предстает как нечто большее, нежели бытие изображаемого материала; гомеровский Ахилл более велик, нежели его прообраз»[27]. Но у Бахтина «прообраз» возвышается личностным усилием автора, а у Гадамера – «игрой» самого бытия, его истины, в которую вовлечены пассивные участники эстетического события.

Произведение само рождает себя, себя «разыгрывает» в имманентном становлении изнутри – эта герменевтическая интуиция имеет не философский характер, но, понятая буквально, обнаруживает то ли мистическую, то ли мифологическую свою природу. Однако онтология произведения у Бахтина не менее мистична. Для Гадамера произведение, хотя и будучи игрой, есть все же «эргон»[28], некая постоянная структура, – для Бахтина оно имеет чисто событийный характер. Потому «произведение», в сущности, не является термином бахтинской эстетики, по крайней мере, термином ключевым. В работах 20-х годов, когда закладывались ее основы, Бахтин рассмматривал «эстетический

[23] Там же, 179.

[24] Там же, 152.

[25] Там же, 156, 159.

[26] Там же, 159.

[27] Там же, 161. Ср. вышеприведенные высказывания Бахтина по поводу Плюшкина и Собакевича.

[28] Там же, 157.

объект» как событие отношения автора и героя: вначале это событие несимметрично и сводится к «завершению» героя автором («Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема содержания...»), но затем оно приобретает характер совершенно равноправного диалога между автором и героем (книга о Достоевском). В эстетике Бахтина – и это не раз отмечалось исследователями – автор и герой бытийственно уравнены: то ли герой – фантом, фикция для привычного взгляда – поднят до авторского бытия, то ли автор – реальный живой человек – сведен в призрачный мир героев. Бахтин, говоря о «любви автора» к герою, о «спасении» последнего в эстетическом акте, наконец, о «диалоге» между автором и героем, никогда не намекает на то, что эти термины его эстетики суть метафоры, ни разу не ставит кавычек; это побуждает к буквальному их пониманию, к допущению того, что, действительно, в событии творчества имеют место любовь, спасение, диалог, что в каком-то плане бытия на самом деле, реально разыгрывается драма автора и героя. Говоря иначе, Бахтин если не прямо провозвещает некий миф, то все же дает к нему весомейшие заготовки. Гадамер в своих подобных пассажах гораздо философичнее. До конца буквально понимать ряд мест у него не стоит. К примеру, он вспоминает высказывания Геродота о том, что греческих богов создали Гомер и Гесиод; метафора ли это для герменевтики или бытийственное свидетельство отца истории? Все же метафора, поскольку Гадамер пишет: поэты «внесли в многообразные религиозные предания греков теологическую систематизацию семьи богов ⟨...⟩. Здесь поэзия осуществила теологический труд»[29]. Боги для Гадамера – фикция, «создание» их поэтами – фикция вдвойне, Гадамер понимает только ученую систематизацию и лишь, грубо говоря, заигрывание с вещами подлинно бытийственными. Действительно, герменевтика говорит о бытии и создает онтологию произведения, но в значительной мере бытие для нее – бытие философское, нерасчлененное и безличное, потому всё же условное, едва ли не сводящееся к одному термину[30]. Наследница философии XIX в., герменевтика движима волей к «строгой науке» и решительно избегает принятия всерьез малейших вненаучных и, тем более, мифологических привнесений. Тяготясь «ширмой» (А. Блок) кантианства, отгораживающей разум от бытия, герменевтика совершает «вылазки» в бытие, и именно эти вылазки суть главные ее достижения. Но, повторим, робость и половинчатость – основные черты герменевтической

[29] Там же, 190.

[30] В самом деле: в герменевтической традиции, особенно у Хайдеггера, бытие никак не структурировано, не окачествлено, не оформлено. Бытие переживается либо как черная бездонная пучина, либо просто как слово, мета для некоей неведомой, хотя и допускаемой верой, реальности. Герменевтиками сказано очень много слов о бытии – и это при исключительно бедной интуиции бытия.

онтологии, в частности, онтологии произведения искусства. Бахтин здесь гораздо ближе подходит к подлинной онтологии, которой может быть исключительно миф. Его описания отношений между автором и героем не просто реалистичны, но мифологически пронзительны: они выглядят подобными изображению жизненной реальности общения между живыми людьми.

Однако все же описание Бахтиным эстетического события не есть создающее миф свидетельсво ясновидца, – тайнозрителя, созерцающего недоступные обычному взгляду, тем не менее реальнейшие, объективно существующие вещи. Более того, прежде мы не решились бы даже и упоминать о мифотворчестве или хотя бы о косвеннейшей причастности к оккультным предметам Бахтина – также наследника Канта, тоже человека принципиально «посюстороннего». К этому нас побудило знакомство с новыми для нас предметами: в недавно опубликованной книге Даниила Андреева «Роза Мира» обнаружилось присутствие мифа – здесь уже мифа в подлинном смысле – о взаимоотношениях автора и героя художественного произведения. Совпадение тем более изумляет, что о взаимном и идейном знакомстве Д. Андреева и Бахтина речи быть не может. В «Розе Мира» рассказывается об иерархической системе мира, о целой серии невидимых тонкоматериальных бытийственных планов, скрытых за плотной материей, и о многочисленных существах, населяющих все эти области. Андреев заявляет о себе как о визионере, непосредственно созерцавшем незримую для обычного взгляда глубину вселенной. «Роза Мира» – это самобытное (особенно благодаря системе ее имен) теософское (или, скорее, антропософское в широком смысле) учение, «духовная наука» на русской почве[31]. Можно сказать также, что Андреев создает «абсолютный миф» (А. Ф. Лосев), мы будем именно так сейчас понимать идеи Андреева, что позволит нам уклониться от того или иного оценивающего обсуждения их достоверности. Андреев претендует на непосредственное знание основ бытия, – на постижение всех ступеней – от глубочайших адских воронок до сфер просветления – устройства вселенной и на ви́дение всей мировой истории. В этом грандиозном мифе нас сейчас занимает его небольшая деталь: представление о художественном творчестве и о взаимоотношении творца и образа, – представление, заявляющее о своей безусловной, фактической истинности, *мифологическое представление.*

[31] Не следует смешивать «духовную науку», т.е. антропософию, как ее называл Р. Штейнер, и «науку о духе», гуманитарное знание, обозначенное именами Дильтея, М. Хайдеггера и других представителей герменевтики. «Духовная наука» живет визионерским опытом, признает существование мира невидимых существ и изучает закономерности этого «духовного» мира. Это своеобразное «естествознание», тогда как «науки о духе» занимаются человеком, культурой и историей в чисто философском ключе.

Согласно Андрееву, герой, порождаемый автором, считаемый обычно за бытие «идеальное» и лишенный существования в действительном мире, на самом деле возникает и живет в одной из невидимых, но от этого не менее реальных областей иреархически устроенного космоса. Герой – существо тонкоматериальное, поскольку бесплотным духом, духом в собственном смысле, является один Бог. Творческим актом автор дает герою бытийственный импульс, и герой, действительно, отделившись от автора, начинает самостоятельную жизнь в соответствующем мире[32]. Однако автор, не утрачивает при этом своей изначальной ориентации на героя: он может вмешиваться в его жизнь и влиять на его судьбу, – «жизнь» и «судьба» понимаются здесь буквально, а не метафизически. Причем общение автора с героем не ограничено действительностью произведения и даже земной жизнью автора: оно продолжается и посмертно. Герой, порожденный фантазией, оказывается реальной, хотя бытийственно и не равной живому человеку сущностью, обладающей к тому же личным бессмертием! Впрочем, по мысли Андреева, литературный герой *может* бытийственно возвыситься до статуса настоящего человека. В качестве такого героя Андреев называет толстовского князя Андрея Болконского. Жизненность его настолько велика, что он имеет возможность впоследствии воплотиться (система Андреева признает перевоплощения) в живую личность. Андреев идет не от литературоведческого анализа, а от особого созерцания. И здесь могут появиться совершенно неожиданные для позитивного литературоведения выводы. Привычно положительный – в науке о литературе – образ Наташи Ростовой Андреев видит находящимся в каких-то глубоких инфернальных областях; Толстой, утверждает визионер и мифотворец, должен был приложить большие усилия, чтобы поднять свою героиню до более светлых планов бытия. Отнюдь не завершена на страницах романов жизнь и таких злодеев, как Свидригайлов и Ставрогин: Достоевский и теперь, свидетельствует Андреев в 50-х годах XX в., продолжает работу над их спасением, и Ставрогин уже в значительной мере поднят из адской бездны. В подобных «сюжетах» «Розы Мира» действуют личности, эти микродрамы суть мифы. Идея здесь совершенно адекватна бахтинской: авторское творчество, согласно Андрееву, есть борьба автора за героя, есть усилие по переведению героя на более высокий уровень бытия, есть *спасение* героя. Здесь совпадение, заставляющее изумляться. Андреев описывал свой

[32] «Художественный мир», «мир произведения», художественные «пространство» и «время» – этими категориями активно пользуется новейшее литературоведение. Но оно понимает их идеально, связывает с сознанием, тогда как, согласно Андрееву, они обладают объективным бытием. Оперируя понятием художественного мира, литературоведение словно подготавливает себя к знакомству с мифом, оккультной теорией творчества.

мистический опыт, в полной мере доверяя ему, полагая, что созерцает реальный порядок вещей. Бахтин шел от некоторых психологических фактов (от разницы в самонаблюдении и ви́дении извне), затем же, отложив в сторону психологию, он формулировал некоторые положения онтологии, важнейшее из которых – мысль о восполнении извне всякой человеческой жизни. И на этих совершенно разных путях встретились и пересеклись чистый мистик и рационалист!.. На настоящий момент мы не в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить этот поразительный факт; можно лишь констатировать, что здесь умозрительная философия продемонстрировала свою способность к подлинному прозрению в реальность[33].

Подытожим раздел об онтологии произведения: если подлинным реализмом считать миф и признавать, что проблему онтологии в полной мере решает система типа той, которая предложена Андреевым, мифологическая система, то следует признать, что к мифу в учении и произведении ближе Бахтин, чем герменевтика. В XX в. умозрительная философия вообще тяготеет к мифологии, взять хотя бы русскую софиологию, философски разворачивающую миф о Софии. Мифологизирующая терденция сказывается как у Гадамера, так и у Бахтина, но на миф все же больше похожа драма автора и героя, чем безликая, хотя и говорящая истина. Бахтин вообще порой так описывает «спасение» автором героя, что можно его понять буквально. Здесь разверзается одна из загадок внутреннего мира Бахтина.

II. «Понимание» и «науки о духе»

У Бахтина нет ни одной работы, где была бы поставлена проблема возможности познания; в этом труды русского мыслителя сильно разнятся от современных ему философских систем. Может показаться поэтому, что у Бахтина вообще нет гносеологии: от концепции нравственного бытия («К философии поступка») он естественным образом переходит к этически окрашенной эстетике («Автор и герой...», книга о Достоевском), а вслед за тем – к вопросам теории литературы и философии языка. Однако ключевые бахтинские идеи содержат в себе гносеологическое измерение и дают своеобразный ответ на роковой теоретико-познавательный вопрос послекантовской философской эпохи. Это должно быть неизбежным для мыслителя, ориентированного на западный строй сознания, которое пронизано кантианскими интуициями. Основополагающим нам здесь видится следующий момент: как выше уже говорилось, Бахтин в русской философии XX в. принадлежит

[33] Тогда как ее обычным уделом является построение одних лишь идеальных описательных конструкций.

к традиции или школе, связанной с идеями и деятельностью в Петербургском университете А. И. Введенского. Введенский, одной из специальностей которого была психология, на протяжении всей жизни размышлял о возможности познания другой личности. И эту проблему другого Я он решил в ключе солипсизма: вывод, по которому нельзя обосновать душевную жизнь ни в ком, кроме как в себе самом, петербургский профессор назвал «законом Введенского». Это чисто отрицательное, а кроме того вступающее в противоречие со здравым смыслом положение могло стать стимулом для исканий у его учеников. И, как представляется, все они – С. Франк, Н. Лосский, И. Лапшин – приняли вызов учителя и дали, в меру сил каждого, свое решение проблемы познания другого Я. Философские работы Бахтина тоже можно рассматривать в их глубинной связи с этой проблемой. Гносеология Бахтина сопряжена с его попыткой опровергнуть трагически безнадежный, казалось бы, вывод Введенского.

Но Бахтин явно не стремится даже и обозначить гносеологическую проблему, указать на ее драматизм. Ведь между гносеологическими субъектом и объектом для послекантовской философии зияла пропасть; здесь корни и безнадежного солипсизма Введенсвкого. Словно не зная неизбежного вопроса о возможности и существе знания, Бахтин просто *описывает* процесс познания, его необходимые стадии, ведущие в глубь бытия. Бытие же для Бахтина – бытие нравственное, человеческий поступок; Бахтин ставит перед собой задачу создать учение о нравственном бытии, практическую метафизику, и следует при этом завету Введенского, восходящему, впрочем, к Канту. Как же познается нравственное бытие? Будучи воплощенным в человеке, оно, это бытие, принадлежит эвклидову пространственно-временному миру, а также, последней своей глубиной, деятельному человеческому духу. Поступающий человек есть триединство тела, души и духа. И познание его тела в пространстве и души во времени есть то созерцание, которое представлено в «Трансцендентальной эстетике» Канта. Но при созерцании этих оболочек бытия никаких гносеологических трудностей не возникает! И здесь, при описании события этого созерцания в «Авторе и герое...», Бахтин делает ключевое для своей философии наблюдение: та внешняя в отношении созерцаемого лица позиция, с которой осуществляется ви́дение, сообщает более полное знание о наблюдаемом человеке, чем если бы она совмещалась с ним, чем если бы осуществлялось самонаблюдение. «Вненаходимость» наблюдателя наделяет его неким «избытком ви́дения» живого объекта. Надо признать, что данное положение – гносеологической природы, хотя у Бахтина речь идет об эстетическом завершении – о создании эстетической формы. То, что искусство есть особый род знания, в начале XX в. было общим местом философии, кстати, очень характерным для русской мысли. Дистанция,

бытийственно разделяющая «автора» и «героя», субъекта и объект, есть, по Бахтину, не то, что просто неизбежное, но плодотворное условие познания. Познание нуждается в *другости* своего предмета, – примечательно, что большинство философских систем того времени упорно, принимая те или иные достаточно искусственные, прихотливые предпосылки, стремились слить, отождествить двух участников познавательного события, хотя бы осуществить их встречу на общей почве. Так, если говорить о школе Введенского, наиболее простое и, вместе с тем, продуктивное старое философское предположение делал на этот счет Франк: познание возможно, поскольку субъект и объект оба принадлежат бытию, писал он в «Предмете знания» (1915 г.). Конечно, так и у Бахтина; но ему важна не эта общность, а именно бытийственное расстояние, разведение познающего с его предметом!.. Но это – в связи с душой и телом; как же дело обстоит с познанием *духа*?

В отношении гносеологической дистанции здесь имеет место совершенно то же самое: дух, вечная идея человека, раскрывается только для *другого*. Познание духа, «чужого Я», осуществляется в событии диалога, есть сам этот диалог. Таково бахтинское решение гносеологической задачи, поставленной Введенским. Ответ на запрос учителя Бахтин дает книгой о Достоевском: «Автор и герой...» подводит к диалогу вплотную, но лишь в связи с поэтикой Достоевского раскрывается собственно диалогическая бахтинская интуиция[34]. В сущности, уже в 20-е годы Бахтин дает свое решение проблемы познания человеческой личности. Но снова здесь подчеркнем: Бахтин делает это, не вычленяя ее из своей нравственной метафизики, и особо акцентирован у него эстетический аспект. Концепция диалога у Бахтина предстает скорее как моральное учение, приложенное к эстетике, чем как гносеологическое построение. Гносеологическая – в ключе наук о духе – терминология появляется лишь во фрагментах последнего периода творчества Бахтина.

И здесь в первую очередь надо назвать текст «К философским основам гуманитарных наук», написанный на рубеже 30–40-х годов. Этот текст является гносеологической выжимкой из ранних бахтинских философских трудов; мы находим в нем главные идеи «Автора и героя...»[35] вместе с интуициями книги о Достоевском, переформулированные гносеологически, обогащенные новой – герменевтической – терминологией. Как кажется, во фрагменте заметно влияние Хайдеггера: именно его понимание бытия слышится в центральном для данного бахтинского текста тезисе: «Предмет гуманитарных наук – выразительное и говорящее бытие». Развитие идеи данного фрагмента

[34] См. в связи с этим наши работы: «Проблемы авторства в трудах М. М. Бахтина», «Поэтика диалога в системе философской антропологии М. Бахтина».

[35] *М. М. Бахтин.* Эстетика словесного творчества, 410.

достаточно характерно. Во-первых, Бахтин переходит в нем от познания «вещи» к познанию «личности»; и напряжение между этими полюсами – «вещь» и «личность» – не только движет философский сюжет данного сочинения, но присутствует в каждом его частном выводе: «познание личности» для Бахтина со многих точек зрения противоположно «познанию вещи». Этот ход мысли, противопоставляющий гуманитарное знание исследованию природы, характерен для ряда мыслителей XIX и XX вв.; назовем прежде всего здесь Дильтея и Г. Риккерта («Науки о природе и науки о культуре» Риккерта, например). И Бахтин вполне самобытно воспроизводит это традиционное становление самосознания гуманитарной науки в своем проспекте. Во-вторых, данный текст представляет из себя как бы конспект всего бахтинского предшествующего творчества. Здесь присутствуют главные выводы «Автора и героя...» – идея архитектонически организованного этического бытия, формулируемая в категориях «я-для-себя» и «я-для-другого», и мысль о дистанции, обеспечивающей, по словам Бахтина, не «избыток ви́дения», но «избыток познания» (с. 410). «Автор и герой...» в свете данного текста вполне может быть понят в качестве трактата по гносеологии. Также здесь говорится о диалоге, в котором происходит «свободное самооткровение личности», говорится в том же этическом ключе, что и в книге о Достоевском, только диалог здесь назван «познанием личности». Подобное познание соотносится Бахтиным с литературоведением и искусствоведением, и наконец, оно сопряжено с жизнью языковой стихии. Если здесь Бахтин намечает «основы гуманитарных наук», то оказывается, что не чем иным, кроме как разработкой гуманитарного знания – герменевтики в широком смысле – он ранее не занимался. Потому проведение параллелей между его идеями и традициями неокантианства, философии жизни, экзистенциализма и другими, к которым, как кажется, Бахтин иногда очень близок, должно, на наш взгляд, быть подчинено этому основному моменту – явной, самим им признаваемой включенности русского мыслителя в герменевтичесуую традицию. И действительно – в-третьих – отрывок «К философским основам гуманитарных наук» содержит ряд идей западной герменевтики. Личность и вещь; дильтеевское «понимание»; «кругозор» Гуссерля и пересечение кругозоров познающего и познаваемого (ср.: «...Понимание всегда есть процесс слияния этих якобы для себя сущих горизонтов», Гадамер, с. 362); самораскрывающееся бытие Хайдеггера; наконец, история, память, незавершимость исторического познания – не всегда легко провести границу между самобытно-бахтинским содержанием, рожденным его собственным уникальным бытийственным опытом, и тем, что принадлежит западной герменевтике, – настолько близко решается здесь проблема науки о духе.

Итак, во фрагменте 30–40-х годов идеи Бахтина открыто сходятся с герменевтическими представлениями. Особо надо подчеркнуть появление здесь пафоса историзма: в явном виде он отсутствовал в ранних бахтинских работах. В герменевтическом ключе выдержаны и все записи последних лет; видимо, в конце жизни Бахтина занимала общая проблема гуманитарного знания. Дерзнем предположить, что в 70-е годы Бахтин осознавал себя философом герменевтической традиции, видел труды своей молодости и зрелых лет в качестве набросков неосуществленной герменевтической системы. Главная гносеологическая категория серии позднейших заметок Бахтина – это *понимание*, понимание текста («Проблема текста»), понимание произведения («Из записей 1970–1971 годов»). И это понимание – интерпретация, истолкование – у Бахтина сведено к пониманию другой личности. «Проблема чужого Я», проблема школы Введенского внесена Бахтиным в область его герменевтики. Как кажется, здесь – некое родство со Шлейермахером, родоначальником новейшей герменевтики. Для Шлейермахера понять текст означало понять автора, личность, являющуюся субъектом текста, совершить конгениальный творческий акт. Бахтин в вопросе о понимании другого не придает решающего значения слиянию, вчувствованию: по его мнению, для познания продуктивно не оно, а дистанция, другость. Потому если для Бахтина, как и для Шлейермахера, понимание текста есть понимание автора, то это понимание – не что иное, как диалог. Полемикой со Шлейермахером звучит такое бахтинское высказывание: «Нельзя понимать понимание как вчувствование и становление себя на чужое место (потеря своего места). Это требуется только для периферийных моментов понимания».[36] Бахтин в 70-е годы, как и в начале 20-х, настаивает на «принципиальных преимуществах вненаходимости (пространственной, временно́й, национальной)»[37]. Поэтому хотя Бахтин иногда – очень редко и как бы вскользь – и соглашается со Шлейермахером, как и со сторонниками этико-познавательного «вчувствования», утверждая, что «первая задача – понять произведение так, как понимал его сам автор», то все же центр тяжести он всегда переносит на «вторую задачу» – использование «своей временно́й и культурной вненаходимости»[38]. Отсюда – важнейший момент, состоящий в том, что понимание текста – это диалог читателя с автором. Вообще в связи с «науками о духе» Бахтин заключает: «Предмет их не один, а два „духа“ (изучаемый и изучающий, которые не должны сливаться в один дух). Настоящим предметом является взаимоотношение и взаимодействие „духов“»[39]. В русской философии, как мы уже

[36] Из записей 1970–1971 годов: Эстетика словесного твочества, 346.

[37] Там же.

[38] Там же, 349.

[39] Там же.

отмечали, есть тяготение к мифу; за ним стоит стремление к одушевлению и олицетворению природных и культурных стихий (слов языка, произведений искусства и т.д.). И Бахтин олицетворяет и одновременно «диалогизирует» смыслы: за смыслом он – вполне мифологически – распознает два лица, слышит два голоса: «Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум)»[40]; «Я (...) во всем слышу *голоса* и диалогические отношения между ними»[41]. Здесь – существо гуманитарной гносеологии Бахтина. Но, кажется, ведь и герменевтика приходит к диалогу?.. Действительно так; но между герменевтическим и бахтинским диалогами – принципиальная разница. По причине особой важности этого момента ему нами будет посвящена особая, следующая глава, здесь же мы отметим еще некоторые принципиальные вещи, касающиеся теории познания Бахтина.

Если можно говорить о той или иной эмоциональности, так сказать, пафосе философской теории, то система взглядов Бахтина и, в частности, его гносеология поражают отсутствием проблемности, драматизма. Бахтин по своим интуициям – экзистенциалист, но в его этике нет ни грана трагизма. Бахтин – наследник философии кантианского века, но его гносеология словно не знает тупиков новейшей теории познания. Изначально, видимо, Бахтиным было принято твердое решение: не углубляться в дебри гносеологизма, но строить систему словно на пустом месте, словно не зная о современной «трагедии философии», – строить систему беспредпосылочную, «первую философию». В отношении интересующего нас сейчас момента: Бахтин не задается вопросом о *возможности* познания бытия, не ставит этой проблемы, но просто *описывает* бытие и его познание – как он это понимает. Познание тела и души в созерцании и духа в диалоге – вот путь проникновения в живое бытие, предлагаемый Бахтиным. Потому философское слово Бахтина – пользуясь его же представлениями – слово авторитетное, декларирующее, не сомневающееся. Бахтинская полемика, например, с «вчувствованием» обходит сильные стороны этой теории, ее объяснительную силу и значение для философской современности. Отчасти в этом причина убедительности и обаяния бахтинских идей: рассуждение Бахтина втягивает и подчиняет, и здесь преимущество в деле убеждения слова безо всякой серьезной оглядки.

Совсем иной, как нам представляется, эмоциональный настрой у герменевтики. Герменевтика – это одно из течений в послекантовской гносеологии, отнюдь не игнорирующее ее трудностей и напряженно ищущее выход из тупиков теории познания. Пропасть между текстом и субъектом восприятия, которую герменевтика стремится преодолеть, –

[40] К методологии гуманитарных наук: Эстетика словесного творчества, 372.
[41] Там же.

лишь частный случай того рокового разрыва между гносеологическими субъектом и объектом, который был одним из результатов системы Канта. Мир, для естествознания предстающий в его вещественности, открыт человеческому мышлению с одной своей феноменальной стороны: в XIX в. строить какую бы то ни было философскую систему можно было бы, лишь отправляясь от этого фундаментального открытия Канта. Но гносеологическая безнадежность, казалось бы, давала брешь, когда речь заходила о *духовном* объекте познания. Если вещь дана познающему сознанию лишь извне своего бытия, и потому в отношении нее разум вынужден довольствоваться лишь одним описанием, то личность – реальность духовная – может быть воистину познана другой личностью, дана изнутри. Представлялось, что в сфере духа могут быть достигнуты полнота и адекватность знания, не доступные естественным наукам; речь шла о том, что «наукам о духе» – гуманитарным дисциплинам – мир раскрывает свое внутреннее существо. Кажется, заслуга в прояснении этой важнейшей разницы познания природы и гуманитарного знания принадлежит Дильтею. Однако Дильтей же, показавший, как субъект и объект сливаются в сфере духа, распознал другое препятствие для познания духа духом, а именно, историческую дистанцию, которая может их разделить. Отнюдь не сразу эта дистанция была осознана как положительный фактор познания. Оправдание исторического разума – вот та задача, которую решал Дильтей. «...Я сам являюсь историческим существом, ⟨...⟩ историю исследует тот же , кто ее творит»[42], – сказано у Дильтея, видевшего условие исторического познания в определенной «однородности» субъекта и объекта. Как в докантовской гносеологии негласной предпосылкой познания была принадлежность субъекта и объекта к бытию, так, согласно Дильтею, познание предмета, ставшего достоянием истории, обеспечено вовлеченностью познающего в тот же поток исторического становления, в единый поток жизни. По существу, Дильтей вводит особый род исторического знания, осуществляющегося в среде исторического духа. Своим заключением о постижении в познавательном акте «духовной одновременности»[43] познающего со своим предметом Дильтей не упраздняет сам факт исторической дистанции, но указывает на нее как на помеху в деле познания, – помеху, подлежащую снятию. Когда Дильтей говорит о симпатии, необходимом условии настоящего понимания, перенося при этом идею отношения Я и Ты на историческое познание, то при этом не возникает интуиции диалога в бахтинском смысле: симпатия здесь предполагает сродство с чужим мировоззрением, она есть условие *преодоления* исторической дистанции. Искания Дильтея напряжены и драматичны, будучи стремлением решить проблему познания примени-

[42] Цит. по: *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, 271.

[43] Там же, 282.

тельно к «науке о духе». Дильтей исходит из классического представления идеализма, по которому познание возможно только при определенном совпадении субъекта и объекта, Бахтин же не просто игнорирует это представление, но заменяет его на противоположное: для познания необходима бытийственная «другость», «инаковость», что исключает драматизм для его гносеологии.

Проблема познания содержит в себе и другие трудные моменты, хорошо известные еще философской древности. Важнейший из них – тайна приобретения нового знания, – тайна, поскольку, будучи принятым всерьез, этот вопрос получает разрешение только в сфере мифа. Очевидно: в открывающемся перед нами содержании бытия мы видим и усваиваем лишь то, что нам уже известно. Но как же тогда объяснить познание нового, получение образования? Единственный выход из порочного круга, которым оказывается познавательный процесс, Платон увидел в постулировании врожденных идей – в мифе о странствовании души в занебесной сфере и созерцании ею вечных прообразов вещей. Земное знание при этом оказывается воспоминанием этого опыта: человек в своей земной жизни «узнает» лишь то, к чему он уже приобщился в высшем мире. Вопрос о новом знании был поставлен и герменевтикой в виде вопроса о целом и частях. Здесь обнаружила себя круговая природа познания: целое познается через знание отдельных частей, однако часть как часть целого немыслимо знать без знания целого и т.д. Как известно, заслуга рассмотрения этой задачи в герменевтике принадежит Хайдеггеру, который для решения проблемы понимания признал необходимым допустить некоторое предварительное знание – набросок целого, с которым познающий входит в герменевтический круг; и, двигаясь в этом кругу, он корректирует свое «предмнение» в соответствии с фактичностью познаваемого. Для Хайдеггера принципиальна другость, инаковость познаваемого по отношению к познающему: чтобы не подавить фактическую истину своей исследовательской субъективностью, познающий должен все время иметь ее в виду. Но все же, видимо, познавательное движение в герменевтическом круге на самом деле есть движение по суживающейся спирали: предварительный набросок истины постепенно приближается к ее фактичности (в математике такие процессы называют итерационными). И идеальным пределом должно было бы стать их совпадение, так что и для принципа круга дистанция вместе с порождаемым ею напряжением – лишь одно из неустранимых условий познания, исключаемое, однако, из знания идеального. Снова и здесь – противоположность Бахтину: бесконечно становящееся, устремленное в «большое время» диалогическое познание отнюдь не упраздняет дистанции вненаходимости. Тип познавательного процесса, предложенный Бахтиным, нельзя назвать итерационной процедурой. В связи же с проблемой нового в познании

надо отметить, что Бахтин не принимает во внимание ее традиционных трудностей. Скажем точнее: Бахтин прекрасно знает про них, но его собственный подход остроумно – а быть может, глубокомысленно и мудро – их обходит. В герменевтических работах последних лет Бахтин уделяет проблеме нового – в творчестве и познании – немало внимания. Вот выдержка из фрагмента 70-х годов, намечающая проблему элементов и целого – ту, в связи с которой Хайдеггер развивал идею герменевтического круга: «Понимание повторимых элементов и неповторимого целого. Узнавание и встреча с новым, незнакомым»[44]. Как решается она Бахтиным? – отнюдь не в ключе Платона; по Бахтину, в конечном счете новое содержание становится достоянием познающего при диалогическом контексте, в самый момент бытийственной встречи, которая оказывается действительно неким чудом, прорывом в земном ходе вещей. Ведь понимание в глазах Бахтина диалогично; в свете этого основного факта надо читать следующие за только что приведенным местом строки конспекта: «Оба этих момента (узнавание повторимого и открытие нового) должны быть нераздельно слиты в живом акте понимания; ведь неповторимость целого отражена и в каждом повторимом элементе, причастном целому (он, так сказать, повторимо-неповторим)»[45]. Встречаясь с чем-то знакомым – если оно в качестве элемента входит в новую для нас, неизвестную целокупность – мы познавательно приобщаемся к этой целокупности, говорит здесь Бахтин. Но с целокупностью, со смыслом всегда сопряжена личность; «индивидуальность», «единственность» и «неповторимость» смысла – если речь идет о тексте – связаны с «моментом авторства»[46]. Фундаментально для Бахтина именно это познание личности в диалоге, – оно, если не во времени, но в идее, предшествует «узнаванию» частей. Вообще, гносеологическая проблема целого и части, нового и знакомого все же мало занимает Бахтина: ведь личность не имеет частей, и всякая встреча с личностью неповторима. Если Бахтин в герменевтических фрагментах и говорит о бесконечном диалоге в большом времени (диалоге культур), то, как представляется, это познание имеет в его глазах иной характер, чем структура герменевтического круга. Гносеологии Бахтина не свойственна идея постепенного приближения познавательному идеалу; она не предполагает последовательности решений познавательной задачи, полученных через итерационную процедуру, последовательности, сходящейся к некоторому пределу. Для него все члены подобной последовательности были бы равноправны, у нее не было бы никакого предела – одинаковой ценностью обладали бы все ответы на вопрос, заданный познаваемой реальности. Например: представим себе, что речь

[44] Из записей 1970–1971 годов: Эстетика словесного творчества, 347.

[45] Там же.

[46] Проблема текста...: Там же, 283, 284.

идет о понимании античной культуры. Есть ее образы в последующих эпохах, скажем, отражение во французском классицизме, у Винкельмана, у Ницше. В свете концепции Бахтина все они равноправны, ни один не обладает преимуществом перед другими в качестве более близкого к собственному смыслу античности. Ибо *нет* в глазах Бахтина у античности – как и у чего-либо другого – никакого *своего* смысла: смысл пробуждается *только встречей* с другим сознанием и несет на себе его отпечаток: смысл диалогичен[47]. И потому античность классицизма столь же истинна, как и античность Ницше, поскольку оба этих представления порождены встречей с античностью равноправных в бытийственном отношении сознаний. Если для герменевтики, идущей от интерпретации текста, истина все же фактична, связана с фактом познаваемого бытия, фактом текста, то для Бахтина она принципиально не закреплена за ним, будучи вовлеченной в диалог. Полное упразднение в теории познания идеи слияния субъекта с объектом, опора на категории вненаходимости и диалога – вот что придает гносеологии Бахтина специфическую окраску, что отличает ее от представлений западной герменевтики, через что Бахтин обходит труднейшие проблемы исторической дистанции и герменевтического круга. Но, встает здесь вопрос, ведь и герменевтика тоже пользуется понятием диалога, как и Бахтин, говорит о «вопрошаниях» и «ответах» в связи с познанием? В чем же тут дело? Как нам представляется, диалог в понимании Бахтина и герменевтический диалог – вещи весьма разные. По причине важности этой темы для понимания представлений Бахтина мы посвятим ей особый раздел.

III. Диалог у Бахтина и диалог герменевтический

Бахтин развивает свою концепцию диалога в связи с «поэтикой» Достоевского, используя термин бахтинской философии, – в связи с «архитектоникой» романа Достоевского как эстетического события, то есть в связи с отношениями автора и героев романа. Согласно Бахтину, существенная художественная цель Достоевского – изображение «глубин души человеческой», точнее – человеческого духа: последний не может быть представлен как объект, и потому герой Достоевского всегда есть «субъект обращения»[48]. Диалог – героев между собой и автора с героями – является основой «поэтики» Достоевского. Диалог же в понимании Бахтина – это «противостояние человека человеку, как противостояние „я“ и „другого“»[49]. Нельзя сказать, *о чем* тот или иной

[47] См.: К методологии гуманитарных наук: там же, 372.
[48] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963, 338.
[49] Там же, 339.

роман Достоевского, ничего вообще нельзя говорить *о* романе – можно ведь говорить только *с* романом. По Бахтину, сюжет – то, что определяет объективность, вещественность романного мира, – как бы не причастен к основным ценностям романа – к сфере идей, духа: «Ядро романа всегда внесюжетно»[50]; «...кульминационные пункты их (романов. – *Н. Б.*) – вершины диалогов – возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку»[51]. Получается, что человека в мире Достоевского занимает исключительно человек же: «вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого»[52]. Пусть идет разговор о некоем деле или предмете – в глубине при этом протекает «реальный» в трактовке Бахтина, подлинный диалог, в котором собеседники так или иначе заинтересованы именно друг в друге, направлены друг на друга, иначе заинтересованы именно друг в друге, направленны друг на друга, а не на третий предмет; именно этот глубинный диалог занимает Бахтина, и, соответственно, только этому отношению Бахтин дает название диалога. По мысли Бахтина, диалоги у Достоевского по сути своей беспредметны. Так, внутренней темой разговоров Порфирия с Раскольниковым является не убийство, но их отношения: для Раскольникова – разыгрывание своей роли перед Порфирием, для следователя – лишения собеседника почвы под ногами... В своей теории диалога Бахтин выступает как самый пронзительный экзистециалист, чьи главные интуиции – переживание «я», «ты» как другого «я», а также встреча «я» и «ты» в диалоге. Как кажется, диалогические интуиции Бахтина очень близки интуициям М. Бубера, может, у Бахтина только чуть сильнее очерчена самостоятельность «я» – выделенность «я» из диалога (в «Авторе и герое...» есть «я», но диалога в полной мере еще нет). Ведь для Бубера «в начале стоит отношение»[53] и «человек становится Я через Ты»[54] – диалог первичен перед его участниками. Как Бубер, так и Бахтин за реальную основу своей теории диалога берут не житейский разговор, но отношение бытийственное – отношение последней степени серьезности. Бубер прямо говорит о религиозном отношении – молитве, и об отношении земной любви, понятой с ее онтологической стороны[55]. Сходные вещи мы находим и в «Авторе и герое...» Бахтина[56].

[50] Там же.

[51] Там же, 357.

[52] Там же, 338.

[53] M. BUBER. I and Thou. New-York 1970, 69.

[54] Там же, 80.

[55] „...В каждом Ты мы адресуемся к вечному Ты"; „Когда мужчина так любит женщину, что ее жизнь присутствует в его жизни, тогда Ты в ее глазах позволяет ему вглядываться в луч вечного Ты", и т.п.: там же, 57, 154.

[56] Представления об „эстетической любви", „спасении" через другого, об абсолютном „Авторе" и т.д.

В герменевтике же обнаруживается теория диалога совсем иного типа. Если для Бахтина взаимоотношение двух личностей происходит в экзистенциальном диалоге, предполагающем две и *только две* бытийственные точки, то Гадамер полагает, что оно осуществляется на почве встречи в «общем предмете», при обращенности лиц не друг ко другу, но к этому общему предмету. Понимая предмет – эту *третью* бытийственную позицию – собеседники понимают и один другого. И лишь только если эта совместная жизнь в *третьем* нарушается, если общий для собеседников *объективный* смысл перестает быть таковым – «лишь тогда усилие понимания направлено на индивидуальность „Ты" и принимает во внимание ее своеобразие»[57]. Последний случай для герменевтики – в некотором роде исключение, как патология, которую теория вправе не принимать в расчет: герменевтическое понимание – это взаимопонимание на общей почве, будь то почва единой традиции или единого языка. Так герменевтика возвращается к метафизической интуиции, причем роль бытия здесь играет предание или язык. Познание обеспечивается при этом принадлежностью субъекта и объекта к этой общей почве, которой в докантовской метафизической гносеологии было бытие.

Герменевтика, хотя и допускает иногда всплески мистицизма (вспомним идею саморазыгрывающейся игры у Гадамера), все же тяготеет к «строгой научности» – позитивному объяснению тех вещей, которые величайшим умам представлялись таинственными. «Задача герменевтики, – сказано в книге Гадамера, – состоит в том, чтобы объяснить чудо понимания»; но слово «чудо» применено здесь едва ли не иронически, поскольку, согласно Гадамеру, дело обстоит весьма просто, так как понимание «есть не какое-то загадочное общение душ, но причастность к общему смыслу»[58]. Если Бахтин идет от решения проблемы «чужого Я», Гадамер как бы оспаривает саму ее постановку, отвергает как несуществующую. Делает он это, полемизируя со Шлейермахером, для которого понимание текста сводилось к пониманию его автора. «Наш тезис», –пишет Гадамер, – в том, что «понять означает прежде всего понять само дело и лишь во вторую очередь – выделить и понять чужое мнение в качестве такового»; «герменевтика должна исходить из того, что тот, кто хочет понять, соотнесен с самим делом»[59], – настойчиво постоляет он. Гадамер исходит из ситуации разговора о важном, общем для собеседников деле, объективном предмете: именно этот предмет является центральной ценностью герменевтической ситуации, предмет, но не обсуждающие его личности. У Гадамера нет языка, нет категорий, с помощью которых можно было бы говорить о познании

[57] *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, 227, 228.
[58] Там же, 346.
[59] Там же, 349.

человеческого Я. Пафоса Я и диалога у него вообще нет. Гадамер – не экзистенциалист. Герменевтика родилась как теория интерпретации Священного Писания, и в силу этого ее истока главной ценностью для нее является предмет – пускай и предмет текста, не зависящее ни от какой личности бытие. Герменевтике чужд всеобъемлющий персонализм, отличающий Бахтина, она признает объективные и потому «вещные» смыслы. Потому категория диалога имеет для герменевтики сугубо вспомогательное значение, и герменевтический диалог не является диалогом экзистенциальным.

Как же пользуется герменевтика понятием диалога при решении ее собственной задачи? Понимающий, стоящий перед лицом предания ощущает ситуацию так, что постигаемое им предание само заговаривает с ним подобно некоему «Ты». Мы объединены с преданием в коммуникации, подобно тому, как в диалоге объединены «Я» и «Ты». Но для герменевтики понимание не есть настоящий, бытийственный диалог между «Я» и «Ты», более того, нет никаких не то, что субстанциальных, но и просто бытийственно устойчивых единиц Я и Ты. Диалог выступает здесь лишь как образ, метафора для процесса понимания. В самом деле, интерес в герменевтическом опыте представляет смысл предания, но не те или иные субъекты. Вообще, в отличие от простоты бахтинской герменевтики – понимание текста у Бахтина сводится к диалогу читателя и автора – западные представители этой традиции мыслят о субъектах герменевтической «коммуникации» достаточно сложно и прихотливо. Так, согласно Paul de Man, автор и читатель в процессе понимания текста взаимно разрушают субъективность друг друга: они меняются местами таким образом, что в конце концов происходит их слияние в единого субъекта[60]. Для Бахтина такой мыслительный ход был бы невозможен: личность, принадлежа вечности, не подлежит временно́му изменению. Действительно, подобные интуиции принадлежат «скорее ⟨...⟩ „теоретическому миру“»[61], чем миру диалога. Зачем же тогда вообще диалог нужен герменевтике? – постольку, поскольку познание предания имеет не вещный, но «моральный» характер. Так, ситуация предзнания при вхождении в герменевтический круг соответствует притязанию на главенство одного из партнеров в диалоге, – Гадамер говорит не о христианском диалоге взаимного смирения, на который ориентируется Бахтин, но об отношениях, в основе которых – «воля к власти»[62]. Главное не то, что познание предания так же «открыто», как отношения двух людей («открытость» Гадамера несколько сходна с «незавершенностью» Бахтина, поскольку определя-

[60] См.: M. Roberts. Poetics. Hermeneutics. Dialogics: Bakhtin and Paul de Man. – Rethinking Bakhtin. Evanstone, Illinois 1989.

[61] Там же, 134.

[62] *Г.-Х. Гадамер.* Истина и метод, 423.

ется как готовность в межличностных отношениях «узнать другое „Ты" как именно „Ты"»[63]). Перед понимающим раскрывается бытие, и познавательная встреча с бытийственным фактом соответствует форме вопроса: «Всякое знание проходит через вопрос. Спрашивать – значит выводить в открытое»[64]. Вопрос создает направленность и перспективу, он делает возможным ответ. Присоединясь к мнению Коллингвуда, Гадамер пишет: «Мы можем действительно понять текст лишь в том случае, если мы поняли вопрос, ответом на который он является»[65]. Итак, «герменевтический феномен исконным образом включает в себя разговор и структуру вопроса–ответа»[66], поскольку «реконструкция вопроса, в свете которого смысл текста понимается как некий ответ, переходит в наше собственное спрашивание»[67]. Однако «разговор» между понимающим и преданием не есть диалог в смысле Бахтина, поскольку он не имеет напряженно личностного, экзистенциального характера. Гадамер говорит о субъектах герменевтического «разговора» преимущественно как о «горизонтах», постулируя их пересечение в процессе понимания[68]. Что́ же это за субъекты, соответствуют ли они реальным людям? – Гадамер не ставит такой проблемы. Как говорилось выше, у Paul de Man «субъекты» герменевтического диалога суть фиктивные «личности», подвергающиеся к тому же деконструкции в процессе познания. Главное же то, что, согласно Гадамеру, «вести беседу – значит подчиняться водительству того дела, к которому обращены собеседники»: «то, что раскрывается здесь (в беседе. – *Н. Б.*) в своей истине, есть логос, который не принадлежит ни мне, ни тебе»[69]. Здесь – ключевое расхождение с Бахтиным, для которого всякий смысл непременно кому-нибудь принадлежит, – принадлежит двум участникам диалога. Сделаем заключение: во-первых, диалог для герменевтики лишен бытийственной реальности, поскольку при интерпретации текста герменевтика исключает реальную встречу реальных личностей, так что диалог или разговор – лишь метафора для герменевтического опыта, избираемая в силу некоторых аналогий. Во-вторых же настоящий жизненный разговор в герменевтической интерпретации отличен от бахтинского диалога тем, что его движет «само дело» и он не является

[63] Там же, 425.

[64] Там же, 427.

[65] Там же, 435.

[66] Там же, 434.

[67] Там же, 440.

[68] Понятие «кругозор» (перевод немецкого «horizont») есть в «Авторе и герое...» Бахтина. В книге о Достоевском с ее чисто экзистенциальным диалогом оно исчезает, видимо, как овеществляющее и объективирующее диалог. В поздних герменевтических фрагментах оно возвращается в термине «контекст». Как кажется, бахтинский «контекст» весьма близко соответствует «горизонту» Гадамера.

[69] Там же, 432.

простым «противостоянием» двух людей. В этом герменевтика сознательно – и, как кажется, верно – следует Платону, диалоги которого действительно не выдвигают на первый план личности собеседников, но озабочены разрешением той или другой общезначимой проблемы. Потому, в духе Платона, Гадамер называет герменевтический метод «диалектикой».

Почему Гадамер так упорно противодействует мысли о познании другой личности при интерпретации (равно как и в реальном общении): почему *он так непримирим* в отношении герменевтики Шлейермахера и стоит на том, что «мы стремимся понять сам текст»[70], а не его автора? Гадамер пишет: «Понятое им (читателем. – *Н. Б.*) всегда есть нечто большее, чем просто чужое мнение, – это есть возможная истина»[71]. Но не стремится ли и Бахтин к тому же самому – к познанию истины?! Как представляется, здесь дело упирается в последние мировоззренческие интуиции, и ни с одной из сторон нет ошибки или недопонимания. Для герменевтики истина принадлежит самому объективному бытию, которое совсем не обязательно воипостазировано. Герменевтика начиналась как библейская экзегеза: но вера в боговдохновенность Священного Писания не позволяет сводить смысл библейского текста к исторически ограниченным представлениям его создателей. Божественность Библии предстает как актуальность вечной книги во все времена. Вместе с тем, возводить библейский текст прямо к Богу – если речь идет не о благочестивом внимании тексту, но об интеллектуальном его толковании – тоже не слишком корректно в силу хотя бы апофатической неприступности Божества. Таким образом, уже при размышлениях в связи с интерпретацией Библии смыслы текста отделялись от «мнений» древних писателей. Это представление вошло в герменевтическую традицию: оно просвечивает хотя бы в только что изложенных идеях Гадамера. При этом «автор» и его личность низведены до стадии частного субъективного «мнения»; да и чем иным могло быть сознание библейского пророка в его только-человечности перед лицом возвещаемой им истины Бога?... Что же касается Бахтина, то его взгляд на диалог и понимание также представляется весомым. В самом деле: какая бы тема ни занимала собеседников и какой бы «объективный» жизненный смысл ни вовлекался в произведение, «объективное» содержание экзистенциально ассимилируется личностью – личностями обоих участников диалога. И, говоря об этом третьем – нейтральном – предмете, каждый невольно соотносит с ним свой собственный его образ, так что в конечном счете в диалоге противостоят экзистенциальные позиции, противостоят *друг другу*, а предмет при этом оказывается лишь поводом к их встрече, бытийственным местом для нее. В частности, читатель

[70] Там же, 451.

[71] Там же, 459.

произведения встречается не с «объективной» жизнью, воссозданной там – по Бахтину, это не более чем фикция, – но с автором, творчески осуществившим ее, то есть слившим ее со своим духом[72]. Автор для Бахтина – не «частное мнение», но в каком-то смысле микрокосм, личность, «я» – и вселенная одновременно. В отличие от представителей герменевтики Бахтин не признает никакой «объективной области неперсонифицированных смыслов. Концепции диалога и понимания у Бахтина и в герменевтике демонстрируют две различные первичные мировоззренческие интуиции.

И поэтому Бахтин не мог не ощущать своего определенного отстояния от герменевтики. В одном месте он роняет замечание: «Не преодоленный до конца монологизм Дильтея»[73]. Наверное, синтетическое герменевтическое воззрение, представленное в книге Гадамера, он также расценил бы как монологизм. Действительно, в беседе ход ее направляется ее предметом, логосом – диалог движется духом самого диалога: в произведении себя разыгрывает дух игры, – логос, игра, событие, которое само свершает себя, – вот какой единой в себе реальностью предстает герменевтический опыт в изложении Гадамера. Личности как участники герменевтического события подчинены его объективной сущности, которая в герменевтике одушевлена, и – от этого никуда не денешься – мифологизирована. У Бахтина – свой миф о диалоге и произведении, в герменевтике свой: и если, как по А. Ф. Лосеву, все не свете есть миф, то здесь перед нами два мифа, два различных образа бытия[74].

IV. Язык

Как представители герменевтики, так и Бахтин *язык* соотносят с *бытием*. Бахтин бытием считал ответственный поступок («К философии поступка»), связывал его с личностью (Автор и герой...», «Проблема содержания...», – здесь «бытие» представлялось как *герой* и *содержание* соответственно) и позже – с диалогом. В книге о Достоевском бытие – это уже диалог: «Быть – значит общаться диалогически»[75], бытие осуществляется между двумя личностями. Диалог сам по себе предполагает участие языка, но и поступок может быть актом говорения. Переход от нравственного бытия к реальности языка представляется достаточно естественным. Соответственно этому бахтинская

[72] «Текст как субъективное отражение объективного мира, текст – выражение сознания, что-то отражающего». – Проблема текста...: *М. М. Бахтин.* Эстетика словесного творчества, 292.

[73] К методологии гуманитарных наук: Там же, 364.

[74] Бытие личное и бытие безликое, хотя и живое.

[75] *М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. Указ. изд., 338.

философия языка в его системе взглядов не самостоятельна, но подчинена его концепции диалога. Главная категория учения Бахтина о языке – это *слово*. Под словом Бахтин понимает не объективную словарную единицу, но слово в его актуальности, жизненной конкретности. Слово, иначе говоря, для Бахтина – это высказывание, но высказывание не обособленной личности – таковая для Бахтина есть абстракция – но личности в ее диалоге с другой личностью, также являющейся носительницей своего слова. Слово у Бахтина персонифицировано, а точнее – диалогизировано: «оно в равной степени определяется как тем, чье оно, так и тем, для кого оно», будучи «продуктом взаимоотношений говорящего со слушающим»[76]. Бахтина занимает само существо языка, интересует, по сути, единственный вопрос – что́ такое язык. И на него он отвечает так: «Действительной реальностью языка-речи является не абстрактная система языковых норм и не изолированное монологическое высказывание и не психофизиологический акт его осуществления, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями»[77], «то есть диалог»[78]. Бытийственность языка для Бахтина – это очеловеченная бытийственность, слово для него экзистенциально и существует между «я» и «ты»[79], в учении его о слове нет ни грана космизма или объективизма.

Бахтинское учение о бытии полностью обходит неодушевленный, природный мир: противопоставив личность вещи, Бахтин занимается исключительно личностью. Вещам он словно отказывает в подлинном бытии, что особенно явственно сказывается в его теории языка, а также при сравнении этой теории с иным, онтологическим воззрением, с которым, отчасти, согласна и герменевтика. Онтологический взгляд на язык Гадамер считает принадлежностью архаических эпох[80]. Согласно этому взгляду, «слово ⟨...⟩ рассматривается с точки зрения имени, а «имя ⟨...⟩ кажется принадлежащим (angehörig) самому бытию»[81]. И не имея возможности исследовать этот взгляд до конца – для этого по-

[76] *В. Н. Волошинов.* Марксизм и философия языка. Ленинград 1930, 87.

[77] Там же, 96.

[78] Там же, 115.

[79] «Слово – чистейший и тончайший medium социального общения»: там же, 18.

[80] В самом чистом, безо всякой примеси критицизма, виде онтологическая интуиция языка возобновилась в среде русской религиозной философии в 10–20-е годы XX века. Мы имеем в виду, в первую очередь, филологические труды П. Флоренского и развивающие их идеи работы С. Булгакова и А. Лосева. Основная филологическая интуиция Флоренского – имя, слово тождественно своему реальному носителю; Булгаков и Лосев, каждый по-совему, стремятся раскрыть эту тайну бытийственности имени. Все три мыслителя – софиологии и данное учение о языке является составной частью софиологической метафизики, о чем открыто говорится в «Философии имени» Булгакова. См. об этом нашу работу «О филологической школе П. А. Флоренского».

[81] *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, с. 471.

требовался бы оккультный подход, средств умозрительной философии в принципе не было бы достаточно[82] – герменевтика как бы верой склоняется к нему: «Слову присуща загадочная связанность с «отображенным», принадлежность к бытию отображенного»; «В каком-то трудно постижимом смысле оно (слово. – *Н. Б.*) все же есть нечто вроде отображения»[83]. Слова, для воззрения герменевтики, принадлежат самим вещам, «сама вещь обретает голос в ⟨...⟩ слове»[84]. Кажется, это основная интуиция герменевтической философии языка – вещный мир, обращающийся к человеку на особом логическом (специально от «логоса») языке[85]. Представители герменевтики – и это сказано Гадамером в связи с философией языка – ощущают себя наследниками докритической метафизики: «Герменевтика наук о духе, которая кажется на первый взгляд вторичной и производной темой, скромной рубрикой в огромном наследии немецкого идеализма, вновь возвращает нас ⟨...⟩ к проблемам классической метафизики»[86]. Что же, мы имеем в герменевтическом учении о языке реставрацию старой метафизики? Разумеется, нет, это учение сильнейшим образом окрашено в кантианские тона. Чисто онтологическое воззрение (например, русская софиология) остановится на тезисе: язык – это образ, символ бытия. Согласно же Гадамеру, язык есть оформление *человеческого опыта бытия*. В языке присутствует сущее «в том виде, в каком оно в качестве сущего и значимого являет себя человеку»[87]. Язык – это бытие, но бытие, «которое может быть понято»[88]. Поэтому язык в герменевтике соотносится скорее с мировидением, с человеческим образом мира, ноуменальность же бытия, в полном соответствии с кантианской традицией, методологически исключается из рассуждения. Поэтому язык не сущностен, не усиен, не софиен, – и для герменевтики весьма проблематично, в какой мере он соотнесен с опять-таки проблематичным мировым логосом. Как представляется, герменевтические идеи по поводу онтологии языка двоятся – и не в духе диалектики: статус языка колеблется от онтологической космичности до только-человечности... Во всяком случае, вывод Гада-

[82] Флоренский вовлекает в свою филологию принципы каббалистической мистики. – Каббала говорит о природных духовных силах, стоящих за звуками языка; и при учете этого слово оказывается духовным организмом, неким существом, а не одним только идеальным знаком, связанным со смыслом.

[83] *Х.-Г.Гадамер.* Истина и метод, 484.

[84] Там же.

[85] Очень близкие вещи присутствуют в «Философии имени» С. Булгакова. Там сказано, что человек не создает язык, но язык присутствует в бытии, через имена с нами говорит сам софийный космос.

[86] *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, 532. Именно здесь – глубокая разница с принципиальной антиметафизичностью Бахтина.

[87] Там же, 527.

[88] Там же, 548.

мера звучит отрезвляюще: «Язык, на котором говорят вещи ⟨...⟩ – не есть *λόγος οὐσίας* и не завершается в самосозерцании некоего бесконечного интеллекта (это и был бы онтологизм. – *Н. Б.*), но это есть язык, воспринимаемый нашей конечно-исторической сущностью»[89]. Язык – скорее горизонт нашего ви́дения бытия[90], доступный нам бытийственный срез, данный к тому же в символической форме. Наверное, эти представления о языке стянуты к основному герменевтическому образу, герменевтической мифологеме, если угодно, – к «разговору» человека с бытием: ясно, что бытие должно выражаться на понятном для человека языке. Совершенно очевидно: герменевтический «разговор» – чистый образ, метафора не имеет ничего общего с «диалогом» Бахтина. Однако для описания общеязыкового слова и высказывания в конкретной ситуации как Гадамер, так и Бахтин обращаются к феномену бытийственной встречи. Слово в обоих случаях имеет если не интерсубъектную, то всё же медиумическую природу.

Несмотря на всю ваажность философии языка в наследии Бахтина, всё же это только демонстрация одной из возможностей концепции диалога, фундаментальной для взглядов мыслителя. Антропология Бахтина вполне обходится без обращения к языку; идей философской лингвистики нет ни в ранних его философских работах, ни в книге о Достоевском и Рабле. Бытие для Бахтина имеет моральную природу (ответственность), также и теория познания (другого Я) не требует привлечения лингвистических категорий. Понятие «понимания», впервые, как кажется, применяющееся в качестве термина уже в поздних – герменевтических – фрагментах, хотя и принадлежит «проблеме текста», но тоже как бы не нуждается в специфике языка как такового: понимание текста сводится Бахтиным к диалогу с его субъектом, диалог же для Бахтина – та первичная данность, которая не требует для себя никакого описания или объяснения но, напротив, кладется в основу всяческих прочих объяснений. Ведь описывать диалог неминуемо означало бы привлекать понятия психологии или мистики, – Бахтин же принципиально хочет оперировать одними онтологическими представлениями. Итак, Бахтин описывает *язык* через *диалог*, в герменевтике наоборот, феномен языка основной, диалог же привлекается в качестве вспомогательного понятия.

Действительно, снова повторим: герменевтика возникла как искусство интерпретации языковых текстов, познающему в качестве бытийственного предмета предлежал язык. Едва ли не вся реальность для средневекового экзегета заключалась в Библии; наверное, в силу именно этих вещей родилась и закрепилась герменевтическая интуиция: бытие, которое может быть понято, о котором только и имеет смысл

[89] Там же, 550.
[90] Там же, 520.

говорить, есть язык[91]. Герменевтик сам живет в стихии языка, и все вещи, интересные ему, также принадлежат ей. Потому и герменевтическая теория понимания – в отличие от бахтинской – учитывает как важнейший фактор реальность языка. «Единственной предпосылкой герменевтики является язык», – писал Шлейермахер[92]. Посмотрим, какие это имеет гносеологические следствия. Во-первых, в том, что открытый автором смысл оформляется средствами языка и заключается в письменный текст, совершается важнейшее для герменевтики дело – отделение текста от автора. Если пафос Бахтина – в «очеловечевании» тех текстов, которые «забыли» о своем авторстве, то стремление герменевтики обратное. Это и не удивительно, если снова указать на то, что герменевтика начиналась с интерпретации Библии, «авторство» которой преодолевало человеческую ограниченность ее древних создателей. Нижеследующие слова Гадамера явно содержат в себе интуицию, обратную бахтинской: «Письменность имеет для герменевтического феномена центральное значение постольку, поскольку в письменном тексте свобода от писца или автора, точно также как и от определенного адресата, обретает свое подлинное бытие»[93]. Речь и письменность отрывают смыслы от автора, выводят их в идеальную сферу, и герменевтика имеет дело именно с этой смысловой идеальностью: «Отсылка к первоначальному читателю, так же как и отсылка к автору, кажется нам слишком грубым историко-герменевтическим каноном, который не в состоянии действительно описать смысловой горизонт текста. То, что зафиксировано письменно, свободно от случайности (! – *Н. Б.*) своего происхождения и своего автора и раскрыто навстречу новым позитивным связям»[94]. С этими идеальными – «настоящими»[95] – смыслами и имеет дело понимающий. Его цель в том, чтобы заключить их в речь: «обратное превращение и предстает перед нами как собственно герменевтическая задача»[96]. Как при интерпретации, так и при переводе имеет место один и тот же процесс приобщения понимающего сознания к идеальному смыслу текста. Так что, несмотря на языковой характер герменевтического опыта, в нем «мыслящий разум освобождается от оков языка»[97]. Но если для Бахтина, как кажется, в принципе возможен безмолвный диалог, понимание помимо слов, то внеязыковое познание в герменевтике направлено не на личность, но на «идеальные», внеличностные смыслы текста.

[91] Там же, 548.
[92] Там же, 446.
[93] Там же, 456.
[94] Там же, 460.
[95] Там же, 456.
[96] Там же, 457.
[97] Там же, 468.

Второй гносеологический момент, связанный с языковой природой герменевтического феномена – это сама возможность герменевтического понимания. Герменевтика сама признает, что является в некотором смысле возвратом к метафизике; здесь надо вспомнить именно об этом. Для метафизики познание обеспечивается тем, что как субъект, так и объект познания принадлежат бытию и в этом смысле однородны. Для герменевтики роль бытия, как выше мы уже подчеркивали, по сути дела играет язык; для разрешения тоже привлекается *язык*. «Язык», – сказано у Гадамера, – « это универсальная среда, в которой осуществляется само понимание»[98]; и именно в едином языке конкретно сказывается единство предания, традиции и истории, того фактора, который вносит в гносеологию дополнительные трудности. Познающий является субъектом языка, но и «само историческое предание существует в среде языка, так что предпочтительный предмет истолкования сам имеет языковую природу»[99]. Для герменевтики существенно то, что вся сфера языкового бытия – включающая как предмет, так и познающего – пронизана силами логоса, что и делает возможным понимание. Никакого логоса, вообще никакой промежуточной среды, объединяющей участников диалога, у Бахтина нет (по крайней мере, в книге о Достоевском и ранних философских, являющих его первичные интуиции работах). Герменевтика настаивает на *подобии* (языковом) понимаемого и понимающего, ибо оно – предпосылка идеализма, Бахтин – на их принципиальной *другости*. Диалогическая философия исходит из иных, нежели классический идеализм, предпосылок и аксиом. Мы настаиваем на том, что воззрения Бахтина – это герменевтика, но подчеркиваем, что это герменевтика специфическая, разрывающая связь со старой метафизикой.

V. Категория прекрасного

Прекрасное, собственно эстетическая категория, не играет ведущей роли ни в герменевтике, ни в воззрениях Бахтина: в обоих мироотношениях прекрасное мало того, что возникает лишь попутно, но подчинено, в первую очередь, целям онтологическим. Это заставляет вспомнить о метафизических эпохах, когда прекрасное соотносили с сущим и благим. Конечно, герменевтика и тем более взгляды Бахтина – никоим образом не метафизика, поскольку рассматривают человека и его сознание в их конечности и посюсторонности. Представление о прекрасном для обеих точек зрения в полной мере отвечает соответствующему учению о бытии. Мы выделяем эту небольшую тему в самостоятельный

[98] Там же, 452.
[99] Там же, 453.

раздел отчасти и потому, что через понимание «прекрасного» лучше уясняется, что́ в данных концепциях разумеется под «бытием».

Прекрасное для герменевтики, желающей там, где это отвечает ее собственным устремлениям, ориентироваться на Платона, – это бытие в его явленности, *красота* здесь противостоит сокрытости *блага*. Зато красота здесь подобна *истине*, с которой в герменевтике связывают интуицию «не-сокрытости» – таков, согласно Хайдеггеру, этимологически устанавливаемый смысл слова *истина* (ἀλήθεια), фундаментальный для греческой метафизики. И красота, и истина, будучи различными модусами явления бытия, метафизически соответствуют свету – свету мистического опыта неоплатоников и христианских подвижников. Глубокая связь бытийственного света с фактом явления отражена в немецком языке через общность этимонов соответствующих слов (*scheinen* – 'светить' и, вместе с тем, 'казаться'; *erscheinen* – 'являться'). Но с другой стороны, эта сфера явленного бытия – сфера света, истины и красоты – есть не что иное, как собственная область герменевтики. Герменевтика не занимается сферой платоновских идей – трансцендентным бытием, вещью в себе; ее предмет – мир, как он дан конечному, земному человеческому существованию. Иными словами, ее область – это уровень неоплатонического бытийственного света; так Гадамер определяет онтологический статус герменевтики. Изначально предметом герменевтического исследования был текст – со стороны его смысла, истины, заложенной в нем. Другое приложение герменевтики – произведение исскуства, традиционная область прекрасного. И одно, и другое – область явленного бытия, в платонической традиции – область света: «Метафизика света обосновывает ⟨...⟩ тесную связь между вы-явленностью прекрасного и оче-видностью понятного»[100]. Свет, как бытийственная реальность, предстает чем-то вроде девиза герменевтики: герменевтика занимается той областью бытия, которую принято считать областью мистического света. Так герменевтика расширяется до некоего универсального мироотношения, придя к своему бытийственному самосознанию. И этот приход совершается не без помощи категории красоты.

Бахтин *явно* о прекрасном практически не говорит. Изначальное, чисто негативное его мнение на счет данной категории – отрицание красоты как понятия из области эстетики вкуса, «просто „красивого", непосредственно приятного мне», атрибута «предмета удовольствия»[101]. С герменевтикой здесь Бахтина роднит убежденность в «повышенном бытийном ранге» прекрасного[102] по сравнению с эмпирически жизненной, а в случае Бахтина – с этической реальностью. Если этическое «со-

[100] Там же, 558.

[101] Автор и герой...: Эстетика словесного творчества, 86.

[102] *Х.-Г. Гадамер.* Истина и метод, 552.

держание» всегда есть становление, динамическая еще-не-осуществленность героя, его «нудительная заданность»[103], то «форма» – это «прекрасная данность», остановка в «полноте настоящего»[104]. Кажется, «форма» в эстетике Бахтина занимает место «прекрасного» в классических системах. Форма создается «завершающей» деятельностью художника в направлении к фрагментарно-разрозненным элементам бытия, приводящей их в гармоническое единство. В эстетическом событии, под которым Бахтин понимает взаимодействие автора и героя, герой – становясь «формой», иначе говоря, возводясь в ранг «прекрасной» действительности – рождается как новый человек в новом плане бытия[105]. Что же это за план? Это – бахтинский аналог вечности: бытийственное возвышение Бахтин иногда обозначает через религиозное понятие «спасения» – изъятия из смертоностного потока времени. Правда, «вечность» Бахтина – не трансцендентная, но исторически-культурная, герменевтическая вечность (об этом – далее, в разделе VI). Не случайно, наверное, главный предмет интереса Бахтина – реалистический жанр романа или же гротеск, часто переступающий границу безобразного. К «красоте» в искусстве Бахтин явно не имел исследовательского интереса.

Но почему так? Почему Бахтин не создал эстетики прекрасного? Почему эта основная категория в воззрениях Бахтина оказалась настолько переосмысленной, что может показаться, что к области красоты у него оказались отнесенными Плюшкин и Собакевич? Как представляется, дело здесь в том, что в философском мировоззрении Бахтина красота, форма противостоят жизни, что форма – в ее «данности», «завершенности» – где-то соприкасается с вещным бытием и является носительницей смерти. Бахтин в этой альтернативе красоты и жизни делает в конце концов выбор в пользу жизни; но жизнь и форма в его эстетике пребывают в напряженной борьбе. В разные моменты его творческого пути, в различных его работах равновесие жизни и формы не пребывает на одном уровне: если в «Авторе и герое...» есть примеры эстетических фактов, где форма торжествует над жизнью (герой пассивен), то книга о Рабле демонстрирует совершенно бесформенный эстетический феномен, поэтика Рабле, по Бахтину, предельно жизненна[106]. Острейшим образом переживая антагонизм красоты и жизни, ощущая мертвящий момент формы, Бахтин стремился осмыслить чудо жизненности искусства, понять, как вещь может передать собою дух. Создавая изначально нравственную философию, Бахтин и в искусстве

[103] Автор и герой...: Указ. изд., 19. «Заданность» – термин философии Г. Когена.

[104] Там же.

[105] Там же, 16.

[106] См. об этом наш доклад на V Международном бахтинском симпозиуме: «Эстетика М. Бахтина как логика формы».

видел выдвинутым на первый план момент нравственности, «ответственности» (особенно это видно в книге о Достоевском). К бесчисленным определениям, которыми уже были наделены воззрения Бахтина, можно добавить еще одно – *широко понятая философия жизни*. Потому его воззрения и не могли предстать в качестве *эстетики красоты*.

Итак, общее в понимании категории прекрасного в герменевтике и у Бахтина – только-бытийственная природа этой категории в обоих случаях. Впрочем, если герменевтическая «красота», соотнесенная со светом, ориентируется на божественную красоту метафизических эпох и является чем-то вроде религиозного феномена, то то же самое можно сказать и про «красоту» в воззрениях Бахтина. Только здесь речь идет уже о другой традиции. «Свет» в герменевтике – как уже говорилось – мистический свет платонизма и христианства; но христианское богословие как с философской основой связано с платонизмом. Христос – Слово, Свет Отца – «Свет Истинный», «Солнце правды», согласно православным богослужебным текстам. Идея обнаружения Божества, Богоявление – идея языческая и христианская. «Красота» же Бахтина – его «прекрасная данность» – принадлежит «абсолютному будущему», вечности, понятой во временных категориях, тому гипотетическому и мифологическому концу времен, когда осуществится полное «свершение». Пафос будущего – иудаистский пафос; надо полагать, что в связи с «Автором и героем...», где выработались эти основополагающие для Бахтина представления, можно говорить о влиянии Г. Когена с его оппозицией данности и заданности и акцентированием интуиции будущего. Красота для Бахтина, как и для герменевтиков, тоже божественна, но ее понимание никак не связано с представлением о трансцендентном и его явлении: Бахтин принципиально чужд платонической метафизике. Кажется, именно здесь, в учении о прекрасном сказались как близость Бахтина интуициям герменевтики, так и резкое их расталкивание: в этих двух случаях речь идет об одном, но – в совершенно различных традициях[107].

VI. Историзм

Когда произносится имя Бахтина, то в связи с ним в первую очередь на ум приходит идея диалога, затем – онтологическое учение о художественном произведении, и потом, вероятно, концепция языка. Все эти вещи непосредственно не связаны с историзмом, и может показаться, что для Бахтина фактор истории был не слишком значим. Между тем, изначально, при осмыслении Бахтиным своих первичных бытий-

[107] «Диалог» Бахтина традиционным прообразом имеет библейский диалог человека с Богом.

ственных интуиций и оформлении их в «первую философию», историзм был для него едва ли не основным понятием; во второй раз историзм вновь стал бахтинской рабочей категорией уже в завершительный – герменевтический – период.

Наблюдая ситуацию в западной философии, как она сложилась на рубеже XIX–XX вв., Бахтин видел противостояние в ней двух онтологических концепций – философии культуры и философии жизни, взаимно дополняющих друг друга, но в отдельности страдающих неполнотой и бессильных удовлетворительно описать свой предмет. Философия культуры, развиваемая Баденской школой неокантианства как учение о ценностях, согласно Бахтину, отличалась неизбывным «теоретизмом», поскольку конструировала некое отвлеченное бытие, далекое от бытия действительного. Моделью культуры, по Риккерту, было идеальное царство ценностей – не существующих, но «значащих», не являющихся «объектами» в гносеологическом смысле, отрешенных и от породившего их духа. Главный порок этой модели, который усматривал в ней Бахтин, – это чуждость ее «живой историчности»: в подобное бытие я не могу включить самого себя, сказано у Бахтина в работе «К философии поступка»[108]. Бытие, по Бахтину, – это «бытие-событие», это «поступок» личности, и в качестве такового оно неминуемо имеет одной из своих координат *время*: поступок совершается в некий временной момент. Так в воззрения Бахтина входит *история*: бытие – это не метафизический мир идей и не трансцендентальное царство ценностей, но ответственость исторического деяния. Ценности же, будучи связаны с поступком – оценкой, оказываются также помещенными во время: «Ответственный поступок приобщает всякую вневременную значимость единственному бытию-событию»[109], вводит ее в историю. Итак, если ценности в понимании Риккерта образуют особый надвременной мир – если не трансцендентный, то трансцендентальный то Бахтину, с его ориентацией на поступающую личность как на основу реальности, факты культуры, актуализирующиеся в конкретных деяниях, представляются принципиально историчными. Вот что, в частности, Бахтин пишет в связи с такой категорией, как *смысл*, принадлежащей философии ценностей: «Все содержательно-смысловое: бытие как некоторая содержательная определенность, ценность как в себе значимая истина, добро, красота и др. – все это только возможности, которые могут стать действительностью только в поступке на основе признания единственной причастности моей»[110]. Итак, для Бахтина действительного смысла нет не только вне личности, но и вне истории – таков пафос его «философии поступка». Как нам представляется, трактат «Автор и ге-

[108] См. сб.: Философия и социология науки и техники. Москва 1986, 88.
[109] Там же, 89.
[110] Там же, 114.

рой...» вносит в это воззрение коррективы и уточнения. А именно: здесь возникает ключевое бахтинское представление – «большое время», – та сфера исторического бытия, где живут и актуализируются смыслы. Бахтин развивает его в связи с онтологией произведения: в «большом времени» существуют автор и герой и разыгрывается событие их отношений. Правда, в «Авторе и герое...» еще нет термина «большое время», и можно наблюдать лишь зарождение соответствующих ему интуиций.

Эти интуиции здесь обозначены терминологически как «абсолютное прошлое», «абсолютное будущее» и настоящее. Абсолютное прошлое и будущее суть смысловые категории, – речь идет о смыслах человеческого бытия. Напомним, что антропология Бахтина разрабатывает два «архитектонических» модуса существования человека – «я» и «другой», эстетически – «автор» и «герой». И смысл *моего* бытия отнесен мною в *«абсолютное будущее»*: мое наличное самопереживание – это фрагментарность и «незавершенность», «я-для-себя» – всегда «задание», так что «я определяю себя ⟨...⟩ в терминах будущего»[111]. И «абсолютное» будущее – это не продолжение моей нынешней жизни, но ценностно иное состояние, характеризующееся моим единством изнутри меня же, ни в одной точке актуального настоящего невозможным. Смысловое абсолютное будущее Бахтин описывает в религиозных категориях «спасения, преображения и искупления»[112] и прозрачно намекает на то, что моя цельность для меня на самом деле цельность в Другом, т.е. в Боге. Представление Бахтина об абсолютном будущем эсхатологично; это представление – одно из основных для учения Г. Когена о заданности Бытия, и, видимо, в связи именно с этим представлением особенно уместно говорить о влиянии Когена на Бахтина. Что же касается *«абсолютного прошлого»*, то именно там – смыслы героя, «другого». «Другой» в его завершенности, понятости, т.е. осмысленности принадлежит памяти, «смерть – форма эстетического завершения личности», «процесс оформления есть процесс поминовения»[113]. О *настоящем* в его отношении к смыслам не сказано ничего; что такое экзистенциальный момент настоящего, момент собственно *свершения*, *ответственности* поступка с точки зрения смысла, – мы не обнаружили у Бахтина в связи с концепцией абсолютного времени высказываний на этот счет. Итак, нам сейчас особенно важно то, что культурные смыслы (а это – смысл моей жизни и смысл жизни другого), согласно Бахтину – в памяти Божией, замысле Творца, конец же – в эсхатологическом «будущем веке». Подчеркнем: в момент написания «Автора и героя...» Бахтин, видимо, не соединял еще представления о ценностных прошлом

[111] Автор и герой...: Эстетика словесного творчества, 111.
[112] Там же, 104. См. также 106, 107, 110 (о «моем времени»).
[113] Там же, 115. О «времени другого» также см. 103, 106, 114.

и будущем с поздней культурологической идеей «большого времени»; это делаем лишь мы здесь, в нашем разборе. Но несомнено то, что время, история, согласно Бахтину, изначально заложены в онтологическую структуру произведения. Авторская позиция, «я» произведения определяется из будущего в отношении момента творчества, собственно создания текста, герой – в прошлом к этому моменту произведении, таким образом, воспроизведен как творческий акт в его настоящем (что достаточно очевидно) – так заданы и две временных перспективы, в прошлое и будущее. И именно это неявное присутствие в произведении будущего и обусловливает жизнь текста в истории. Для читателя из будущего произведение не есть нечто чужое, постороннее: его временна́я позиция уже содержится в произведении, автор словно имел в виду его, словно обращался к нему.

Именно к этим ранним представлениям Бахтина об историчности смыслового плана произведения восходит его собственно герменевтическая статья, в первоначальной журнальной публикации имеющяя заголовок «Смелее пользоваться возможностями»: здесь Бахтин призывает отечественных литературоведов принять герменевтические постулаты, осмыслить герменевтическую идею культуры ради изучения литературы в общекультурном контексте. Культура, по Бахтину, не замкнута в своей эпохе, но «открыта» навстречу «большому времени»: именно в истории, благодаря дистанции «вненаходимости», происходит раскрытие культурных смыслов. И это все – характерно герменевтические идеи, как герменевтическим является представление и о «диалоге культур». Здесь, наверное, один из главных моментов герменевтики: «Всякое знание проходит через вопрос. Спрашивать – значит выводить в открытое, т.е. в не завершенное в самом себе культурное предание», – сказано у Гадамера[114]. И далее: вопрос создает возможность ответа[115], отношение с преданием приобретает «структуру вопроса и ответа», т.е. «разговора»[116]. Герменевтические представления о диалоге с преданием, правда, несколько иные, чем у Бахтина (об этом уже говорилось в разделе о диалоге), но здесь это уже вещи второстепенные. У Бахтина две культуры противостоят друг другу, подобно двум личностям, причем в диалоге раскрываются их глубинные смыслы, потенциально уже в них присутствующие[117]. У Гадамера диалог ведется его объективным предметом: «Вести беседу – значит подчиняться водительству того дела, к которому обращены собеседники»[118]. В герменевтически поня-

[114] Истина и метод, 427.

[115] Там же, 430.

[116] Там же, 431.

[117] *М. Бахтин.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира»: Эстетика словесного творчества, 334.

[118] Истина и метод, 432.

том диалоге «в своей истине» «раскрывается ⟨...⟩ логос, который не принадлежит ни мне, ни тебе и который поэтому ⟨...⟩ превышает субъективные мнения собеседников»[119]; у Бахтина нет никакого логоса, и ясно, что данное место, как и вообще соответствующую интуицию герменевтики он бы расценил как монологизм. Но с таким общим положением Бахтин бы несомнено согласился: «Герменевтическая задача понимает самое себя как вступление-в-беседу с текстом»[120]. Здесь нельзя не вспомнить меткого замечания В. С. Библера о теснейшем сближении Бахтина с другими философскими принципами, – сближении с последующим расхождением. Сравним две выдержки – из Гадамера и из Бахтина, воздержавшись от комментариев; они, как нам кажется, хорошо иллюстрируют соотношение взглядов Бахтина и герменевтики. Вспомнив старую шутку: древние греки не знали о себе того, что они *древние* греки, – Бахтин пишет: «Но ведь и на самом деле, та дистанция во времени, которая превратила греков в *древних* греков, имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытями в античности все новых и новых *смысловых* ценностей, о которых греки действительно не знали, хотя сами и создали их»[121]. У Гадамера же говорится: «Когда Гомерова „Илиада" или поход Александра в Индию говорят с нами благодаря новому усвоению предания, это не значит, что раскрывается дальше некое в-себе-бытие, но дело обстоит так же, как в подлинном разговоре, где наружу выходит еще и нечто такое, чем не обладал раньше ни один из собеседников»[122]. Во всяком случае, на наш взгляд, несомненна принадлежность двух систем взглядов к одной мыслительной традиции.

*

Сочинения Бахтина, знакомство с которыми русских читателей началось в 60-е годы, стали поистине откровением. По нашему мнению, так произошло потому, что бахтинские труды аккумулировали в себе все богатство идей и интуиций западной философии, накопленное – самой напряженной работой мысли, усилиями решить неразрешимые проблемы, столкновением и «притиранием» друг к другу антагонистических воззрений – к началу XX в. Широкая читательская аудитория России была оторвана от этого наследия и получила доступ к нему из рук Бахтина. Бахтин усвоил рафинированные концепции и дал их самобытный синтез; при этом его работы отмечены собственным бахтинским неповторимым опытом, так что они не имеют отношения к эклектике и суть выражение бытийственной позиции автора. И потому, если для отечественного читателя творения Бахтина могут стать до-

[119] Там же.
[120] Там же, 433.
[121] Ответ на вопрос...: Эстетика словесного творчества, 333.
[122] Истина и метод, 534.

ступным «введением» в новейшую западную философию, а при некоторой исследовательской дотошности и прекрасным путеводителем по ней, то человеку западной культуры Бахтин, напротив, приоткрывает тайну русской души. Эта слитость в Бахтине двух начал делает его посредником между двумя культурными мирами.

И в этой сокровищнице западных философских смыслов, которой являются труды Бахтина, немало возникших в русле традиции немецкой герменевтики, науке о духе, разрабатывающей особый, не сводимый к естественнонаучному, тип гуманитарного познания. Стоит только это осознать, как совершенно по-иному начинают восприниматься довольно странные, таинственные – но притом при первом профанном чтении кажущиеся притягательно истинными – заметки последних лет, как проясняется методология книги о Рабле, как делается понятным пафос ранних философских работ. Всюду у Бахтина, как и в герменевтических трудах, речь идет о понимании – понимании человеческого бытия, о проникновении в тайну личности и произведения искусства. Такое понимание есть диалог, – заключает Бахтин, к тому же самому приходит и герменевтика. Решимся напоследок дать оценку этим двум воззрениям. Концепция Бахтина проще, яснее, монументальнее; идея диалога доступна благодаря экзистенциальной пронзительности и отчетливости своего смысла. В сопоставлении с нею представление о герменевтическом феномене, по природе диалектическое, часто оборачивается «двоением мыслей», нарочитой туманностью, софистической запутанностью. Но, «проигрывая» Бахтину в концептуальной стройности, герменевтика, несомненно, «выигрывает» в объяснительной силе. Дело в том, что герменевтика берется за решение «неразрешимой», гносеологической проблемы, заведенной послекантовским развитием философии в тупик, Бахтин же обходит ее. Напитавшись всеми открытиями западной философии, он как будто не замечает ее трудностей, и строит, словно на пустом месте, «первую философию». Ясно, что в последней не будет противоречий, но она останется замкнутой в себе и не решит этих проблем, которыми уже два с лишним века живет философская традиция. Не этим ли объясняется незначительный интерес к Бахтину философов-профессионалов (в сравнении с интересом литературоведов)?... Бахтин только *описывает* событие общения, но не дает основ для объяснения факта взаимопонимания людей и культур. Кроме того, сделав весь свой мыслительный упор на персонализме, на *личностном* аспекте диалога, Бахтин совершенно проигнорировал *предметный* характер реального диалога; но диалог всегда тематичен, даже если темой его, взаимно друг для друга, являются собеседники. Отсюда всё же формальный характер книги о Достоевском: те «идеи», последние бытийственные, смысловые позиции, которые, в их сплетении, образуют канву полифонического романа, в их качественности и

конкретности остаются за пределами бахтинского исследования; оно – впрочем, быть может, по авторскому замыслу – как бы испытывает нужду в завершении. Что делать с вещным миром? – этот вопрос встает уже изнутри бахтинской теории диалога, даже если она описывает феномен нравственного общения в его чистоте: общение обязательно включает в себя «вещный», объективный элемент, что учитывается герменевтикой.

Бахтин дал свой вариант теоретической герменевтики; но где он применил его на практике? Нам кажется, что единственным образцом скрупулезного герменевтического исследования в творчестве Бахтина является книга о Рабле, где роман Рабле понят в русле карнавальной традиции[123]. Вот чисто герменевтическое место из статьи «Рабле и Гоголь», где представлена методология книги о Рабле: «...Смеховой мир постоянно открыт для новых взаимодействий. Обычное традиционное понятие о целом и элементе целого, получающем только в целом свой смысл (традиционно центральный вопрос герменевтики. – *Н. Б.*), здесь приходится пересмотреть и взять несколько глубже. Дело в том, что каждый такой элемент является одновременно представителем какого-нибудь другого целого (например, народной культуры), в котором он прежде всего и получает свой смысл»[124]. Действительно: методология книги о Рабле состоит в том, что Бахтин рассыпает роман Рабле на элементы-детали и исследует их «смыслы» в карнавальных действах. Интересно,что на этом исследование заканчивается, элементы не собираются в целокупность, «смысл» романа отождествляется со «смыслом» карнавала, и «последним словом самого Рабле» оказывается «карнавальное», «народное» слово. Авторская личность пропадает, автор оказывается рупором, медиумом карнавала, – олицетворенной карнавальной стихией. И здесь мы не можем не усматривать какого-то непримиренного противоречия герменевтики Бахтина, разрыва между ее теорией и практикой. Действительно, *в теории* последние смыслы текста Бахтин связывал с авторской личностью (см. «Проблемы текста»); *при анализе же романа Рабле* берется один культурный контекст, и текст получается обезличенным. Исследование это производит впечатление часто объективного, позитивно-научного; но является ли доскональное раскрытие авторского культурного контекста диалогом с автором?... Как нам кажется, Бахтин в своей герменевтике хотел показать, что понимание текста – это процедура извлечения из него экзистенциального, личностного момента, последнего смысла и последней глубины текста; но *как* говорить об этом на «объективирующем» языке?... Не сводится ли диалогическая теория понимания к чистой

[123] Сюда примыкает небольшое исследование «Рабле и Гоголь» и четвертая глава книги о Достоевском в издании 60-х годов.

[124] В кн.: *М. Бахтин.* Вопросы литературы и эстетики, 494.

методологии, а всякий конкретный анализ – к неизбежному овеществлению?...

Наверное, цепь этих вопросос можно было бы продолжать; но нашей задачей была только самая общая постановка проблемы. В качестве одного из итогов наших рассуждений отметим: если идеи Риккерта по поводу культурных ценностей Бахтин встречает по преимуществу полемически; если у Когена ему целиком близка мысль о незавершенности – «заданности» – бытия, то с традицией наук о духе русского мыслителя сближает ключевой интерес – интерес к бытию личности, поиски новых подходов к ней. Действительно, Бахтин занят разработкой «основ гуманитарного мышления», отличного от «наукоучения»[125], методологически связанного с естествознанием. Не столько теория интерпретации текста, сколько герменевтика в широком смысле – область Бахтина. Но герменевтика многолика; и «диалогу» в варианте Бахтина можно было бы поставить в соответствие образ: два наведенных друг на друга зеркала. «Бесконечность против бесконечности», – сказано в бахтинских записях начала 70-х годов[126]; именно зеркало моделирует глубинную перспективу личности, как раз два стоящих друг против друга зеркала, бесконечная череда взаимоотражений есть наилучший образ диалога, который «уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее»[127]. Этот образ мог бы стать предметом особого осмысления, но пока мы ограничимся данным предварительным исследованием.

[125] См.: *В. С. Библер.* Михаил Михайлович Бахтин..., 8, 41.

[126] Эстетика словесного творчества, 340.

[127] *М.Бахтин.* К методологии гуманитарных наук: Эстетика словесного творчества, 373.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 227–234

"Obscure Peregrinations": A Surreal Journey in Nabokov's "The Visit to the Museum"

PETER I. BARTA

Department of Linguistics and International Studies, University of Surrey, Guilford, Surrey GU2 5XH, England

"The Visit to the Museum" has received little critical attention. First published in 1939 in Paris, the story is one of Nabokov's late Russian works, but its artistic complexity is characteristic of the mature author's best achievements. The story's structural intricacies create the impression that it is a prime example of European modernist prose. "The Visit to the Museum" treats the theme of marginality. It is about a Russian emigre whose friend—another Russian in exile in France—has asked him to go to a provincial museum to recover a painting, depicting one of his ancestors. The protagonist promises to help, but has no real intention of actually doing so. By coincidence, however, he ends up in the museum anyway. The building turns out to be a maze reminiscent of places in Kafka's fictional universe; the narrator is lost and finds that he cannot retrace his steps to the French town where he entered. Finally he comes out of the building only to find himself in the Soviet Union. We learn at the end of the story that, after many vicissitudes, he has managed to return to the West. The theme of the journey invites Nabokov to experiment with his allusive method which, in turn, allows him to guide the reader in exploring an unknown world according to authorial specifications.

At first glance the short story appears as a discontinuous, plural text. Both the subject matter and its presentation seem disjointed. The Orpheus myth (in addition to several early-twentieth-century modernist works, and mainly those of Kafka) burdens the consciousness of the story. But the narrative does not seem to invite the reader's full experience of these texts to create meaning. Rather, Nabokov leads an implied reader in accordance with his intention. A resisting reading can, however, liberate itself from authorial guidance in making meaning. In the process, such a reading illuminates the covert ideological charge of the text, disguised in the narrator's story. The allusions and the narrator's fictional world elaborate a direct political message. The purpose of this study is to illustrate that the modernist surface in "The Visit to the Museum" covers a closure-bound work whose thesis is moored in Nabokov's hierarchy of historical values.

The two forms of consciousness at work in the text offer the first clue to uncovering the carefully-hidden landmarks planted for the implied reader: the organizing, authorial, consciousness suggests a credible, reasonable and ideologically "correct"

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

concretization of an essentially incredible narrator's account.[1] The first-person mode of narration tends to secure the confidence and good will of the reader towards the story-teller. The story invites a feeling of sympathy for the narrator. Clearly, he knew better days in the past. An outsider everywhere, he seems to be very uncomfortable about communicating with the people he meets.[2] This could be the result of his experiences as an emigre, a culturally, spiritually, socially and geographically dislocated person. Perhaps this explains his seeming hostility to people around him, whose "obtrusive affairs" (71) he dislikes.[3] But it appears that the narrator himself hardly qualifies as a reliable person. Notwithstanding his promise, we are told that he "made an inward resolution" (71) not to carry out his friend's request with regard to the painting. When he accidentally gets involved in trying to buy back the portrait, he commits an indiscretion: he was specifically asked not to mention prices, but to wait for the museum's terms. Instead, he tells the museum curator how much his friend is willing to pay. Presumably, he does not do so out of sheer callousness; rather, his excessive talkativeness is to blame, arising from his acute sense of insecurity. His conversation with the custodian and the curator of the museum is uneasy. He also encounters hostility as a Russian emigre: the curator, Monsieur Godard, might well aggravate his sense of anxiety by telling him that he deplores "the difficult pronunciation of Russian names" (75).

Although the story is unspecific about the narrator's personality, we are encouraged to surmise that the protagonist is something of a loner. He does not appear to be close to his friend and he clearly feels ill-at-ease with the French people around him. We can assume that, at least partially, "history" is responsible for his unhappiness. Because of the victory of the Bolsheviks, he left his country and was forever separated from his past in Tsarist Russia. This may explain why he does not want to "dig in the past" (73) and why he finds anything reminding him of bygone times, such as sights, museums and ancient buildings, "loathsome" (71). Presumably, he is an educated Russian nobleman; we know that his friend's ancestor was a nobleman and, presumably, his social standing is not too distant from his friend's. Like many Russian emigres from a socially privileged background, the narrator is condescending about lower-class people: he characterizes the museum custodian as a "banal pensioner" (72) who has "vinegarish breath"

[1] See, for instance, Ljubo Dragoljub Majhonovich's "The Early Prose of Vladimir Nabokov-Sirin: A Commentary on Themes, Style and Structure" (Ph.D. Dissertation, University of Illinois, 1976). Majhonovich argues that the story's narrator is a "relatively ordinary" character (85).

[2] Nabokov's fiction abounds in emigre characters. These, according to Helen Muchnik, are "driven from their country, abandoned by those they love or alienated from them by space and time (See "Jeweller at Work," *New York Review of Books* 23 (27 May) 1976, 22-24). Stephen Jan Parker suggests: "If exiles are prevalent in his fictive world, it is not simply because Nabokov was himself an exile, but because this acute state of displacement and dislocation offers ideal circumstances for consideration of the individual forced to confront past, present and future, self and setting" (See *Understanding Vladimir Nabokov,* University of South Carolina Press, 1987, 128).

[3] All citations from the story will refer to Vladimir Nabokov's "The Visit to the Museum", *A Russian Beauty,* Harmondsworth: Penguin Books, 1973, 69-81.

(73). Clearly, the narrator was better off both socially and emotionally in pre-revolutionary Russia than he is in France, a refugee from the Soviets.

In the story, the museum serves as the entrance to a different world. It houses the portrait of the Russian nobleman which represents the Russia of the past, the narrator's lost world. The painting got to Montisert through "obscure peregrinations" (71). In his story, the narrator engages in peregrinations hardly less obscure than the painting's. The direction of his movement is the reverse of the painting's though: the latter came from Russia to Montisert, whereas the narrator's journey leads him from France to the Soviet Union. He manages to return to the space of his youth, but he cannot move backwards in time. The narrator learns during his strange journey that he could not "dig up the past" even if he tried; while he can move across spatial barriers, no return is available in time. The inside of the museum condenses the spatial distance between France and Russia in the narrator's surreal account of a bewitched journey. The Surrealist tradition (to which the narrator, living in France in the 1930s may well belong) draws upon a different kind of logic from the conventional, "rational" one which validates the "reality" and finitude of the present. Rather than recording the stimuli of the phenomenal world, the narrator's senses endow the objects of their perception with his internal, subjective, dream-like logic.[4] The bizarre details of the story form a collage; the organizing principle of the incongruous parts is coincidence. The absurd becomes the narrator's real, and the finite world of rational, conventional logic loses its validity. The front room of the museum, according to the narrator, contains bizarre exhibits: "matter dematerialized" and "the sleep of substance". This room opens the door to his fourth-dimensional corridor in which space is relative.[5] The impossible in the reader's finite world becomes possible in the narrator's infinite world. Anything that transpires during the protagonist's wanderings is real according to the logic of his private universe. One can enter in France and walk out in the Soviet Union. The narrator's world is indeed "the fortuitous meeting place of distant realities", to quote Max Ernst's famous definition of Surrealism.

The narrative prepares the reader gradually for the account of the bizarre journey. In the beginning of the story, readers might reasonably assume that their sense of reality is the same as the narrator's. After all, any tourist might well find herself in an empty street in a rural town. Similarly, nothing is unusual about seeing the tower of the cathedral keep "popping up at the end of every street" (71) in a small, medieval French town one does not know very well. Even when the narrator says that "everything was as it should be" (72) at the museum, readers naturally assume that he refers to some generally shared concept of order and set

[4] See Anna Balakian, *Surrealism. The Road to the Absolute*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, 44.

[5] In *Understanding Vladimir Nabokov*, Parker suggests that Nabokov was fascinated by the possible existence of a dimension "beyond the mortal sense of space, time and consciousness" (13). For a thorough discussion of the subject, see Vladimir E. Alexandrov's *Nabokov's Other World*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

of values. As the story progresses, however, it becomes increasingly evident that the reader cannot rely too heavily on the narrator's reassuring firmness of opinion; the interpretation of events is decidedly idiosyncratic, rather than "common-sensical". The more we know about the narrator and his story, the less credible seems the information he supplies. It becomes clear that the conventional currency of the term "reality" is not applicable in the narrator's story. Consequently, it seems unreasonable for him to put all the blame for his "misfortunes" on his friend. The narrator describes his friend as a freak, "a person with oddities, to put it mildly" (71). He describes the commission to negotiate the purchase of the painting from the museum as "absolute nonsense" (71). Of course, in the light of the full story, such terms as "sense" and "nonsense" are meaningless; according to the subjective logic of the narrated experience, fantasy and reality are fully interchangeable.[6]

This process is best illustrated by Monsieur Godard's "evolutions" (77). As we follow the narrator's transition from the "common-sensical" world to his alternative world, Monsieur Godard's behaviour initially seems unusual: we see him seal a letter and then throw it away in his office. Later, his attempt to force his visitor to have some of his caramels is equally odd. By the time the walk round the museum begins, and the narrator and Monsieur Godard encounter the "rowdy youths", the reader has, unnoticeably, made the transition into the logic of the narrator's nightmare. In the context of the growing terror of the protagonist, Godard no longer seems strange, and the fact that he simply disappears is not particularly surprising either. As with the gradual transition of the reader into the narrator's private world at the beginning of the journey, we are released in stages from the surreal experience at the end. After the narrator reaches his unsought destination in the Soviet Union, he experiences a "joyous and unmistakable sensation of reality" (79). As he stands "lightly," and "naively" clothed in the snowy, October night, his growing terror seems all too real, even according to the logic of the finite world of the reader (79).

Thus, the journey is surrounded by a frame: the locations in France and in the Soviet Union. The description throughout the protagonist's narrative is precise; instead of using abstract symbolism, the narrator's language is lucidly specific.[7] This is not the case, however, with the authorial organizing consciousness, responsible both for the narrator and for his surreal experience. Clearly, the figure of the narrator and his urge to tell his story serve an important purpose for the author of "The Visit to the Museum". Nabokov, unlike his protagonist, draws heavily upon symbolic language and literary allusions. In this regard, the classical myth of

[6] Majhonovich in "The Early Prose" incorrectly suggests that the narrator enters the nightmare world of the friend (90). He postulates that the fact that the narrator's regards his friend as insane indicates that he does not normally indulge in the kind of dreams which inform the story. The text simply does not substantiate these assertions (91).

[7] Balakian argues in *Surrealism* that Surrealist art attempts "to grasp as naked realities" what Freud's dream interpretation regards as symbols of the conscious life (133).

Orpheus offers a fascinating source. The painting the narrator is looking for is entitled "Portrait of a Russian Nobleman" and it bears "a likeness to Offenbach" (77), the French composer. Offenbach wrote *Orpheus in the Underworld,* the best-known nineteenth-century musical rendering of the legend. It is hardly surprising that, as the narrator moves around in the museum, he walks past the statue of "a bronze Orpheus atop a green rock" (78) when he reaches the room of musical instruments. It is reasonable to suggest that for the authorial consciousness, the narrator himself is a displaced Orphic wanderer. He narrates his story several years after the event occurred. Although he makes scathing remarks about the past, at the same time—like many emigres—he subconsciously yearns for a union with this past. This may be one reason why "the quiet and the snowy coolness of the night, somehow strikingly familiar" that awaits him in the Soviet Union feels so pleasant after the "feverish wanderings" (79). Seen as an Orphic figure, the narrator has now arrived in a forbidden world, home not of the dead lover Eurydice, but of the dead Russia of his past. But he cannot bring the past back to France upon his successful return from the Soviet Union. All he can do to realize his desire for the happiness of bygone times is to tell his story about a fantastic journey to another world from which people do not normally return: an Orpheus singing about his lost love who did not follow him out of Hades.

Orpheus looks for Eurydice in Hades; the narrator goes to the museum—the entrance to his "other world" in the Soviet Union—in search of the painting. Orpheus bargains with Hades to regain his lover; the narrator bargains with the museum director, Monsieur Godard, to obtain the painting. Monsieur Godard's behaviour is sufficiently strange to suggest that he belongs to a different realm from the one which the narrator comes from. Like Orpheus, the narrator prevails in his deliberations and almost regains the painting. Orpheus departs with Eurydice, but by turning round to look at her, which he is not supposed to do, he loses her for a second time. The narrator, similarly, is, and yet is not, reunited with Russia: he can have the space of his past, but he is not allowed to regain the time of his past. In the end, Eurydice stays in Hades, the picture remains in the museum and the narrator leaves Russia for the second time.

Again like Orpheus, the narrator is a sophisticated master of the art of storytelling. He certainly needs to be an effective orator to have succeeded in obtaining permission to leave Stalin's Soviet Union: according to the myth, Orpheus had the power to charm not only the trees and rocks, but also the savage animals. The narrator, like Orpheus, is a marginal figure both as an artist and as an emigre.[8] Orpheus lived in Thrace—on the very edge of what the Greeks regarded as the civilized world. He was endowed with a special talent for singing and his love for Eurydice was uncommonly strong. In the various versions of the myth, Orpheus

[8] Vladislav Khodasevich said in 1937 that all of Nabokov's major characters were disguised artists. See "On Sirin," *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations*, eds. Alfred Appel, Jr. and Charles Newman, Evanston: Northwestern University Press, 1970, 96-101.

was either fully or partially divine in origin: his mother was a Muse and, according to some accounts, his father was Apollo. His heritage contradicts sharply with the unusual violence for which Thrace, his place of residence, was known: the women of Thrace, in fact, killed Orpheus by tearing him to pieces. In "The Visit to the Museum", the narrator's Orphic motivation to cross boundaries between countries, and barriers between the finite, "rational" world and the dream world, is very great indeed.[9] Orpheus—the symbol of art—can transcend divisions which other humans cannot. For the emigre artist, like Nabokov or his protagonist, little else is available to change an unappealing world besides turning one's private vision into reality in art. It is worth noting that Nabokov alludes to the Orpheus myth elsewhere in somewhat similar circumstances. In "The Return of Chorb", an Orpheus statue reminds the reader of Chorb's Orphic attributes: Chorb as an emigre *litterateur* is alienated from the materialistic and spiritually hollow German milieu, where Wagner's *Parsifal* is considered to be quite a "leisurely affair". In *Bend Sinister*, the allusion to Orpheus is an ingredient in Nabokov's characterization of Krug—an intellectual brutalized by totalitarian dictatorship.[10]

Apart from the powerful Orphic symbolism, we have numerous other allusions and symbols in "The Visit to the Museum". However, unlike the situation in such modernist writings as James Joyce's, where references tend to invite the full range of meaning of other texts, in Nabokov's story the author's attempt to guide his implied reader in decoding references is reminiscent of the nineteenth-century omniscient narrative with its marked silences. The story concludes with closure: we learn that at the cost of "incredible patience and effort", the narrator returned to the West where, presumably, he lived happily (or unhappily) ever after. Thus, an order of sorts has been restored. The story essentially belongs to a "readerly" text, in spite of the variety of allusions to plural, Modernist literary works; for these allusions are purposefully included to lead the reader to see the author's ideological convictions as "correct". The allusive technique helps the author "make his point", and present a particular thesis. The ideological assumptions behind the story could be summarized as follows: the refined Russian intellectual is victimized by Bolshevism, which seized power in Russia, and he has no choice but to live as an emigre abroad. As such he is doomed to be a rootless wanderer, debarred from the place where he lived a "full" life in the past.

The narrator and his story substantiate this thesis. But we must remember that the narrator is in a text carefully constructed by Nabokov. Through the controlled allusions, which refer us to certain elements in other fictional narratives, the author wishes to provide the keys to the story's meaning, rather than leaving the reader to attempt this task. The ominous cathedral and the expanding inside part of

[9] See Charles Segal, *Orpheus; The Myth of the Poet*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, 34.

[10] See David H. J. Larmour, "The Classical Allusions in *Bend Sinister*", *Russian Literature Triquarterly* 24 (1991) 164.

the museum with its "elusive, scurrying people" inevitably remind one of the hopeless metaphysical maze of Kafka's *The Trial*.[11] The narrator who ends up in the museum (and, similarly, ends up in the Soviet Union) without consciously intending to go there is highly reminiscent of the shadowy characters in Andrei Bely's *Petersburg*, who end up in places they fear most in the "rational" world and towards which they are driven by the forces of the "irrational."[12] The story's treatment of the present as inextricably interwoven with, yet cut off from, the past is Proustian in conception.[13] The narrator's transcendental experience alludes to the Symbolists' quest for a higher order beyond the phenomenal world.[14]

Allusions and symbols also help to create an impression of the world which suits the author's purpose: people accordingly are isolated and confused figures in a frightening and chaotic universe. The Orpheus figure symbolizes the suffering artist in an uncomprehending and hostile world. Some explicit imagery prompts the reader to decode the story according to the author's intention. The colour red appears repeatedly in the beginning of "The Visit to the Museum". The bus which nearly runs the narrator over is red. Monsieur Godard insists on the narrator using a red pencil as he writes up the meaningless agreement about the sale of the painting. In addition, the collective of singing youths, which the red bus ferries around, somehow conjures up the image of the unsocial socialist state with its disregard for the well-being of the individual. It is also noteworthy that the narrator lands in the Soviet Union in October, the month which marks the victory of the Bolshevik revolution in 1917. The authorial voice resonates quite directly in Nabokov's preface to the English version. He explicitly refers to his narrator as "unfortunate." Nabokov also explains that the narrator knows for sure that he is in the Russia of the Soviets, because in the shop sign *Počinka sapog* the hard sign at the end of the word *sapog* is missing. As the author puts it, "the letter that used to decorate the end of a word after a consonant in old Russia... is omitted in the reformed orthography adopted by the Soviets today" (69) [italics mine]. The verb *decorate*, of course, contains a value judgment, suggesting that the Soviets removed something beautiful.

[11] Andrew Field suggests that "The Visit to the Museum" shows formal affinities with Kafka's works (*Nabokov. His Life in Art*, Boston: Little Brown and Company, 1967, 123).

[12] See Leonid Dolgopolov, "Peterburg *Peterburga*", *Na rubeže vekov*, Leningrad: Sovetsky pisatel', 1977, 260-264.

[13] Philip Sicker discusses the "Proustian echo", apropos of the treatment of time, in Nabokov's early fiction. See "Practising Nostalgia: Time and Memory in Nabokov's Early Russian Fiction", *Studies in Twentieth-Century Literature*, vol. 2, No. 2 (Spring) 1987, 256. Also, consider Apollon Apollonovich Ableukhov's walk at night to the "islands" in Bely's Petersburg. For more on this, see my article "Nietzschean Masks and the Classical Apollo in Andrei Bely's *Petersburg*", *Studia Slavica Hung.* 37 (1991–92) 393–403.

[14] D. Barton Johnson studies the areas "in which crucial parallels can be seen between the attitudes and the practices of the Russian Symbolists and Nabokov". ("Belyj and Nabokov: A Comparative Overview", *Russian Literature* 9 (1981) 394).

The mood and tonality of the story remind one of Kafka's world. As in "Metamorphosis", *The Trial, The Castle* or *America*, Nabokov's protagonist appears "ordinary" in a "normal" world but gradually he discovers that he is trapped in a different dimension (albeit an invisible one) from his environment. While in Kafka, however, no one solution has been encoded to lead the way out of the existential maze, in Nabokov a "correct" reading is recommended which contains tacit landmarks leading to a comprehensible, two-dimensional ideology. On the contrary, Kafka's world is impenetrably multi-dimensional, and it is the reader who is urged to look for a way out of the chaotic system, if any is available. The ideological charge of the story arises from Nabokov's interpretation of history. As Hayden White shows, any generalization of what happened in the past is based upon the inclusion and highlighting of some events and the suppression of others.[15] White also suggests that "value-neutral" historical events can often be emplotted as tragic ones in some comprehensive story of the past, because the interpreter privileges such elements as will comprise the kind of story he wants to tell.[16] In effect, Nabokov's view of history simply removes events from the plot structure of the official Stalinist version and inserts them into another plot structure, the emigre's. To present the consequences of the 1917 Bolshevik revolution as tragic leads many readers to re-familiarize themselves with historical events repressed by the Soviets and their sympathizers. Clearly, this is one reason why in today's less repressive successor to the Soviet state—ready for a different account of the past—Nabokov, the eloquent Russian voice of "otherness," is enjoying substantial and well-deserved popularity. Of course, "The Visit to the Museum" does not actually describe the Soviet Union, but it invites analogies such as those with the tragic myth of Orpheus. In spite of Nabokov's claim that he abhors didacticism, he manipulates his reader into patterning the diverse elements in the story into the meaningful scheme he has in mind. The understanding of history upon which the story rests allows for no alternative ways of making sense of the past. If a reader re-employs Nabokov's version of history, the story can be concretized in ways which the author would presumably regard as unacceptable. And yet, this short story, like so many of Nabokov's best works, provides so much stimulation for the reader, that its intellectual and structural complexities beg to provoke and challenge. The didactic intention invites not only obedient readings but, also, ironically enough, "misreadings" which question its silent affirmations and open up the text to the making of alternative meanings.

[15] Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact", *The Writing of History*, ed. R. Canary and H. Kozicki, Madison: University of Wisconsin Press, 1978, 47.

[16] Ibid., 48.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 235–236

Неопубликованное письмо о. С. Булгакова сыну

Публикация
ГАБРИЭЛЛЫ КИШФАЛЬВИ

KISFALVI Gabriella, ELTE BTK Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék,
Budapest, Pf. 107, H-1364

Протоиерей Сергий Булгаков принадлежит к числу тех крупнейших русских писателей XX в., роль и значение которых – как в России, так и в изгнании – выходили далеко за пределы их творчества.

Публикуемое письмо относится к последнему периоду жизни отца Сергия, когда он жил в Париже и был профессором догматического богословия в Православном Богословском институте. В 1939 г. выяснилось, что у него тяжелая болезнь (рак гортани). Предстояла мучительная двойная операция с неопределенным исходом. Перед операцией о. Сергий Булгаков исповедался, причастился, попрощался с родными и друзьями. Вся семья собралась вокруг него, не было только Федора[1]. Публикуемое письмо было написано как духовное завещание старшему сыну – 10 марта 1939 г., в канун его дня рождения (12 марта) и перед первой операцией, которая была назначена на 30 марта 1939 г.

В 1918 г. в Москве Сергей Николаевич Булгаков готовился к принятию священнического сана. 10 июня 1918 г. он был рукоположен в диаконы, 11 июня 1918 г. – в иереи в Даниловском монастыре[2]. В Москве рядом с отцом находился 16-летний Федя, который был в эти дни ему помощью, радостью, поддержкой. Жена С. Булгакова Елена Ивановна[3] и двое других детей, Муночка[4] и Сережа[5], жили в усадьбе Олеиз, в Крыму. Получив беспокойную весть от семьи, о. Сергий – оставив временно Федю в столице – в июле 1918 г. отправился в Крым, чтобы встретиться с ними. Он хотел вернуться через месяц в Москву к Феде, но по условиям тех лет возвращение оказалось невозможным. Однако через некоторое время попытка соединения семьи, хотя и на короткий период, осуществилась благополучно: в 1921 г. в Крыму были опять все вместе[6].

В 1922 г. о. Сергий был включен в список русской интеллигенции, изгонявшейся за границу. 30 декабря 1922 г. он выехал из страны вместе с женой, дочерью и млад-

[1] Федор Сергеевич Булгаков (1902–1991). В воспоминании монахини Елены (Богословские труды 27, Москва 1985, 121), а также в предисловии К. Я. Андроникова: Bibliographie des œuvres de Serge Boulgakov, 48/1 (Paris 1984) 17. Дата его рождения указана неточно; ср.: Новый Мир 1994, 11: 208.

[2] См. письмо С. Н. Булгакова от 31 мая 1918 г.: Новый Мир 1994, 11: 205.

[3] Елена Ивановна Булгакова (урожд. Токмакова, 1869–1945).

[4] Муночка – Мария Сергеевна Булгакова (1898–1979), дочь С. Булгакова (см. предисловие К. Я. Андроникова: Указ. соч. 17). Дата смерти указана неточно; ср.: Новый Мир 1994, 11: 207.

[5] Сережа – Сергей Сергеевич Булгаков (р. 1911), младший сын С. Булгакова.

[6] См. письмо С. Н. Булгакова от 17/30. IX 1921 г.: Письма С. Н. Булгакова 1917–1923 гг. Публикация М. А. Колерова: Новый Мир 1994, 11: 205–206.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

шим сыном, но без Федора[7]. И они больше никогда не виделись. После полугодичного пребывания в Константинополе, в мае 1923 г. о. Сергий с Еленой Ивановной, Марией и Сережей переехали в Прагу, где С. Булгаков с весны 1923 г. до лета 1925 читал лекции по церковному праву на юридическом факультете Русского научного института при Пражском государственном университете. В 1925 г. семья переехала в Париж, где С. Булгаков стал профессором догматики и деканом Православного богословского института.

Отец Сергий скончался 12 июня 1944 г. Похоронили его под Парижем, на русском православном кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа.

Федор, до конца своей жизни остававшийся в России, стал художником-пейзажистом[8]. Своего старшего сына С. Булгаков считал представителем всей семьи. Как и для П. А. Флоренского, семья означала для него единственность, крепкую связь, привязанность друг к другу и уединенность от всего внешнего. Как и П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков видел, что «...пространственная разделенность может лишь только **казаться** и что, вопреки казанию внешнего опыта, может быть внутреннее единство – не **объединенность**, а именно единство»[9].

Текст печатается по рукописному оригиналу, хранящемуся у Н. М. Нестеровой, которой хотелось бы выразить глубокую благодарность за ее неоценимую помощь в работе над биографией С. Булгакова; благодарю также М. В. Водовозову и В. М. Герца, способствовавших подготовке данной публикации.

Моему сыну Фёдору после моей смерти

10. III. 39

Дорогой мой сыночек Федичка! Господь не судил нам встретиться в этой жизни. Посылаю тебе любовь мою и благословение на всю твою жизнь. Я с благодарной любовью вспоминаю о том, как ты был около меня в решающие дни моей жизни, в дни моего рукоположения. Господь избрал тебя к тому, чтобы быть представителем всей нашей семьи, и как я ценю это избрание. Вспоминаю далее, как мы тебя теряли и возвращался ты к нам до тех пор, пока вовсе не потеряли. Если приведёт вам Господь встретиться, будь поддержкой маме и Серёже, помощью и руководителем. Дай Бог тебе успехов в твоём искусстве, к которому ты призван, и дай Бог тебе соединиться достойным браком. Благословение Божие да будет над тобой от безгранично любящего тебя отца.

[7] Согласно сведениям, полученным от родственников о. Сергия Булгакова, Федор не мог выехать, поскольку якобы подлежал призыву в Красную Армию, на самом деле ему предназначалось сыграть роль «заложника»: его пребывание в стране Советов – по идее – должно было гарантировать лояльность отца.

[8] Его учителем живописи был М. В. Нестеров (1862–1942), младшая дочь которого – Наталья Михайловна Нестерова (р. 1903) стала женой Федора Сергеевича Булгакова.

[9] См.: Священник Павел *Флоренский*, Детям моим. Воспоминанья прошлых дней: Москва 1992, 33.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 237–248

«Поэма без героя» Анны Ахматовой в свете «Четырех квартетов» Т. С. Элиота

ЖУЖАННА СИЛАДИ

SZILÁGYI Zsuzsanna, Budapest, Kiss Áron u. 16, H-1125

Введение

Эпиграф второй части «Поэмы без героя» «In my beginning is my end» – «В моем начале мой конец», – как известно, взят из «Четырех квартетов» Т. С. Элиота. Этот факт не раз служил причиной для сопоставления произведений А. Ахматовой и Т. С. Элиота. Самая детальная разработка вопроса принадлежит В. Н. Топорову. В статье «К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (Т. С. Элиот)»[1] Топоров перечисляет текстовые переклички их поэтических произведений. Он рассматривает как дословные совпадения, так и сходства мотивов. Но, хотя Топоров упоминает коренные различия в эстетике двух поэтов, у читателя остается ощущение, что перечисленные в статье совпадения и мотивы играют аналогичную роль. Несомненно, Ахматова и Элиот каким-то образом родственны по своему мышлению, они нередко пользуются схожими поэтическими средствами. Но цель настоящей работы – показать, основываясь, прежде всего, на «Поэме без героя» и «Четырех квартетах», что сходные мотивы и другие поэтические средства в контексте произведений Ахматовой и Элиота приобретают разные, часто противоположные друг другу значения.

Элиот как ключ к «Поэме»

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.[2]

Как же нам заставить её говорить? Какого отношения она требует от читателя? –

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет (с. 291).

Таким образом, нужны читатели-исполнители, читатели-соавторы.

[1] International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1973, 157–176.

[2] *Ахматова А.* Сочинения в двух томах, 1. Москва 1986, 289. В дальнейшем я ссылаюсь на 1-й том этого издания в тексте, указывая только страницу.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

В комментариях к «Поэме» Ахматова высказывает часто цитировавшиеся слова: «Тем же, кто не знает некоторые петербургские обстоятельства, поэма будет непонятна и неинтересна»[3]. По-видимому, в фразу «петербургские обстоятельства» включается очень многое – от знания карты Петербурга 10-х годов до хорошего представления о петербургском периоде русской литературы и личного знакомства с людьми начала XX в. Т. В. Цивьян так излагает сущность проблемы:

> Текст поэмы ориентирован на особого читателя, погруженного в атмосферу поэзии (и шире – культуры) начала XX века. В этом случае отдельное слово, скрытая цитата, незаметные для другого читателя, могут стать сигналом, по которому реконструируется весь код.[4]

Следовательно, ключ к пониманию «Поэмы без героя» – это творчество Блока, Кузмина, Мандельштама, Пушкина и многих других поэтов, не говоря уже о предшествующей поэзии самой Ахматовой. Таким ключом является и поэзия Т. С. Элиота, которому принадлежат слова одного из эпиграфов к «Решке». Более того, текст «Поэмы» много раз перекликается с текстом «Четырех квартетов» английского поэта, как это было отмечено в упомянутой статье В. Н. Топорова.

Как известно, «Поэма без героя» состоит из трёх частей: «Петербургской повести», представляющей тему любовного треугольника 1913 г., «Решки» – метапоэтической главы, содержащей автокомментарии и размышления автора о своем творчестве, и, наконец, «Эпилога», повествующего о Ленинграде 1940 г. Поскольку элиотовские слова «In my beginning is my end» служат эпиграфом именно метапоэтической главы «Поэмы», можно полагать, что Ахматова сознательно отсылает читателя к творчеству Т. С. Элиота, видя в «Четырех квартетах» возможный код своей «Поэмы».

Здесь стоит упомянуть некоторые биографические факты. А. Ахматова (1889–1966) и Т. С. Элиот (1888–1965) были современниками. «Поэма без героя» и «Четыре квартета» – их последние поэтические произведения. «Поэма» писалась с 1940 по 1962 г., а «Квартеты» поочередно в 1935, 1940, 1941, 1942. После четвертого квартета Элиот писал пьесы и теоретические статьи, никогда более не вернувшись к стихам.

На поэтов влияли те же исторические события. Они были свидетелями первой и второй мировых войн, распада культуры первой половины XX в. и поколебленной веры в единство человеческой личности. До определенной степени их мышление родственно, что сказывается и на их поэтическом творчестве. Если читать произведения Ахматовой и Элиота параллельно, сразу бросаются в глаза некоторые общие

[3] *Ахматова А.* Из письма к NN: *Ахматова А.* Сочинения в двух томах, 2. Москва 1986, 223.

[4] *Цивьян Т. В.* Заметки о дешифровке «Поэмы без героя»: Труды по знаковым системам 5 (Тарту 1971) 269.

черты. Оба поэта придают большое значение географическим названиям, используют огромное количество явных и скрытых цитат и автоцитат, для обоих центральными являются темы творчества и времени. Но не стоит забывать о том, что в годы появления «Вечера», «Четок», «Белой стаи» «русской Сапфо» Элиот занимался философией в лучших университетах мира и писал докторскую диссертацию о философии Ф. Х. Бредли.

«Поэма без героя» – это конец длинного пути от лирического дневника до полуэпического произведения, от любовной тематики до показа исторических процессов. Элиотовские «Квартеты» несут отпечаток руки бывшего гарвардского студента: это глубоко религиозные и философские стихотворения.

Учитывая сказанное, сколь бы ни были очевидны текстуальные и мотивные сходства между произведениями двух поэтов, смысл этих мотивов в их творчестве может быть весьма различен.

Сходные мотивы «Поэмы без героя» и «Четырех квартетов»

1. Проблема жанра и музыкальности

Музыкальное происхождение «Четырех квартетов» не подлежит сомнению. Даже жанр их невозможно определить иначе – это квартеты.

Ахматова обновляет традиционный в русской литературе жанр поэмы, вводя в нее элементы либретто и драмы. Каждая часть произведения начинается с «указаний для режиссера», описания ситуации на сцене. Например, «Новогодний вечер. Фонтанный дом» (с. 277), или «Факелы гаснут, потолок опускается» (с. 281), или «И в то же время в глубине залы, сцены ада или на вершине гетевского Брокена появляется Она же (а может быть – ее тень)» (с. 282).

Сознательность выбора жанра поэмы подчеркивает и Вяч. Вс. Иванов:

> Познакомившись в середине 40-х годов – когда основная часть «Поэмы без героя» была завершена – с произведениями Т. С. Элиота, Ахматова увидела в них черты, себе родственные (...). В таких композициях Элиота, как «Четыре квартета», Ахматова могла увидеть отчасти близкий себе способ писания больших стихотворных произведений. Но Ахматова – в отличие от Элиота – настаивала на том, что она пишет именно поэму[5].

С одной стороны, уже самим заглавием подчеркивается принадлежность произведения традиционному жанру, но, с другой стороны, Ахматова расширяет границы жанра поэмы. Подавляющее большин-

[5] *Иванов Вяч. Вс.* Ахматова и категория времени: Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Москва 1989, 134.

ство критиков обращает внимание на музыкальную природу произведения.

„Поэма без героя" музыкальна по своей природе. Не только в обычном смысле слова – звучности стиха. Поэма Ахматовой музыкальна по структуре, по замыслу. Это полифония многих мотивов, созвучие многих тем[6].

Словесное произведение строится таким образом, что оно вызывает ассоциации с построением музыкального произведения[7].

Даже

само создание поэмы отождествлялось с созданием музыки:

снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел.[8]

На первый взгляд, «Поэма» и «Квартеты» различаются с точки зрения музыкальности только тем, что в последнем название музыкального жанра фигурирует в заглавии. Хотя слово «триптих» и отдаляет их друг от друга, а с одной стороны, потому что относится скорее к живописи, а не к музыке, с другой стороны, потому что содержит число «три» в отличие от числа «четыре», фигурирующего два раза в заглавии элиотовского цикла. «Четыре квартета» чаще всего соотносят с «посмертными» квартетами Бетховена:

Four Quartets consists of four long poems written in a form analogous to the late "posthumous" quartets of Beethoven. Eliot was not trying to imitate Beethoven or to produce in his verse an effect which Beethoven produces in music. But the so-called "posthumous" quartets provided him with an example of form at once fragmentary and having a unity of feeling and vision. For the late quartets are fragments held together by a mood of suffering which becomes transcended in joy beyond suffering. Out of intense suffering gaiety emerges.[9]

В противоположность этому «Поэма без героя» не имеет конкретного музыкального «прототипа», хотя можно говорить о ее тематическом сходстве с знаменитой «Ленинградской симфонией» Шостаковича. Ср. строку «И назвавши себя Седьмая» (с. 298) в варианте концовки «Поэмы». Но наряду с «Седьмой симфонией» в ее тексте фигурируют и другие, даже более открыто названные музыкальные произведения, в том числе и «Траурный марш» Шопена, «Чакона» Баха и т.д.

С точки зрения поэтической структуры произведение Ахматовой представляет собой возможный вариант симфонии[10]. Как мы уже ска-

[6] *Добин Е.* «Поэма без героя» Анны Ахматовой: Вопросы литературы, 1966, 9, 72.
[7] *Цивьян Т. С.* Ахматова и музыка: Russian Literature, 1975, 10–11, 189.
[8] Там же, 196.
[9] *Spender S.* Eliot. Glasgow 1975, 154.
[10] См. убедительные аргументы Бориса Каца: *Кац Б.* «Скрытые музыки» в «Поэме без героя»: *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка. Ленинград 1989, 187–278, особенно 232–262.

зали, читатель «Поэмы без героя» играет роль исполнителя музыкального произведения. Таким образом, роль поэта сходна с ролью композитора. Музыка в «Поэме» выступает не только как главный принцип структуры, но и как вдохновляющее начало для поэта, в форме более или менее точно проявляющихся в тексте музыкальных мотивов. Для Ахматовой нет иерархической связи между музыкой и поэзией. Поэтическое произведение рождается из множества звуков, в том числе и музыкальных, но само произведение, в конечном итоге, говорит словами.

У Элиота поэзия в самом лучшем ее воплощении сливается с музыкой. Музыка обладает высшей ценностью, приближаясь к тишине, спокойствию.

> Words move, music moves
> Only in time; but that which is only living
> Can only die. Words, after speech reach
> Into the silence. Only by the form, the pattern,
> Can words or music reach
> The stillness, as a Chinese jar still
> Moves perpetually in its stillness.[11]

Эти различия не могут быть малозначимы. Наоборот, они выражают коренную противоположность между двумя произведениями. В конце настоящей работы, в замечаниях о роли слова в обоих произведениях еще будет сказано о непримиримом контрасте их выводов.

2. Географические названия

Географические и топографические названия, т.е. имена поселений, городов, скал и т.п., имеют огромное значение в обоих произведениях. Первая часть поэмы Ахматовой носит название «Петербургская повесть», а «Эпилог» посвящен «моему городу» (с. 296). В тексте упоминаются все важные топонимы Петербурга–Ленинграда: Фонтанный дом, Галерейная улица, Нева, Летний сад, Марсово поле, Смольный, Эрмитаж и т.д.

У Элиота заглавие каждого квартета взято из топографии прародины поэта. Burnt Norton – особняк в области Gloucestershire, куда поэт часто ходил к друзьям и где он познакомился с англиканской церковью. East Coker – прекрасная деревушка, откуда предки поэта переселились в Америку в конце XVII в. в поисках свободы вероисповедания. Скалы в названии третьего квартета не нуждаются в комментариях, а что каса-

[11] *Eliot T. S.* Collected Poems 1909–1962. London–Boston 1963, 194. В дальнейшем я ссылаюсь на это издание в тексте, указывая только страницу.

ется Little Gidding, то это маленькое религиозное сообщество, не дожившее до дней Элиота[12].

Характер употребления Ахматовой и Элиотом топонимов отчасти сходен, так как и Петербург, и местности в «Квартетах» появляются не просто как географические названия, а как места, связанные с биографией поэтов. (Т. С. Элиот, согласно своему желанию, похоронен в деревне East Coker.)

Но мы должны заметить, что у Элиота все места, без исключения и в первую очередь, связаны с историческими или религиозными событиями, с Богом и, таким образом, с вечностью. Рассмотрим лишь один пример из «Little Gidding»:

You are here to kneel
Where prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.
(...)
Here, the intersection of the timless moment
Is England and nowhere. Never and always. (c. 215)

В «Поэме без героя» пересечение исторических времен происходит в образе новогоднего Петербурга. Сюда же примыкает и образ Летнего сада – символ начала города Петра. Но большинство топонимов принадлежит сфере личных воспоминаний поэта.

Время и пространство [делается] своим, личностным, несущим на себе отпечаток Я поэта. И вместе с тем это Я тоже оказывается органически и глубоко включенным в пространственно-временной континуум: Я – это тот, кто здесь (пространство) и сейчас (время) *говорит*, заявляя через эти условия о себе[13].

Фонтанный дом, белый зал, Эрмитаж, петербургские церкви и узкие улицы – это места, отмеченные «знаком», присутствием «тени» молодой Ахматовой, места, где лирический субъект видит свое прошлое.

Такого рода автобиографичность всегда была чужда английскому поэту.

3. Тень и эхо

Нельзя не увидеть мотивное и текстуальное сходство между следующими отрывками:

Звук шагов, тех, которых нету,
По сияющему паркету,
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился

[12] См. об этом подробнее: *Gardner H.* The composition of Four Quartets. Faber and Faber, 1978.

[13] *Топоров В. Н.* Об историзме Ахматовой: Russian Literature 28 (1990) 358.

Человек, что не появился
И проникуть в тот зал не мог (с. 279);

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take (с. 189);

и ниже:

And they were behind us, reflected in the pool (с. 190);

и, наконец, снова у Ахматовой:

Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил (с. 297).

Тень и эхо всегда являются у Ахматовой следами пережитого момента, посредниками между мирами личного прошлого и настоящего. Наша тень остается там, где мы вместе бродили (например, под аркой на Галерной), звук наших шагов слышен там, где мы вместе ходили (в Эрмитаже). Следовательно, тень и эхо у Ахматовой, так же как и у Элиота, обладает способностью соединять разные времена. В этой связи заслуживает внимания замечание А. Я. Обуховой:

> Образ тени связан с ахматовской концепцией памяти как высшей ценности. (...) Но в то же время, как нам кажется, Ахматова утверждает абсолютную ценность памяти только для себя, только как собственный этический императив, личное внутреннее решение, выбор. Это доказывается и тем, что существование тени релевантно лишь для автора, не для мира[14].

Кажется, у Элиота образы тени и эха употребляются в более широком смысле. Они не только сохраняют память о прошлом для будущего, но и появляются в качестве выразителей невоплощенных возможностей прошлого:

What might have been and what has been
Point to one end, which is always present (с. 189)

Эхо шагов у Ахматовой слышно именно там, где мы бродили, а у Элиота, наоборот, с аллеи, где мы никогда не ходили. Место, где происходит встреча с «другими эхо» – не что иное, как розовый сад. Но в розовом саду происходит встреча не только с эхом молодости: это место (мистического) соединения реального с нереальным, происшествий и желаний – место устранения парадоксов.

[14] *Обухова А. Я.* Образ тени в поэзии Анны Ахматовой: Ахматовский сборник 1. Русская библиотека института славяноведения, 85. Составители С. Дедюлин и Г. Суперфин. Париж 1989, 30.

In the description of this garden the center of its meaning is found in the antitheses and paradoxes of the heard and unheard, the seen and the unseen, the contradictory sense of something experienced and something missed[15].

Они, все воплощенные и невоплощенные потенции человеческой личности, появляются в зеркале бассейна. Но такое целостное появление личности возможно только перед смертью:

Then a cloud passed, and the pool was empty (c. 190)

Элиотовское эхо прошлого звучит в розовом саду. Роза, розовый цвет у Ахматовой всегда связаны с темой молодости и передают атмосферу эпохи модерна. Но мы не можем говорить о непосредственной связи у Ахматовой темы сексуальной инициации с мотивом розового сада, как в случае «Burnt Norton».

У Ахматовой роза, розовый сад являются только знаками молодости поэта, без явного мистического значения. Ср. концовку «Little Gidding»:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flames are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one (c. 223)

4. Танец

Танец ряженых на новогоднем маскараде воспринимается как «Петербугрская чертовня» (с. 280), Она на балу «окаянной пляской пьяна» (с. 282). Вообще подчеркивается дьявольский характер происшествий. Кто-то даже «хвост запрятал под фалды фрака...» (с. 278).

В противоположность хаотичности, апокалиптичности ахматовского ви́дения танца масок Элиот видит в танце женщины с мужчиной и в ритуальном танце вокруг костра выражение гармонии людей друг с другом и с природой.Танец у него становится таким же организующим приципом, как музыка и слово.

Танец является высшей формой движения всего мира, метафорой вечно вращающегося вокруг себя земного шара, выразителем божьего порядка. «Many opposites are reconciled by the eternal pattern, the dance of the turning world.»[16] Или, говоря словами самого поэта:

Except for the point, the
still point
There would be no dance, and there is only the dance (c. 191)

[15] *Williamson G.* A Readers' Guide to T. S. Eliot. A Poem-by-poem Analysis. New York 1966, 212.

[16] Там же, 213.

Рассматриваемый мотив выделяется и тем, что самая детальная разработка темы танца дается посредством слов сэра Томаса Элиота (Elyot, 1490[?]–1546), при помощи оригинального правописания:

> On a summer midnight, you can hear the music
> Of the weak pipe and the little drum
> And see them dancing around the bonfire
> The association of man and woman
> In daunsinge, signifying matrimonie –
> A dignified and commodious sacrament.
> Two and two necessarye coniunction,
> Holding each other by the hand or the arm
> Whiche betokeneth concorde (cc. 196–197)

Здесь же уместно вспомнить о мотиве осени, сменяющих друг друга времен года.

Не случайно Ахматова выбрала в качестве эпиграфа слова «In my beginning is my end», хотя Элиот, подытоживая второй квартет, произносит: «In my end is my beginning» (с. 204). Таким образом, в конце жизни, в наступающей зиме, в мертвой листве Элиот не видит ничего трагического. Эти явления принадлежат для него нормальному порядку жизни и смерти. Ср.:

> Moving without pressure, over the dead leaves,
> In the autumn heat (с. 190)

и

> не последние ль близки сроки?..
> (...)
> Как в прошедшем грядущее зреет,
> так в грядущем прошлое тлеет –
> Страшный праздник мертвой листвы (с. 279).

Значит, у Ахматовой подчеркивается трагический, апокалиптический характер того же самого мотива. Дух трагизма абсолютно чужд «Четырем квартетам». См. разъяснение образа

> Dry the pool, concrete, brown edged,
> And the pool was filled with water out of sunlight (с. 190)

Эриком Томсоном, который видит в нем «the appearance of a new life in the mids of death»[17].

Жизнь представлена в «Квартетах» как вечный круговорот, не ведущий к смерти, а содержащий ее в себе:

> Old stone to new building, old timber to new fires,
> Old fires to ashes, and ashes to the earth
> Which is already flesh, fur and faeces,
> Bone of man and beast, cornstalk and leaf (с. 196)

[17] *Thompson E.* T. S. Eliot: The Metaphysical Perspective. Southern Illinois University Press 1963, 106.

(Здесь Элиот, кажется, очень близок Борису Пастернаку.)

5. Слово и тишина

Музыка, танец, времена года – для Элиота это разные способы структурирования, организации мира. В концепции «Четырех квартетов» к ним же относится и слово, с помощью которого Элиот старается выразить невыразимое, то, что находится за пределом слов – «тишину Бога».

Однако понятие тишины противоречиво в «Четырех квартетах», ведь поэт старается восславить тишину и в словах. Во втором квартете явно чувствуется страдание поэта, мечущегося между двумя полюсами значений понятия тишины – тишины невозможности выражения

> the intolerable wrestle
> With words and meanings. The poetry does not matter (c. 198)

и, что еще хуже, тишины того, кому нечего сказать,

> Or as, when an underground train, in the tube, stops too long between two stations
> And the conversation rises and slowly fades into the silence
> And you see behind every face the mental emptiness deepen
> Leaving only the growing terror of nothing to think about (c. 200).

Другой полюс значения элиотовской тишины – это желанное спокойствие, примирение парадоксов, смирение.

> The only wisdom we can hope to acquire
> Is the wisdom of humility: humility is endless (c. 199)

Парадокс состоит в том, что «Only through time time is conquered» (c. 192) и «We must be still and still moving» (c. 203), и суть речи – достижение тишины.

У Ахматовой же тишина является синонимом смерти, греха, невозможности творчества. Как мы уже видели, память, припоминание осуществляются в словах, в поэзии. Поэтическое слово есть единственный хранитель памяти. Связь припоминания и понимания сходна у двух поэтов.

> We had the experience but missed the meaning,
> And approach to the meaning restores the experience
> In a different form, beyond any meaning
> ⟨...⟩
> That the past experience revived in the meaning
> Is not the experience of one life only
> But of many generations (c. 208)

Тишина, заговорившая в «главе четвертой и последней „Петербургской повести"», рассказывает нам именно ту историю 13-го года, которую в свое время никто не рассказал. Чувство греха автора –

И чья очередь испугаться,
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться
И замаливать давний грех?
Ясно все:
Не ко мне, так к кому же? (с. 278)

– происходит от того, что и она промолчала, она тоже не увидела в событиях 1913 года начало конца, причину катастрофы 40-х годов.

Ахматовская тишина всегда является трагической антитезой творчества. «Победившее смерть слово» (с. 287) – единственный для Ахматовой путь к спасению. В. Н. Топоров также замечает, что

«в отличие от Элиота Ахматова гипостазирует слово. Оно выступает победителем смерти и разгадкой жизни, становясь тем самым прикосновенным к вечности».[18]

Связь времени и творчества у Ахматовой и Элиота

Элиот в «Четырех квартетах» дошел до предела поэзии и до предела возможностей поэтического мышления.

«"Little Gidding" is the furthest point in his spiritual and poetic exploration, his meeting with death.»[19]

Он довел поэзию до ее логического конца. Ведь если музыка безукоризненнее слова, а тишина является их идеалом, то поэту остается только замолчать.

Ахматова достигла другого предела. Если искусство Элиота приобретает самоуничтожающий характер и на место поэзии ставится христианство, то в случае Ахматовой можно говорить об искусстве-религии в духе символизма. Сама Ахматова не отказывалась от такой терминологии. В ее записной книжке сохранилось примечание: «В. Н. Жирмунский очень интересно говорил о поэме. Он сказал, что это исполнение мечты символистов. Т. е. это то, что они проповедовали в теории, но никогда не осуществляли в своих произведениях».[20]

Л. К. Долгополов видит символистский характер «Поэмы без героя» не только в скрывающейся в ее основе философии творчества:

Поэтика символизма, с ее намеками и иносказаниями, подводными, расширительными, потенциональными смыслами, с ее пренебрежением к сюжетной прагматике (выражение М. Бахтина) ... сказывается в поэме Ахматовой со всей силой[21].

[18] *Топоров В. Н.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (Т. С. Элиот): International Journal of Slavic Linquistics and Poetics, 1973, 168.

[19] *Spender S.* Eliot. Glasgow 1975, 177.

[20] Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на год 1974. Ленинград 1976, 76.

[21] *Долгополов Л. К.* По законам притяжения. О литературных традициях в «Поэме без героя» Анны Ахматовой: Русская литература, 1979, 4, 57.

У Элиота творчество – и не только творчество поэтическое, но всякий творческий акт человека (движение, танец, слово) – способно структурировать время. («The detail of the pattern is movement», 195.) Поэзия является одним из путей к тишине, спокойствию. Но связь линейного времени с вечностью осуществляется «вне» поэзии – в религии.

Ахматова возводит свое искусство в ранг религии, для нее слияние трех времен с вечностью происходит в рамках искусства.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 249–257

Postaci miejskich plebejuszy w prozie polskiej okresu międzypowstaniowego

Zarys problematyki[1]

STEFAN TOMASZEWSKI

ELTE BTK Lengyel Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

W tworzonej głównie na terenie kraju prozie międzypowstaniowej wyraźnie zaznacza swą obecność bohater, we wcześniejszej literaturze polskiej posiadający nader skromne antecedencje. Jest nim reprezentant miejskiego plebsu. To „pożyczone" z terminologii historycznej i socjologicznej pojęcie pozwala ująć w jedną kategorię stosunkowo liczne w prozie polistopadowego trzydziestolecia postaci rzemieślników, przekupek, wyrobników, sklepikarzy, traktierników, uliczników, wreszcie różnej maści wielkomiejskich złoczyńców. Odnaleźć je można w pożytkujących wątki i motywy urbanistyczne powieściach, utworach nowelistycznych a także afabularnych obrazkach i szkicach fizjologicznych pióra J. Dzierzkowskiego, J. Korzeniowskiego, J. I. Kraszewskiego, W. Szymanowskiego, W. Wolskiego, K. W. Wójcickiego, N. Żmichowskiej i innych – dziś niekiedy prawie doszczętnie zapomnianych – pisarzy ówczesnych, takich jak np. J. S. Bogucki, E. Bogusławski, czy M. Skotnicki.

Nietrudno zauważyć, że wymienione wcześniej postaci reprezentują środowiska miejskie, które – zgodnie z modelem stratyfikacyjnym charakterystycznym dla ukształtowanego już społeczeństwa kapitalistycznego, o czym zresztą w przypadku społeczności polskiej z połowy ubiegłego wieku nie można jeszcze mówić[2] –

[1] Niniejszy artykuł przynosi syntetyczne, niejako modelowe ujęcie zagadnienia, pozbawione szczegółowych analiz literackich i ograniczające egzemplifikację formułowanych uogólnień do niezbędnego minimum. Bardziej wyczerpującą i znacznie obszerniej dokumentowaną prezentację niektóre aspekty charakteryzowanego zjawiska znalazły w moich wcześniejszych publikacjach: Odrażający złoczyńcy i poczciwi rzemieślnicy. O sposobach prezentacji postaci miejskich plebejuszy w polskich powieściach tajemnic okresu międzypowstaniowego: Prace Polonistyczne 39 (1983) 97–122; Literackie wizerunki warszawskich rzemieślników w „Domku przy ulicy Głębokiej" W. Wolskiego; Prace Polonistyczne 40 (1984) 173–189; Postaci miejskich plebejuszy w szkicach fizjologicznych i obrazkach okresu międzypowstaniowego: Prace Polonistyczne 45 (1989) 63–86.

[2] Na taki stan rzeczy niejednokrotnie wskazują autorzy opracowań socjohistorycznych dotyczących XIX w. R. Kołodziejczyk pisze np.: „zapóźniony i zacofany kraj przekształcał swoją strukturę w sposób bardzo powolny, z wieloma obciążeniami i nawrotami, przy współistnieniu obok siebie starych feudalnych i półfeudalnych struktur społecznych z nowymi kapitalistyczymi". R. KOŁODZIEJCZYK, Miasta, mieszczaństwo, burżuazja w Polsce w XIX w. Szkice i rozprawy historyczne. Warszawa 1979, 18. Por. też studia pomieszczone w tomie: Przemiany społeczne w Królestwie Polskim 1815–1864, praca zespoł. pod kier. W. Kuli i J. Leskiewiczowej. Wrocław 1979.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

należałoby ujmować, nie licząc grup marginesowych, w kategoriach drobnomieszczaństwa, proletariatu i lumpenproletariatu. O przyjęciu dla potrzeb badawczych kategorii jednoczącej ten zdawałoby się heterogeniczny zespół postaci zadecydował charakter materiału literackiego. Przy wszystkich bowiem różnicach dzielących przedstawicieli owych środowisk, ich literackie odzwierciedlenia ujawniają – bezpośrednio lub pośrednio – co najmniej trzy dość istotne cechy wspólne, a mianowicie: ograniczoną możliwość korzystania z szeroko rozumianych praw obywatelskich, relatywną niezamożność, wreszcie – niski stopień prestiżu społecznego. Szczególnie wyrazista jest ta ostatnia właściwość. W międzypowstaniowej „socjologii powieściowej", odwołującej się najczęściej do ujęć dychotomicznych, niejednokrotnie mniejszy dystans dzieli przedstawiciela środowiska przestępczego od czeladnika czy nawet majstra cechowego, niż rzemieślnika bądź drobnego kupca od herbowego, a nawet nieherbowego „salonowca". By uniknąć nieporozumień należy podkreślić, że eksponowanie wspomnianego zespołu cech wcale nie musi oznaczać niechętnego, pogardliwego, czy wrogiego stosunku do prezentowanych bohaterów. Rozwarstwienia społeczne uwidaczniane w powieściach ówczesnych nader często bowiem nie idą w parze z wartościującymi podziałami dokonywanymi według kryteriów moralnych.

Pojawienie się w prozie międzypowstaniowej znacznej grupy postaci rekrutowanych z niższych warstw społeczności miejskiej, obdarzanych przy tym niejednokrotnie ważnymi funkcjami fabularnymi i ideowymi, stanowi w stosunku do romansu doby stanisławowskiej oraz powieści pierwszego trzydziestolecia XIX w. istotne novum. We wcześniejszych fazach procesu rozwojowego nowożytnej prozy polskiej horyzont podejmowanej przez pisarzy obserwacji społecznej zamykał się prawie wyłącznie w granicach świata szlacheckiego. Postaci reprezentujące inne środowiska socjalne ukazywane były sporadycznie i zazwyczaj – poza nielicznymi wyjątkami – na dalekich planach fabularnych. Silnie zakodowany w mentalności twórców rustykalizm, zyskujący istotne wsparcie w rodzimej tradycji literackiej i w dużej mierze warunkowany specyfiką polskiego rozwoju społeczno-ekonomicznego, implikował przy tym niewielką atrakcyjność tematyki urbanistycznej, co w oczywisty sposób nie sprzyjało wprowadzaniu do powieści postaci mieszczan. Wprawdzie pojawiają się w romansie przedlistopadowym motywy mające charakter antecedencji dla omawianego zjawiska,[3] niemniej jednak przygotowują one tylko grunt pod obserwowany w prozie krajowej piątego i szóstego dziesięciolecia XIX w. dość dynamiczny rozwój problematyki urbanistycznej połączony z niewątpliwie ważnym dla procesu demokratyzowania się bohatera prozy polskiej awansem literackim reprezentantów miejskiego plebsu.

Konieczność takiego awansu dostrzegali zwłaszcza pisarze o poglądach najogólniej mówiąc liberalno-demokratycznych, dla których kategoria narodu nie

[3] Por. Z. Leśnodorski, Miasta i mieszczanie w powieści stanisławowskiej: Pamiętnik Literacki 32 (1935) 154–189; S. Tomaszewski, Postaci mieszczan w powieści polskiej okresu przedlistopadowego: Prace Polonistyczne 44 (1988) 211–231.

mieściła się już w dawnej stanowej formule. „(...) do powieści naszych – pisał J. Dzierzkowski – należy już raz wpuścić nie tylko salony i szlacheckie dwory, które już znamy na wskroś, ale i ulicę, i przedmieścia, i chaty wieśniacze. Niech wystąpią w powieści prócz fraków wszystkie kapoty i sukmany, niech zagwarzą swoją mową i mieszczanie, i wieśniacy, ludzie rzemiosła i pługa (...) wówczas dopiero powstanie prawdziwie powieść narodowa, o jakiej marzą i gwarzą dzisiaj, a osiągnąć jej nie zdołają tymi wszystkimi szlacheckimi powiastkami, jakimi nas tylko obdarzają dotychczasowi powieściarze nasi."[4]

Ale nie tylko tego rodzaju postulaty warunkowały wyraźnie zwiększoną w prozie międzypowstaniowej populację postaci miejskich plebejuszy oraz nie mniej wyraźny wzrost ich rangi fabularnej. Niewątpliwy wpływ na narastanie zainteresowania urbanizmem oraz różnymi, charakterystycznymi dla ośrodków miejskich środowiskami społecznymi, w tym także plebejskimi, wywarł zarówno dość wydatny w trzydziestoleciu polistopadowym wzrost gospodarczego, ludnościowego i kulturowego znaczenia większych miast polskich z Warszawą na czele,[5] jak i popularne wzory literackie importowane z prozy zachodnioeuropejskiej, dostarczane zwłaszcza przez francuską powieść tajemnic i inne odmiany „romansu socjalnego" oraz piśmiennictwo „fizjologiczne". Nieobojętny dla owego procesu był również rozwój rodzimych tendencji protorealistycznych, stanowiących swego rodzaju alternatywną możliwość estetyczną wobec dominującego nurtu romantycznego.

Dzieje miejskiego plebejusza w literaturze międzypowstaniowej wskazują na wyraźną ekspansywność tego bohatera. O ile na początku okresu pojawia się on głównie w nielicznych prezentacjach obrazkowych i „fizjologicznych", a w pierwszych rodzimych powieściach tajemnic pełni co najwyżej drugorzędne funkcje, to pod koniec piątej i w szóstej dekadzie dziewiętnastego stulecia jest już dość częstym gościem w rozmaitych zbiorach paradokumentarnych szkiców miejskich (takich, jak np. *Warszawa i warszawianie*, 1857, A. Wieniarskiego czy też zbiorowy tom *Szkice i obrazki*,[6] 1858), a w podejmujących problematykę społeczno-obyczajową większych i mniejszych utworach fabularnych (m. in. w *Salonie i ulicy*, 1847, J. Dzierzkowskiego, *Książce pamiątek*, 1847-1848, N. Żmichowskiej, *Panu i szewcu*, 1849, J. I. Kraszewskiego, *Krewnych*, 1856, J. Korzeniowskiego, w nowelistyce A. Wilkońskiego, czy A. Wieniarskiego) z powodzeniem zaczyna

[4] J. Dzierzkowski, Salon i ulica, oprac. i wstęp J. Rosnowska. Warszawa 1949, 89.

[5] W okresie pięćdziesięciolecia: 1810-1860 podwoiła się liczba mieszkańców wielu polskich miast. Na przykład ludność Warszawy wzrosła w tym czasie z 78 tys. do 158 tys., Lwowa – z 42 tys. do 70 tys. Krakowa – z 24 tys. do 50 tys., Poznania – z 16 tys. do 51 tys. Por. I. Pietrzak-Pawłowska, Ekonomiczne warunki przemian strukturalnych w społeczeństwie Warszawy XIX w. (w:) Warszawa XIX wieku, 1795–1918, z. 3, Warszawa 1974, s. 44. „Studia Warszawskie" t. XIX.

[6] Ten bardzo starannie wydany przez J. Ungra almanach wypełniły utwory W. Szymanowskiego, A Wieniarskiego, A. Wilczyńskiego i K. W. Wójcickiego opatrzone znakomitymi ilustracjami F. Kostrzewskiego.

aspirować do odgrywania ról znaczących, czasem nawet pierwszoplanowych. Niezaprzeczalnym zaś ośrodkiem świata przedstawionego staje się w powieści W. Wolskiego *Domek przy ulicy Głębokiej* (1858).

Głównym, najczęściej pojawiającym się na kartach utworów reprezentantem miejskiego plebsu pozostaje w prozie międzypowstaniowej poczciwy rzemieślnik. Jest to wyraźnie stypizowana i na wskroś pozytywna postać, wyposażona w dość stabilny zespół cech charakterologicznych i światopoglądowych, na który składają się przede wszystkim: pracowitość, uczciwość, chrześcijańska pokora i miłość bliźniego, poprzestawanie na małym, szacunek dla tradycji oraz bezwarunkowa akceptacja „od Boga danego" losu i społecznej kondycji. Ów zbiór właściwości, będący w znacznej mierze uproszczoną lekcją popularnego w Polsce franklinizmu,[7] w pierwszm rzędzie decyduje o wysokiej ocenie moralnej bohatera, niejednokrotnie wyostrzanej przez kontrastowe zestawianie go ze zdegenerowanym przedstawicielem salonu lub z będącym uosobieniem miejskiego zła plebejskim przestępcą. Zgodnie z tym schematem skonstruowane są np. postaci majstra Hebla z *Krewnych*, tytułowego szewca z powieści Kraszewskiego, szewca Karosza z *Salonu i ulicy*, kowala Szczepaniaka i stolarza Sierockiego z *Domku przy ulicy Głębokiej*.

Godzi się zauważyć, że tak samo definiowane pojęcie poczciwości odnieść można również do reprezentantów innych miejskich profesji i środowisk plebejskich, którzy zaludniają międzypowstaniowe fabuły. Dowodzą tego rozmaite postaci przekupek, stróżek, traktierników, drobnych kupców, piaskarzy, wyrobnic pojawiające się choćby w *Daguerotypach Warszawy* (1847) E. Bogusławskiego, *Kupcu z Krakowskiego Przedmieścia (*1844) M. Skotnickiego, *Kapitalistach* (1851) J. S. Boguckiego, *Dziecięciu Starego Miasta* (1864) J. I. Kraszewskiego a także w innych utworach powieściowych i nowelistycznych. Ponieważ jednak wśród dodatnio wartościowanych mieszczańskich bohaterów prozy polistopadowego trzydziestolecia wyraźnie dominują – ilościowo i jakościowo – przedstawiciele środowiska rzemieślniczego, słuszne jest, by oni właśnie dali nazwę kategorii typologicznej.

Wykaz cnót poczciwego mieszczanina poszerzany bywa niekiedy o inne jeszcze cenne właściwości, wśród których zwraca przede wszystkim uwagę wyraziście nobilitująca plebejusza gotowość do patriotycznego czynu i ofiary. Motyw ten znajduje zastosowanie np. w kreacjach mieszczańskich bohaterów wymienionych wcześniej powieści Wolskiego i Dzierzkowskiego, w fabułach których spotkać można uczestników powstania listopadowego i Wiosny Ludów, a nawet byłą napoleońską wiwandierkę. W szczególnie zaś dramatycznej wersji pojawi się on w związanym tematycznie z poprzedzającymi powstanie styczniowe wielkimi manifestacjami patriotycznymi *Dziecięciu Starego Miasta*.

[7] O wzorcach moralnych Beniamina Franklina i ich recepcji w Polsce por. M. Ossowska, Moralność mieszczańska. Łódź 1956, 63–97.

W ten sposób wyposażane postaci miejskich plebejuszy stają się nosicielami systemu wartości, który – zgodnie z autorską intencją – zjednać ma im przychylność salonowych zwłaszcza czytelników. Zabieganie o aprobatę odbiorcy dla wyraziście idealizowanych bohaterów służy przede wszystkim uprawianej na terenie prozy międzypowstaniowej dydaktyce społecznej, której podstawowymi hasłami stają się solidaryzm oraz łagodzenie dzielących społeczność narodową barier kulturowych. Postulatom tym, formułowanym niejednokrotnie expressis verbis, towarzyszą najczęściej motywacje z arsenału chrześcijańskiej moralistyki, nieco rzadziej uzasadnienia patriotyczne oraz utylitarno-ekonomiczne.

Szczególnie charakterystycznymi cechami mentalności powieściowego poczciwego rzemieślnika są pochwała mierności i szeroko rozumiana społeczna pokora. Tacy bohaterowie jak samborski krawiec Jan Karosz, który w jednej z sekwencji *Salonu i ulicy* z bronią w ręku stara się dochodzić praw skrzywdzonej przez utytułowanego panicza siostry, oraz posiadająca spore aspiracje intelektualne, obdarzona niezwykłym talentem Helusia z *Książki pamiątek* N. Żmichowskiej, jawią się na tym tle jako postaci wyjątkowe, zapowiadające wszakże ciekawsze kreacje plebejskie w prozie postyczniowej. Należy jednak zwrócić uwagę, że „ten sam" poczciwy plebejusz ukazany w werystycznym obrazku lub szkicu fizjologicznym, których autorzy deklarują zgodność literackiego przedstawienia z rzeczywistością, potrafi być niepokorny, a nawet wręcz arogancki wobec przedstawicieli wyższych sfer społecznych. Dobrych przykładów dostarczają w tym przypadku zwłaszcza warszawskie szkice W. Szymanowskiego (np. *O piwie i szynkach piwa w Warszawie; Jakim sposobem pani Maciejowa nauczyła się milczeć, a panna Konstancya deklamować*) i A. Wieniarskiego (np. *Rysopis Warszawy. Warszawa w karnawale*). Istnieje więc pewna rozbieżność między obrazem pojawiającym się w utworach paradokumentarnych a życiowymi postawami większości powieściowych bohaterów mieszczańskich. Warto podkreślić, że dobrze zgadzają się one z parenetycznymi wzorami prezentowanymi w dydaktycznej literaturze przeznaczonej dla miejskiego ludu, np. w zbiorku gawęd A. Nakwaskiej *Niedzielne wieczory starego stolarza* (1843), czy w utworach publikowanych na łamach adresowanej głównie do środowiska rzemieślniczego „Czytelni Niedzielnej", ukazującej się w Warszawie w latach 1856–1864. Wszystko to prowadzi do wniosku, że obecne w międzypowstaniowych fabułach postaci poczciwych mieszczan, mimo iż wyposażone niejednokrotnie w wiele realiów środowiskowych, są nie tyle próbą wiernego odwzorowania rzeczywistości, co raczej swego rodzaju projekcją szlachecko-inteligenckich wyobrażeń o cichym i cnotliwym prostaczku ubezwłasnowolnionym przez życiowy minimalizm i chrześcijańską pokorę, którego w imię narodowych celów należy otoczyć opieką i przygarnąć do wzbierającej demokratycznymi uczuciami piersi.

Ów tak wyraźnie podkreślany w kreacjach pozytywnych przedstawicieli miejskich środowisk plebejskich minimalizm życiowy i brak aspiracji wynika przede wszystkim z optyki społecznej, jaka dość powszechnie obowiązuje w powieści i nowelistyce międzypowstaniowej. Jej pryncypium jest zasada „constans" – wszyst-

ko i wszyscy pozostają na swoim miejscu. Postulowana chrześcijańska miłość bliźniego wcale nie oznacza równości, jako że najczęściej zalecany wzór stosunków między przedstawicielami warstw uprzywilejowanych a reprezentantami społecznych nizin jest swoistą odmianą dawnego paternalizmu. Mobilność społeczna jest bądź nie dostrzegana, bądź traktowana wyraźnie ambiwalentnie. O ile powieściopisarze międzypowstaniowi są niejednokrotnie skłonni akceptować, a nawet jak Korzeniowski – postulować przemieszczenia pauperyzujacej się szlachty do warstwy rzemieślniczej, to odwrotny kierunek wędrówki po drabinie społecznej podlega zazwyczaj ostrej krytyce, której częstym orężem staje się karykatura. Pojawiają się zatem w ówczesnej prozie postaci wykpionych dorobkiewiczów lub kandydatów na nich, w kreacjach których ze szczególnym upodobaniem eksponuje się intelektualny prymitywizm, bądź wręcz głupotę, czego dobrym przykładem może być choćby postać szewca Falederowicza z *Kapitalistów* Boguckiego. Z mieszczan – rzemieślników i traktierników „chorych na pańskość" kpi w *Samolubach* (1846), M. Skotnicki, podobnie czynią autorzy utworów nowelistycznych, m. in. A. Wilkoński w *Kafarku* (1846). A. Wieniarski w *Pańskości* (1857), J. Osipowska w powiastce *Piasek* (1843). Wyraźna jest bowien niechęć do ludzi naruszających ustalony, posiadający boską sankcję porządek społeczny i obyczajowy,[8] a także do pieniądza jako narzędzia społecznych przemieszczeń.

Wyraźnie spolaryzowanym w stosunku do poczciwego rzemieślnika typem plebejskim jest w prozie międzypowstaniowej odrażający złoczyńca. Ten spełniajacy co najwyżej drugorzędne funkcje fabularne bohater niejako interioryzuje całe zło wielkiego miasta. Jest do imentu zdeprawowany i nie rokuje nadziei na poprawę. Nie otrzymuje zresztą od pisarzy żadnych szans na ekspiację. Liczne postaci tego rodzaju, w dużej mierze wzorowane na kreacjach zatwardziałych przestępców z *Tajemnic Paryża* (1842–1843) E. Sue'go, pojawiają się przede wszystkim na kartach polskich naśladownictw tego dziewiętnastowiecznego bestselleru, takich jak np. *Małe tajemnice Warszawy* (1844) K. R. Rusieckiego, *Kuglarze* (1845) J. Dzierzkowskiego, *Klementyna, czyli życie sieroty* (1846) J. S. Boguckiego, czy wspomniane juz wcześniej *Daguerotypy Warszawy*. Wprowadzony do rodzimych powieści tajemnic plebejski złoczyńca w pierwszym rzędzie zwiększać ma trakcyjność ich fabuł ze względu na swoistą „egzotykę" środowiskową, uwydatnianą niekiedy (np. w *Kuglarzach*, czy *Małych tajemniach Warszawy*) za pomocą prób stylizowania jego wypowiedzi na autentyczny żargon przestępczy. Jako antyteza cnotliwego mieszczanina wykorzystywany zaś bywa przez twórców do uprawiania płytkiej zazwyczaj moralistyki, mającej wykazać, jak to sformułował Bogucki, „różnicę losu ubóstwa od nikczemności". Poza polem pisarskich

[8] Symptomatyczna w tym względzie jest posiadająca niewątpliwe założenie dydaktyczne konstatacja J. Osipowskiej: „Dumny prawdziwie człowiek nie sunie się w towarzystwo wyżej urodzonych ludzi, bo w dumie swojej widzi szlachetnem i pięknem miejsce, gdzie jego Bóg posadził." J. OSIPOWSKA, Piasek. Powiastka: Pielgrzym 1843, 4: 286.

zainteresowań pozostają natomiast społeczne uwarunkowania przestępstwa i demoralizacji plebsu.

Silne stypizowanie, jakiemu podlega znakomita większość występujących w prozie międzypowstaniowej postaci miejskich plebejuszy, w istotny sposób warunkuje metody ich literackiej prezentacji. Podstawowym środkiem kreacyjnym zarówno wobec bohaterów głównych, jak i dalszoplanowych jest odnarratorski opis ich powierzchowności, w którym szczególne miejsce przyznane jest – nierzadko bardzo uproszczonej – analizie fizjonomicznej. Opis ów uwydatnia te przede wszystkim cechy, które już w momencie pierwszego pojawienia się postaci pozwalają obserwatorowi na wyciągnięcie wniosków dotyczących jej charakteru, a nawet losu. Ta wstępna charakterystyka określa bohatera bez reszty. Dalsze jego dzieje, postępowanie, głoszone poglądy są zazwyczaj tylko jej potwierdzeniem bądź rozwinięciem. Nawet jeśli pozytywnie wartościowani plebejusze miewają chwile słabości, przeżywają wzloty i upadki – jak to się dzieje w przypadku najpełniej, najmniej schematycznie wykreowanych bohaterów *Domku przy ulicy Głębokiej* – to i tak w końcu wracają do stanu pierwotnej poczciwości. Pewne właściwości postaci, a przede wszystkim socjalna proweniencja i status majątkowy uwydatniane bywają także przez ich strój, przedstawiany niekiedy (zwłaszcza przez Korzeniowskiego i Wolskiego) ze sporą dbałością o zachowanie ówczesnych realiów kostiumologicznych.

Pojawiający się w międzypowstaniowych fabułach plebejusze nie są już anonimowymi reprezantantami miejskiego ludu, jak to bywało w powieściach wcześniejszych. Występują zazwyczaj imiennie (także postaci epizodyczne), przy czym bohaterowie – niezależnie od ważności ich fabularnych funkcji – obdarzani czasem bywają mającymi walor typizujacy znaczącymi, odprofesjonalnymi nazwiskami (np. stolarz – Hebel, cieśla – Toporek, szewc – Falederowicz). Wielokrotnie uzyskują oni możliwość stosunkowo szerokiej autoprezentacji w działaniu i dialogach. Warto przy tym zwrócić uwagę na posiadające w znacznej mierze motywacje realistyczne i niekiedy (np. w powieściach Korzeniowskiego, Wolskiego, Dzierzkowskiego) naprawdę artystycznie udane próby socjalnej charakteryzacji oraz indywidualizacji ich stylu językowego. Wzbogaceniu literackich wizerunków miejskich plebejuszy służą także prezentacje ich macierzystych środowisk, uwzględniające z rozmaitą, czasem – jak w *Krewnych* – drobiazgową wręcz dokładnością odwzorowywane realia obyczajowe ze sfery życia rodzinnego i profesjonalnego. Uwydatnianie cech wspólnoty okazuje się przydatne zarówno do dopełnienia sylwetki zindywidualizowanego bohatera, jak też do podkreślenia jego społecznej reprezentatywności. Dość ważną rolę w charakteryzowaniu postaci odgrywają ponadto opisy tych rejonów i miejsc powieściowego miasta, z którymi są one niejako organicznie związane, w których spędzają większość swojego życia, gdzie mieszkają, pracują, bawią się.

Wspomniane środki kreacyjne w najbardziej chyba interesujący sposób wykorzystuje Wolski, tworząc w *Domku przy ulicy Głębokiej* całą galerię sytuowanych na różnych planach fabularnych barwnych postaci warszawskich drobnomiesz-

czan, które, nie zatracając znamion typowości, są już wyraźnie zindywidualizowanymi jednostkami. Ogólnie zaś rzecz ujmując, należy stwierdzić, że pojawiający się w prozie międzypowstaniowej reprezentanci miejskiego plebsu, mimo mniej lub bardziej posuniętej schematyzacji ich wizerunków, są już w miarę „żywymi ludźmi", a nie manekinami pozbawionymi imion i twarzy, potrzebnymi wyłącznie do wypełniania ulic powieściowego miasta, jak to się działo w romansie stanisławowskim i powieści pierwszego trzydziestolecia XIX w.

Obserwowane w prozie międzypowstaniowej spore już zainteresowanie miejskimi środowiskami plebejskimi prowadzi do wyraźnego poszerzenia wyłaniającego się z poszczególnych realizacji literackich obrazu wielkiego miasta. Nie zamyka sie już ono – jak dawniej – w granicach strefy rezydencjonalnej. Obok pałacu, salonu i przybytków amoralnych, wielkoświatowych uciech pojawiają się rzemieślnicze domki i warsztaty, kantory kupieckie, targowiska, tanie garkuchnie i zakazane szynki oraz całe dzielnice pracy, nędzy i przestępstwa. Ważną rolę w tym procesie odgrywają drobne formy narracyjne, a zwłaszcza szkice fizjologiczne,[9] których autorzy obdarzeni niekiedy pasją rasowych reportażystów penetrują przede wszystkim plebejskie rewiry Warszawy. Ta największa polska aglomeracja staje się również najczęściej terenem akcji w podejmujących tematykę urbanistyczną utworach fabularnych. Wielkie miasto ukazywane w prozie międzypowstaniowej nie jest już tylko – jak to się obserwuje we wcześniejszych rodzimych realizacjach motywów urbanistycznych – wykazującym cechy infernalności centrum ziemskiego zła i ośrodkiem deprawacji przybyszów ze wsi, choć nadal jest to dominujący sposób jego literackiego postrzegania. Tętniące rytmem pożytecznej pracy, wyposażone w całkiem spore enklawy poczciwości, stające się dobrą przystanią dla rozbitków ze szlacheckiego dworku, zaczyna być także interpretowane jako naturalny teren ludzkiej egzystencji, nie poddający się jakimś jednoznacznym moralnym kwalifikacjom. W sumie dowodzi to pogłębionego już sposobu widzenia miasta i można zaryzykować tezę, że właściwie dopiero z chwilą pojawienia się w powieściach i nowelistyce doby międzypowstaniowej sporej grupy postaci reprezentujących miejski plebs urbanizm wyraźnie zaakcentował swą obecność w katalogu polskich tematów literackich. Zarysowały się też perspektywy jego ekspansywnego rozwoju.

Historia kształtującego się na gruncie prozy międzypowstaniowej nowego bohatera – miejskiego plebejusza nie kończy się oczywiście z początkiem roku

[9] Wyraźne faworyzowanie w obrębie tego gatunku tematyki urbanistycznej podkreśla monografista „małej" prozy międzypowstaniowej, pisząc m. in: „Jedną z dziedzin życia, dzięki „fizjologiom" po raz pierwszy na taką skalę objętą literackimi penetracjami, stało się miasto ze swoją skomplikowaną mapą różnorakich rzemiosł, z zakamarkami pełnymi oryginalnych figur, ze światem i półświatkiem przestępczym etc. Szkice fizjologiczne były w tym względzie częścią składową obszerniejszego ruchu literackiego (...), powołującego do życia nowożytne mity wielkich metropolii." J. BACHÓRZ, Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863. Gdańsk 1972, 197.

1864. Liczni reprezentanci różnych miejskich środowisk plebejskich występować będą w tendencyjnej prozie wczesnopozytywistycznej, w powieści oraz nowelistyce dojrzałego realizmu i naturalizmu, w fabułach dwudziestowiecznych. Ich postaci podlegać będą naturalnej artystycznej i ideowej ewolucji. Wydatnie też poszerzy się ich krąg. W ostatnich dziesięcioleciach XIX w. pojawi się np. znacznie dynamiczniejszy od poczciwego drobnomieszczanina i praktycznie nie dostrzeżony przez prozaików międzypowstaniowych przedstawiciel fabrycznego proletariatu.

Zadaniem niniejszego wywodu było uchwycenie i z konieczności dość pobieżne scharakteryzowanie pierwszej i niewątpliwie ważnej fazy procesu rozwojowego tej odmiany plebejskiego bohatera. Przedstawione zjawisko wydaje się wszakże istotne i z innych względów. Postrzegać je bowiem należy, co już kilkakrotnie sugerowano, jako ważny symptom rozwoju nader skromnie we wcześniejszej literaturze polskiej eksploatowanej tematyki urbanistycznej. Traktowane zaś jako jeden z refleksów dokonujących się w świadomości społecznej (nie bez oporów zresztą) przewartościowań dotyczących treści i zakresu takich kardynalnych pojęć jak naród i społeczeństwo, daje ono – mimo swej oczywistej wycinkowości – pewien pogląd na udział literarury w owych przewartościowaniach, dozwala też lepiej określić stopień jej wrażliwości na zachodzące w ówczesnej rzeczywistości przeobrażenia społeczne i cywilizacyjne.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 259–287

„Pravoslovnik" Matije Petra Katančića, prvi hrvatski etimološki rječnik

IGOR GOSTL

Leksikografski zavod, 41 001 Zagreb, Frankopanska 26

Matija Petar Katančić, Valpovčanin, franjevac, „enciklopedist u znanostih", „naučitelj mudroznanja", „učitelj piesničtva", arheolog, filolog, geograf, historik, numizmatik, prevoditelj prve tiskom objavljene Biblije u Hrvata, znanstvenik, pjesnik i teoretičar pjesništva, leksikograf. Kao pjesnik predromantičkog klasicizma reformirao je metrički stih, kao leksikograf izradbom prvog etimološkog rječnika hrvatskog jezika zaorao je prvu brazdu pučke etimologije.

Golemi raspon interesa koji su ovog vrhunskog intelektualca privlačili, ovime zacijelo nije iscrpljen. Diviti nam se je koliko intelektualnoj znatiželji i nadarenosti, toliko i maru ovog franjevačkog patra kojega velik broj djela osta u rukopisu. Začudno je utoliko više da Katančić do danas nije javnosti predstavljen ni jednom knjigom, odnosno sveobuhvatnim monografskim prikazom.[1]

Nazivahu ga i najučenijim Hrvatom XVIII. st. No nedvojbeno je znamenita i markantna ličnost hrvatske znanosti čije se djelo to više ističe kada ga se sagleda u kontekstu općeg stanja znanosti njegova doba. Bio je, nažalost, osamljena pojava, bez nasljedovatelja ili epigona.

Matija Petar Katančić (Valpovo, 1750 – Budim, 23. V. 1825)[2]. Sam će Katančić napisati[3] da mu pređi, bježeći pred Turcima, prešavši Dravu i Savu, nađoše zaklon u sikloškom kraju, u [madžarskoj] Baranji.

[1] O 150. obljetnici Katančićeve smrti pod pokroviteljstvom JAZU održan je u Osijeku godine 1976. znanstveni skup, no zbornik radova nikad nije objavljen.

[2] Ovdje prikazan Katančićev „tečaj života" (curriculum vitae) temelji se na više izvora. Navedeni njihov popis što slijedi, premda nepotpun, ne zapostavlja nijedan od značajnijih: *Stirps Katanich* (Koljeno Katanićevih), autobiografske bilješke iz pjesme otisnute u I. dijelu Katančićeva djela *Istri adcolarum geographia vetus e monumentis epigraphicis, marmoribus, numis, tabellis eruta et commentariis illustrata, Pars I.* Budim 1826, str. XXIII–XXX; Grgur Ćevapović, *Synoptico-memorialis catalogus observantis Minorum provinciae S. Ioannis a Capistrano, olim Bosnae Argentinae...* Budim 1823; bilješke iz dnevnika osječkog franjevačkog samostana sv. Križa: *Diarium Conventus S. Crucis Essekini* (Starine, knj. XXXV., ed. Josip Bösendorfer, Zagreb 1916); Roberto Kauk, *Spomenik dr. Matije Petra Katančića*, Obzor, god. III., br. 258, Zagreb 1873; Tomo Matić, *Matija Petar Katančić, profesor u osječkoj gimnaziji*, Nastavni vjesnik, knj. XXXVII. Zagreb 1929; Tomo Matić, *Život i rad Matije Petra Katančića, Pjesme Antuna Kanižlica, Antuna Ivanošića i Matije Petra Katančića*, Stari pisci hrvatski, knj. XXVI. Zagreb 1940., str. LIXXC; Ivan Medved, *Iz Katančićeva dopisivanja. Prinos biografiji prvog hrvatskog arheologa u starom Osijeku*, Osječki zbornik, br. 1, Osijek 1942., str. 25–29; Josip

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Prema porodičnoj tradiciji prezivahu se Emanovići, da bi se prema profesiji jednog od predaka (otca Matijina strica Adama), koji bijaše vojnik, , uvriježilo s vremenom ime Katančić (preko turskog *quatana* – 'konjanik', i madžarskog *katona* – 'vojnik').[4]

Karlovačkim mirom (1699) sklopljenim u Srijemskim Karlovcima između Austije i Turskog Carstva, a nakon poraza Turaka pod Bečom (1683) i Sente (1697), Austriji pripadne cijela Ugarska i Erdelj, Hrvatska do Une i južno od Velebita te Slavonija (izuzev Srijema).

Nakon oslobođenja Slavonije Katančićev djed Gjuro napušta Sikloš, dolazi u Podravinu i nastanjuje se u Valpovu. Tu se godine 1750. rodi Gjurinom sinu Luki [„Lucas opancsar"] i ženi mu Katarini naš Matija.

„Ergo me Valpo genuit colenda...
... Clarum cupio, per annos Mille perennet... "

(Mene, dakle, Valpovo, štovanja vrijedno, rodi...
... Želim mu da slavom potraje i tisuć ljeta...)

Bio je prvenac među osmoro djece: četiri sina i toliko kćeri. Od rane mladosti privlačila ga knjiga, očev zanat nimalo:[5] s ocem se nikad nije zbližio. Odgoji ga tako majka i djed s majčine strane.

Osnovnu naobrazbu dobi u Valpovu. Čini se da te početne nauke izuči kod valpovačkog župnika, franjevca. U dobi od četrnaest godina nalazi se u Pečuhu gdje tri godine (1764–1766) polazi gimnaziju. Gramatičke nauke nastavlja u Budimu (1767), a završava u Baji (1768). Humanističke znanosti, tzv. humanioru (tj. pjesništvo i retoriku) sluša u Segedinu (1769–1770). „Mudroslovne nauke" (filozofiju), sedmi razred gimnazije, završit će 1771. u Budimu.

Po završenim „mudroslovnim naucima" prelazi u Baču godine 1772. u red sv. Franje, gdje sukladno pravilima reda dovrši i novicijat (godinu kušnje). Studije

HAMM, *Etimologicon Illyricum,* Nastavni vjesnik, LI., sv. 1–6, br. 1–2, Zagreb 1942/43. – Sime LJUBIĆ u svom *Ogledalu književne povijesti jugoslavjanske...* pod poglavljem *Piesnici hrvatsko-slavonski* ovako je godine 1864. predstavio slavnoga Slavonca: „KATANČIĆ Matia Petar. Rodjen u Valpovu 12. kol. 1750, franjevac (1771), naučitelj mudroznanja, učitelj piesničtva najprije na gimnaziji u Osieku, zatim na arcigimnaziju u Zagrebu, a napokon učitelj arkeologije i numismatike na sveučilištu u Pešti i čuvar ondješnje knjižnice. Kašnje se ukloni u svoj budimski manastir gdje se sasvim književnoj radnji posveti, te umrie 24. svib. [sic!] 1825. Bio je pravi enciklopedist u znanostih, a navlastito je dobro znao poviest i starine, te je više latinskih diela na poznavanje prošlosti naše zemlje na svietlo dao ili rukopisih ostavio. Ti rukopisi danas krase knjižnicu peštanskog sveučilišta..." (Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži. Rijeka 1864, 485).

[3] *Stirps Katanich.*

[4] „Vrijedno je znati da ime Katančić pokvareno je i pravo je Emanović. Mi se Emanović pravo zovemo, ali po otcu, jer bijaše vojnik, prozvaše nas Katančić..." (*Stirps Katanich).*

[5] Koliko mu je očev čizmarski zanat morao biti odbojan pokazuju ispravci što ih je unosio u matičnu knjigu koju je, ispomažući župniku, vodio. Kad mu se 17. srpnja 1760. rodila sestra Marija Ana precrta Matija uz očevo ime riječ *opancsar* te upisa *Lucas Katanich scribendus* (Luka koji Katanić piše).

nastavlja u Osijeku, tadanjem kulturnom središtu franjevačke kapistranske provincije u Slavoniji.[6] Tu pohađa za franjevačke klerike osnovane filozofske i teološke nauke, tzv. *Studium generale*. Školske godine 1773/74. dovršava studij filozofije (osmi razred gimnazije), a potom i teološke nauke (1775–1777) u osječkom franjevačkom samostanu.

Jezgra Osijeka bijaše tada Tvrđa, a grad su branile moćne utvrde. Na glavnom trgu kočila se palača Generalata, sijelo zapovjednika Tvrđe i vojnog zapovjedništa za Slavoniju, a krasili ga Kužni kip i dva kamena bazena za vodu. U Tvrđi nalazila su se u Katančićevo vrijeme dva samostana: franjevački i isusovački, te franjevačka i isusovačka crkva. Sa svojom gimnazijom, franjevačkom tiskarom, franjevačkim teološkim fakultetom (*Studium generale)*, apotekama i Carskom poštom, sa svojim popločenim ulicama i javnom rasvjetom, ostavljao je Osijek dojam pravog grada pa ga ne bez razloga smatrahu glavnim gradom Slavonije.[7]

Predavanja na teološkom fakultetu držahu uvženi franjevci Marijan Lanosović, Josip Pavišević i Ivan Velikanović.[8]

Mladi Katančić ističe se znanjem i spermom, svraća pažnju na sebe. Pri svečanim zgodama deklarima i čita panegirike na latinskom i hrvatskom jeziku, a profesor Josip Pavišević potiče ga da i sam piše hrvatske pjesme klasičnim metrom.

Dana 17. mjeseca travnja 1775. Matija Katančić se zaredi dobije ime Petar. Svoj ulaz u franjevački red opisuje Katančić ovim riječima:

Fonte sum sacro Mathias vocatus
Sed Petrum divi bene nuncupavit
Ordo Francisci...

(Na svetu vrelu Matijom sam nazvan
No red me božanskog Franje dobro
Petrom nazva...).

Stirps Katanich)

[6] Franjevačka provincija Bosna Srebrena (*Provincia Bosna Argentina s. Crusis*) osnovana je u XVI. st., a nazvana je po franjevačkom samostanu u Srebrenici. S ustaljenjem turske vlasti u Bosni, Srebrene širi se i na madžarski teritorij pod turskom vlašću. Takvo se stanje održalo sve do XVIII. stoljeća. Godine 1757. od bosanske provincije odvaja se madžarsko područje, Slavonija i Srijem i osniva Provincija sv. Ivana Kapistranskoga (*Provincia S. Ioannis Capistrani*) sa samostanima u Baču, Beogradu, Brodu, Cerniku, Đakovu, Gradiški, Našicama, Osijeku, Požegi, Petrovaradinu, Somboru, Šarengradu i Vukovaru. Godine 1900. sa sjedištem u Zagrebu osnovana je Provincija sv. Ćirila i Metoda (*Provincia SS Cyrilli et Methodii*) koja je, pored samostana Provincije sv. Ladislava (Cakovec, Kloštar Ivanić, Kostajnica, Krapina, Varaždin, Virovitica, Zagreb) te samostana dotadanje Hrvatsko-kranjske provincije (Jastrebarsko, Karlovac, Klanjec, Samobor i Trsat), obuhvatila i devet samostana madžarske Kapistranske provincije (Brod, Cernik, Ilok, Našice, Osijek, Požega, Šarengrad, Vukovar i Zemun).

[7] Cfr. Danica PINTEROVIĆ, *Katančić – inicijator istraživanja antičke Murse.* Osječki zbornik, br. XVII., Osijek 1979., str. 95.

[8] Marijan LANOSOVIĆ (1742–1814), prvi profesor franjevac na osječkoj gimnaziji, lektor filozofije i teologije u franjevačkim školama, pisac, gramatičar i leksikograf.

Josip PAVIŠEVIĆ (1734–1803), franjevac Kapistranske provincije, lektor filozofije i teologije. Provincial 1783–1791 i 1797–1800.

Ivan VELIKANOVIĆ (1723–1803). U Kapistranskoj provinciji lektor filozofije i teologije. Provincijal 1771–1774.

Mladu misu čitao je u Valpovu 14. svibnja te iste godine. str.7.

Prije no što će Katančić nastaviti studije u Budimu izbije početkom 1778. rat između austrije i Prusije radi nasljeđa u Bavarskoj. Osijek bijaše prepun vojske. U njeg stižu Brodska, Petrovaradinska i Gradišćanska pukovnija. Franjevački samostan ugošćuje hrvatske časnike. Na Josipovo slavio je svečar i lektor teologije o. Josip Pavišević. Za svečanim objedom – Josipovo se u samostanskim zidinama uvijek svečano slavilo – nalazio se i graničarski časnik Matija Antun Relković, a među studentima teologije, sva je prilika, i Matija Petar Katančić. No da li je do susreta došlo možemo tek nagađati.[9]

Uočivši talentiranost mladog klerika franjevački oci šalju ga u Budim. Tu Katančić proboravi dvije godine (1778–1779) izučavajući na filozofskom fakultetu „grane lijepih umjetnostih" (*bonarum artium disciplinas*), odnoso književnost i estetiku, pripravljajući se za gimnazijsku profesuru. Na fakultetu profesor estetike Szerdahely, i sam pjesnik latinskih prigodnica i teoretičar pjesništva, potiče u mladog Katančića zanimanje za pjesništvo. Njemu će Katančić posvetiti svoju pjesničku zbriku *Fructus auctumnales* (Jesenski plodovi) nastalu za vrijeme studija u Budimu. Godine 1779. završava nauke te se potkraj te iste godine vraća u Osijek da na tamošnjoj gimnazijii preuzma mjesto profesora poetike. U dnevniku osječkog franjevačkog samostana sv. Križa stoji da je Katančić s prvim osječkim franjevačkim profesorskim zborom ušao u gimnaziju za profesora prvoga višeg gimnazijskog razreda upravo u to vrijeme otvorenog na osječkoj gimnaziji.[10] Ravnatelj škole, sekularizirani isusovac Antun Ustia simpatizira mlada i učena franjevca i obrazovana poliglota.

Na osječkoj gimnaziji predavao je Katančić devet godina (1779–1788) kao stariji profesor humaniora, a obnašao je i čast doravnatelja (*professor humanitatis senior ac prodirector*). Za osječkog razdoblja Katančićeva života doći će u njemu do prijeloma; s pjesničkih pokušaja okrenut će se znanstvenu radu: geografiji antičkog svijeta, domaćim starinama – archeologiji, epigrafici i istraživanjima etničkog karaktera naroda na Balkanu potkraj Rimskog Carstva i ranog srednjeg vijeka. Svojim znanstvenim radom steći će Katančić ubrzo u suvremenu svijetu nauke ime, brojna priznanja i ugledno mjesto.

U dobi od trideset i dvije godine objavio je Katančić u Osijeku godine 1782. svoj znanstveni prvenac, raspravu o rimskom miljokazu otkrivenom kod Osijeka *Dissertatio de columna milliaria ad Eszekum reperta* koja će svojim epigrafskim

[9] Cf. Stjepan PELZ, *Osobni susretaj Reljkovića s Katančićem*, Nastavni vjesnik, knj. XXV., Zagreb 1917., str. 564.

[10] U Hrvatskoj, sukladno upravnoj podjeli na županije, u to doba djeluje sedam gimnazija: zagrebačka, varaždinska, požeška, križevačka, rumska, riječka i osječka. Gimnazija traje pet godina: prva tri godišta su gramatička, druga dva humanistička. Poslije je gimnaziji pridodan dvogodišnji „mudroslovni" tečaj (filozofija, logika, prirodopis, matematika, fizika). – Osječku gimnaziju osnovaše 1766. isusovci. Kada je njihov red papa Klement XIV. 1773. ukinou, zemaljski ravnatelj školstva za Hrvatsku i Slavoniju Nikola pl. Škrlec Lomnički, nakon neuspjelih pregovora s pijaristima, poziva u Osijek franjevce. Godine 1774. stiže prvi profesor, franjevac Marijan Lanosović, no zakratko. U većem broju stići će franjevci u osječku gimnaziju godine 1778.

materijalom žarčim svjetlom obasjati opografiju rimske Panonije. Prvi arheološki i epigrafski rad navest će Katančića da putuje, obavlja sustavna terenska arheološka istraživanja, proučava rimska naselja, utvrde, ceste i latinske natpise, rekonstruirajući tako topografiju hrvatskih krajeva u rimsko doba. Posvećujući 1775.svoju rasprsavu *Specimen philologiae et geographiae Pannoniorum* (Pregled panonskog jezikoslovlja i zemljopisa) svome profesoru fra Josipu Paviševiću, naglasit će Katančić kako su za đačkih dana upravo Paviševićeve akademske disputacije (rasprave) probudile u njemu zanimanje i ljubav za proučavanje drevne povijesti njegova zavičaja.

Dana 29. travnja 1783. pohodio je car i kralj Josip II. grad Osijek, po četvrti put za svoje vladavine. Car je prvog dana posjete razgledao Tvrđu, a sljedećeg dana dobrohotno primio Katančića, „javnog profesora drugoga godišta humaniora", koji mu uruči svoju raspravu o rimskom miljokazu dopunjenu posvetom. S osječkim profesorom i franjevačkim patrom, kako pišu kronike,[11] zadržao se „uzvišeni car" preko četvrt sata u razgovoru.

Reformirano hrvatsko školstvo, što ga potkraj svoje vladavine uvodi Marija Terezija (tzv. *Opći školski red,* u Hrvatskoj poznat kao *Ratio educationis*)[12], te potreba za novim školskim priručnicima kao posljedak školske preobrazbe, budu poticajem Katančiću da se ogleda i u pisanju gimnazijskih udžbenika. Njegov rukopis za udžbenik zemljopisa (*Systema geographiae*) školske vlasti odbile su iz formalnih razloga. Kao profesor retorike predavao je Katančić i praktičnu geometriju prema latinskom udžbeniku *Elementa geometriae practicae...* bivšeg madžarskog isusovca Pavla Makó de Kerek Gede. Iz nastavnih potreba Katančić odluči udžbenik prevesti na hrvatski. Naslov nedovršena rukopisa glasio je *Pridhodna bilixenja od dillorednog zemlyomirja. Praeviae Notiones de Geometria Practica.* (Uvodne bilješke iz praktične geometrije). Prijevod namijenjen fakultati-

[11] U kratkoj rukopisnoj povijesti osječke gimnazije, što ju je na latinskom jeziku do svoga iz Osijeka pisao njezin ravnatelj Antonio USTIA (*Brevis historia R. gymnasii Essekiensis ab Antonio Ustia supressae Societatis Jesu presbyter*), a koje prijepis čuva danas arhiv franjevačke provincije u Zagrebu, Katančićev posjet caru opisan je u sklopu školske godine 1782/83., ovdje u prijevodu na hrvatski, ovako: „Isti je pater profesor uzvišenoga cara, dok je grad i pokrajinu ovu četvrti put pregledavao, dana 30. travnja pohodio, prikazao mu djelce (*Dissertatio de columna milliaria ad Eszekum reperta*) s preporukom gimnazije, što je on tako rado i dobrohotno primio da je s profesorom, napose o školstvu, preko četvrt sata razgovarao." O ovoj audienciji osta spomen i u dijariju osječkih franjevaca: *Diarium Conventus S. Crucis Essekini.* (Cf. Ivan MEDVED, *Neke netočnosti u našim povijestima književnosti*, Ozbor, LXXII., 80, Zagreb 1931., str.2.)

[12] Godine 1774. uvodi carica Marija Terezija carskim patentom u školstvo svojih nasljednjih zemalja *Opći školski red* (*Allgemeine Schulordnung*) koji postaje temljem suvremene školske politike. Autor ove reforme školstva (kojom je propisano, između ostalog, i osnivanje pučkih škola u svim mjestima sa župnom crkvom) je opat Ignjat Felbinger. Novi reformni duh u Hrvatskoj i Ugarskoj osjeća se tek krajem 1777., kada carica potvrđuje operat hrvatske i ugarske naukove komisije (pročelnik hrvatske naukovne komisije je Nikola pl. Skrlec Lomnički, budući vrhovni ravnatelj školstva u Hrvatskoj i Slavoniji i veliki župan zagrebački), tzv. *Ratio educationis totiusque rei literarie per regnum Hungarie et provinciam adnexas,* u biti hrvatsko-ugarsku varijantu Felbingerove osnove.

vom učenju „zemljomirja" u drugom i trećem razredu niže gimnazije donio je novo (ali terminološki neujednačeno i neprecizno geometrijsko nazivlje), te tako postao prvim hrvatskim udžbenikom geometrije.[13] Do pretida u prevođenju došlo je, sva je prilika, potkraj 1786. ili početkom 1787. zbog uvođenja u školskoj godini 1787/88. njemačkog kao nastavnog jezika u niže razrede gimnazije.

Sugladno zahtjevu Josipa II. u hrvatskim školama provodi se potpuna germanizacija, u školama se poučava na njemačkom jeziku kojim moraju ovladati podjednako profesori i učenici. Nastupa posvemašnji nadzor nad nastavnicima: vježbe ili zadatke, što će ih staviti pred svoje učenike, profesori moraju prethodno dati na pregled ravnatelju. Radna atmosfera opada. Sukobi i trzavice u profesorskom zboru postaju svakodnevnicom. Materijalne su prilike bijedne, godišnje plaće niske, dovoljne tek za pokriće „kruha i ruha" (*„victum et amictum"*).

Nemajući vjere u franjevačkog ravnatelja Jeromina Jakočevića (koji je 1784. zamijenio Ustiu) prosvjetne vlasti imanuju ravnateljem fizika virovitičke županije, dr. Matiju Krčelića, osobu izvan pedagoške struke. Samo dan nakon ovog imenovanja (5. srpnja 1787) upravlja Katančić molbenicu bečkoj visokoj komisiji za obrazovanje (*Studienhofkommission*), moleći mjesto profesora humaniora (poezije i retorike) bilo gdje na gimnazijama u dalekoj Galiciji što ju je Habsburška monarhija stekla prvom diobom Poljske. Molbi nije bilo udovoljeno.[14]

Nakon što sljedeće školske godine 1788/89. ravnatelj Krčelić stane sprovoditi u djelo germanizatorske osnove cara Josipa II., osječku gimnaziju napuštaju svi hrvatski nastavnici, franjevački profesori, na kojih se mjesta dovode tuđinci.

Godine 1789. Katančić konačno postiže cilj: njegovoj molbi za profesora na zagrebačkoj arhigimnaziji je udovoljeno. Isprva je profesor gramatičkih razreda (*professor grammaticalium* u nižim razredima gimnazije) (1789–1791), doskora predaje u višim razredima humanitas i retoriku (1791–1795).

Kada je Katančić na osnovi natječaja početkom školske godine 1788/89. imenovan profesorom gramatike na zagrebačkoj arhigimnaziji, od njegovih kolega na osječkoj gimnaziji ostao je tek jedan, Njemac narodnošću.

U Zagrebu nastavlja Katančić još u Osijeku započeta arheološka i geografska istraživanja, objavljuje svoju pjesničku zbriku. Zagreb, snažnije kulturno i znanstveno središte, pokazat će se domala odskočnom daskom za novi znanstveni

[13] Cf. Josip HAMM, *Najstarija hrvatska geometrija*, Nastavni vjesnik, knj. XLV., ssv. 1–3, Zagreb 1936/37.

[14] U molbenici pisao je Katančić: „Der Unterzeichnete bittet in Galizischen Gymnasien irgendwo als Lehrer der Poesie, Rethorik, o. der griechischen Sprachlehre angestellet zu werden ..." Tome u prilog spominje znanje jezika: osim hrvatskoga (materinskog ilirskog) napominje da govori još sljedeće jezike: madžarski, njemački, latinski i grčki, nešto francuski i „vlaški" (talijanski). U poljskom će jeziku, pripominje, također napredovati. (Cf. Vladoje DUKAT, *Jedno pismo Katančićevo*: Građa za povijest književnosti hrvatske 7, Zagreb 1912, 106–107). – Bila je to u stvari već druga molbenica Katančićeva: prvu je uputio godine 1784., natječući se za mjesto profesora na zagrebačkoj arhigimnaziji. Razlog tomu te trzavice s članovima profesorskog zbora, no profesorskog mjesta u Zagrebu nije dobio.

prodor, odvodeći Katančića na sveučilišnu katedru arheologije i numizmatike u Budim.

Prigodom uzvišenja Ivana Erdődya na dostojanstvo hrvatskog bana (zapamćena po krilatici izgovorenoj 4. rujna 1790. u hrvatskom saboru: „Regnum regno non praescribit leges – Kraljevstva kraljevstvu ne propisuje zakone"), objavila je zagrebačke arhigimnazija u svibnju 1790. posebnu prigodnu čestitku *Paulus ab archigymnasio r. Zagrabiensi datus*... s tri Katančićeve panegiričke pjesme u čast i slavu banovu: jednu na latinskom (*Lyricon*), jednu na hrvatskom (*Glasak Ljubice, vile šumske, k sestri Milici u gori zelenoj niže grada Samobora*) te jednu na madžarskom jeziku (*Magyar lant*), jedinom poznatom Katančićevom pjesmom na madžarskom.

Te iste godine 1790. izdaje Katančić u Zagrebu raspravu *In veterem Croatorum patriam indagatio philologica* (Jezikoslovno istraživanje drevne domovine Hrvata) i djelo posvećuje „najdičnijem i najizvrsnijem" (*„amplissimo atque ornatissimo viro"*) Nikoli Škrlecu Lomničkom, velikom županu zagrebačke županije. Ovom knjižicom Katančić znanstvenom akribijom dokazuje i brani ilirstvo Hrvata kao autohtonog stanovništva u Panoniji i Dalmaciji, uspostavljajući tako etnički kontinuitet hrvatskih krajeva od rimskih vremena do njegova doba.

Temeljna Katančićeva pjesnička zbirka *Fructus auctumnales in iugis Parnassi Pannonii maximam partem lecti latia et illyrica cheli decori* (Jesenski plodovi najvećim dijelom s obronaka panonskog Parnasa ubrani te latinskom i ilirskom lirom ukrašeni) ugleda svjetlo dana godine 1791. u Zagrebu. U hrvatski dio zbirke Katančić uvodi čitatelja kratkim osvrtom na prozodiju hrvatskog jezika: *Brevis in prosodiam Illlyricae linguae animadversio*, prvim radom o hrvatskoj versifikaciji uopće – prvim pokušajem obradbe i teoretskog određenja hrvatske prozodije – s posebnim obzirom na pravila o pjesmotvoru sukladnom klasičnim razmjerima.

U Kotscheovom *Zagrebačkom kalendaru (Zagrabiense Calendarium)* iz godine 1792. objavljuje franjevački pater niz kraćih studija koje će se u proširenu obliku, uz neka druga Katančićeva istraživanja, naći objedinjene u djelu *Specimen philologiae et geographiae Pannoniorum* (Pregled panonskog jezikoslovlja i zemljopisa) što ga godine 1795. objavi Vrhovčeva biskupska tiskara u Zagrebu. Djelo donosi mnoge podatke o topografiji Panonije u rimsko doba, točno ubikaciju rimske Andautonije (Šćitarjeva), ubikaciju rimske Petoviae (Ptuja), studiju o Sisku, o jeziku starih Panonaca, o epitafu bosanske kraljice Katarine itd. Bilo je to posljednje djelo objavljeno u Zagrebu, u godini u kojoj će napustiti Zagreb i zaputiti se pod jesen u Budim. Kraljevskim rješenjem te je godine 1795. Katančiću dodijelejena katedra „starina" (arheologije) i numizmatike (*cathedra scientiae antiqutarium et numismaticae*) na sveučilištu u Pešti, kao i mjesto kustosa sveučilišne knjižnice. Za kratka nastavničkog djelovanja na peštanskom sveučilištu (1795–1800) piše studentske priručnike o numizmatici, dijelom prikevod s njemačkog na latinski, dijelom izvorni rad.

Od djelâ što ih je za aktivna nastavničkog života na sveučilištu u Pešti uspio objaviti valja svakako spomenuti *De Istro euisque adcolis commentatio* (Proučavanje o Dunavu i njegovim pritokama), objavljeno u Budimu godine 1798. tiskom kraljevskog peštanskog sveučilišta. Djelo se bavi arheološkim i povijesno-zemljopisnim istraživanjima Podunavlja.

Prvog srpnja 1800. Katančić je umirovljen, čini se zbog pogoršana zdravlja. Namjesničko vijeće dodijelilo je pedesetogodišnjem sveučilišnom profesoru mirovinu, pod uvjetnom da sveučilištu prepusti sve dovršene rukopise, kao i one koje će tek napisati.

Ovaj čin ugarskih visokih obrazovnih vlasti nije bio, kao što neki drže, znak vrednovanja Katančićeva djela, niti je bio samo uvjetovan željom da se dođe do vrijednih znanstvenih radova. Bit će prije, da je to bio vid nadzora nad ne uvijek poćudnim hrvatskim znanstvenikom, kojeg ne treba odvajati ni od njegova prerana umirovljenja.

Do kraja života Matija Petar Katančić više neće napuštati Budim i Peštu. Živi povučeno u osami franjevačkog samostana u Budimu, rijetkom marljivošću ispisujuć stotine stranica rukopisa.

Premda je rukopis zgotovio još 1803., objelodanjenje cjelokupna velikog djela (ospega 1582 stranice) o antičkoj geografiji, Katančić nije doživio. Djelo pod naslovom *Orbis antiquus ex tabula itineraria quae Theodosii Imp. et Peutingeri audit ad systema geographiae redactus et commentario illustratus* (Stari svijet na osnovi zemljovida cara Teodosija i Peutingera, priređen geografskom metodom i prokomentiran) iz neutvrđenih razloga objavljeno je u Budimu u dva dijela dvadeset godina nakon nastanka. Prvi dio s obradbom Europe tiskan je 1824., drugi dio, u kojem su obrađene Azija i Afrika, objelodanjen je 1825. Kraljevska sveučilišna tiskara otisne također i Peutingerovu kartu na dvanaest listova, koju priklopi tom izvanredno važnom djelu Katančićevu.[15]

Rukopis *Istri adcolarum geographia vetus monumentisepigraphicis, marmoribus, numis, tabellis eruta et commentariis illustrata* (Stari zemljopis pritoka Duvana istumačen epigrafskim spomenicima, mramornim pločama i novcima, te opskrbljem tablicama i tumačenjima), premda dostavljen sveučilišnoj tiskari još 1805., objavljen je u dva dijela (s ukupno 1156 stranica) tek godine 1826. (prvi dio) i 1827. (drugi dio). Uvod u prvi dio čine tri Katančićeve latinske pjesme nastale za mlađih dana: dvije pjevaju o rodnom Valpovu, u trećoj, autobiografskoj, *Stirps Katanich* (Koljeno Kataničevih), lapidarno sročenim stihovima Katančić iznosi svoj život, od davnih predaka do godine 1776.[16]

Početkom XIX. st., negdje oko godine 1809., Katančić se, kako sam kaže pri kraju predgovora u prvom svesku, predaje u Budimu veliku i zamašnu poslu:

[15] Katančić umre upravo kada se 23. arak drugog dijela *Staroga svijeta* promaljao iz tiska.

[16] U predgovoru kojim je djelo sveučilišna tiskara popratila navodi se da je Katančić u rukopisu ostavio i opsežnu autobiografiju koja obasiže životopis od Katančićeva odlaska iz Zagreba na Sveučilište u Pešti. O tom se rukopisu ništa nezna.

prijevodu Svetog pisma. Na prijevodu je radio sedam godina („sedmolitni trud i posao Prineshenya SS slovah u narodni izgovor") i priveo ga kraju oko 1815. Golemo djelo od 4666 stranica i 6 svezaka (Stari zakon u 4 sveska, Novi zakon u dva) objavljeno je posthumno godine 1831. u Budimu, s usporednim latinskim tekstom *Vulgate* te bilješkama Ignacija Weitenauera. Tekst je za tisak priredio Katančićev subrat Grgur Ćevapović. No kako ga u radu prekine smrt, posao preuzme njegov učenik Josip Matzek. Reviziju tiska obavio je fra Adalbert Horvat. Tisak Sv. pisma predstavlja za Hrvate velik i neobičan događaj, jer do Katančićeva tiskana prijevoda, cjelokupna Biblije na hrvatskom jeziku nije bilo.

Najduži put od nastanka do objavljivanja imao je Katančićev rukopis *De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae ecactus cum Rosaleide Kanislichii emendata* (Knjižica o ilirskom pjesništvu izvedena po zakonima estetike s ispravljenom Kanižlićevom Rožalijom). Rukopis je završen u Budim godine 1817., za objavljivanje bio je priređen te iste 1817. (do objavljivanja nije došlo), pa potom godine 1824., da bi osuvremenjeno dvojezično latinsko-hrvatsko izdanje ugledalo svjetlo dana istom godine 1984. u Osijeku u prijevodu Stjepana Sršana.

De poesi Illyrica libellus prvo je hrvatsko književno-teoretsko djelo nastalo na spoznajama hrvatske književne prošlosti i hrvatske književne praske. Katančićeva *Knjižica o ilirskom pjesništvu* – opsežna elaboracija ekspozicije o hrvatskoj prozodiji izložene u *Brevis... animadversio* – ujedno je i književno-povijesno djelo, a Katančić, uz Adama Baltazara Krčelića, prvi književni povijesničar sjeverne Hrvatske.

Do današnjeg dana ostao je u rukopisu jedini opsežni Katančićev leksikografski rad: *Pravoslovnik*, ili, kako ga latinski preimenova Ćevapović, *Etymologicon Illyricum, ad leges philologiae dialecto Bosnensi exactum* (Pravoslovnik iliričkі, protumačen bosanskim narječjem prema zakonima jezikoslovlja). Katančić ga je počeo pisati godine 1815., te je na njemu radio do pred samu smrt. Stvarao je *Pravoslovnik* „pro domo sua" – za vlastitu uporabu – nemajući, dakle, namjeru objaviti ga: otud povremeni nadnevci (posljednji upisani nadnevak je 8. travnja 1824) i bilješke koji rječniku ne pripadaju. Njegove pučke etimologije – Katančićevo etimologiziranje temeljeno na maštovitosti svodi se na vanjska poređenja – čine *Pravoslovnik* ujedno i prvim etimološkim rječnikom hrvatskog jezika.

Nedovršeni rukopis rječnika pohranjen u Sveučilišnoj knjižnici u Budimpešti (Katančić ga je obradio do riječi *Svemoguch*) obasiže 1473 stranice te oko 53.000 riječi.[17]

[17] Rukopis *Pravoslovnika* tek je jedan od brojnih autografa ovog znamenitog Hrvata i plodnog kabinetskog znanstvenika što leže izvan domovine, izvan dohvata znanstvenika, razasuti po knjižnicama u Hrvatskoj i u inozemstvu. K tome, ma kako to začudno izgledalo, hrvatske kulturne imstitucije, uz rijetke iznimke, ne posjeduju ni fototatsku, niti kakvu drugu dokumentaciju (mikrofilm, fotokopije) tih vrijednih i za hrvatsku kulturnu baštinu nezaobilaznih rukopisa. – Golema Katančićeva rukopisna ostavština čak je dvaput stavljena na uvid hrvatskim znanstvenicima. Zalaganjem i posredovanjem Josipa Jurja Strossmayera petnaest velikih svezaka Katanči-

Otac Grgur Ćevapović, provincijal franjevačkog reda, u svojim „preglednim i sustavno izloženim uspomenama" (*Synoptico-memoralis catalogus*) o franjevcima provincije sv. Ivana Kapistranskog, ovako opisuje posljednje godine Katančićeva zemaljskog života:

> *„Virum hunc unice pedum affectionibus laborantem, cetera vero sanum, ac rei philologicae et antiquarie immersum, compluribus iam annis nemo extra cellam vidit."*[18]
>
> („Toga muža, posve bolesna u nogama, ali inače sasvim zdrava i predana jezikoslovlju i strarinarstvu, mnogo godina nitko nije viđao izvan samostanske sobice").

Fra Grgur Ćevapović, koji je s Katančićem zajednički krov dijelio, dodati će k tomu da njegova subrata posjećuju mnogi znanstvenici te da ga drže za najvećeg jezikoslovca i povjesničara našega vijeka...

U budimskom franjevačkom samostanu Katačića zateče smrt u njegovoj samotnoj samostanskoj sobici s perom u ruci. U trudnom pisanju znanstvenih djela ustrajao je do smrti. Umro je 23. svibnja 1825. u 75. godini života.

Nekrolog otacâ franjevaca bilježi da je o. Petar Katančić, učitelj slobodnih umjetnosti i mudroslovlja, profesor u miru na peštanskom sveučilištu, čovjek koji je mnoga „filologička djela na svijet izdao", preminuo u Budimu 23. dana mjeseca svibnja AD. 1825.

Sahranjen je franjevačkoj crkvi u Budimu. Godine 1859. postaviše mu nadgrobnu ploču „bratja kao svojoj diki, a domorodci kao svom ponosu."

Valpovo se svome slavnom sinu oduži četrdeset i osam godina poslije smrti čednim spomenikom. Mjedeno poprsje izradi peštanski majstor Grünwald.[19]

Snažna latinska tradicija, u čijem se ozračju mladi Katančić u Ugarskoj kreato, morala je u njemu ostaviti duboka traga...

ćeva rukopisa ustupio je 1877. budimski samostan Kapistranske redovničke države Jugoslavenskoj akademiji za znanstvenu uporabu (Cf. Vienac, IX., br. 20, 19. V. 1877). – Godine 1900. Provincijalat Kapistranske provincije u Budimu, prilikom diobe provincije na Kapistransku i onu hrvatsku sv. Ćirila i Metoda, ustupio je hrvatskoj provinciji arhive svojih samostana, pa tako i djela pisaca franjevaca koji su pripadali samostanima u Slavoniji. Ovim su putem i djela Matije Petra Katančića (uz ona Euzebija Fermendžina i ostalih) ponovno došla u knjižnicu hrvatske Akademije (Cf. Kapistran Geci, *Otac Petar Katančić i o. Marijan Lanosović. – Dva prva pisca kapistranske provincije*: Kršćanska škola, XLVI., br. 9–10, Zagreb 1942., str. 153). – Ovim činjenicama unatoč hrvatski arhivi posjeduju malo ili ništa od Katančićeve rukopisne ostaštine, ni u kakvu vidu njezine reprodukcije.

[18] *Synoptico-memorialis catalogus observantis Minorum provinciae s. Joannis a Capistrano, olim Bosnae Argentinae, a dimidio seculi XIII. usque recentem aetatem, ex archivo et chronicis ejusdem recusus*, Budim 1823. Citiriano prema: Tomo Matić, *Život i rad Matije Petra Katančića, Pjesme Antuna Kanižlića, Antuna Ivanošića i Matije Petra Katančića*, Stari pisci hrvatski, JAZU, Zagreb 1940., str. LXXV.

[19] Za spomenik Matiji Petru Katančiću podignut godine 1873. velečasni otac Kajo Agjić sroči latinski i sljedeći hrvatski natpis: „Na usponemu | Petru Katančiću | Slavoncu Valpovčaninu | Reda Sv. Franje | Učenjaku i piscu | Svoga vremena veoma glasovitom | Preminuvšem u Budimu 1825. | Blagodarnošću | Preuzvišenoga Gospodina | Gustava barona Hildebrand od Prandau | Vlastelina Valpova i Miholjca | ⟨...⟩ | ime naroda | Postavljen bi ovi spomenik | God. 1873."

„Nije stoga čudo što se Katančićeva književna vizija kreće i omeđuje putovima i zahtjevima latiniteta, koji se... u XVIII. stoljeću ostvarivao i manifestirao kao svestrano nazočan klasicistički znanstveni i općekulturni pokret".[20]

Katančić je predstavnik klasicističkog pjesništva. Pjeva na latinskom i hrvatskom. Služi se antičkim stihom i strofom te obiljem mitološke simbolike. Njegov je latinski stih pravilan, jezik korektan, jezgrovit. Pjesništvo mu je aktualno, prigodničarsko pa i artificijelo, prožeto više erudicijom no osjećajem i nadahnućem.

Dobro upoznat s klasičnom književnošću i zakonima književne teorije iestetike, Katančić iskazuje naglašenu sklonost književnoj povijesti i teorijskim načelima hrvatskog pjesništva.

Temeljni pjesnički opus Katančićev, nevelika je zbirka pjesama *Fructus auctumnales* (Jesenski plodovi, I. izd. Zagreb 1791., II. izd. Zagreb 1794., tiskom Vrhovčeve biskupske tiskare). Prvi dio zbirke, mahom prigodnice ispjevane raznim klasičnim metrima, sastavljen je od tri dijela: *Lyrica*,[21] *Elegiaca et heroica* i *Epigrammata*. Drugi dio „plovdova" hrvatske su pjesme podijeljene u više odjeljaka: *Peto i šestonoge* (odnosno pjesme ispjevane elegijskim distisima i heksametrima) – *Elegiaca et heroica; Tamburne – inostranske – Lyrica peregrina; Popivke narodne* (pjevani u osmercima i destercima) – *Trochaica patria; Proste – Vulgaria Lyrica*. Ova zbirka hrvatskih i latinskih stihova spoj je pučkog jezika i jezika narodne pjesme s klasičnom pjesničkom predajom, a scenografija amalgam klasičnog i hrvatskog pejzaža.

Neki Katančićevi stihovi, primjećuje Radoslav Katičić, naprosto su odljev antičkog pjesništva, samo im je jezična supstancija pučka štokavska, lako oplemenjena dahom narodne pjesme. Prema Katičićevu mišljenju *Jesenski plodovi* su ne samo ugrađeni u razvoj hrvatske književnosti (pod utjecajem Katančićevim su Adolfo Veber Tkalčević i Petar Preradović), već ova pjesnička zbirka dobiva puno značenje upravo kao *pionirski početak u razvoju novoštokavskoga standarda na pučkoj osnovi* (naglasio aut.)[22]

U hrvatski dio zbirke uvodi Katančić čitatelja kratkim osvrtom na prozodiju ilirskog jezika, njezina načela i putove razvoja. *Brevis in prosodiam Illyricae linguae animadversio* prvi je teoretski rad o hrvatskoj versifikaciji, a Katančić prvi hrvatski književni teoretičar. Upućujući hrvatske pjesnike na klasične razmjere, uvjeren da i hrvatske pjesme valja graditi prema kvantiteti slogova, a ne naglasku, navlačeći tako hrvatski stih na kalupe klasične kvantitetske metrike,

[20] Rafo Bogišic, *Matija Petar Katančić*, Književnost prosvjetiteljstva, Povijesti hrvatske književnosti, knj. III., Zagreb 1974., str. 343.

[21] Prva pjesma prvog dijela *Lyrica* je oda napisana povodom doktorata filozofije i posvećena Katančićevu akademskom kolegi Ignjatu Dominiku Martinoviću (*Filio Pestinensi I. D. M. cum Philosophiae lauream*). Osma pjesma istog odjeljka prigodnica je napisana u povodu Szerdahelyeva imendana. Svom bivšem profesoru, estetičaru i teoretičaru pjesništva, koji je znato utjecao na Katančićevo bavljenje pjesništvom, posvetio je Katančić zbriku *Fructus auctumnales*.

[22] Radoslav Katičić, *Slavonski pabirci*, Kritika, br. 17, Zagreb 1971., str. 285–287.

Katančić naglašava kako se hrvatsko pjesništvo mora uskladiti s klasičnolatinskim načinom građenja stihova.

Od prigodničarske, suhe eruditske i kabinetske poezije izdvaja se proživljenošću, toplinom i emocijom, pastoralnim ugođajem, spojem iluzije i stvarnosti, mitoloških i stvarnih bića te predromantičarskom doživljenošću dražesti prirode *Vinobera u zelenoj Molbice dolini prikazana vilam samoborskim*,[23] jedna od najljepših ditirambičkih pjesama uopće, priključena na sam kraj *Jesenskih plodova*, pod odjeljak *Proste* (*Vulgaria Lyrica*).

Književna kritika je o Katančićevom pjesništvu izrekla gotovo nepodijeljen sud: hvali se erudicija, ali ne i pjesnička invencija. Šafařík je isticao korektnost Katančićeva latinskog stiha, njegovu lapidarnost i „svjetlinu izraza". Mada nije izvrstan ni velik pjesnik, nije ni puki oponašatelj latinske metrike, ističe Vladimir Vratović. I onda kada je bez antičkih uzora, u pjesmama suvremene tematike, on se svejedno slobodno kreće u jezičnom repertoaru latinskog lirskog izraza.[24]

Najoštriji je u prosudbi Katančićeva pjesnikovanja bio Franjo Maixner. On će napisati da u Katančića nije bilo ni pravog uzleta, ni tvorne sile i izvornosti pjesničke: za pjesnika ga „mile vile" nisu odabrale. Smještajuć ga među slabije pjesnike u Slavoniji za njegove će latinske pjesme reći, da ako i pokazuju veliku vještinu i okretnost u latinskom slogu, najvećma se naslanjaju na staroklasične uzore (najpače na Horacijeve ode). Hrvatski stih najbolji je kad slijedi narodu pjesmu, premda se i tu povodi za staroklasičnim. No „nešta posve samostalna, što bi po strozih zahtjevih zaslužilo ime prave poezije, stvorio nije".[25]

Kombol, očigledno Katančiću skolniji i u prosudbi blaži, nalazi da je XVIII. st. u hrvatskoj književnosti stoljeće bez poezije, te da se Katančić svojom književnom kulturom i darovitošću izdizao iznad tadanje pjesničke pustoši u sjevernoj Hrvatskoj, u vremenu kada je hrvatsko pjesništvo bilo nejako i slabo.[26]

Katančić se dugo bavio mišlju da stvori teoretsko djelo o hrvatskom pjesništvu. U *Brevis... animadversio* to je i nagovjestio, da bi dato obećanje ispunio tek pod stare dane. Rukopis *De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae ex-*

[23] Berba grožđa u zelenoj dolini Molvičkoj, toj Katančićevoj Arkadiji smještenoj na istočnim izdancima Okićke (Samoborske) gore, završava u sjetnom raspoloženju zbog rastanka s ubavom dolinom, uz prisjećanja na slatke dane mladosti.

O zelena dolino, planino, lipa si dosti;
Ti si kratke prilika, ti slika svita radosti:
Zbogom, vile misto vaše! Spomente se pisme naše;
O Molbice! Zbogom raju mladosti.

Šenoa, Vidrić i Nazor cijenili su Katančića navlastito zbog njegove „vinobere". Sedamdesetih i devedesetih godina XIX. st. ušla je u antologije hrvatskog pjesništva što su ih uredili August Šenoa i Hugo Badalić.

[24] Vladimir VRATOVIĆ, *O latinskom pjesništvu Matije Petra Katančića*, Forum, XIX., br. 12, Zagreb 1980., str. 1063.

[25] Franjo MAIXNER, *„Pastirki razgovori" u Katančićevih „Fructus auctumnales"*, Rad JAZU, knj. 65., Zagreb 1883., str. 90–91.

[26] Cfr. Krešimir GEORGIJEVIĆ, *Matija Petar Katančić*, Hrvatska književnost od XVI. do XVIII. stoječa u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni, Zagreb 1969., str.272.

actus cum Rosaleide Kanislichii emendata (Knjižica o ilirskom pjesništvu izvedena po zakonima estetike s ispravljenom[27] *Kanižlićevom Rožalijom*) dovršen je, kako nas obavještava Ćevapović[28], godine 1817. u Budimu. Nakon što se o njem dugo ništa nije znalo, autograf rasprave pronađen je u knjižnici franjevačkog kolegija u Varaždinu te ustupljen HAZU kak bi mogao biti fotografiran.[29] Premda priređen za objavljivanje još 1817., a potom i 1824., suvremeno dvojezično latinsko-hrvatsko izdanje, u pripremi i prijevodu Stjepana Sršana, otisnuto je u Osijeku istom godine 1984. No i prije objavljivanja cjelokupna teksta, Vladimir Vratović je odabrao nekoliko ulomaka te ih s usporednim hrvatskim prijevodom objavio II. svesku *Hrvatskih latinista*.

Autograf sadržava 69 stranica teško čitljiva rukopisa posvećenih pjesništvu. S novom paginacijom raspravi je pridodan cjelokupni tekst Kanižlićeve *Svete Rožalije*[30], kao uzoriti primjer hrvatskoga pjesničkog umotvora izgrađenog prema estetskim zakonima. U predgovoru naslovljenom *Lectori philologo S*[alutem] (Pozdrav ućenom čitatelju) razlaže Katančić osnovu na kojoj je sagradio svoju raspravu. Uvodno poglavlje u pet odjeljaka razmatra početke pjesništva na osnovi religiozne poezije Staroga zavjeta. Drugo poglavlje, sazdano također od pet odjeljaka, raspravlja o pjesničkoj prošlosti Ilira (ovdje je ponovno na djelu Katančićeva pjesnička vizija drevnih, straosjedilačkih Ilira i njihova etnička kontinuiteta s Hrvatima), nadalje o narodnom i umjetničkom pjesništvu, o svrsi, daru i obilježju pjesnika, te o pojedinim pjesničkim vrstama, rodovima i žanrovima. Ovo poglavlje utjelovljuje i karakterizaciju i vrednovanje nekih hrvatskih pjesnika. Treće i posljednje poglavlje, što ga čine četiri odjeljka, posvećeno je metričkom umijeću pjesništva, hrvatskoj prozodiji, s raščlambom pjesničkih figura i ukrasa.

Knjižica o ilirskom pjesništvu... u osnovi je opsežna elaboracija ekspozicije o hrvatskoj prozodiji izloženoj u *Kratkom osvrtu na prozodiju hrvatskoga jezika (Brevis... animedversio)*. No Katančićev „libellus" ujedno je i književno-povijesno djelo s estetskim prosudbama, znatno različito od svih koja su mu prethodila, ali i onih koja će ga nasljedovati, ne nadilazeći uobičajene granice biografsko-bibliografskih bilježaka o piscima i njihovim djelima.

U odjelejku posvećenom narodnom pjesništvu Katančić upućuje hvalu Petru Diviniću, Šibenčaninu, Jurju Barakoviću, Zadraninu, „čovjeku obrazovanom i dobro usavršenom u lijepoj književnosti", Andriji Kačiću iz Brista, „čovjeku našega reda i štovanom". O Požežaninu Antunu Kanižliću, „svećeniku Družbe Isusove,

[27] U Kanižlićevu tekstu uklonjene su slagarske i tiskarske pogreške te ispravljeni krivi naglasci.

[28] Grgur ĆEVAPOVIĆ, *Synoptico-memoralis catalogus...* Budim 1823.

[29] Arhiv HAZU pod signaturom F. II. 243 čuva snimke cjelokupna rukopisa. Katančićev autograf našao se zatim u franjevačkom samostanu u Slavonskoj Požegi, da bi potom bio predan Arhivu franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda u Zagrebu, gdje se i danas nalazi.

[30] Antun KANIŽLIĆ (1700–1777), isusovac, profesor u isusovačkim gimnazijama. Mnogo je radio oko vjerskog prosvjećivanja hrvatskog naroda. Od djela najpoznatije mu je *Sveta Rožalija, panormitanska divica, nakićena i izpivana*, Beč 1780.

čovjeku obrazovanom, znamenitom njegovatelju lijepih umijeća", napisat će da se obučio u zakomina estetike i dugim vježbanjem u govoru i pisanju proslavio na području ilirske književnosti. Između ostalih svojih djela, piše Katančić, sastavio je i svoje umjetničko djelo *Rožaliju*, pjesmu u dvanaesteračkom distihu, po uzoru na Divivića, koja je urešena „svakom ljepotom i milinom tako da je možemo uzeti baš za uzor".[31]

U četvrtom odjeljku trećegy poglavlja (*Ars metrica poetices – Metričko umijeće pjesništva*), u obliku mala aneksna rječnika, donosi Katančić grčko i latinsko stručno nazivlje iz prozodije (*technika in poeticis vocabula*), uz objašnjenje pojmova, te s usporednim hrvatskim novotvorenicama što ih je sam skovao.

Katančićevo teoretsko razmišljanje temelji se na spoznajama o hrvatskoj književnoj prošlosti, usmenoj narodnoj književnosti i privrženosti domaćem slavonskom folkloru. Nazvavši Katančića pionirom hrvatske književne teorije Rafo Bogišić ističe da, iako sklon općeteoretskim i općestetičkim zaključcima, Katančić ni jednog trenutka nije zaboravio na koju književnost primjenjuje svoje poglede, nalazeći potvrde za neka svoja važna i bitna opredjeljenja u hrvatskoj književnosti.[32]

Bez obzira na utemeljenost i recepciju Katančićevih pjesničkih razmatranja – a bila su koliko zastarjela, toliko i nadmašena – rasprava *De poesi Illyrica libellus*, taj poetski i teoretski priručnik prožet estetikom neoklasicizma s kraja XVIII. i početkom XIX. st., ostaje prvim pokušajem obradbe i teoretskog određenja hrvatskog pjesništva:

> „De poesi Illyrica libellus" imat će u povijesti naše književnosti trajnu vrijedost kao prvi pokušaj, da se hrvatsko pjesništvo promatra s umjetničkoga, estetskoga stajališta"[33]

Za onoga gotovo desetljetnarazdoblja, što ga je proveo na osječkoj gimnaziji, u Katančićevu životu dolazi do prijeloma. Valjda i sam uviđajući da mu „mile vile" nisu sklone, s pjesništva, što ga u mladosti zaokupljaše, okreće se Katančić intenzivnu znanstvenu radu: geografiji antičkog svijeta, arheologiji, epigrafici i istraživanjima etničkog karaktera starosjedilačkih naroda (Tračana i Ilira) na Balkanu potkraj Rimskog Carstva i ranoga srednjeg vijeka.

Prve znanstvene poticaje za proučavanje hrvatske arheologije dobio je još kao student teologije u Osijeku od profesora Josipa Paviševića čije su akademske disputacije u njemu raspaljivale maštu. U doba sveučilišnih nauka u Budimu, po vlastitu priznanju, mnogo je naučio i od svoga profesora numizmatike i kustosa sveučilišne knjižnica Stjepana Schönwiesnera.

[31] Matija Petar KATANČIĆ, *Knjižica o ilirskom pjesništvu izvedena po zakonima estetike*, preveo Stjepan Sršan, Osijek 1984., str. 138.

[32] Rafo BOGIŠIĆ, *Matija Petar Katančić – pionir književne teorije*, Umjetnost riječi, god. XXI., br. 1–3, Zagreb 1977., str. 32.

[33] Tomo MATIĆ, Katančićev *„De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae exactus"*: Rad HAZU 280 (Zagreb 1945) 186.

Dissertatio de columna milliaria ad Eszekum reperta (Rasprava o miljokazu otkrivenu kod Osijeka, I. izd. Osijek 1782., II. izd. Zagreb 1794., tiskom biskupske tiskare Maksimilijana Vrhovca), prvi je znanstveni rad Katančićev. Nastao je u trideset i drugoj godini autorova života, za njegova nastavna razdoblja na osječkoj gimnaziji. Povod studiji bilo je iskapanje godine 1774. iz rimskog napisa kamenog miljokaza s natpisom.

U predgovoru „dobrostivu čitatelju" (*Lectori benevolo S*[alutem]) iznosi Katančić kako ga je na znanstveni rad nukala ljubav prema knjizi i domovini, navlastito starinama Panonije. U *Raspravi* Katančić opširno protumači natpis miljokaza rimskog cara Maksimina Tračanina iz godine 236. pr. Krista. Uz pomoć obilnih nalaza materijalne rimske kulture Katančić pokušava opisati povijesno značenje rimske kolonije Murse koju ubicira na prostoru između tadanjeg Donjeg grada i Tvrđe. Znanstvena vrijednost Katančićeve *Rasprave o miljokazu* leži dijelom u topografskim podacima, dijelom u obrađenu epigrafskom materijalu.[34] Katančić raspravu poprati s još nekoliko odčitanih tekstova pronađenih kod Osijeka, te s opisom novca iz osječkog kraja.

Rasprava o rimskom miljokazu mora da je Katančiću znatno podigla ugled, pa kad car Josip II. 1783. posjeti Osijek, primi Katančića u audijenciju te mu on tada uruči otisnuti primjerak *Disertacije* s latinskom posvetom.[35]

Josip Brunšmid, prvi profesor arheologije na hrvatskom sveučilištu i prvi ravnatelj arheološkog odjela Narodnog muzeja u Zagrebu, nazvao je Katančića jednim od prvih arheologa svoga vremena.[36]

Katančićev znanstveni prvenac ostati će za čitav niz generacija trajnim poticajem za arheološka i povijesna istraživanja, izvorom privrženosti i ljubavi prema hrvatskoj domovini.

Godine 1790. objavio je Matija Petar Kataničić, profesor na zagrebačkoj arhigimnaziji, djelo o jezikoslovnom istraživanju drevne domovine Hrvata: *In veterem Croatorum patriam indagatio philologica*.[37] Vjerujući u etnički kontinuitet naroda na Balkanu, koristeći se uz to znanstvenom akribijom temeljenom na tobožnjim jezičnim potvrdama o slavenstvu Ilira, Katančić tračko-ilirska plemena smatra izravnim pretcima Slavena, a Hrvate prema tome, ne došljacima već autohtonim i starosjedilačkim stanovništvom u Panoniji i Dalmaciji. Katančićev znanstveni autoritet postati će, desetljeće poslije njegove smrti, snažnom podrškom

[34] Cf. Danica PINTEROVIĆ, *Katančić – inicijator istraživanja antičke Murse*: Osječki zbornik, br. XVII., Osijek 1979., str. 95–106.

[35] Ostaje, međutim, otužno saznanje o slaboj recepciji Katančićeva znanstvenog prvenca. Do godine 1790. za djelo otisnuto kod osječkog tiskara Divalta niti se itko zanimao, niti je ijedan primjerak prodan (Cf. Ivan MEDVED, *Iz Katančićeva dopisivanja*, Osječki zbornik, br. 1, Osijek 1942, str. 27.

[36] Josip BRUNŠMID, *Colonia Aelia Mursa*, Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva, IV., 1899–1900., str. 29–30.

[37] Nakon što je bila raspodana, knjiga je ponovno otisnuta u prvom dijelu Katančićeve rasprave *Specimen philologiae et geographiae Pannoniorum* (Pregled panonskog jezikoslovlja i zemljopisa), Zagrabiae Typis Episcopalibus (Zagreb, tiskom biskupske tiskare), 1795.

ilirskom narodnom preporodu. Stoga nimalo ne začuđuje da su se njegove vođe njime poslužile u obrani ilirstva Hrvata.

Katančić je bio posjednji hrvatski znanstvenik koji je, unatoč svojoj golemoj erudiciji, navlastito onoj arheološkoj i povijesnoj, Ilire smatrao hrvatskim predima, vjerujući u slavenstvo tračko-ilirskih plemena. Povodio se tu za povijesnom tradicijom baštinjenom generacijama pred njim.

„Zastupajući tu u sebi neispravnu misao Katančić je stekao osobito mjesto u previranju ideja, iz kojih se jedan decenij poslije njegove smrti iskristalizirao hrvatski Preporod."[38]

Među znanstvene rasprave koje su Katančiću donijele neosporiv ugled znanstvenika svakako treba ubrojiti studiju o antičkoj geografiji *Orbis antiquus ex tabula itineraria quae Theodosii Imp(eratoris) et Peutingeri audit, ad systema geographiae redactus et commentario illustratus*... (Stari svijet na osnovi zemljovida cara Teodosija i Peutingera, priređen zemljopisnim postupkom i protumačen).

Rukopis ovog djela Katančić je dovršio 1803. Odležavši dvadeset godina u sveučilisnoj tiskari, rukopis je tek krajem 1823. izvučen zaborava te otisnut u dva dijela. Prvi dio objavljen je u Budimu tiskom kraljevske tipografije madžarskog sveučilista godine 1824., drugi, također u Budimu, godine 1825.

U raspravi Katančić iznosi rezultate do kojih je došao proučavanjem znamenita zemljovida poznata pod nazivom *Tabula Peutingeriana*.[39] Valja naglasiti da su istom Katančićeva proučavanja, koja su unijela znatno više svjetla u mnogobrojne nejasnoće što ih je zemljovid u sebi krio, učinila *Tabulu Peutingerianu* znamenitom, svrstavši ju u red najvrijednijih zemljopisnih spomenika staroga vijeka.[40]

Katančić je zadužio znanost obogativši ju značajnim prinosima, a za sebe stekao neprijaporne zasluge. Vrhunski znanstveni autoriteti dali su Katančićevom prinosu epigrafiji i geografiji antike visoka priznanja. Među njima i slovački filolog i historiograf Pavel Josef Šafařík. Iznoseći ocjenu Katančićeva znanstvenog rada Tomo Matić će naglasiti da se učeni franjevac odlikovao savjesnošću i stručkom spremom. Građa što ju je sabrao pouzdana je...

„... a u njezinu sređivanju i upotrebi pokazao je...takvo poznavanje predmeta, kakvoga inače nije lako naći u znanstvenoga radnika, koji živi i radi podalje od velikih ognjišta nauke."[41]

Hrvatski novoštokavski jezični standard, koji se javlja u hrvatskoj književnosti, navlastito pučkoj i poučnoj, od XVII. st. postaje sve ujednačenijim, potisku-

[38] Tomo MATIĆ, *Život i rad Matije Petra Katančića. Pjesme Antuna Kanižlića, Antuna Ivanošića i Matije Petra Katančića*. Stari pisci hrvatski, knj. XXVI., Zagreb 1940., str. LXVII.

[39] Ovaj golemi zemljovid Rimskog Carstva, dimenzija 682 cm x 34 cm dobio je ime po nekadanjem vlasniku Peutingeru. U srednjem vijeku zemljovid je precrtan s predloška izrađena u doba Rimskog Carstva. Danas se čuva u Nacionalnoj biblioteci u Beču.

[40] Cfr. Tomo MATIĆ, *Matija Petar Katančić, hrvatski učenjak i pjesnik*, Osječki zbornik, br. 2 i 3, Osijek 1948., str. 164–165.

[41] Cfr. Tomo MATIĆ, *Matija Petar Katančić, hrvatski učenjak i pjesnik*, Osječki zbornik, br. 2 i 3, Osijek 1948., str. 167.

jući nenovoštokavske i čakavske književne oblike te dobiva obilježje standardnosti sredinom XVIII. stoljeća.

U tom jezičkom previranju i stvaranju hrvatskoga novoštokavskoga jezičnog standarda stiliziranog prema novoštokavskoj folklornoj koiné, ističe se dobrim jezikom i stilom djelo Antuna Kanižlića, začetnika vjerske, prosvjetne i znanstvene proze. I Katančićev jezik dokazom je da je već u XVIII. st., premda bez jedinstvene kodifikacije i norme, književni jezik djelotvoran i funkcionalno polivalentan, s izraženim funkcionalnim stilovima: od administracije, urbana, jezika publicistike, stručnog i znanstvenog, do jezika umjatničke književnosti.

Tom razdoblju, u kojem nastaju bitna obilježja, lingvistička i sociološka, oblikovanja standardnog jezika, bitno pripomaže pojava gramatikâ i rječnikâ. U Magdeburgu 1761. izlazi mala gramatika (214 stranica) franjeva Blaža Tadijanovića s hrvatsko-njemačkim rječnikom *Svaschta po mallo illiti kratko sloxenye imenah i ricsih u illyrski i nyemacski jezik.* U Zagrebu 1767. objavljuje Matije Antun Relković opsežnu (590 stranica) *Novu slavonsku i nimacsku gramatiku* (II. izd. Beč 1774., III. izd. Beč 1789). O. Marijan Lanosović izdaje u Osijeku 1778. omanju gramatiku (272 stranice) *Neue Einleitung zur slavonischen Sprache* (II. izd. Osijek 1789., III. izd. Osijek 1795.).

Josip Stepan Relković, sin Matije Antuna Relkovića, krajem XVIII st. (oko 1789) dovršava oveći trojezičnik latinsko-njemačko-hrvatski po ugledu na Della Bellu: *Dictionarium latino, germanico, illyricum ad normam P. Ardelii Dellabella*, koji ostaje u rukopisu.[42]

Filološko-leksikografsku djelatnost Katančićevu pratit ćemo kroz prevođenje udžbeničke literature i stvaranje vlastita stručnog nazivlja (geometrijskog i prozodijskog), kroz veliki projekt prevođenja Biblije, te najposlije uvidom u jedini leksikografski projekt: *Pravoslovnik.*

U svezi s leksikografskim radom zanimljiva je i Katančićeva recenzija Della Bellina rječnika objavljena u njegovoj latinskoj raspravi *De Istro eiusque adcolis commentatio* (Budim 1789).

Kao profesor osječke gimnazije (1779-1788) Katančić je uložio velik napor da s latinskoga za potrebe školske nastave na hrvatski jezik prevede školski udžbenik iz geometrije *Elementa geometriae practicae* madžarskog autora Pavla Makó de Kerek Gede, sekulariziranog isusovca i jednog od najboljih onodobnih matematičara. Katančić je nedatiranu rukopisu dao naslov: *Prihodna Bilixenya* od *Dillorednog Zemlyomirja* (Uvodne bilješke iz praktične geometrije – *Previae notiones de geometria practica*). Trideset i sedam stranica rukopisa ispisana

[42] Josip Stjepan Relković obratio se, sva je prilika, nakon dovršenja rječnika godine 1789. Dvorskom ratnom vijeću u Beču, moleći za novčanu potporu oko tiska, no bečka vlada, zaokupljena oko izdavanja Stullievih rječnika, potporu nije odobrila. Rukopisa rječnika zameo se, nažalost, trag.

Katančićevom rukom pronašao je Josip Hamm u arhivu franjevačkog samostana u Budimu.[43]

Prijevod je imao biti namijenjen fakultativnom učenju geometrije u drugom i trećem razredu niže gimnazije. Ovaj autograf i prvi hrvatski udžbenik geometrije nastao je, drži Hamm, u Osijeku potkraj godine 1786. ili početkom 1787.[44] Rad na prevođenju prekinut je naprečac nakon gotovo dovršenja $^2/_3$ prijevoda. Poznavajući ustrajnost i dosljednost autorovu, prediku su uzrokom morale biti vanjske okolnosti, sva je prilika, uvođenje u školskoj godini 1787/88. njemačkog jezika kao nastavnog u niže razrede gimnazije.

Prijevod je pisan mješavinom slavonsko-podravskih oblika i onih starije dubrovačke književnosti, uz snažno prožimanje franjevačke bosanske ikavštine, svojevrsna književnog jezika franjevačkog reda Bosne Srebrene, Slavonije, ali i drugih hrvatskih krajeva. U ovom, kao i drugim svojim radovima, Katančić se služi tvz. slavonskom grafijom.[45]

Premda je sva svoja znanstvena djlea pisao latinskim jezikom, a i u pjesništvu se njime služio „okretnije" nego materiskim, u oblikovanju stručnog (znanstvenog) nazivlja Katančić se premeće u jezičnog purista.

Smatrajući „zemljomirje" poglavito književnim, pa tek potom stručnim djelom, Katančić učestalo rabi istoznačnice, često netočne, ad hoc stvorene, ili preuzete iz Vrančićeva, Belostenčeva, Mikaljina, Jambrešićeva ili Della Bellina rječnika, te iz rukopisnih priručnika i bilježaka. Nastojeći tako izbjeći monotoniju i jednoličnost, Katančić upada u mrežu nepreciznosti i terminološke neujednačenosti.

Slijede neka oprimjerenja (str. 39) s osuvremenjenim pravopisom. Uz „neprozirne" Katančićeve novotvorenice navodi se u uglatim zagradama hrvatskim suvremeni naziv te naposljetku latinski.

Geometrijsko nazivlje

Katančićev naziv	*Suvremeni naziv*	*Latinski naziv*
bitevomirje	[stereometrija]	stereometria
bodak	[točka]	punctum
brojna knjiga	[aritmetika]	arithmetica
cilomir (analogijom prema *polumir*)	[promjer]	diámeter
četirje	[trapez]	trapezium (figura quadrilatera)
daljina	[razmak]	distantia
dilloredan	[praktičan]	practicus

[43] Josip HAMM, *Najstarija hrvatske geometrija*, Nastavni vjesnik, knj. XLV., sv. 1–3, Zagreb 1936–1937., str. 97–123.

[44] Josip HAMM, o. c., str. 111.

[45] *č = ch, č = cs, dž = cx, đ = gy, s = ſ, s, š = ſ, sh, ž = x, lj = ly, nj = ny,* sonatno *r = er*

drobis	[djelić]	minutum
drobis prvi	[djelić prvi, minuta]	minutum primum
drobis drugi	[djelić drugi, sekunda]	minutum secundum
dugomirje	[geometrija na pravcu]	longimetria
hitrotvoran	[umjetan]	artificiosus
jednostruk		simplex
kalamir	[okmica]	prependiculum
lissa	[ljestvica; u Valpovštini *lesice– male ljestve*]	scala
luk		arcus
mira	[mjera]	mensura
mirioka	[razulja]	libella
mlogokutje	[višekutnik]	polygonum
nedomiran	[neodređen]	indefinitus
nitka	[crta]	linea
nugao, kut		angulus
nuglomiran	[goniometričan]	goniometricus
obliš	[romb]	rombus
odkučenje, odlučje	[otvor]	apertura
odstupaj	[razmak]	distantia
okrug	[kružnica, krug]	circulus
otvor		apertura
peterokutje	[peterokut]	pentagonum
pokrajak	[horizont]	horizon
pokrajan	[horizontalan]	horizontalis
polukrug	[polukružnica, polukrug]	semicirculus
polumir	[polumjer]	semidiameter
postupaj	[stupanj]	gradus
priličan	[jednak]	aequalis
prilika	[lik]	figura
ravnomirje	[planimetrija]	planimetria
razbiran	[teorijski]	theoreticuy
sedmerokutje	[sedmerokut]	heptagonum
skladnomirje	[razmjer]	proportio
skorup	[površina]	superficies
sridobod	[središte]	centrum
stupaj	[stupanj]	gradus
šestar		circinus
trikutje, trokutje	[trokut]	triangulum
uzmaknutje	[razmak]	distantia
zemljomirje	[geometrija]	geometria
zvizdnik	[astrolab]	astrolabium

Već je ranije naglašeno kako je u *Knjižici o ilirskom pjesništvu (De poesi Illyrica libellus...)*, u trećem poglavlju *Ars metrica poetices-Metričko umijeće pjesništva*, Katančić u obliku mala aneksna rječnika priložio grčko i latinsko stručno nazivlje iz prozodije. U prologu (Pozdrav učenu čitatelju) navodi da to čini

uz pomisao da će djelo dobiti veću vrijednost. Nastojao je da mu ovaj pregled tropa i figura bude što potpuniji, pa je pred čitatelje iznio i one manje poznate. Svi su pojmovi popraćeni kratkim objašnjenjima te hrvatskim paralelama. (str. 42) Hrvatski usporedni nazivi javljaju se u zagradama i Katančićeve su vlastite novotvorenice. Bio je to prvi pokušaj stvaranja hrvatskog nazivlja u poetici.

Slijedi potpuni aneksni prozodijski rječnik, *uz izostavljanje definicija i obrazloženja.* (str. 40) Prvo se navodi grčki ili latinski termin, njegova uobičajena hrvatska grafija u uglatim zagradama te Katančićeve novotvorenice.

Prozodijsko i metričko nazivlje

Figure		*Sličnosti*
prósthesis	(prosteza)	primetak
aphéresis	(afereza)	odmetak
syncope	(sinkopa)	urizak
epénthesis	(epenteza)	podnosak
apócope	(apokopa)	odrizak
parágoge	(paragoga)	privodak
antithesis	(antiteza)	protstavak
metáthesis	(metateza)	zastavak
synálephe	(sinalefa)	sustavak
anadiplósis	(anadiploza)	dvostavak
metaplásmus	(metaplazam)	obratak
Tropi		*Okreti*
metáphora	(metafora)	prinos
synécdohe	(sinegdoha)	uzjam
metonímia	(metonimija)	prislov
antonomásia	(antonomazija)	zastor
ironia	(ironija)	porug
onomatopoeia	(onomatopeja)	smisan
hyperbole	(hiperbola)	nadlog
catahresis	(katahreza)	prilaz
metalepsis	(metalepsa)	podil
allegoria	(alegorija)	pronim
apóstrophe	(apostrofa)	pribig
hypotyposis	(hipotipoza)	obraz
prosopoéia	(prozopopeja)	prisob
períphrasis	(perifraza)	opis
repetitio	(repeticija)	priam

Tehnički nazivi

Poesis	*Popivnost* (pjesništvo)
poeta	popivnik (pjesnik)
poema	popivje (pjesma)
poetica	popivno znanje, popivnost (pjesničko umijeće)
poeticus	popivni
Carmen	*Popivje*
monocólon	jednoudo (pjesma jednovrsna stiha)
dícolon	dvoudo (pjesma dvovrsna stiha)
trícolon	troudo (pjesma složena od trovrsnih stihova)
tétracolon	četveroudo (pjesma četverovrsnih stihova)
pólycolon	vechudo (mnogovrsno složena pjesma)
distrófon	dvolično (dvostih, pjesma u dvostišju)
tetrástiha	četveroredno (četverostih, pjesma od četiri stiha u strofi)
hexámetron	šestonog (junački stih od šest stopa)
pentámetrum	petonog (stih od pet stopa)
tetrámetrum	četveronog (stih od četiri stope)
trímetrum	tronog (stih od tri stope)
dímetrum	dvonog (stih od dvije stope)

Glavne stope (mjere)

spondeus	(spondej)	dvodug (stopa od dvije duge stopice)
díbrachys	(dibrah)	dvokrak (stopa od dvije kratke stopice)
horeus	(horej)	dugokrak (stopa od druge i kratke stopice)
iámbus	(jamb)	kratkodug (stopa od kratke i duge stopice)
dactylus	(daktil)	palac (stopa od jedne duge i dviju kratkih stopica)
anapaéstus	(anapest)	obratno od daktila
tríbrahys	(tribrah)	trokrak (stopa od tri kratke stopice)

Vrste pjesma

epopeia	(epopeja)	slovnopis
comoedia	(komedija)	godnopis
satyra	(satira)	rugopis
elegia	(elegija)	tugoslov
ecloga	(ekloga)	poljeslov
ode	(oda)	pivnost
carmen didactum	(didaktička pjesma)	vižbopis
pastorale	(pastorala)	poglasno (kao i *ecloga lyricum*)
aestheticus	(estetičar)	ljuboznanac
philologus	(filolog)	tiholjubac
cantor	(kantor)	pivac, pučki *pivač*

cantrix	(kantorica)	pivalica, pučki *pivačica*
versum conditor	(stihotvorac)	redosložac

Ovdje navedeni hrvatski adekvati za grčko-latinsko prozodijsko i metričko nazivlje te neke tehničke termine tek su, nažalost, brojni bezživotni neologizmi.

Premda su i *Elementa geometriae practicae* i *De poesi Illyrica libellus* za Katančićeva života ostali u rukopisu, ne bi se stubokom, u odnosu na uporabnu vrijednost Katančićeva stručnog nazivlja, ništa izmjenilo njihovim objavljivanjem: u cjelini uzevši, njegovi umotvori u život ne bi prokrčili put, jer za njeg jednostavno nisu bili sposobni. (str. 45)

U latinskom djelu o Podunavlju *De Istro eiusque adcolis commentatio...* izdanom u Budimu 1798. na stranici 284. objavio je Katančić niz prigovora na Della Bellin trojezičnik talijansko-latinsko-hrvatski (*Dizionario Italiano, Latino, Illirico... Opera del P. Ardelio Della Bella Compagnia di Gesu...* Venezia, 1728.) Evo cjelokupne recenzije Della Bellina dikcionara u hrvastkom prijevodu Vladoja Dukata:

„Ardelio della Bella bijaše zaslužan muž, jer je ilirički jezik svojim rječnikom i dodanim mu sprijeda gramatičkim zakonima[46] znatno osvijetlio. No ipak držim, da mu u tome poslu treba ovo prigovoriti: 1) što je uvrstio toliko mnoštvo citata, naročito iz pjesnika, kojima je dopušteno izgrađivati nove svijetove i koje svaki dan prevraćamo u rukama, a opet nijesu svi istoga kova; ... 2) što daje prvenstvo samo dubrovačkom govoru, preziruć riječi drugih govora i držeći ih za barbarske; ... 3) što ne spominje ni Mikalje ni drugoga bilo gramatika bilo pisca rječnika, kojima se poslužio; 4) što mu nedostaje mnogo riječi; 5) što bez potrebe bilježi akcente; 6) što nepotrebno udvostručava vokale i konzonanate, a za oznaku mekih glasova (palatali *č, ć, š,* opas. prevod.) uzima preobilje znakova..."[47]

Katančić prigovara učenom tuđincu i znamenitom hrvatskom leksikografu na preobilju citata u kojima očito ne vidi veće leksikografske koristi (u vidu potvrda značenju, odnosno uporabi leksema), već im pridaje tek moralno-poučnu ulogu.

Razumljivim, mada neutemeljenim, čini se drugi Katančićev prigovor o Della Bellinu oslanjanu na samo dubrovačko narječje: Katančiću ikavskom štokavcu (franjevačkoga bosanskog govora) ijekavica dubrovačkog (premda ne i samo prostog) puka morala je biti tuđa, pa valjda i odbojna: Della Bellino izostavljanje riječi iz drugih govora, „barbarizama" – tu Katančić misli na slavonske lokalizme i turcizme – sasvim je očekivano, a posljedak je leksikografova oslanjanja na književne predloške.

Treći Katančićev prigovor o nenavođenju leksikografskih ili gramatičkih izvora nedvojbeno stoji, ali se takav postupak gotovo može smatrati uobičajenom praksom doba u kojem je rječnik stvaran.

[46] *Istruzioni grammaticali della lingua Illirica.*

[47] Citirano prema: Vladoje DUKAT, *Katančićeva kritika Della bellina rječnika* Zbornik iz dubrovačke prošlosti, posvećen Milanu Rešetaru (Rešetarov zbornik), Dubrovnik 1931., str. 473.

Prigovor o izostvaljanju riječi ide u kategoriju tzv. subjektivnih kriterija, a onaj koji se odnosi na Della Bellino bilježnje naglasaka (u čemu Della Bella čak oskudijeva), a što Katančić s urođenom pravilnom akcentuacijom negativno ocjenjuje, posve je suvišan.

Katančić je, dakako, u pravu kad prigovara Della Bellinom pravopisu, koji je, u odnosu na praktičniji i jednostavniji slavonski, svojim obiljem znakova čitanje činio tegotnim.

Dukat se na Katančićeva kritiku Della Bellina trojezičnika osvrnuo često citiranom eulogijom djelu „učenog Talijanca" koja se nameće, koliko svojom prosudbom, toliko ljepotom i elegancijom izričaja:

> „Mi danas o Dellabellinu djelu sudimo drukčije pa umjesto da mnogo prigovaramo (najpo-slije svakom se rječniku može prigovoriti), mi smo zahvalni učenom Talijancu, što je, prem-da rodom tuđinac, pokazivao ljubavi za naš jezik i ostavio nam u baštinu jedno kraj sviju nedostakata vrlo vrijedno i zaslužno djelo."[48]

Objelodanjenje prvog tiskanog prijevoda cjelokuponog Svetog pisma na hrvatskom jeziku u Budimu godine 1831. predstavlja za Hrvate, navlastito za povijesnicu hrvastkoga književnoga jezika, velik i neobičan događaj, koliko na vjerskoj, toliko i na kulturološkoj razini, jer do Katančićeva tiskom objavljena prijevoda, cjelokupne Biblije na hrvastkom jeziku Hrvati nisu imali. Katančićevu objavljenu prijevodu prethodila su dva neuspjela pokušaja, onaj Bartola Kašića (1625)[49] i Stjepana Rose-Rusića (1750–1770), kojih tisak cenzori Rimske kurije, zbog uporabe narodnog jezika u liturgijske svrhe, nisu dopustili.

Prema tradiciji navodilo se s udivljenjem da se Katančić godine 1809. povu-kao u osamu svoje ćelije franjevačkog samostana u Budimu, te odvojen od svijeta prevodio Sveto pismo ne napuštajući svoj sobičak punih dvadeset godina. Stvar-nost je, kako to već obično biva, znatno prozaičnija. Početkom XIX. st., negdje oko 1809. Katančić se predaje u Budimu veliku i zamašnu poslu. Kako sam kaže pri kraju pregovora otisnuta u I. svesku Svetoga pisma, na prijevodu je radio sedam godina („sedmolitni trud i posao prineshenya SS slovah u narodni izgovor") i priveo ga kraju oko godine 1815., no rukopis je posve zgotovio istom 1822., tri godine pred smrt. Prva tiskana Biblija na hrvatskom jeziku ugleda svjetlo dana posthumno, šest godina poslije Katančićeve smrti. Golemo djelo u šest svezaka i 4666 stranica objavljeno je u Budimu godine 1831.[50] s uporednim latinskim

[48] Vladoje DUKAT, *Katančićeva kritika Dellabellina rječnika*, Zbornik iz dubrovačke pro-šlosti, posvećen Milanu Rešetaru (Rešetarov zbornik), Dubrovnik 1931., str. 475.

[49] U sukladnosti s tadanjom politikom Rimske kurije, potpomognutom i dijelom hrvastkog svećenstva, odnosno biskupima glagoljaških biskupija, recenzenti Zbora za širenje vjere odbili su Kašićev rukopis zbog uporabe narodnog jezika mjesto crkvenoslavonskoga, kao i latiničkog pisma umjesto glagoljice odnosno ćirilice. Premda je prijevod ostao neotisnut, Bartolu Kašiću preosta barem čast prvoga hrvatskog prevoditelja cjelokupnoga Svetoga pisma.

[50] Drugi po redu tiskan hrvatski prijevod cjelokupna Svetog pisma jest onaj zadarskog kanonika Ivana Matije Škarića. Objavljen je na pučko-dalmatinskom (štokavskoikavskom), u Be-ču, u dvanaest svezaka, između 1858. i 1861.

tekstom *Vulgate* te komentarima Ignacija Weitenauera. Tekst je za tisak priredio Katančićev subrat Grgur Ćevapović. No kako ga u radu prekine smrt, posao preuzme njegov učenik Josip Matzek. Reviziju tiska obavio je fra Adalbert Horvat (str. 49.)

Stari zakon objavljen je u četiri sveska, *Novi zakon* u dva. Naslovnica glasi:

Sveto pismo Starog' zakona, Sixta V. P. naredbom prividjeno, i Klementa VIII. Pape vlastjom izdano; sada u jezik slavno-illyricski izgovora bosanskog' prinesheno; tad S. S. otacah i naucsiteljah tomacsenjem nakitjeno. Svezak I. Knjige: Poroda, Izhoda, Levitika, Brojah i Pokazonstva ... U Budimu, slovima i troshkom Kralj. mudroskupshtine macxarske. 1831.

Na stil i jezik prijevoda utjecaj je imalo više lekcionara objavljenih u Budimu, koje je Katančić ne samo poznavao, već u njih i zagledao.[51] Pri prevođenju Biblije Katančić se opremio i brojnim rječnicima, proučivši ih kritički i poredbeno, ispravljajući ih i dopunjujući. To je imalo biti povodom u stvaranju odluke o izradbi vlastita rječnika (*Pravoslovnika*), potpunija i bogatija od dotadanjih. Rad na rječniku teći će dijelom usporedno s prijevodom Svetog pisma.

Jezik Katančićeva prijevoda, „slavno-illirički izgovora bosanskoga", je štokavskoikavski slavonski govor, prožet bosanskom ikavštinom (*„Bosnenses puritate atque elegantia eminent"* – „Bosance odlikuje čistoća i uglađenost jezična"), svojevrsnim književnim jezikom Bosne Srebrene, Slavonije i drugih hrvatskih krajeva.

Uvjeren da doslovni prijevod najmanje divergira od svetosti izvornika, a za teološkoj uskogrudnosti kojom je materinski jezik smatran sluškinjom posvećenog latinskog jezika, Katančić je pribjegao prevođenju na razini riječi. Njegov oprez i predostrožnost te „ropski" prevodilački postupak moguće je povezati s bojazni da prijevod ne bude prihvaćen zbog odstupanja od sakrosanktnog latinskog predloška. Otuda isuviše kruto postavljen zadatak da se postigne idealna ekvivalencija s originalom, da se izvornik prevede doslovce, riječ po riječ, i tako oda poštovanje autoritetu predloška. O tome priređivač Ćevapović ovako u *Predgovoru* (pravopis osuvremenjen):

„Neiskazanom našeg željenog Prinašaoca Trudu pripisati imamo da slovojavno S. Pismo Izdatje Latinsko (istočna neodbaciv Vrila) od riči do riči u jezik Slavno-Illirički virno udesno, razgovitno, i štono vele, slovom za slovom, na veliko sviju začuđenje, privede."[52]

No i pored ovakovih ograničenja, i unatoč tako usko postavljenim, skučenim i strogim propisima, prijevod je rezultirao ljepotom i skladnošću hrvatskoga jezika kojeg je mogao stvoriti samo dobar poznavatelj narodnog jezika, ideala kojem je

[51] *Epistole i evanđelja priko sviju godišnji nedilja i svetkovina*, franjevca Emerika Pavića, Budim 1764.; *Epistole i evanđelja priko sviju nedilja i blagi dneva svetih godišnji*... franjevca Nikole Kesića, Budim 1740.; *Evanđelistar ilirički za sve nedilje i svetkovine priko godine s četirima Gospodina našega Isukrsta Mukami*, franjevca Marijan Lanosovića, Budim 1794.

[52] Sveto pismo Starog zakona, sv. I., Pridgovor, Budim 1831., str. XVII.

Katančić stalno težio. O tom neka posvjedoči sljedeći ulomak iz Svetog pisma Novog zakona, poglavlje XIV. (ovdje u osuvremenjenom pismu i pravopisu):

„Veli mu Toma: Gospodine, ne znamo kamo ideš; a kako možemo put znati?
Veli mu Isus: ja sam put i istina i život. Nitko ne dolazi k Ocu, nego po meni.
Da bi mene poznali bili, Oca bi moga zaisto poznali; i odesele poznat ćete ga i vidili ste ga.
Reče mu Filip: Gospodine, pokaži nam Oca, i dosta nam je.
Veli mu Isus: toliko sam vrimena s vami, a ne poznaste me? Filipe, koji vidi mene, vidi i Oca. Kako ti veliš: pokaži nam Oca?
Ne virujete, da sam ja u Ocu, a Otac u meni je? Riči koje ja govorim vami od mene istoga ne govorim. Otac pak u meni stojeć ista dila čini.
Ne virujete da sam ja u Ocu, a Otac u meni je?
Drugače radi dilah istih virujete. U istinu, u istinu velim vami: koji virujete u mene dila koja činim ja i on će činit, jerbo ja k Ocu idem."

Pojavivši se uoči ilirskog narodnog preporoda, kada su ikavština, kao i slavonska grafija na kojoj je bio objavljen, već bili napušteni, Katančićev prvi hrvastki tiskom objavljeni prijevod Biblije nije naišao na odjek koji je zavrijedio. Mjesto popularnosti nezasluženo je pao u zaborav, uz povremena odbacivanja i osporavanja.

Odrekavši vrijednost prijevodu Sv. pisma Ivana Matije Škarića, anonimni člankopisac u listopadskom broju *Nevena* iz godine 1856. ovako se osvrnuo na Katančićev prijevod:

„Mnogi su istina rodoljubi pokušali doskočiti ovoj nestašici (valjanih prijevoda Svetog pisma, op. aut.), tako n.p. Bartuo Kašić god. 1640. a Stjepan Rosa god. 1750. preveli su sv. pismo na hrvatski jezik, nu prievodi im nikada niesu svietla božjega ugledali i Bog zna kud ih je nestalo. Prije jedno 20 godinah izdao je neumorni Katančić svoj prievod svetoga pisma, ali ni taj potrebam narodnoga preivoda neodgovora, stranom što neima tumačenja, stranom što je preveo od rieči do rieči unatoč duhu hrvatskoga jezika, a napokon je djelo štampano pravopisom ponajviše u Slavoniji upotrebljenim."[53]

Danas na Katančićev prijevod ipak drugačije gledamo, ne samo zbog činjenice što ne robujemo vrijednostima i potrebama vremena koji ga je ocjenjivalo, nego i s razloga što je jezik Katančićeva prijevoda Biblije kamen temeljac pretpreporodnoga hrvatskoga štokavskog standarda. (str. 50)

Jezik na koji je Biblija prevedena, naglasit će Katančić, nije bio ni pokrajinski ni tuđ nesštokavskim Hrvatima, bio je gotovo svenarodni, lako identificiran kao hrvatski. Čitavo Katančićevo književno i jezično iskustvo pretočeno je u prijevod Biblije:

„Tim je svojim djelom Katančić sigurno najviše pridonio izgradnji našega novog standarda... Katančićev je prijevod 'u jezik slavno-ilirički izgovora bosanskoga' svojevrstan ispit zrelosti toga novog pretpreporodnog hrvatskoga standarda štokavskog."[54]

[53] *Sveto pismo prevedeno na hrvatski jezik od Ivana Matije Škaricha*, Neven, tešaj V. listopad, Zagreb 1856., str. 303.

[54] Radoslav KATIČIĆ, *Slavonski pabirci*: Kritika, br. 17, Zagreb 1971., str. 289.

U razvoju svakog europskog jezika prijevod Biblije bio je značajan i prijelomni trenutak u oblikovanju književnog jezika. Godina 1831., kada je svjetlo dana ugledalo šest svezaka Svetog pisma u prijevodu Matije Petra Katančića, obilježena je jednako tako zlatnim slovima u povjesnici hrvatske kulture i hrvatskoga književnoga jezika.

Najznamenitije filološko Katančićevo djelo, njegov najznačajniji leksikografski rad, zacijelo je *Pravoslovnik*, prvi pokušaj izradbe etimološkog rječnika u hrvatskoj leksikografiji. (str. 51.)

> „U starijoj hrvatskoj leksikografiji koja je bogatija od ijedne druge slavenske i koja... možda baš zato ni do dana današnjega nije našla pravog komentatora koji bi joj posvetio koju godinu studija,"

pisao je godine 1942. Josip Hamm u svojoj esejistički koncipiranoj studiji o Katančićevu rječniku,

> „ističe se stotinu i više godina prije Brücknera (autora poljskog etimološkog rječnika, objavljenog u Krakovu 1927., op. aut.) svojim živim i subjektivnim načinom pisanja, autor prvog hrvatskog etimologijskog rječnika, slavonski franjevac Matija Petar Katančić."[55]

Poticaj izradbi rječnika dobio je Katančić za vrijeme rada na prevođenju Biblije. Priskrbivši si mnoge rječnike i poredbenom raščlambom uočavajući njihove nedostatke, ispravljao ih je i dopunjavao, te tako u njemu dozrijevaše želja da i sam stvori leksikografsko djelo bolje, veće i potpunije.

Rječnik je nastajao u poznim godinama Katančićevim, u tišini franjevačkog samostana. Posla se prihvatio godine 1815. Na 1. stranici s.v. *aferim* upisan je nadnevak 9. ožujak 1815. Posljednji upisani datum, 8. travanj 1824., nalazi se na stranici 1467. Katančićeve paginacije. Šest stranica nakon pero je zastalo: na stranici 1473. upisan je zadnji leksem: *svemoguch*. Ne uračunavši predradnje, na izradbi rječnika Katančić je proveo punih devet godina, ispisujući tisuće i tisuće riječi, mnoge od njih vezane za njegov zavičaj, što je u njem' budilo dijelom drage, dijelom bolne uspomene i različita čuvstva. Riječi su mu, pored knjiga i ono nekoliko braće koja ga od vremena do vremena posjećivahu, bila jedina veza s vanjskim svijetom.[56] Ne začuduje stoga da se od svih rječnika u hrvatskoj leksikografiji napisanih taj izdvaja neposrednošću i gotovo intimnošću.

Rječnik nije bio namijenjen objavljivanju, već ga je Katančić pisao za vlastitu uporabu. O tom svjedoče nadnevci i različiti umetci te raznovrsnost leksičke građe, antroponimijske i topografske, domovinske, tuđinske i domaćinske. O rječniku pisanom, dakle, „pro foro interno" svjedoči upravo njegova široka zasnovanost.

Pravoslovnik je imao zahvatiti idioglotske lekseme i udomaćene tuđice, uz naznaku njihova podrijetla, akcentuaciju i potvrde iz književnih djela. Da se Ka-

[55] Josip HAMM, *Etymologicon Illyricum*: Nastavni vjesnik, LI., sv. 1–6, br. 1–2, Zagreb 1942–1943, str. 13.

[56] Cf. Josip HAMM, o. c., str. 16.

tančić bavio mišlju da rječniku priključi i iscrpnu gramatiku hrvatskog jezika,[57] proizlazi iz niza napomena te nebrojenih gramatičkih lema u rječnik umetnutih: morfoloških, fonetskih i ortografskih. Poduži opisni naslov koji mu je dao Grgur Ćevapović u svom

Synoptico-memorialis catalogus, glasi: *Etymologicon Illyricum ad leges philologiae dialecto Bosnense exacto, in quo vocabula tam domestica quam peregrina usu recepta, cum suis etymis adferuntur, illustrium gentis scriptorum testimonio firmata cum adcurata syllabarum dimensione*

(Pravoslovnik ilirički protumačen bosanskim narječjem prema zakonima jezikoslovlja, u kojem se navode riječi, kako domaće tako i tuđe, koje su uporabom prihvaćene, zajedno sa svojim korijenima, što se potvrđuje svjedočanstvom vrsnih pisaca s točnom izjerom slogova).

Autograf rječnika obasiže 1473 gusto pisane stranice s oko 53.000 leksema poredanih abecedim slijednom. Nevodršeni rječnik ima slovni raspon A–S (do leksema *svemoguch*). Pisan je dvostupčano. Rječnički članak se sastoji od naglašeno ispisane leme (nosive i opisane riječi) te tumačenja, objašnjena i opisa na latinskom jeziku.

Danas, više od 170 godina od nastanka, riječi su izblijedjele, što odčitavanje čini tegotnim. Stoga bi što skorije valjalo obaviti njegovo snimanje kako bi se barem sadanji stupanj čitkosti sačuvao u svrhu daljih istraživanja. Ne treba, nažalost, posebice ni isticati da Republika Hrvatska ne raspolaže ni s kakvom kopijom ove leksikografski toliko značajne građe.[58]

Pravoslovnik je dokazom da je Katančić poznavao starije hrvatske rječnike i gramatike. Sam će navesti Belostenca, Della Bellu, Dobrovskog, Dolica, Frischa, Jambrešića, Karadžića Stefanovića,[59] Lanosovića, Mikalju, Papaia, Matiju Antuna Relkovića, Stullia, Voltića i Fausta Vrančića. Na filološkoj razini najznačajniji je utjecaj Marijana Lanosoviča, Katančićeva profesora, pisca gramatike i poznavatelja narodnog jezika, na što upućuju brojni citati iz rječnika.

Jezik svoga dikcionara, slavonski štokavskoikavski govor prožet franjevačkom bosanskom ikavštinom, Katančić naziva „bosanskim".

Rječnička građa obuhvaća lekseme preuzete iz drugih rječnika, književnih djela te vlastiti leksik s asocijacijama na djetinstvo i zavičaj. U tom segmentu *Pravoslovnik* je donekle i „odraz života u dijelu Slavonije potkraj 18. stoljeća."[60] Rječnik upravo plijeni raznovrsnošću leksičke građe: tu je leksik znanosti i književnosti, riječi iz domaćinstva, slavonske kuhinje, nazivi odjeće, domaćih proizvoda, plodova, lokalnih mjera, igara: zagonetke, poslovice, pjesmice... itd., itd., itd.

[57] To će poće za rukom Ignjatu Alojziju Brliću. Svoju hrvatsku gramatiku na njemačkom jeziku započeo je pisati 1822., a objavio ju u Budimu 1833. pod naslovom *Grammatik der illyrischen Sprache*... II. izd. 1842.

[58] Autograf *Pravoslovnika* pohranjen je u Sveučilišnoj knjižnici u Budimpešti.

[59] *Srpski rječnik* Vuka KARADŽIĆA objevljen je godine 1818., pa se Katančić njime služio od 1819., kada je već rad na rječniku bio dobrano odmakao.

[60] Zlatko VINCE, *Katančićev Pravoslovnik – Etymologicon Illyricum*, Putovima hrvatskoga književnog jezika. Zagreb 1978, 149.

Brojnošću nameću se riječi vezane za slavonsku kuhinju (u koju je, usput budi rečeno, Katančić morao biti dobro upućen) poput: *bazlamače, pite, supite, povinice, gužvare, lepinje, gibanice, podkvasnice, pogače; lokumićâ, perecâ, somunićâ, palulâ, proje, kiselice*...

O dobroj obaviještenosti leksikografa svjedoče i iscrpni opisi kolača i jela.

Opsežni su i opisi odjeće, seoske i gradske, muške i ženske. Navodi se materijal od kojega je krojena i šivana te način na koji se nosi: *surija, kožuh, kabanica, ćurdija, prusluk, japundže, belnuk, oplećak, roklja, skute, krilca, poculica, šamija*...

Tu su i slavonske mjere za tekućinu, težinu, duljinu...

litre	funt (2 litre)	čeperak
polić (2 litre)	oka (2 funta)	dlan
oka (2 polića)	mirica (2 oke)	pedalj
	šinik (2 mirice)	
	osmak (2 šinika)	
	mirov (2 osmaka)	

„Pravoslovnik (je) napisan u vrieme kada je suvremena slavistička nauka bila istom u povoju. Zato Katančić nigdje ne traži korien ili semantičku jezgru rieči. Njemu je ona uviek ciela pred očima, i on je cielu nastoji protumačiti sa svoga stajališta... Njegovo etimologiziranje svodi se na izvanjsko poređenje, i on je u tome tipični predstavnik tzv. pučke etimologije."[61]

Budući da su riječi posljedica stvari („*nomina sunt consequentia rerum*") onda slijedi: ako su dvije riječi homofone (suzvučne) te se njihova značenja mogu dovesti u svezu, moguće im je i zajedničko podrijetlo.

Ovako je stoička znanost osmišljavala etimologiju riječi. Etimolozi stoičke škole o postanju ili najstarijem izvoru riječi drže se načela suzvučnosti (homofonije) kod određivanja podrijetla riječi.[62] Danas napuštena stoička etimologija ima svoj jasan odraz u pučkoj etimologiji i pučkom etimologiziranju.

Ovoj etimološkoj školi pripadao je i Matija Petar Katančić. Njegove su etimologije na površini vanjske sličnosti riječi, utemeljene u maštovitosti koja, dakako, zanemaruje znanstvena načela.[63]

S tim u svezi je i Šafaříkova ocenja Katančićeva filološkog i leksikografskog rada. Visoko cijeneći Katančićevu temeljitost i znanstvenu spremu, zamjerao mu je nedovoljnu upućenost u slavensku filologiju i etimologiju, budući da je u prosuđi-

[61] Josip HAMM, o. c. 30.

[62] Primjerice, kod određivanja podrijetla riječi *theos* ('bog') „pronađena" je homofonska sveza s glagolom *theo* ('krećem se, trčim'), budući da se bogovi kreću po zvijezdama.

[63] Katančić je, primjerice, etnik *Šokac*, držeći se načela suzvučnosti, izvodio iz *soka šljive*. S.v. *slyvovica* stoji: „Veteres *sok* dicebant, unde Sokci, qui hodie Shokci, eo potu familiariter usi" („Stari su šljivovicu *sokom* nazivali, otud *Sokci*, danas *Shokci*...")

vanju jezičnih pitanja ostajao tek na površini vanjske, često posve slučanje sličnosti riječi.[64]

Pravoslovnik donosi množinu leksema i citata iz književnih djela. Mnoga imena književnika svjedoče da Katančić nije čitanjem upoznao samo književnike svoga slavonskog zavičaja, već i djela starijih dalmatinskih i dubrovačkih pisaca. Najviše je književnih citata od Barakovića, Kačića, Kanižlića i oba Relkovića. Spominju se Bandulavić, Bunić, Divković, Divinić, Fortis, Gundulić, Kašić, Menčetić, Mrnavić, Nalješković, Palmotić, Ranjina. Ritter-Vitezović i dr. Većina citata preuzeta je iz Stullieva *Rječosložja*, manji dio iz Della Bellina *Dizionaria*. No od nekih pisaca, prije svega slavonskih, preuzimao je Katančić neposredno.

Katančićev *Pravoslovnik*, prvi hrvatski etimološki rječnik (ili točnije, pokušaj njegova ostvarenja), ostaje zapamćen u povijesti starih hrvatskih rječnika po svojoj neuobičajenoj neposrednosti, golemoj raznovrsnosti leksičke građe i iscrpnom predočenju narodnog života i običaja autorova zavičaja.

Iako odgajan u mladosti u tuđini, a kao zreo znanstvenik živeći izvan domovine, s njome Katančić nikada nije prekidao duhovnu vezu. Njegova učena djela ostaju za čitav niz generacija trajnim uzorom i poticajem koliko znanstvenu radu, toliko prvirženosti i ljubav prema hrvatskoj domovini. Nije pretjerivanje stoga reći da se Katančić svojim djelom popeo do sama vrha europskoga znanstvenog Parnasa. Uistinu, snagom vlastita uma i volje, na prijelazu iz XVIII. u XIX. st. Katančićeva zvijezda visoko se uzdigla, da bi se ugasila u samo predvečerje hrvatskoga narodnog preporoda.

U svojoj prosudbi Katančićeva prinosa hrvatskoj kulturnoj baštini Franjo Maixner uskliknut će u zanosu ovako:

> „Učenjak Katančić ne spada samo među najučenije Hrvate, koji su igda živjeli, nego pribavio si je također u aeropagu učenih muževa svih vremena i naroda častno i dostojno mjesto."[65]

[64] Pavel Josef ŠAFAŘÍK, *Jahrbücher der Literatur* 46 (Wien 1829). Cf. Tomo MATIĆ, *Katančićev „De poesi Illyrica libellus ad leges aestheticae exaetus"*: Rad HAZU 280 (Zagreb 1945) 155.

[65] Franjo MAIXNER, o. c. 91.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 289–295

Zur Frage der Diglossie im alten Rußland

und ihrer Bewertung durch A. A. Alekseev, L. P. Klimenko und V. V. Kolesov

MICHAEL REIMANN

Alfelder Str. 78, D-31139 Hildesheim

Die Positionen von Wissenschaftlern wie Ferguson[1], Isačenko[2] und Uspenskij zur Frage der Diglossiesituation in der Kiever Rus′ werden von vielen russischen Sprachhistorikern entweder negiert oder zumindest stark in Frage gestellt. Alle Gegner der Diglossietheorie argumentieren in der Regel aus einer ideologischen Grundhaltung heraus, wonach das Russische gegenüber dem Altkirchenslawischen nicht die niedrigere Variante darstellen darf. Aber es gibt eine Differenz zwischen dieser Theorie und den Fakten in den überlieferten Schriftdenkmälern.

Die intellektuelle Basis der ganzen Diskussion, die im Grunde bis in die Gegenwart anhält, stellt Uspenskijs Typoskriptbeitrag «История русского литературного языка. Проект пространной программы»[3] dar, in dem er stichpunktartig seine Vorstellung der Diglossiebedingungen formuliert:

Отличие диглоссии от двуязычия: неравноправие сосуществующих языковых систем как признак диглоссии: объединение их в языковом сознании в *один* язык. Функциональная оправданность сосуществования языковых систем при диглосии и неоправданность соответствующего явления при двуязычии. Стабильный характер диглоссии и промежуточный, нестабильный характер двуязычия. Типологическая специфика церковнославянско-русской диглоссии. Связь книжного языка с сакральной сферой: роль церковной культуры в деле регламентации и поддержания книжных языковых норм (ср. ориентацию на театр и т.д. в противоположной языковой ситуации). Относительно большая близость сосуществующих языковых систем, создающая условие для лексико-стилистического обогащения живого языка. – История русского литературного языка как путь от церковнославянско-русской диглоссии к церковнославянско-русскому двуязычию, а затем последовательно – к ликвидации этого двуязычия как функционально-неоправданного явления. Изменение *типа* литературного языка в процессе эволюции русского литературного языка. – Односторонний характер интерференции языковых систем, сосуществующих в ситуации диглоссии. Постоянное влияние на живой разговорный язык со стороны книжного (при отсутствии или нехарактерности обратного влияния). Специфика понятия «просторечия» при диглоссии. «Просторечие» как любое в принципе отклонение от книжных норм – языковых или стили-

[1] *Ferguson Ch. A.*, Diglossia: Word, Journal of the Linguistic Circle of New York 15 (1959) 325–340.

[2] *Исаченко А.*, Какова специфика литературного двуязычия в истории славянских народов?: Вопросы языкознания 3 (1958) 42–45.

[3] *Успенский Б. А.*, История русского литературного языка, Проект пространной программы. Typoskript, Москва 1973, 4–6.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

стических; возможность «просторечия», основывающегося на книжном языковом субстрате; вместе с тем, «просторечие» может выделяться как стилистическая категория внутри собственно книжного языка, и в этом случае вообще ему не противопоставляется. Одно и то же явление может относиться к «просторечию» с позиции книжных языковых норм, но в книжной речи – с позиции живого разговорного языка. – Нехарактерность социальной дифференциации речевых норм при диглоссии: единные критерии речевой правильности для разных слоев общества. Появление в России различных социальных норм (дворянской, мещанской, семинарской и т.д. речи) – как следствие именно разрушения диглоссии.

Zwei weitere wichtige Beiträge Uspenskijs zur Aufhellung dieser Problematik stellen sein Kiever Kongreßbeitrag «Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литуратурного языка»[4] und seine als Monographie erschienene Publikation «История русского литературного языка (XI–XVII вв.»[5] dar. Der Kern seiner Diglossietheorie besteht darin, daß er die neun von Ferguson aufgestellten Unterschiede zwischen High (H) und Low (L); die da lauten: Funktion, Prestige, literarisches Erbe, Spracherwerb, Standardisierung, Stabilität, Grammatik, Lexik, Phonologie, um drei zusätzliche erweitert: традиция, обучение, нормирование. Er legt hierbei darauf Wert, daß die Träger der Diglossie beide Varietäten (книжный – некнижный) als eine Sprache auffassen.[6]

Der erste Schritt bei der Untersuchung dieser Theorie wäre die Frage: Wer war überhaupt der Träger der altrussischen Diglossie? Es ist klar, daß die altrussische Sprache einschließlich ihrer lokalen Dialekte den Bewohnern der Kiever Rus', den Ostslawen, als Muttersprache diente. Wenn man aber über die altkirchenslawische Sprache nachdenkt, so muß man zwischen der aktiven und der passiven Beherrschung dieser Sprache unterscheiden. Die »niedrigeren« Bevölkerungsschichten haben das Altkirchenslawische wohl verstanden, ebenso die regelmäßigen Kirchengänger und die Kopisten erbaulicher Literatur. Diesen Personenkreis rechnet beispielweise A. A. Alekseev[7] nicht zu der Gruppe, die der Träger der Diglossie war, sondern er zählt nur die Personen dazu, die das Altkirchenslawische aktiv beherrschten, also die Sprache sprechen konnten, in ihr schrieben und Bücher verfaßten. Das muß aber noch lange nicht heißen, daß alle Geistlichen, Diakone und Mönche die altkirchenslawische Sprache gut beherrschten. Die Bildung des Klerus war allgemein sehr niedrig. Auf jeden Fall galt das für die gesamte dörfliche Geistlichkeit. Aktive Sprecher des Altkirchenslawischen waren daher innerhalb des Klerus Leute, die kirchliche und liturgische Texte verfaßten, Autoren original-

[4] *Успенский Б. А.*, Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. München 1983.

[5] *Успенский Б. А.*, История русского литературного языка (XI–XVII вв.). München 1987, 14–21.

[6] Ebenda, 15 ff.

[7] *Алексеев А. А.*, Почему в Древней Руси не было диглоссии: Проблемы исторического языкознания 3 (1986) 3–11.

slawischer Predigten und Heiligenviten sowie Übersetzer. Alle diese Personen gehörten zur oberen Schicht des Klerus und konzentrierten sich in der Regel auf den akademischen Bereich. Es ist sehr schwer feststellbar, wie viele es davon gegeben haben mag, aber es ist wohl sicher, daß es nur ein sehr geringer Prozentsatz war, der sich auf den gesamten Raum der Kiever Rus' verteilte. Sonst beherrschte jeder, vom einfachen Bauern bis zum höchsten Fürsten, nur seine Muttersprache. A. A. Alekseev ist aufgrund dieser Ausgangslage der Meinung, daß man unter Berücksichtigung dieser Feststellung nicht sagen könne, daß die Diglossie die bestimmende soziolinguistische Situation im Kiever Rußland gewesen sei, denn die Zahl derer, die beide Sprachen beherrschten, machte nicht einmal ein Prozent der Bevölkerung aus und sei damit viel zu gering, um den Begriff der Diglossie gelten zu lassen.[8] L. P. Klimenko, der die Position vertritt, daß sich die altrussische und die altkirchenslawische Literatursprache bis zum Zeitpunkt des Eindringens letzterer in die Kiever Rus' auf allen Ebenen unterschieden, weist dabei auf die Lexik beider Sprachen hin, die entsprechend seiner Untersuchung nur zu etwa 50% identisch war, und besteht somit trotz genetischer Verwandtschaft und gegenseitiger Einwirkung aufeinander auf absolut eigenständigen Literatursprachen,[9] wobei die Bezeichnung »Literatursprache« für die altrussische Volkssprache überaus gewagt erscheint, da sie zum Zeitpunkt des Kiever Reiches über keines der Attribute verfügte, die notwendig wären, um ihr diesen Status zuzugestehen. V. V. Kolesov beurteilt die Theorie der Diglossie nach Uspenskij ebenfalls sehr kritisch und bemerkt, daß viele Wissenschaftler dazu neigen, irgendeine fertige Theorie deduktiv auf die sprachliche Situation im alten Rußland zu übertragen. Nach Kolesov ist das Nebeneinander des Altkirchenslawischen und Russischen kein Beweis für Diglossie. Kolesov sieht bis zum Beginn des 15. Jh. die Existenz zweier Literatursprachen, die zwei verschiedenen Kulturen dienten und somit auch andere Gegensätze z.B. ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Charakters reflektierten. Für den mittelalterlichen Leser habe es sich um zwei klar voneinander getrennte Sprachen gehandelt, die auch beide gleichermaßen auf schriftsprachlicher Ebene existierten.[10]

Eine weitere wichtige Besonderheit der Diglossie stellt die klare Trennung der Funktionen der beiden sprachlichen Formen dar. Das Altkirchenslawische galt als die gehobene Variante der schriftlichen und mündlichen Kommunikation, deren Funktionsbereich festzulegen nicht einfach ist. Diese gehobene Variante wurde angeblich – um es allgemein auszudrücken – nur für Texte höheren Niveaus verwendet, also im wesentlichen für Texte, die schon in fertiger Form von den Südslawen gekommen waren. Trotzdem aber verstieß der Klerus systematisch gegen die Funktionalität der altkirchenslawischen Sprache, indem Texte auch in alt-

[8] Ebenda, 6.

[9] *Клименко Л. П.*, История русского литературного языка с точки зрения теории диглоссии: Проблемы исторического языкознания 3 (1986) 11–22.

[10] *Колесов В. В.*, Критические заметки о «древнерусской диглоссии»: Проблемы исторического языкознания 3 (1986) 22–41.

russischer Sprache abgefaßt wurden; entweder deswegen, weil das Altkirchenslawische auch von diesen Schichten nicht immer einwandfrei beherrscht wurde oder weil die Ausdrucksmöglichkeiten (als Folge mangelnder Kenntnis) vielleicht geringer waren. Jedenfalls betrachtet Alekseev diesen Umstand als Verstoß gegen die Diglossietheorie nach Uspenskij. Das Russische drang seiner Meinung nach in Bereiche des Altkirchenslawischen ein, aber das Altkirchenslawische drang nur dort in das Russische ein, wo dessen Verwendung nicht möglich war.[11]

Die Diglossiesituation stellt sich kurzgefaßt etwa so dar: Zwei sprachliche Systeme bestehen nebeneinander im Rahmen einer Sprachgemeinschaft. Die Funktionen dieser beiden Systeme sind komplementär verteilt. Die Mitglieder der Sprachgemeinschaft fassen die koexistierenden Sprachsysteme als eine Sprache auf, mit dem Unterschied, daß die Realisationen auf zwei Ebenen vollzogen werden. Einmal ist das die schriftsprachliche, gehobene und das andere Mal die mündliche, niedrigere Ebene. Die schriftsprachlichen Normen werden gelernt und aufgenommen. Sie bestimmen die Vorstellung über den Träger der Sprache und über die sprachliche Richtigkeit. Die gesprochene Sprache nimmt man hingegen als eine Abweichung von der Norm auf. Daher sind bei Diglossie die beiden nebeneinander existierenden Systeme hierarchisch angeordnet, d.h., sie sind nicht gleichberechtigt und funktionieren wie zwei verschiedene Stile dieser Sprache. Dort liegt dann auch der Unterschied zum Bilinguismus *(dvujazyčie)*. Unter dem Begriff Literatursprache wird ausschließlich der höhere Stil verstanden. So gesehen gab es im alten Rußland zwei Sprachen, das literarisch verfeinerte, normierte Kirchenslawisch und das nicht bearbeitete und nicht kodifizierte Russisch. Diese beiden Merkmale der Diglossie, die komplementäre Verteilung und die hierarchische Anordnung, trugen wesentlich dazu bei, daß in der Kiever Rus′ die höhere Variante oder das höhere System Einfluß auf das niedrigere System gehabt hat, dieser Vorgang aber nicht umgekehrt stattgefunden haben kann, da das höhere System in sich geschlossen, die niedrigere Variante aber wegen der fehlenden Normierung offen war.

In der Lexik der altkirchenslawischen Schriftdenkmäler kann man eine bedeutende Anzahl von Dubletten beobachten, also eine große Zahl paralleler Ausdrucksmittel für den gleichen Inhalt. Das zeigt zwar einerseits den Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten, aber andererseits auch, daß die Sprache ihre Normierung noch nicht gefunden hatte. Der analoge Prozeß der Anhäufung und Auswahl gleichbedeutender Ausdrucksmittel zeigt sich aber nicht nur im Wortbestand, sondern auch auf anderen sprachlichen Ebenen, wenn auch mit unterschiedlicher Identität. Allgemein kann man für die altostslawische (hier: altrussische) Sprache sagen, daß der beträchtliche Gebrauch der Dubletten oder Varianten typisch war. Ebenso wirkte die lexikalisch-semantische Norm auf die Sprache der altrussischen Schriftdenkmäler ein und festigte so durch das wiederholende Moment das Wort in seiner Bedeutung. Sicherlich war die sprachliche Situation im mittelalterlichen Rußland sehr kompliziert und die sprachliche Realität dadurch sehr verzerrt. Trotz

[11] *Алексеев А. А.*, a. a. O. 10.

dieser Lage scheint es jedoch nicht angebracht, von Bilinguismus zu sprechen, da keineswegs beide Sprachen in allen Funktionsbereichen menschlicher Kommunikation repräsentiert waren, was in besonderem Maße für das Altkirchenslawische gilt. Eine Kodifizierung der russischen Sprache war bis zur Vereinigung ganz Rußlands unter Moskaus Herrschaft nicht notwendig. Man benötigte keine Norm, da die Sprache von jedem innerhalb der Grenzen des gesprochenen Dialektes verstanden wurde. Identisch mit der kirchenslawischen Sprache war der Wert, den die Volkssprache schon seit der Erstellung der ersten juristischen Texte hatte. Das Übersetzen von einer Sprache in die andere war einfach nicht nötig, da sie beide von jedem Schriftkundigen beherrscht wurden. Beide Sprachen unterschieden sich auch nicht wesentlich im lexikalischen Bereich, nur teilweise in der Morphologie und in einigen syntaktischen Konstruktionen. Die klassengebundene Schichtung existierte auch in der Vergangenheit, und der Grad der Schriftkundigkeit, der im mittelalterlichen Rußland existierte, war weitverbreitet. Trotzdem kann man nicht sagen, daß es keinen Unterschied zwischen einer altrussischen Diglossie und einer zentralrussischen Zweisprachigkeit gibt. Natürlich nimmt die altkirchenslawische Sprache einen gebührenden Platz in der mittelalterlichen Kultur Rußlands ein, und sie stellte auch das Mittel zur Übertragung der byzantinischen Kultur nach Rußland dar, es war die von den Südslawen gekommene Vermittlersprache, die von den Schriftkundigen künstlich »am Leben erhalten« wurde. Aber in irgendeinem Moment der historischen Entwicklung, nachdem das Kirchenslawische seine Rolle als Sprache der Kirche und der Liturgie übernommen hatte, wurde es zur Bremse auf dem Weg zur Vervollkommnung der russischen Sprache. In dieser Zeit entwickelte sich nämlich nur die Volkssprache, die langsam, aber kontinuierlich Stützelemente aus dem Kirchenslawischen entlehnte, aber keine überflüssigen Elemente übernahm. Diese Elemente »überlebten« die Entwicklung der russischen Sprache. In diesem Sinne war sie ein offenes und die kirchenslawische Sprache ein geschlossenes System.

Was Funktionsbereich und Kontexte angeht, so existiert hier jedoch eine ziemlich große Unsicherheit und Unbestimmtheit der Termini seitens der Befürworter der Diglossie. Zuerst spricht man über die Funktionen der beiden Sprachen, dann über verschiedene Kontexte und zuletzt über verschiedene Situationen der Verwendung. Die Funktion wurde im kollektiven Bewußtsein so reflektiert, daß jeder seine eigene Norm hatte. Dem Schreiber war oft gar nicht bewußt, was er verwendete. Im Kommunikationsprozeß ist oft ein permanenter Wechsel zwischen subjektiver und objektiver Verwendung vollzogen worden, d.h., daß die Wahl der Sprache nicht nach dem Inhalt getroffen wurde, sondern von dem jeweiligen Schreiber. Das zeigt, daß die Funktion als modaler Unterschied gesehen werden muß. Unklar bleibt allerdings, nach welchen Gesichtspunkten die Wahl der jeweiligen Sprache zustande kam.

Abschließend sei bemerkt, daß bei der Beschäftigung mit der sprachlichen Situation im mittelalterlichen Rußland auffällig ist, daß die Diskussion besonders von der Seite russischer Sprachwissenschaftler teilweise sehr stark unter politi-

schen bzw. ideologischen Aspekten geführt wird. Man weigert sich zum Teil beharrlich, die sprachlichen Fakten anzuerkennen, und verwirft die Untersuchungen Uspenskijs, ohne klare Beweise für die eigenen Theorien zu erbringen. Sicherlich kann man solche komplizierten Fragen nicht mittels Verallgemeinerungen und Behauptungen beantworten, die aus einer Theorie hergeleitet werden, welche ihre Ergebnisse auf der Grundlage einer Untersuchung völlig anderer Sprachen bekommen hat (Fergusons Forschungen über die Diglossiesituation auf Haiti). Denn die Frage, ob es Diglossie im Sinne Fergusons in Rußland gegeben hat, läßt sich mit Einschränkungen nicht verneinen, auch wenn der Personenkreis der Träger der Diglossie sehr klein gewesen sein mag. Es ist überhaupt nicht ausschlaggebend, wie groß er war, denn wo wollte man dann die Grenze ziehen, bei 5%, 20% oder 50%? Diglossie existiert in dem Moment, wenn in einem Volk zwei verschiedene Sprachen nach Funktionsbereichen getrennt, in einer gesellschaftlich höherwertigen und einer niedrigeren Funktion Verwendung finden.

Weiter fehlen für das 11. und 12. Jh. ausreichend Schriftdenkmäler, die die Normierung einer russischen Schriftsprache beweisen könnten. Die Bezeichnung »Literatursprache« ist wegen der Vielzahl der gesprochenen Dialekte und der damit fehlenden Einheit ebenfalls unzutreffend. Es gibt bei den Ostslawen keine vorchristlichen, literarischen Aufzeichnungen, die eine altrussische Standardsprache untermauern könnten. Durch die Bezeichnung »altrussische Sprache« (drevnerusskij jazyk) versuchen die Gegner der Diglossietheorie eine ununterbrochene Entwicklung der Sprache(n) der Ostslawen bis hin zum heutigen Neurussischen zu suggerieren, das neben dem Kirchenslawischen existiert und für das gesamte Funktionsspektrum gegolten haben soll.

Literatur

Алексеев А. А., Почему в Древней Руси не было диглоссии: Проблемы исторического языкознания 3 (1986) 3–11.

Хабургаев Г. А., Одна ли история у национального языка?: Russian Linguistics 11 (1987) 103–113.

Хабургаев Г. А., Дискуссионные вопросы истории русского литературного языка (древнерусский период): Вестник Московского университета 9 (1988) 47–62.

Хабургаев Г. А., Старославянский как язык средневековой славянской культуры: Актуальные проблемы славянского языкознания. Москва 1988, 5–48.

Ferguson Ch. A., Diglossia: Word, Journal of the Linguistic Circle of New York 15 (1959) 325–340.

Филин Ф. П., Происхождение русского, украинского и белорусского языков. Ленинград 1972.

Филин Ф. П., Истоки и судьбы русского литературного языка. Москва 1981.

Fishman J.A., Bilingualism with and without Diglossia; Diglossia with and without Biligualism: Journal of Social Issues 23 (1967) 29–38.

Francescato G., Bilingualism and Diglossia in Their Mutual Relationship: The Fergusonian Impact 2 (1986) 395–401.

Hüttl-Folter G., Диглоссия в Древней Руси: Wiener slawistisches Jahrbuch 24 (1978) 108–123.

Hüttl-Folter G., Die *trat/torot*-Lexeme in den altrussischen Chroniken, Ein Beitrag zur Vorgeschichte der russischen Literatursprache. Wien 1983.

Исаченко А., Какова специфика литературного двуязычия в истории славянских народов?: Вопросы языкознания 3 (1958) 42–45.

Исаченко А., Vorgeschichte und Entstehung der modernen russischen Literatursprache: Zeitschrift für slavische Philologie 37 (1974) 235–274.

Исаченко А., Mythen und Tatsachen über die Entstehung der russischen Literatursprache. Wien 1975.

Клименко Л. П., История русского литературного языка с точки зрения теории диглоссии: Проблемы исторического языкознания 3 (1986) 11–22.

Колесов В. В., Критические заметки о «древнерусской диглоссии»: Проблемы исторического языкознания 3 (1986) 22–41.

Kristophson J., Taugt der Terminus »Diglossie« zur Beschreibung der Sprachsituation in der alten Rus'?: Die slawischen Sprachen 19 (1989) 63–72.

Lambeck K., Kritische Anmerkungen zur Bilingualismusforschung. Tübingen 1984.

Lunt H. G., On the Language of Old Rus', Some Questions and Suggestions: Russian Linguistics 2 (1975) 269–281.

Lunt H. G., On the Relationship of Old Church Slavonic to the Written Language of Early Rus': Russian Linguistics 11 (1987) 133–162.

Lunt H. G., The Language of Rus' in the Eleventh Century, Some Observations about Facts and Theories. Ravenna 1988.

Обнорский С. П., Очерки по истории русского литературного языка. Москва 1946.

Обнорский С. П., Избранные работы по русскому языку. Москва 1960.

Ремнева М. Л., Литературный язык Древней Руси, Некоторые особенности грамматической нормы. Мосвка 1988.

Русинов Н. Д., Об устных нормах древнерусской литературной речи: Проблемы исторического языкознания 3 (1986) 42–55.

Шапир М. И., О лингвофункциональном континууме в Древней Руси (Критические заметки по поводу «теории диглоссии»): Билингвизм и диглоссия, Конференция молодых ученых, Тезисы докладов. Москва 1989, 54–63.

Seeman K. D., Die »Diglossie« und die Systeme der sprachlichen Kommunikation im alten Rußland: Slavistische Studien zum IX. Internationalen Slavistenkongress in Kiev 1983; 553–561.

Seeman K. D., »Loquendum est Russice Scribendum est Slavonice«: Russia mediaevalis 5 (1984) 103–136.

Seeman K. D., Диглосията и смесните текстове в Киевска Русия: Paleobulgarica 9 (1985) 3–10.

Seeman K. D., Diglossie und gemischtsprachige Texte im Kiever Rußland: Festschrift für Herbert Bräuer zum 65. Geburtstag. Köln–Wien 1986, 515–526.

Timm L. A., Diglossia Old and New – A Critique: Anthropological Linguistics 23 (1981) 356–367.

Unbegaun B. O., Le russe litéraire est-il d'origine russe?: Revue des études slaves 44 (1965) 19–28.

Успенский Б. А., История русского литературного языка, Проект пространной программы. Москва 1973. Typoskript.

Успенский Б. А., Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. München 1983.

Успенский Б. А., История русского литературного языка (XI–XVII вв.). München 1987, 14–21.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 297–309

Этнонимы венгров в русском языке

АТТИЛА ХОЛЛОШ

Hollós Attila, ELTE BTK Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék, Budapest, Pf. 107, H–1364

По свидетельству общеславянского названия венгров (**ǫgъr-inъ*), их предки общались с древнерусскими племенами, по всей вероятности, уже в VII в., на два столетия раньше заселения Карпатского бассейна венграми, когда они жили в племенном союзе онугоров (Перени: StSl 2: 10–12).

В польском языке этноним *ǫgre ~ ǫgri* приобрел форму *Węgrzy,* которую русский язык заимствовал в начале XVII в., во время войны с польско-литовским королевством.

Русское прилагательное *унгарский,* заимствованное через немецкое название венгров (*Ungar*), впервые встречается у Т. Фенне, но его более широкое употребление связано с торговлей с Австро-Венгрией в XVIII в. и зафиксировано в словосочетании *унгарская вода/водка* (калька с лат. *aqua Hungarica*).

Самоназвание венгров (*magyar*) попало в русский язык в XVI в. через тюркское посредство (*можары ~ маджары*), а в начале XIX в. посредством немецкого языка (*мадьяр*).

В дальнейшем мы остановимся на этнонимах венгров и их дериватах в виде историко-этимологического словника, уделяя особое внимание семантике. Употребление слов и их вариантов иллюстрируется цитатами. В цитатах сохраняется правописание источника. Первая фиксация слова указана не только в русском, но – если удалось установить ее – и в других языках.

венг(е)р

1611: пришли мы подъ Москву, и въ гетманской приходъ съ Полскими и Литовскими людми и съ Черкасы и съ *Венгры* билися четыре ночи (АЮБ 2: 601–602); – 1642: граѳ Бѫхгемскои [...] с *венграми* и с крабатами от них за двѣ мили ѡбявился (ВК 2: 12); 1710: На сих днях посланы к вам в Казань два человека *венгеров* Самойла Мадонка, Францышка Мезе, которые искусны к виноградным садам, также умеют и вина виноградныя делать (ПБП 10: 169); – *вéнгер* 1704 ЛП; – 1733: *Венгры* же издревле языка славянска были, но нашествіемъ Сарматъ, Гуновъ оной весьма погубили (ТатРазг 82); – 1741: *Венгры,* волохи, Трансильванскіе

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

служивые Молдоване весьма к службѣ Гусарской храбры и способны (ПСЗ 43/I: 254, № 8461); – *венгр* 1809–10: *Венгръ* и Сербъ близнец Славянъ, или единородный Славянамъ. [...] Австрійцы не любили *Венгровъ*, которы были приверженцы къ Александрѣ Павловнѣ (Држ[2] 3: 581). – Д е р.: **венгреня** Npl 1643 (ВК 2: 25, 33); – **венгринъ** 1677 (Kiss L.: StLS 308); – **венгеренинъ** 1706 (АК 1: 280); **венгерец** 1729: Прежде восшествія на престолъ, Его Величество [Петр II] имѣлъ учителя Зейкана, родомъ *венгерца* (КнтСат Прим. 26); – 1763: Тогда уже въ *Дербентѣ* пили новое вино, которое дѣлали присланные отъ Его Императорскаго Величества изъ *Астраханскихъ* садовъ *Венгерцы* винные мастера (Сойм КМ 6: 486); – *венге́рец* 1780 Нрд.

= *1)* ein Ungar, einer aus Ungarn; un Hongrois (Нрд); – *2)* бродячий мелочный торговец (*венгерец* 1859: Мелников 2: 244 = Фасмер 1: 290, Kiss L.: StLS 309; 1868 Остр 5: 143; ср.: Nyr 75: 358; CA 1895; – *Венгер* испод Лохвицы 1862 Полт. ДальПосл 345).

Ср.: укр. *венґрин* 1606 Тимч 501 (s. v. *гайдук*); *венге́рець* УРСл; – блр. *венгри* нач. XVII в., *венкгринъ, венкгрове* XVII в. ГСБМ 3: 105; *венге́рац, ве́нгры; вэнгра* 'коробейник' ГСМБ 3: 284, *вэнгер, вэнгрын* 'коновал' ЭСМБ 2: 296; – слвц. *Venger* Kálal; – болг. *венге́рец* РД; – лит. *veñgras*.

Русск. *венгрин* ~ *венг(е)р* (Npl *венгры*) заимствовано через укр. и блр. или непосредственно из п. *Węgier* ~ *Węgrzyn* (Npl *Węgrzy*) < прасл. *ǫgъrinъ* (Npl *ǫgъre*); ср. болг. *вѫгринь* XIII в. (Bödey: StSl 36: 60); др.-р. *угринъ*.

Форма *венгерец* образовалась уже в русском языке (Urbańczyk: StSl 12: 421); значение 'бродячий мелочный торговец' имеет и п. *Węgier*. Трочани ошибочно принимает этих коробейников за венгров из Молдавии или Буковины (Trócsányi: Nyr 75:130), на деле они были словаки или русины из Венгрии (ср. Erdődi: Nyr 75: 358; Gunda: AEthn 3: 421–435, Ethn 65: 76–87; Kiss L.: Nyr 52: 468–472, 80: 480–481; StLS 309).

Венгры мн.

1644: Рагодцкои князь в Венгерскои землѣ збираетъ великую силѫ людеи а *в* Вѣдне приговорили началномѫ ратномѣ воеводе Бѫхлеимѫ итти в *Вангры* [sic!] против ратного князя (ВК 2: 162); в *венгеры* противъ Рагоѫцц... (ВК 2: 156); Из *Венгров* пишут что Рагоѫцко[й] князь после ѫронѫ людеи своих пошол в Нашево [=Кашево 'Kaschau'] (ВК 2: 178); – ок. 1650: живетъ де въ скиту подъ венгерскими горами, а былъ де онъ в Царѣградѣ и въ Римѣ и въ *Венгрехъ* (АрсСух 303).

= Венгрия.

< блр. *Венгры* 1538 ГСБМ 3: 105 < п. *Węgry*.

венгерка

1) eine Ungarin (1782 Л); ср. 1906: Остались только Щавицкий, у которого на коленах сидела смуглая белозубая *венгерка,* и Рыбников (Куприн 4: 33).

II.1) название венгерских дукатов (*венгерки* до конца XVII в. БЕ; ср. *угорский* 1621); – *2)* венгерская витовка; ср. 1686: 2 пары *венгерокъ,* стволы вороненые, на стволахъ по три мѣста золочено, замки колесные, ложе съ костми и съ раковины. *Венгерка* жъ витовальная, стволъ бѣлой, ложе съ костми. Цѣна пяти *венгеркамъ* 10 р. (ДШакл 4: 128); – *3)* название яхты; ср. 1720: Его Величество кушалъ у Адмирала на яхтѣ *Венгеркѣ* и сидѣлъ тутъ (ПохЖурн 22); – *4)* растения венгерского происхождения: *а)* сорт сливы с легко отделяющейся косточкой (Анн); Prunus domestica L. var. hungarica L. (MgSz 1951: 679; ср. *угорка 1* и *унгарка*); ср. 1795: *Венгерокъ* или Терну взять не переспѣлаго, пока тѣло въ нихъ еще твердъ (СлПов 1: 161); – 1878: Слива *венгерка* (Анн); – 1954: *Венгерка* имеет много разновидностей. Идет преимущественно в сушку, для приготовления чернослива. Прекрасный чернослив дает *венгерка,* произрастающая в Сочинском районе. Форма плода удлиненно-яйцеводная, кожина плотная, темносинего цвета с фиолетовым оттенком, покрыта сизым восковым налетом (СмирнПрод 301); – 1955: Лучшие и наиболее распространённые сорта: *Венгерка* итальянская, *Венгерка* домашняя (обыкновенная) [...], *Венгерка* ажанская, *Венгерка* больная фиолетовая, *Венгерка* Вангенгейма, *Венгерка* исполинская и пр. (СХЭ 4: 503); – *вендéрка* (1933–35 Тул. СлНР 4: 111); – *б)* безостая пшеница; Triticum vulgare L. (ср. *угорка 2*); 1878: Озимая *венгерка* или бѣлая пшеница Шевалье (Анн); – *в)* сорт астраханского винограда (1913: Плодоводство 12); – *5)* куртка с нашитыми поперечными шнурами: *а)* ментик; ср.: 1830: молодой человек в *венгерке* (Марл 1: 235); – 1831: Зеленая бархатная шапочка, опушенная горностаемъ, покрыла темнорусые кудри князя. Такого же цвѣта и съ такою же окладкою *венгерка* съ серебряными жгутами обняла станъ (МарлН 31); – ок. 1840: За нею [коляской Печорина] шел человек с большими усами, в *венгерке,* довольно хорошо одетый для лакея (Лерм 4: 186); || гусарский ментик (1865 Даль 2: 915); ср.: В начале 1806 года Николай Ростов вернулся в отпуск [...] Наташа, после того, как она, пригнув его к себе, расцеловала всё его лицо, отскочила от него и, держась за полу его *венгерки,* прыгала, как коза, всё на одном месте и пронзительно визжала [...] Она [мать Николая] не могла поднять лица и только прижимала его к холодным снуркам его *венгерки* (Толстой 5: 7); – ср. CA 1891; Simonyi UngSpr 90; – *б)* доломан нового покроя; der Attila; ср.: во всѣхъ гвардейскихъ и армейскихъ гусарскихъ полкахъ, для штабъ и оберъ-офицеровъ ввести въ употребленіе, вмѣсто вицъ-мундировъ, куртки, согласно приказу 28 февраля, а вмѣсто сюртуковъ, *венгерки,* по вновь утвержденному Его Величествомъ образцу, но съ дозволениемъ офицерамъ донашивать старое платье (2ПСЗ 20/I: 1039, № 19290); – 1855: *Лѣтняя венгерка.* [...] Покрой этой *венгерки* сходенъ съ доломаномъ, при слѣдующихъ измененіяхъ: [...] *Зимняя венгерка.* Покроемъ сходна съ ментикомъ, [...] *венгерка* на-

стоящего образца и куртка – отмѣняются (2ПСЗ 30/II: 142, № 29189); – 1859: Я застал Кошута, работающего за большим столомъ; он был в черной бархатной *венгерке* и в черной шапочке (Герцен 11: 24); 1951: святой Петр пришел ко всевышнему, восседавшему на троне в пурпурной мантии, и доложил о том, что прибыл Ракоци II и ожидает у врат рая. «Можно ли его пропустить?» – спрашивает Петр. «Конечно, – отвечает господь. – Я сам пойду его встретить, вот только надену *венгерку*» (Миксат СБ 21); – *в)* теплая одежда на вате или на меху, с меховым воротником и меховой опушкой; сзади разрез от пояса до низу (Курск. КО; ср. *бикеш*); – *г)* мужской и детский костюм (*венге́рка; венде́рка* 1929 Дон. Миртов; СлНГ); ср. 1889: Митревна торопливо побежала к сундуку, достала из него и почтительно подала Онисиму Варфоломеичу платье, известное в семье под названием *«вендерки»* – род какой-то кофты из лоснящейся материи с порыжелыми кистями и шнурками (Эртель 136); – *д)* пальто до колен, сшитое в талию (1964 Уральск. СлНГ); – *б)* венгерский танец (Уш); – *а)* чардаш; ср. 1857: *Цыганская венгерка.* [...] Это ты, разгул лихой, | Ты – слиянье грусти злой | С сладострастьем баядерки – | Ты, мотив *венгерки!* (А. Григорьев 153); – *б)* бальный танец, появившийся в России во второй половине 1890-х годов (Житков, БСЭ^2 7: 358); ср. 1929: «Вальсу вам играть или *венгерку*» (Дон. Миртов); – *7)* кожаные длинные ботинки со шнуровкой (1979 СлНовосиб. 56).

Ср. п. *Węgierka* 'Ungarin'; w*ę*g*ierka* 1693: 'ung. Pelz' (L 6: 249); – 1847: 'Prunus domestica' [но: w*ę*g*ierskie śliwki* 1534: 'Prunus damascena'] (Majewski 1:469); 'венгерская водка, шляпа, куртка, сабля, деревянная трубка, сорт яблок; мн. ботинки; вечерняя звезда (Венера)' (SW 7: 525); – укр. *венге́рка* 1781: 'слива' (Тимч 214); 'венгерская женщина; венгерский танец; венгерская куртка; венгерская слива' (УРСл 1: 120); – блр. *венге́рка* 'танец; одежда'; – ч. *vengerka* 'танец'; – болг. *венге́рка* 'куртка; венгерский танец' РД.

Заимствовано из п. w*ę*g*ierka*; см. *венг(е)р.*

Венг. *vengerka* 'венгерская танцовщица-кокотка' (1915: Gitárfy: Nyr 73:96; впервые в заглавии романа А. Пастора *„Vengerkák"* [«Венгерки»]; ср. выше цитату из Куприна [4: 33]; Erdődi: Nyr 76: 225, 227).

Донское слово *венде́рка* 'уступ у печки; дымоволок' (1929 Миртов) заимствовано из п. w*ę*g*ar* (Фасмер 1: 290) и сюда не относится, хотя значения слов *венде́рка* и *венге́рка* смешиваются (ср. *венге́рка* 1874: 'дымоволок, который простираясь от устьев печи, идет, возвышаясь над очагом, до потолка' (ДонОблВед. № 87, где и *виндерка* [КО]; Миртов, СлНГ 4: 111).

венгерский

1600: ѳранцовские люди город Веспен [Veszprém] с людми с *венгерскими* и *з* женами и *з* детми. бесчетно в нем взяли (ВК 1: 21); – 1611: а не

подано пану Руцкому на *Вингерскую* хоругвь 408 золотыхъ (РИБ 2: 254); –1642: ωприче тѣх *венгеръских* и кробацких полков (ВК 2: 13); – 1656: Цесаревъ сынъ Ліаполдіусъ первой жены, 17 лѣтъ, учиненъ *въ Енгерской* землѣ Королем (ПДС 3: 651); – 1658: Королевство *Венгерское* почалось издавна (ПДС 3: 827); – 1698: верхней кафтан *венгерской* теплой суконной кармазиновой темнокрапивой, исподъ подложить лисей черевей, рукава бѣльи хрептовые, вмѣсто нашивки положить тесму золотную, къ нашивкѣ кистей нашить бахраму золотную, на обшивку того кафтана кругомъ и на розшивку по швамъ положить снуръ золотной, съ переди нашить два портища пуговицъ золотныхъ обшивныхъ, въ середину положить ветошки (АБП 1: 166); Уха *венгерская* съ лимоны (РасхАдр 18); – 1706: вино *венгерское* – сходно съ мушкатомъ (АК 1: 153); – 1790: *Венгерскія* лошади (СлКом 3: 557); – 1802: Сѣдлы *Венгерскія* (ПСЗ 43/II: 6, № 20186); – 1843: *Венгерскій* виноград (Бурн; Дон. Миртов; ср. *венгерка* II.4а); – 1859: Слива *венгерская* (Анн; ср. *венгерка* II.4в); – 1878: табак *венгерский* 'Nicotiana rustica' (Анн); – *венге́рскій* 1703: Три полка́ гайдȣковъ *венге́рскихъ* (МВед 19). – Ср. нач. XVIII в.: потрава по *венгерску* (АртПовар 21).

= ungarisch, ungarländisch; Hungarus.

Заимсвовано из п. *węgierski;* ср. укр. *венге́рський*; блр. *венгерскі* (1579: *векгерский* [sic!], 1585: *венгерский* ГСБМ 3: 100).

Ср. *венг(е)р, венгерка.*

венгерское

1706: 20 бочек *венгерского* (ПБП 4: 1193); – 1724: Иноземцам то прилично питье свое заморское в домех держать и ково ни похотят поить им, хотя ренским иль алканом, но хотя ужъ *венгерским,* безденежно (ПсшКСБ 135); – 1729: Дома съѣлъ ужъ каплуна, и на жиръ и сало | Бутылки *Венгерскаго* съ нуждой запить стало (КнтСат 1: 49); – Виномъ дорогимъ разумѣть должно *венгерское*, шампанское и бургонское, которыя подлинно въ Москвѣ до́роги, и затѣмъ самимъ больше всѣхъ другихъ винъ въ почтеніи (КнтСат Прим. 51).

= венгерское вино.

Заимсвовано из п. *węgierskie* (wino); ср. укр. *венге́рське;* блр. *венге́рскае.* Ср. *венгерский.*

маджар

маджары мн. 1864 Толль; – ср.: Австрийский генеральный консул, венгерец Том, с самого рождения этого города [Одессы] был радостию и украшением его общества. Огромный рост и могучие плечи одни показывали в нем *маджара;* но ни в одном из образованных государств нельзя было сыскать человека любезнее его в обхождении (Вигель 6: 248). – Дер.: **маджа́рец, маджа́рка, маджа́рский** 1879 Pawl. – Ср. *мадьяр.*

= ungarisch, ungarländisch; Hungarus.

Через тур. *madžar* (Fekete: MNy 36: 261) восходит к венг. *magyar* (RäsWb 320; ср. р. *мадьяр*). Из турецкого сх. *Madžar* (Hadr 346); слн. *Madžar* (SPrav 415); болг. *мачаре* мн. XIII в. (Bödey: StSl 36: 65); *маджа́р, -ин, маджа́рка* (Décsy 45–46; *маджа́р* 'Hund mit gelblichem Fell' Földes 154).

Заимствованный из крым.-тат. вариант этого слова **можа́ры** встречается в среднерусских текстах; ср. ок. 1560: Чюваша, Черемиша и Мордва, и тарханы, и *Можары,* и вся земля Казанская (ПСРЛ 21: 641); – 1672: Аюка тайша пошелъ къ Кумѣ рѣкѣ на *Можары* (АИ 4: 500); – кон. XVII в.: А воинские люди были турки, греки, волохи, серпы, орапы, *можары,* модавы, буданы, будьяны, ануты, мульяне, черкасы горские, и всего 250 000 (под 1641 г. ПСРЛ 31: 163). Прилагательные **можарский** (vö. *можарский петух, ~ курица* 'фазан' Кавк., Астрах. Даль 2: 934) и *маджарский* используются как синонимы, ср.: *маджарский фазан* 'Phasanius colchicus L.' (1927 СА).

Слово **мажарь** 1) 'проводник чумацкого обоза'; 2) 'тот, кто делает мажары' (1927 СА = СлНГ 17: 292) сюда не относится, так как оно образовано при помощи суффикса *-арь* от *мажа* 'чумацкая повозка' (ср. *маджара*).

маджара

маджара́ 1843 Крым. Бурн; – 1855 Севастополь: высокая тяжелая *маджара* на верблюдах со скрипом протащилась на кладбище хоронить окровавленных покойников (Л. Толстой 2: 94); – *маджа́ра* 1865 Даль 2: 888, 934; – **мажа́ра** 1865 Даль; – 1911/1963: Но украинский обиход выдавал себя длинными пароконными телегами-*мажарами* с высокими решетчатыми боками, которые видны были на улицах (Сиб. Обручев 192); – *можара* 1865 Даль 2: 934. – Д е р.: **можарка** 1899 НовВр 21/V (КЛ).

= *1)* большая крымская телега, арба (1843 Бурн, Даль, Кайгородов); длинная телега, с досками внизу, во всю длину телеги, и с ребрами из палок по бокам, в виде лестницы; служит по преимуществу для возки камней и дров (1888 Крым. ВестЕвр 2: 162); – *а)* большая, с высокими выгнутыми боками телега для перевозки, обыкновенно сена (1900–1901 Кубан. СлНГ 17: 292; Дон. Миртов); – *б)* мера дров при продаже, около ¼ куб. саж. (*мажа́ра, можа́ра* 1898 Вереха = СА 1927; – *2)* больших размеров кница (*мажара* 1898 Западн. Вереха); – *3)* растение тысячелистник, деревей; Achillea millefolium (*мажа́ра* 1929 Дон. Миртов).

Ср. укр. *мажа́ра* Гр 2: 396; – блр. *мажа́ра, мажарка* Абабурка 72.

Из крым.-тат. *madžar* 'телега' (Радлов 4: 2050), которое восходит к венг. *magyar* 'венгр'(Munkácsi: KSz 6: 205, Németh HonfMg 327 = Laziczius: ZSlPh 8: 289, RäsWb 320, Абаев 1: 65). Фасмер (2: 557) ошибочно предполагает, что сюда же относится р. *ма́жа* 'чумацкий воз' (1667 ДРС 9: 8; Южн. Даль; Смол. СА 1927; ср.: укр. *ма́жа* 1446 ССУМ 1: 570, п. *maża* XVII в. Linde 3: 62; сх. *мажа* 1740 Hadr 355–256; рум. *májă* 1797

Tamás 514), заимствованное из венг. *mázsa,* которое, по всей вероятности, через нем. восходит к лат. *massa* (Hadrovics: NytudÉrt 88: 123–126, Hadr 355–356).

маджарка

1929: –Есть *маджарка,* сейчас брат привез из Гулаут. Пробуй, пожалуйста (Пауст 1: 293); – 1934: Приходи ко мне в порт: есть шашлык, есть *маджарка.* Выпьем на спасение (Пауст 1: 570); – **маджари** 1950: Мац и его гость сидели у очага и пили *маджари,* заедая вино каштанами, которые жена Маца поджаривала на костре (АбхРасск 76); – 1964: Утром Нателла разбудила Георгия, дала ему лоби, сыр, кувшин *маджари* (Аксенов 223); – **маджара** 1952: В лагере [...] шашлык из мяса безоарного козла приятно заливался густым молодым вином – *маджарой,* приготовленным из винограда нынешней осени (Туров 319).

= сорт вина (ср. р. *венгерка* 4с).

Ср. слвц. *maďarka, maderka* 'виноградная лоза, виноградный черенок' 1728 (GF); – сх. *madžaruša* 'сорт винограда'.

Из этнонима *маджар* (см. выше). Вариант *маджара* – русское новообразование от *маджарка*; а *маджари* – отдельное заимствование из абхазского.

мадьяр

мадяр 1837: Самымъ южнымъ народомъ Угорской державы были, кажется, *Мадяры* (Плюшар 9: 345); – 1839: Съ нами ѣхали нѣсколько путешествующихъ Венгерцев [...] Всѣ они единогласно превозносили патріотическіе труды и предпріятія Графа Сечени, венгерскаго магната, [...] любителя роднаго языка и поэзіи *Мадяровъ* (Греч 1: 157); – *мадьяр* 1859: А, повторяем, славянские области имеют слишком основательные причины питать к австрийскому правительству те же самые чувства, как *мадьяры,* и не замедлили бы последовать их примеру. Но что говорить о славянах и *мадьярах,* когда даже немецкие области смотрят на австрийское правительство, как на врага, которому не могут желать победы? (Черныш 6: 321); – *мадья́р* 1864 Толль. – Дер.: **мадьярин** 1854 Песни; – **мадья́рка** 1911 Pawl; – **мадьярский** 1849 u.: Но заметно было, что славянския селения, находившияся рядом с *мадьярскими,* были гораздо беднее последних (Дельвиг 2: 212); 1854 Песни; – **по-мадьярски** после 1849: На другой день вступления нашего в Дебречин [...] пастор [...] говорил длинную речь *по-мадьярски* (Дельвиг 2: 223).

= ungarisch, ungarländisch; Hungarus.

Прямые заимствования из венгерского: слвц. *Maďar, Maďarka* нач. XIX в. (GF); – чеш. *Maďar* XIX в. (Sulán: NyK 65: 295); – п. *Madziar, Madzar, Madiar* 1684 (L 3: 21, Wołosz: StSl 35: 277; – укр. *мадья́р* (Baleczky: StSl 9: 338); закарп. *маґіарский* XVII в. StSl 7: 167; – блр. *мадзья́р*; – рум. *maghiar;* – нем. *Madjar;* – ср. еще англ. *Magyar* 1797 (MNy 10: 229); фр.

Magiar 1731, *Madgiars* pl 1765, *Magyares* pl 1807 (Lovas 101); лит. *madjãras*; и т.д.

Русское слово, наверное, через нем. *Madjar* восходит к венг. *magyar* (ок. 1150/XIII–XIV в. Hetu*moger*, 1225: *Mogor*sciget, *Magyar*mezev TESz 2: 816). На возможность опосредованного заимствования Фасмер (2: 557) не указывает.

угрин

[под 898 г.]: Идоша *Угри* мимо Киевъ горою, еже ся зоветъ нынѣ Угорское и пришедъше къ Днѣпру сташа вежами, бѣша бо ходяще аки се Половцы (ПСРЛ 1: 25; Hod 40, ср. 70); – [под 902 г.]: Леѡнъ царь ная *Угры* на Болгары, *Угре* же нашедъше всю землю Болгарьску плѣноваху (ПСРЛ 1: 29, Hod 46); – 2 пол. XI в.: Радъке, Хотъке, Сновиле, Витомире испили лагъвицю сьде *ѫгринымъ* повелѣниемъ (Медынцева № 145, с. 98, 253); – XII в./1554: Послѣди же увѣдах, яко се бысть Моисей, *угринъ* родом (КПП 542). – Д е р.: **ѫгриньць** псаль (ЮрЕв, СК № 52, с. 93).

= ungarisch, ungarländisch; Hungarus.

Ср.: укр. *оугринъ* 1391 ССУМ 2: 464; *у́гор,* Р *у́гра; угорський* 1352 ССУМ; *уго́рець* УРСл 6: 155; – ст.-блр. *ѫгровє* Имн, *ѫгорский* ок. 1580 СбОРЯС 44/3 (1888) Приложения 173; – слвц. *Uhor,* Р *Uhra; uhorský* Hv; – сх. *ùgar, P ùgra; ùgrin; ugarski;*

Славянские слова восходят к прасл. **ǫgъr-inъ,* которое заимствовано из булг. **ongur* (< **onugur* < др.-тюрк. *on oguz* 'десять огузских родов'); подробнее см. Melich: ASlPh 38: 244–250; Király P.: HungSl 1983, 167–169. Фасмер ошибочно предполагает среднегреческое посредничество. Др.-лит. *unguras* из слав. (Фасмер 4: 147).

угорка

А) жены *Угорки* 1517–27 ИстВ 1: 145; – *Б.1)* Prunus domestica L. (слива *угорка* 1859 Анн; 1911 РЭнц; *у́горка* NyMgSz 1: 85); – *2)* Triticum vulgare L. (1878: Гирки или *угорки* или безъостные пшеницы: [...] 5) Озимая красная *угорка* Виттингтона. 6) Озимая неаполитанская бѣлая *угорка.* (Анн); ср. *венгерка* Б.4.а–б.

Ср. укр. *уго́рка* 'венгерка' Гр 4: 315.

угорский

[под 898 г.]: *Угорьское* ПСРЛ 1: 25; см. *угрин*); – [под 996 г.]: съ Стефаномъ *Угорьскимь* (ПСРЛ 1: 126, Hod 50); – 1134: А на исъвоз позьным товаром тутошным и *угоръским* и руськым и чес[кым] (ПРПр 2: 26); – 1489: Матіашь, милостью Божьею, Король *Угорский* (ПДС 1: 171); – 1621: самапалъ данъ 5 рублевъ пятнадцеть золотыхъ *Угорскихъ* (ПДС 2: 1378); – 1597: кубок вина *угорского* (ПДС 2: 497); –1649: Вторая глава Кажет четвероугольное *угорское* боевое ополчение (ХрВИ 121); – 1646: сколь скоро *ѫгорскои* соемно*и* днь скончае*т*ца (ВК 3: 117); – 1648: *ѫгорские* настоятели (ВК 3: 179); – 1655: а Цес. же Величество поѣхалъ въ

Угорское Государство короновать сына своего на Королевство (ПДС 3: 351); – 1698: въ *Угорской* землѣ (ПДС 9: 118); – 1837: Самымъ южнымъ народомъ *Угорской* державы были, кажется, Мадьяры (Плюшар 9: 345).

= *1)* венгерский; ungar(länd)isch; *2)* ugrisch (1837 Плюшар).

унгарский

1607: *унгарская* земля (Пск. Fenne 49); –1765: За вина [...] за *унгарское* съ одного антала 2 ефимки 76 грош. (ПСЗ 45, III: 7); – до 1823/1832: Задохлась наконецъ, – и сын ея большой | Насилу отпоилъ *унгарскою* водой (Долгорук 2: 278); – 1832: *унгарская* водка стеклянка – 40 к. (Тамб. КО); – **унгерский** 1724: *Водки:* [...] *Унгерская* (ПСЗ 45, I/1: 18).

= венгерский; ungar(länd)isch.

Ср. укр. *гунґарський* нач. XVIII в.: водкою *гунгарскою* (Тимч 629); – болг. *унгарски.*

Это прилагательное всречается в первую очередь в выражении *унгарская водка* 'aqua Hungarica' (ср. ПСЗ 45, прил. 27) и заимствовано из немецкого языка, как и сушествительное ***унгарка*** 'слива венгерка' (1911 РЭнц).

Цитируемые источники

Абаев – Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка, 1 (*А–К*) М.–Л. 1958, 2 (*L–R*) Л. 1973.

АБП – Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом, 1–2 [*1672–1724*]. М. 1872.

АбхРасск – Абхазские рассказы, Сборник. Пер. с абхаз. М. 1950.

АИ – Акты исторические, собранные и изданные Археологическою комиссиею, 1–5. СПб. 1841–1842 [1 *(1334–1598)*, 2 *(1598–1613)*, 3 *(1613–1645)* 1841, 4 *(1645–1676)*, 5 *(1676–1700)* 1842].

АК – Архив кн. Ф. А. Куракина [Бумаги кн. Бориса Ивановича Куракина, *1574–1727*]. Изд. под ред. М. И. Семеновского, 1–10. СПб.–Саратов–Астрахань–Москва 1890–1902.

Аксёнов – Аксёнов В. Местный хулиган Абрамашвили *(1964):* Жаль, что вас не было с нами, Повесть и рассказы. М. 1969, 217–236.

Анн 1859 – Анненков Н. И. Ботанический словарь. М. 1859 *(КЛ)*.

Анн 1878 – Анненков Н. И. Ботанический словарь, или собрание названий как русских, так и многих иностранных растений на языках латинском, русском, немецком, французском и других, употребляемых различными племенами, обитающими в России. Новое, исправленное, дополненное и расширенное изд. 1–2. Спб. 1878.

АрсСух – Проскинитарий Арсения Суханова *(1650–1652)*. Под ред. Н. И. Ивановского; Статейный список Арсения Суханова *(1649–1651)* = Православный палестинский сборник, VII/3. СПб. 1889, 1–300, 301–326 *(КМ)*.

АртПовар – Артикул поварня [*1 пол. XVIII в.*]. Ркп. ГПБ Q X, № 4, 102 л. *(К18)*.

АЮБ – Акты, относящиеся до юридического быта древней России. Изд. Археогр. комиссиею под ред. Н. В. Калачова, 1–3. СПб. 1 *(XIII–XVII вв.)* 1857, 2 (*XIII–XVIII вв.)* 1864, 3 *(XV–XVIII вв.)* 1884.

БЕ – Энциклопедический словарь под ред. И. Е. Андреевского. Издатели: Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург), 1[а] (1890) – 46[б] (1907) + доп. тт. 1–4.

БСЭ – Большая Советская Энциклопедия. М. 1 (1926) – 65 (1947), [2]1 (1949)–51 (1958); [3]1 (1970)–30 (1978).

Бурн – Бурнашев В. П. Опыт терминологического словаря сельского хозяйства, фабричности, промыслов и быта народного, 1–2. СПб. 1843–1844.
ВестЕвр – Вестник Европы. Спб. 1866–1918.
Вигель – Вигель Ф. Ф. Записки, 1–2. Под ред. С. Я. Штрайха. М. 1928.
ВК 1 – Вести-куранты 1600–1639 гг. Под ред. С. И. Коткова. М. 1972.
ВК 2 – Вести-куранты 1642–1644 гг. Под ред. С. И. Коткова. М. 1976.
ВК 3 – Вести-куранты 1645–1646, 1648 гг. Под ред. С. И. Коткова. М. 1980.
Герцен – Герцен А. И. Собрание сочинений в тридцати томах, 1–30 + справочный. М. 1954–1966 (Былое и думы, *1852–1868:* тт. 8–11).
Греч – Путевые письма из Англии, Германии и Франции в трех частях, Н. Греча. Спб. 1839 *(КЛ)*.
Гр – Гринченко Б. Д. Словарь украинскаго языка, собранный редакціею журнала «Кіевская Старина». Кіевъ 1 *(А–Ж)* 1907, 2 *(З–Н)* 1908, 3 *(О–П)*, 4 *(Р–Я)* 1909. Надруковано з выдання 1907–1909 рр. фотомеханічним способом. Київ 1958–1959.
Григорьев – Григорьев А. Избранные произведения. М. ^{2}1959 (Библиотека поэта, Большая серия).
ГСБМ – Гісторычны слоўнік беларускай мовы. Мінск 1 (1982)–.
Даль – Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля. М. 1 *(А–З)* 1863, 2 *(І–О)*, 3 *(П)* 1865, 4 *(Р–V)* 1866.
ДальПосл – Пословицы русского народа, Сборник В. Даля. М. 1957.
Дельвиг – Дельвигъ А. И. Мои воспоминанія, II. Изданіе Имп. Московскаго и Румянцевскаго музея, б. г. и м.
Долгорук – Сочиненія Долгорукаго [кн. Ив. Мих.], 1–2. СПб. 1849 (*КЛ*: Тамбов 1832).
Држ – Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота, 1–9. СПб. 1864–84; ^{2}1–7. СПб. 1868–78 *(К18)*.
ДШакл – Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках *(1689–1725)*. Изд. Археогр. комиссии. СПб. 1–1884, 2–1885, 3– 1888, 4–1893 *(КМ)*.
ЕС – Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах, 1–2. СПб. 1763–1764 *(К18)*.
ИстВ – История Венгрии в трех томах. Ред. коллегия: Т. М. Исламов, А. И. Пушкаш, В. П. Шушарин. М. 1–3 (1971).
Кайгородов – Кайгородов Д. Русский толковый лесотоварный словарь. СПб. 1883.
КМ – Картотека Малого древнерусского (среднерусского) словаря XI–XVII вв. Институт русского языка РАН, Москва.
КнтСат – Кантемир А. Д. Сатиры, 1–8 = КнтСоч 1: 4–280.
КнтСоч – Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. Ред. изд. П. А. Ефремова. СПб. 1 (1867), 2 (1868) *(К18)*.
КО – Картотека Словаря русских народных говоров, Институт русского языка РАН, СПб.
КПП – Киево-печерский патерик (по изд.: Памятники литературы Древней Руси, XII век. М. 1980, 412–622).
Куприн – Куприн А. И. Собрание сочинений в 6 томах. М. 1957–1958.
К18 – Картотека Словаря русского языка XVIII века, Институт русского языка РАН, СПб.
Л 1762 – Литхен И. Ф. Лексикон российской и французской, в котором находятся все российские слова по порядку российского алфавита, 1–2. СПб. 1762.
Лерм – Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений, 1–6. М.–Л. 1954–1967.

ЛП – Поликарпов Ф. П. Лексикон треязычный сиречь речений славянских, елленогреческих и латинских сокровище из различных древних и новых книг собраное и по словенскому алфавиту в чин разложеное. М. 1704.

Марл – [Бестужев-]Марлинский А. Сочинения, 1–2. М. 1958.

МарлН – [Бестужев-]Марлинскій А. Наѣзды, Повѣсть 1613 года. СПб. 1912 (Всеобщая б-ка, № 19).

МВед – Московские ведомости. [М.] 1756–1810.

Медынцева – Медынцева А. А. Древнерусские надписи Новгородского Софийского собора, XI– XIV века. М. 1978.

Мельников – Полное собрание сочинений П. И. Мельникова, 2. СПб.–М. 1897.

Миксат СБ – Миксат К. Странный брак. Роман, Перевод с венгерского. М. 1951.

Миртов – Миртов А. В. Донской словарь, Материалы к изучению лексики донских казаков. Ростов-на-Дону 1929 *(КО)*.

НовВр – Новое время. СПб. 1868–1917 *(КЛ)*.

Нрд – Российский с немецким и французским переводами словарь, сочиненный Иваном Нордстетом. СПб. 1 *(А–Н)* 1780, 2 *(О–V)* 1782.

Обручев – Обручев, Мои путешествия по Сибири. М. 1963.

Остр – Островский А. Н. Полное собрание сочинений, 1–16. М. 1949–1953.

Пауст – Паустовский К. Г. Собрание сочинений в восьми томах. М. 1–3 (1967). 4–5 (1968), 6–7 (1969), 8 (1970).

ПБП – Письма и бумаги императора Петра Великого под ред. А, Ф. Бычкова, 1–12. СПб. [1 *(1688–1701)* 1887, 2 *(1702–3)* 1889, 3 *(1704–5)* 1889, 4 (*1706)* 1900, 5 *(1707)* 1907, 6 *(1707)* 1912; Прг. 7/1 *(1708)* 1918; М.–Л. 7/2 *(1708)* 1946, 8/1 *(1708)* 1948; 8/2 М. 1951; 9/1 *(1709)* М.–Л. 1950; 9/2 М. 1952, 10 *(1710)* М. 1956, 11/1 *(1711.I–VII)* М. 1962, 11/2 *(1711.VII–XII)* М. 1964.

ПДС – Памятники дипломатическихъ сношеній древней Россіи съ державами иностранными, ч. I, Сношенія съ Государствами Европейскими, тт. 1–10. СПб. 1851–1871 [1 *(1488–1594)* 1851, 2 *(1594–1621)* 1852, 3 *(1632–60)* 1854, 8 *(1695–99)* 1867, 9 *(1698–99)* 1868].

Плодоводство, Орган Российского общества плодоводства. Спб. 1890–1913 *(КЛ)*.

Плюшар – Энциклопедическій Лексиконъ. Въ типографіи А. Плюшара. СПб. 1 (1835) – 37 (1840).

ПохЖурн – Походный журнал 1695 ... 1726 гг. СПб. 1853–1855 *(КМ)*.

ПРПр – Памятники русского права. М. 1 (1952), 2 (1953), 3–4 (1956), 5 (1959).

ПСЗ – Полное собрание законов Российской империи с 1649 г., 1–45. СПб. 1830.

2 ПСЗ – Полное собрание законов Российской империи, Собрание второе. СПб. 1830–1881.

ПСРЛ – Полное собрание русских летописей.

1. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку, вып. 1–3. М. 1926–28, ^{2}1962.

31. Мазуринский летописец. М. 1968.

ПсшКСБ – Посошков И. Т. Книга о скудности и богатстве [*1724*]. М. 1937.

Радл – Радлов В. Опыт словаря тюркских наречий, 1–4. СПб. 1893–1911.

РасхАдр – Расходная книга Патриаршего приказа кушаньям, подававшимся патриарху Адриану и разного чина лицам с сент. 1698 по авг. 1699 г. Под ред. А. А. Титова. СПб. 1890.

РД – Речник на редки, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX и XX век. Под ред. на Ст. Илчев. София 1974.

РИБ – Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею, 1–39. СПб. 1872–1927.

РЭнц – Русская энциклопедия, 1–11. СПб.: Изд-во русского книжного т-ва «Деятель», 1911.

СА – Словарь русскаго языка, составленный Вторымъ отдѣленіемъ имп. Академіи наук, вып. 1–33. СПб. 1891–1929.

СбОРЯС – Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук, 1–101 (1867–1928).

СК – Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящтхся в СССР, XI–XIII вв. М. 1984.

СлНГ – Словарь русских народных говоров. Составил Ф. П. Филин. М. 1 *(А)* 1956 – 26 *(первее–печетник)* 1991.

СлНовосиб – Словарь русских говоров новосибирской области. Под ред. А. И. Федорова. Новосибирск 1979.

СлПов – Левшин П. А. Словарь поваренный, приспешничий, кандиторский и дистиллаторский, содержащий по азбучному порядку подробное и верное наставление к приготовлению всякого рода кушанья... М. 1–2 (1795), 3–4 (1796), 5–6 (1797) *(К18)*

СмирнПрод – Смирнов В. С. Товароведение продовольственных товаров. М. 1954.

СоймКМ – Соймонов Ф. И. Описание Каспийского моря (По материалам журнальных записей Соймонова, с исправлениями и дополнениями Г. Ф. Миллера) [*1730-х гг.*]. СПб. 1763 *(ЕС)*

ССУМ – Словник староукраїської мови XIV–XV ст. Київ 1 *(А–М)* 1977, 2 *(Н–Ѳ)* 1978.

СХЭ[3] – Сельскохозяйственная энциклопедия. М. 1–1949, 2 –1951, 3–1953, 4–1955.

ТатРазг – Татищев В. Н. Разговор двух приятелей о пользе науки и училищ (1733), 1. М. 1887 *(К18)*.

Тимч – Тимченко Є. Історичний словник українського язика, 1 *(А–Ж)*. Харьків 1930.

Толль – Настольный словарь для справок по всем отраслям знаний под ред. Ф. Толля [т. 3:] и В. Р. Зотова. СПб. 1 *(А–Дви)* 1863, 2 *(Дви–Оѳрисъ)*, 3 *(П–V)* 1864; Необходимое дополнительное приложение к Настольному словарю Ф. Толля, под его же редакциею составленное. СПб. 1866; Дополнение к Настольному словарю Ф. Толля. СПб. 1875.

Толстой Л. – Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 20-и томах. М. 2 (1960), 5 (1961).

Туров – Туров. Очерки охотника-натуралиста. [2]1952 *(КЛ)*.

УРСл – Украинско-русский словарь. Глав. ред. И. Н. Кириченко. Киев 1 *(А–жюрі)* 1953, 2 *(З–Н)* 1958, 3 *(О–подаруночок)*, 4 *(податель–п'ять)* 1961, 5 *(Р–С)* 1962, 6 *(Т–Я)* 1963.

Уш – Толковый словарь русского языка, под ред. Д. Н. Ушакова. М. 1 *(А–К)* 1934, 2 *(Л–О)* 1938, 3 *(П–Р)* 1939, 4 *(С–Я)* 1940.

Фасмер – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Перевод с немецкого и дополнения О. Н. Трубачева. Москва 1 *(А–Д)* 1964, 2 *(Е–муж)* 1967, 3 *(музасят)* 1971, 4 *(Т–ящур)* 1973.

Черныш – Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений в 15-и томах, 1–16 (дополнительный). М. 1939–1953 [6 (1950)].

Эртель – Эртель А. И. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. Роман в двух частях. М. 1951.

AEthn – Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Bp. 1 (1950)

ASlPh – Archiv für slavische Philologie. Berlin 1 (1876)–42 (1929).

Décsy – Gy. Décsy, Die ungarischen Lehnwörter der bulgarischen Sprache. Wiesbaden 1959 (Ural-Altaische Bibliothek, 7).

Ethn – Ethnographia (= Népélet). Bp. 1 (1890)–.

Fenne – Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian, Pskov 1607. Ed. by L. L. Hammerich, R. Jakobson, E. van Schooneveld, T. Starck and Ad. Stender-Peterson. Copenhagen 1 (1961), 2 (1970).

Földes – Viehzucht und Hirtenleben in Ostmitteleuropa, Ethnographische Studien. Hg. L. Földes. Bp. 1961.

GF – сообщение проф. Ф. Грегора.

Hadr – László Hadrovics, Ungarische Elemente im Serbokroatischen. Bp.(–Köln) 1985.

Hod – Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai. „Az orosz évkönyvek teljes gyűjteménye" köteteiből a M. Tud. Akadémia történelmi bizottságának megbízásából fordította Hodinka Antal. Bp. 1916.

Hv – Ján Hvozdzik, Zovrubný slovník slovensko-maďarský a maďarsko-slovenský – Szlovák–magyar és magyar–szlovák részletes szótár, 1. Praha–Prešov 1937, 2. Košice 1933.

Kálal – Mir. Kálal, Slovenský slovník z literatúry aj nárečí. Banská Bystrica 1924.

KSz – Keleti Szemle, Revue Orientale. Bp. 1 (1900)–21 (1932).

L – Samuel Linde, Słownik języka polskiego, 1–6. Warszawa 1951 [фотомеханическое воспроизведение 2-го изд. (Lwów 1854–60)]

Lovas – Borbála Lovas, Mots d'origine hongroise dans la langue et la littérature françaises. Szeged 1932.

Majewski – E. Majewski, Słownik nazwisk zoologicznych i botanicznych polskich, 1–2. Warszawa 1889–1894.

MgSz – Orosz–magyar mezőgazdasági szótár a kapcsolatos tudományok és termelési ágak figyelembevételével. Főszerk. Magyari Beck Vladimir. Bp. 1951.

MNy – Magyar Nyelv. Bp. 1 (1905)–.

Németh HonfMg – Németh Gyula, A honfoglaló magyarság kialakulása. Bp. 1930.

NyK – Nyelvtudományi Közlemények. Pest, [позднее] Bp. 1 (1862)–

NyMgSz – Nyolcnyelvű mezőgazdasági szótár.

Nyr – Magyar Nyelvőr. Bp. 1 (1872)–.

NytudÉrt – Nyelvtudományi Értekezések. Bp. 1 (1953)–.

Pawl – I. Pawlowsky's Russisch-Deutsches Wörterbuch. Riga–Leipzig ^{2}1879; ^{3}1900; – I. Pawlowsky's Deutsch-Russisches Wörterbuch. Riga–Leipzig ^{2}1867, ^{3}1886 (Dritter Abdruck: 1902), ^{4}1911.

RäsWb – Martti Räsänen, Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen. Helsinki 1969.

Simonyi UngSpr – Simonyi Zs. Die ungarische Sprache. Geschichte und Charakteristik. Strassbourg 1907.

StLS – Studia linguistica in honorem Thaddaei Lehr-Spławiński. Warszawa 1963.

StSl – Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungariae. Bp. 1 (1955)–.

Tamás – Tamás Lajos, Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen (unter Berücksichtigung der Mundartwörter). Bp. 1966.

TESz – A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Bp. 1 *(A–Gy)* 1967, 2 *(H–Ó)* 1970, 3 *(Ö–Zs)* 1976, 4 *(Mutató)* 1984.

ZSlPh – Zeitschrift für slavische Philologie. Leipzig (позднее: Heidelberg) 1 (1924)–.

Sudia Slavica Hung. 40 (1995) 311–330

Материалы к истории карпаторусинской письменности

Окружные послания Михаила Григашия (1758–1823)

ИШТВАН УДВАРИ

UDVARI István, BGyTF Ukrán és Ruszin Tanszék, Nyíregyháza, Sóstói út 32/b, H-4400

С конца XVIII в. высокообразованная карпаторусинская интеллигенция Подкарпатья в результате своего школьного воспитания и языковых идеалов, порывая с предшествующей практикой, избегала пользоваться элементами и оборотами народного языка и ориентировалась на церковнославянский, а также на русский литературный язык[1]. Фонетические, морфологические, лексические и прочие элементы, графические, грамматические, стилистические традиции карпаторусинской письменности продолжали жить, не меняясь, в документах, созданных интеллигентами более низкого культурного слоя, социально теснее связанными с народом; такие авторы обычно были воспитанниками мукачевской или ужгородской семинарии; типичный представитель этого слоя интеллигенции – считающийся в украинской языковедческой и художественной литературе переписчиком и автором т.н. «Гукливской хроники» – Михаил Григаший.

Григаший родился в 1758 г. в местечке Лазарпатак Береговского комитата (ныне: Поток Закарпатской области Украины) в семье крепостных. После изучения теологии в Ужгороде он оказался в находящейся неподалеку от родной деревни Гукливе (Zugó) и священствовал там до своей смерти. В 1792 г. его назначили архидиаконом (esperes) Марамарошского деканата на Верховине[2]. С 1782 г. он вел упомянутую летопись «Новѣйшая, яже когда случишая...», отрывки из которой публиковали Е. Сабов, А. Петров[3], пока ее не издал целиком Г. Стрипский[4]. Эти записи, имеющие форму летописи, проанализированы в

[1] *Удвари И.* К вопросу о влиянии русских грамматик на закарпатскоукраинскую письменность XVIII века. На материале гайдудорогских официально-деловых документов Иоанна Копчая: Studia Russica 8 (1985) 185–265; *Он же.* Данные о закарпатскоукраинской официально-деловой письменности XVIII в. (Григорий Таркович): Studia Slavica Hung. 32 (1986) 63–100.

[2] BASILOVITS J. Brevis Notitia Fundationis Theodori Koriathovits olim ducis de Munkacs. Kassa 1804, pars VI, cap. 2, 8.

[3] *Сабовъ Е.* Хрестоматия церковно-славянскихъ и угро-русскихъ литературныхъ памятниковъ. Унгваръ 1893, 2–3; *Петровъ А.* Памятники угро-русской письменности: МУР 4 (1906) 33–37.

[4] *Біленький Я.* Угроруські літописні записки: ЗНТШ 104 (1911), 73–82.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

нескольких обобщающих работах по истории литературы, они фигурируют также в новейшей антологии карпатоукраинской литературы[5]. «Гукливской хронике» отводится место и в подготавливаемой «Истории украинского литературного языка»[6].

Обнаруженные и проанализированные мною окружные послания Григашия относятся к церковно-административной деятельности автора. На основании посланий можно судить о том, что Григаший работал в крае, обнаруживающем относительно отсталое общественно-экономическое развитие. Сходная картина вырисовывается и из опубликованных в 1867 г. путевых заметок карпатского писателя А. Митрака[7]. С общественно-экономической отсталостью было связано и запаздывающее развитие культуры и школ. «Всяды соборы имѣютъ своѣ народныи школы, точию сей Верховины мароморыской неима^{т} таковую школу, на которой фундацїю нѣкїи села парохы и дякы оуже даровали, але не вси» (G2), – пишет он в одном своем послании. «По д̃ [4] на соборѣ ярно^{м} еди^{н} кожды^{й} п[ан] паро^{х} кождорочно еденъ кобелъ овса, и дякъ два вѣка овса ради школы соборной выставленїя приобѣцяли давати, зато оуже, ни, но во мѣсто овса единъ кождый парохъ шесть маряшѣвъ, а дякъ столечный три маряшѣ да приноситъ» (G3). Еще в одном месте мы становимся свидетелями раннего проявления еврейского вопроса: «Много дуже оувойшло жиды (:где пре^{д} к̃д [24] роками йедного не было:) до Мароморыскыя вармеде и Верховины и нѣкыи отняли телеѓы и хижѣ християнскы^{х} кметї^{в} ⟨…⟩ изъ ни^{х} же нѣкы^{и} недавно прїйшли изъ полскаго краю» (G22).

В документах Григашия многочисленны свидетельства того, что их автор относился к слою сознательной интеллигенции. Просьба Григашия писать часть официальных документов на родном языке близка современному типу национального самосознания карпаторусинской интеллигенции: «Атестатъ своимъ рускымъ языкомъ треба писати парохомъ аще и не знают точию рускаго языка цили на вармедѣ цили инде» (G14). С этих позиций он оценивал, скорбя о его смерти, Андрея Бачинского:[8] «Зѣниця восточняя, оуѓѣха росиская, слава диецезїи Мукачѣвской отец нашъ любимый их еѓцеленцѣя Андрей Бачинскый дня з̃ [7] ноембрїя ‿аѡ̃ѳ [1809] рано предъ зорами четвертой години на лятую зимницу [?] вѣчнѣ оуспе. Вѣчная ему памнятъ» (G11). «Славная диецёзѣя мукачѣвска чрезъ в̃і [12] вармеди и є̃ [5] варышивъ слободная свою любезную зѣницу которая чрезъ оугро росискую землу [!] изъ радостию росискаго клира и народа кождоденно

[5] *Бирчак В.* Литературнѣ стремлѣння Подкарпатськоѣ Руси. Ужгород 1937, 41–43; *Микитась В. Л.* Давня література Закарпаття. Львів 1968, 45–46; *Мишанич О. В.* Література Закарпаття XVII–XVIII століть. Київ 1964, 50–51; *Он же* (ред.).На Верховині. Збірник творів письменників дорадянського Закарпаття. Ужгород 1984, 69–70.

[6] См.: Мовознавство 1985, № 6, 15.

[7] *Митрак А.* Путевыя впечатлѣнїя на Верховинѣ: *Сабовъ Е.* Указ. соч. 122–128.

[8] *Шлепецький А.* Мукачівський єпископ А. Ф. Бачинський та його послания: МУР 3 (1967) 223–234.

солнечныма лучами сїяла, оуже нѣѣ во гробу положена ⟨...⟩ ихъ екселенцїя ⟨...⟩ Андрей Бачинскый» (G12).

Григаший обращается к церковной интеллитенции в духе посланий Бачинского: «По ѣ [5] не доста народъ словомъ оучити а и дѣломъ розорити стыдно естъ, але якоже самъ парох тако и попадя и дѣти ихъ благонравнымъ прикладомъ въ набоженствѣ въ ношенїм своемъ, въ чистотѣ всякой, в чести, въ всякомъ благонравїи имеютъ быти»[9].

В духе посланий Бачинского он распорядился, чтобы посещающие латинскую школу сдавали экзамен по карпаторусинскому языку и по церковному пению.[10] «Па ѣ[2]рое: Таможде нї едїн панъ парох или простый свого сына до латискыˣ школъ пошлеᵀ дотоля докля предᴬ вѣцеархїдїяконоᴹ своиᴹ его не поставїтъ ци знае рушчїзнїну, то еᶜтъ по рускы чїтати, спївати, и писати, того ради нормалѣсте могутъ оу вакацѣи прити, egзаменъ прїймутъ, и листъ на будущее свой прїймутъ ⟨...⟩» (G18).

Окружные послания Григашия ценны и в языковом отношении. В документах автора, родившегося и работавшего в Восточном Подкарпатье, обнаруживаются также западные карпаторусинские элементы. С некоторой частью западноподкарпатских элементов, известных из документов Ольшавского и Брадача, в том числе со словакизмами, Григаший, естественно, мог познакомиться и во время своей учебы в Ужгороде, но на основании контекста и стилистических признаков более вероятным кажется, что большинство их появилось у него через посредство документов епископской канцелярии.

Принимая во внимание, что окружные послания Михаила Григашия и королевский патент в переводе Михаила Табаковича сохранились в современном им списке – в т.н. «протоколе» – прихода Уйхойятинского кёзшега[11] (Новоселиця в Закарпатской области Украины), прежде чем анализировать язык окружных посланий, необходимо сказать о двух характерных группах памятников карпаторусинской официальной церковной письменности – об окружных посланиях и протоколах.

Различаются два типа окружных посланий (*оуниверсалъ ~ куренсъ ~ посланїе ~ окружное писанїе ~ курентальное писанїе*): епископские и архидиаконские.

Епископские послания

За исключением окружного послания Симеона Ольшавского 1733 г.[12] и нескольких, целиком и в отрывках, посланий Бачинского они еще не

[9] Там же, 234, 237.

[10] Там же, 227, 229, 239.

[11] Кёзшег *(község)* – наименьшая административная единица Венгрии того времени, муниципалитет, коммуна (*прим. ред.*).

[12] *Лелекач Н., Грига М.* Выборъ изъ старого руського письменства Подкарпатя. Унгваръ 1944, 62–63.

публиковались. Окружные послания готовились в епископской канцелярии и были действительно циркулярами. В епархиальной канцелярии они переписывались в стольких экземплярах, скольких архидиаконств касалось их содержание, и рассылались архидиаконам. Самые ранние сведения об этом я обнаружил в окружном послании Блажовского от 1740 г. «Си^{м} писанїе^{м} приказуе^{т}ся такожде отцу намѣстнику, дабы оунивеᵖсалъ сей от слова во слово колико потребно будет краты исписалъ и тако скорїйшаго ради обходу на страны розослалъ, чт̃нымъ паки отце^{м} парохо^{м} приказуемо, дабы сїе писанїе парохїано^{м} свои^{м} въ оуслышанїе всѣмъ оу цеᵖкви прочитали...». В изданном в 1755 г. статуте Ольшавский также говорит об окружных посланиях: «Котрый ко^{лв}е^{к} паро^{х} заме^{дли}^{т} прити на соборъ, или на е̋за^{м}е^{н} –, а^{л}бо куре^{н}съ на до^{л}го оу себе затримае^{т} и не да^{ст} его перенести на другую парохѣю я^{к} наскорше ⟨...⟩ таля^{р} кары зложи^{т}. (Оустановленїе ai [11]). Мы видим, что медливший или пренебрегавший отослать далее окружное послание наказывался штрафом.

Прочитав окружное послание, архидиакон либо пересылал его ближайшему приходскому священнику, либо, конкретизируя распоряжения вышестоящего применительно к своему архидиаконству, составлял собственное послание. Из окружных посланий епископов Ольшавского и Брадача перед нами предстаёт картина церковно-политической борьбы, шедшей с эгерским епископством; в них отражается возрастающая неудовлетворенность церковных властей контролем эгерского епископа[13]. В духе национального пробуждения Брадач, Бачинский настаивали в своих посланиях на повышении уровня образования, школьного обучения на родном языке, стремились приостановить обесценивание карпаторусиноязычной культуры, сопровождавшее распространение латинской образованности. Эти послания выделяются своей приподнятостью, местами их фразы, стилистические приемы (интонационный, ритмический строй, эпитеты, сравнения, анафоры, эпифоры, ирония), кажется, принадлежат религиозно-полемическому жанру и как таковые обладают и литературной ценностью[14]. Своей формой и стилем они выделяются из обычной канцелярской практики. На то указывает и многократно появляющееся в окружных посланиях их наименование: *оуниверсалъ* < польск. *universał* < лат. *universalis* – торжественная грамота польских королей и украинских гетманов. Ср.: «Си^{м} универсало^{м} извѣстно твори^{м} ⟨...⟩ и приказуемо и завищаемо» (С. Ольшавский[15]); «оунивеᵖсалъ сей», «универсалъ посылае^{м} вашы^{м} чт̃ностямъ» (Блажовский, 13 ноября 1740 г.).

[13] См.: Arató E. A magyarországi nemzetiségek nemzeti ideológiája. Budapest 1983, 54; Hodinka A. A munkácsi görög-katolikus püspökség története. Budapest 1910, 597–622.

[14] *Потушняк Ф. М.* Рядянське Закарпаття. Ужгород 1957.

[15] *Дулишковичъ І.* Историческія черты Угро-Русскихъ, III. Унгваръ 1877, 101.

Окружные послания строятся по устоявшимся формальным признакам, шаблонам, стереотипам. В соответствии со структурой средневековых грамот они делятся на три части: вступительная, собственно текст и заключительная часть. Каждая из этих частей имеет свои формулы, соответствующий строй, назначение. В интитуляции указывается территория юрисдикции, светский титул и чин епископа, издавшего окружное послание: «Іоанъ Іосифъ Декамилѣс милостию бжїю и столицѣ апосто́лскои и его насвятѣшаго кесарскаго маестату епс̃пъ Себастеи́ски, Мукачовскїй, Мароморискїй, Краснобро́дскїй, Маковицкїй, Спискїй, Комараи́скѣй Іенера́лнїй през цалу Угорску землю над людем Грецкорускаго набоженства намѣсник его насвятѣйшаго кесарскаго и кралевъскаго маестату конъсилѣариушъ (Камелис, 1690[16]). За интитуляцией обычно следуют обращение и благословение (invocatio): «Всемилый отче намѣснику и прочїи чс̃тныи отцеве собору тогожде Мир Хр̃товъ и нш̃е архерейское блс̃венїе» (Блажовский, ноябрь 1740 г.).

Следующая затем главная часть содержит факты, являющиеся предметом послания, явственно, наглядно выделяя их. Заключение сообщает о мерах наказания для нарушителей изложенных в послании распоряжений, а также содержит пастырское благословение: «...Который нш̃е сїе повелѣнїе лѣнївый и нерадивый преслушаетъ парохию оутратитъ албо тяжко кара будетъ» (Ольшавский, 1767). «...При поданном архїерейском благословенїи зостаю...» (Бачинский, 1777). Указанные элементы не всегда встречаются в одном и том же окружном послании. Лучше всего нам известна практика окружных посланий Бачинского. Он рассылал послания осенью и весной. Их языковое влияние было огромным, ведь каждый священник должен был прочесть послание, переписать его в протокол и огласить касающиеся верующих его части. Вот некоторые данные для иллюстрации этого. Во времена Ольшавского в десяти комитатах, где в 1751 г. проводилась перепись, было 675 униатских приходов[17]. В последнее десятилетие XVIII в. в мукачевском епископстве было 729 таких приходов почти с 800 священниками, которые служили в 13 комитатах на территории 60 архидиаконств[18]. Об их языковом влиянии свидетельствует и то, что в архидиаконских окружных посланиях порою цитируются целые предложения из епископских посланий. Это хорошо иллюстрируется сопоставлением одного из посланий Бачинского с посланием Копчая.[19] Так

[16] Udvari I. Adalékok a kárpátukrán írásbeliség történetéhez. Megjegyzések De Camelis J. nyomtatott műveinek és körleveleinek nyelvezetéről: Russzisztika 11E (Nyíregyháza 1987).

[17] Magyar Országos Levéltár (Budapest), Acta Religionaria Fasc. 30, № 971, 751.

[18] Lehoczky Tivadar. A Beregmegyei görögszertartású katholicus lelkészségek története a XIX század végéig. Munkács 1904, 59.

[19] *Удвари И.:* Studia Russica 8 (1985) 185–265.

с 30-х годов XVIII в. через епископскую канцелярию благодаря окружным посланиям распространялись и лемкизмы.

В окружных посланиях второй половины того же столетия отражается отвечающее духу просвещения церковно-политическое стремление государства вовлечь духовенство в общественное разделение труда, возложив на него, помимо специфических церковно-религиозных функций, оглашение и проведение в жизнь государственных распоряжений и указов. Император же Иосиф II рассматривал священника, в сущности, как государственного чиновника, который наряду со своими специфическими религиозными функциями занимается оглашением государственных указов и развитием народного просвещения. В таком духе Бачинский хлопочет в своих окружных посланиях об аккуратном проведении священниками церковно-государственной подушной переписи *(Conscriptio animarum)*, о просветительской деятельности духовенства во время эпидемий, голода, засухи, во время прусско-австрийской, а позже франко-австрийской войны – о сборе продовольствия, денег и даже перевязочных средств для раненых. Длительными войнами объясняется то, что во многих окружных посланиях заходит речь о демобилизованных солдатах и дезертирах. Известно, что государственной религией Венгрии того времени был католицизм. Чувствуя за своей спиной поддержку государства, католическая церковь с неумолимой пунктуальностью следила за тем, чтобы дети, вырастающие в смешанных семьях, получали католическое воспитание, а нарушающие принудительный реверсал наказывались государством. Так в нескольких окружных посланиях заходит речь о регистрации состоящих в смешанных семьях, о переписи воспитывающихся в смешанных браках детей.

Архидиаконские послания

обычно примыкали к епископским распоряжениям и в случае необходимости конкретизировали их. Опубликованы лишь несколько из них[20]. Архидиакон в управляемом им округе, собственно говоря, замещал епископа. Его задачи состояли в наблюдении за входящими в округ приходами и приходскими священниками как в религиозном, так и в имущественном отношении, и через определенные промежутки времени он должен был посещать их *(canonica visitatio)*. Дважды в год он организовывал и проводил окружные соборы, устранял, прежде всего,

[20] *Панькевич І.* Покрайні записки на підкарпатських церковних книгах: НЗТП 6 (1929) 141; *Он же.* Матеріали до історії мови південнокарпатських українців: МУК IV/2 (1970) 159; *Шлепецкий А.* Ценные документы Пряшовского епархиального архива, писанные кирилликой о русинах-украинцах (1609–1820): Zborník Pedagogickej Fakulty v Prešove Univerzity P. J. Šafarika v Košiciach, XVIII/3 (1984), Slavistika 98; *Гаджега В.* Пастырский лист Иоанна Брадача об обучении детей с года 1762: Подкарпатська Русь 6 (1927) 136–140.

проблемы, возникающие между духовенством и верующими, контролировал дела церковной экономики и школ и т.д. В важных вопросах он служил посредником в переписке священников с епископской канцелярией. Епископы Мануил Ольшавский и Андрей Бачинский несколько раз обращали внимание на то, что не желают заниматься проблематичными делами в обход полномочных архидиаконов. Как показывают окружные послания Григашия, комитатские чиновники тоже не могли обойтись без содействия архидиакона: он доводил до духовенства своего округа комитатские указы, суммировал результаты проводившихся приходскими священниками подушных переписей, передавая их светским властям: «Из его величества царскаго росказу всягды простаго народа иматъ быти чрезъ вармецкы^{x} тѣстов, изчисленїе писмен^{н}ое ⟨…⟩ что кромѣ парохов не можетъ быти» (G3 1803). Послания, касающиеся регулярных весенних и осенних окружных соборов, обыкновенно начинаются извещением о том, что архидиакон получил распоряжение от епископа. «Извѣщаю ч. в. вашимъ же и^{x} е҃зеленция Еп҃ъ н҃ъ росказати рачили»[21]. «Всеблагостынное архїерейское повелѣнїе прїялъ есм» (Таркович, 27 января 1795)[22]. «Всемилостивѣйшее кесарево-ца^{р}ского величества велѣнїе о отбѣгши^{x} воинѣ^{x} ко всѣ^{м} властителства^{м} для разглашенїя разпосланное, изъ приключенаго ко мнѣ куренса его вселаскавѣйшего архѣереа н҃его и к тому изъ е҃земплара оугорски изданнаго ⟨…⟩» (Таркович, 5 ноября 1795)[23]. После назначения места и времени окружного собора следует определение актуальных задач: провести подушную перепись, перепись состоящих в смешанных браках, их детей, подготовить сводки о вероотступниках, о верующих, записавшихся или забранных в солдаты, отслужить молебны о победе императорского оружия, поддержать комитатские власти в проведении определенных мероприятий (например, в защите от эпидемий), провести сбор средств в пользу повстанцев-дворян. В некоторых циркулярах говорится о школьных делах, о требованиях к книгам, необходимым приходам для народного образования. Окружные послания завершаются характерными для церковного типа официальной письменности формулами выражения скромности: «…звычайному братолюбїю врученны^{й} зостаю» (Ioan Chira Leleszpoljána, 24 апреля 1797), «братолюбїю, и въ с. молитвы вручившися остаю превелебностей ваши^{x}» (Таркович, 2 мая 1794), «до святых молитвъ вручаюсь зостаю господьствъ вашихъ» (Копчай, 14 июля 1782)[24], «при семъ повзостаю превел[ебностямъ] ваши^{м} ⟨…⟩ жичливый во хр҃стѣ брат» (G3).

[21] *Панькевич І.:* НЗТП 6 (1929) 141.
[22] *Удвари И.:* Studia Slavica Hung. 32 (1986) 63–100.
[23] Там же.
[24] *Удвари И.* Studia Russica 8 (1985) 185–265

Протоколы

С тем, чтобы содержание окружных посланий не было предано забвению после однократного прочтения, уже М. Ольшавский предписал до пересылки их снимать копии в т.н. «протокол»: «Мает кождый священникъ книгу и^{3} бѣлаго паперю имѣти абы на приспѣлом соборѣ соверше^{н}на, и постановле^{н}на, якоже и на приходящи^{х} собора^{х} совершаема и постановляема в ню написа^{л}, и собѣ на наоуку назначи^{л}...» (оустановленїе семое, 1755). Андрей Бачинский возобновил распоряжение Ольшавского относительно протоколов: «ѳ̄ [9]. Кождорочно дважды соборовати сирѣчъ во яри, и во осени повелѣваю, на которыя соборы кіїждо паро^{х} приходити повеленїя моя воспрїемляти и въ протоколы себѣ записовати одолжается» (Бачинский, 20 марта 1796).[25] Ср. еще: «...Дознавается его превосходителство вселаскавѣйшіїй архїерей нашъ пишутъ ли ся матрики церковнїи, рахунки церковнїи, протоколлы...» (Таркович, 21 октября 1794). Говорит о протоколах и Михаил Григаший: «Того ради кожди П: П: паро^{х} преписаный куренс исписавше себѣ до протокола абіе другому пароху препошлетъ и оу слѣдующу неделю или сѣто ис протокола народу прочитатъ и наро^{д} наоучитъ...» (G20 1813). «По й [8] Банковы од ѥ̈ї [15]: августа оу 500 римъскыхъ престали течи всюгду. Точию оу Оуйлаку то естъ Вѣлоцѣ за 500 римскыхъ дадутъ 100 и паки банковы у 100 одъ еї [15] септеврїя перестанутъ течи еднаковожъ до остатнюго [!] новемрїя за 100 рїмскы^{х} дадутъ к̄ [20] новыхъ, еже нуждно въ церкви оуголосити и до протокола записати...» (G14). «д̄ [4] Декреты царскыи по латинскый списанныи абы кожды и до протокола списавъ албо далъ списати» (G17).

В некоторых известных мне протоколах не только регистрировались поступающие письма, окружные послания, распоряжения, но и копировались отосланные документы. Протокол Ивана Брадача проанализировала украинская исследовательница Едлинская.[26] Длина сохранившегося в форме книги в твердом бумажном переплете новохоятинского (Новоселиця) протокола[27] – 25 см, ширина – 18 см. На внутренней стороне обложки обнаруживается написанное рукой неизвестного определение «Метрическая книга Подкарпатья». Том содержит записи 1801–1833 гг. на латинском, карпаторусинском, изредка венгерском языках. На нескольких страницах в конце протокола на-

[25] *Шлепецький А.* Мукачівский єпископ А. Ф. Бачинський та його послання, 229, 231.

[26] *Едлінська У. Я.* Протокольна книга мукачівського єпископа – пам'ятка української літературної мови на Закарпатті в другій половині XVIII ст.: Дослідження і матеріали з української мови 3 (1960) 52–68.

[27] Находится в рукописном отделе Библиотеки Венгерской Академии наук, ед. хр. MS 4817/10. Ср.: *Панькевич І.* Нарис історії українських закарпатських говорів, І. Фонетика: Acta Universitatis Carolinae Philologica 1 (1958) 18.

ходится напоминающая метрическую книгу перепись населения 1814 г., которая перечисляет жителей Уйхоятина, их возраст, социальное положение, порядковые номера их домов и т.д. В конце протокола помещаются некоторые записи относительно численности населения. Напр.:

«Рокѹ ˏаѡїї [1813] декемрїи к̃ [20] Парохїй новосѣлской чїслѡ дѹшъ
способны^{x} до сповѣдй всѣхъ обще vл̃а 431
с іс ты^{x} на катйхїзъ рл̃з 137
неспособны^{x} до сповѣдй рк̃з 127
695

Лыховецъ аѡгї [1813] декемрїи к̃ [20]
чйсло дїїъ всѣхъ ѡбще способны^{X} до спо^{B}[иди] см̃й [248]
ис ты^{x} на катахїзїсъ ов̃ [72]
неспособны^{x} до спосовѣдй їа [81]
401

рокѹ ˏаѡ̃sї [1816] септемрїи
весй Новоселйцы во которой ѡбрѣтаетсы чйсло дїїъ всѣх ѡбще
фї̃в [552]

Наряду с большим числом официальных документов на латинском языке мы можем прочесть в протоколе 12 копий кириллических окружных посланий Андрея Бачинского, 29 – Михаила Григашия и по одному – марамарошского викария Михаила Табаковича и епископа Михаила Брадача. Кроме того в протоле находится опубликованный еще Дзендзелевским и Неточаевым указ из 12 пунктов по Марамарошскому комитату о предупреждении свирепствующей в Турции и России чумы[28]. Григаший специально предписал снимать в протокол копии с комитатских указов, о чем свидетельствуют слова Григашия, следующие за таким указом. «Того ради едїнъ кожди п[речестный] п[анъ] паро^{x} преписаный курансъ исписавше себѣ до протокола абїе другому пароху препошлетъ, и оу слѣдующу неделю или сѵ̃то ис протокола народу прочїтатъ и наро^{д} наоучїтъ, абы ѡ̃ того нещастя морового варовалися и бг̃а оублагали и аще бы гдекто наремно померъ, то таковаго несвободно без вармецкого гыру погребсти докля докторъ или февча^{р} его не будетъ обзїрати. Оу Гукліївомъ е [15] деке^{м}рїя року ˏаѡїї [1813] Мїхаилъ Гриɡашїй вѣцеархїдїяко^{н}.

Из прилагаемого к комитатскому указу заключения Григашия явствует, что в 1813 г. Маромарошский комитат издал устное распоряжение, как это верно установили Дзендзелевский и Неточаев.

[28] *Дзендзелівський Й. О., Неточаєв В. І.* Лист-інструкція 1813 р. про профілактичні заходи проти чуми: Доповіді та повідомлення Ужгородського державного університету. Серія історико-філологична 4, 29

Графика

Я не обращаюсь к подробному анализу графики и правописания окружных посланий Григашия, сохранившихся в современных списках. Отмечу лишь, что в рукописях начала XIX в. обнаруживаются многочисленные графические и орфографические особенности, традиции карпаторусинской официальной церковной письменности XVIII в. В некоторых списках не различаются знаки **ъ** и **ь**; двумя буквами обозначаются звуки **у**, **о**: **оу** ~ **ѹ** и **ѡ** ~ **о**. Оппозиция графем **ꙗ** и **ѧ**, которая распространилась в карпаторусинской скорописи с 80-х годов XVIII в., присутствует только в части списков. В большинстве же их, в соответсвии с традицией украинской скорописи, обнаруживается только графема **ꙗ**. Большой пестротой отличается обозначение звуков **и** и **й**, которое ни в одном списке не выдерживается последовательно. Звук *i* обозначается графемой **ѣ**, графема **г** обычно обозначает звук *g*, но нередка и передача его латинской буквой **g**.

О фонетике окружных посланий Григашия

1) je > je: *единъ* 6, *еденъ* G2, *еднакожъ* G2 и т. д.
о: *осѣнʰяго* G1, G3, *осѣнʰый* G2 и т. д.

2) tort, tolt > trat, tlat: *злонравовъ* G2, *главы* G2 и т. д.
> tolot, torot: *оголосятъ* G7, *оголошена* G14, *голосы* G10, *оболоченный* G7, *на дорозѣ* G18 и т. д.
tert > tret: *чрезъ* 2, *преподастъ* G15, *предъ* G16 и т. д.
> teret: *передастъ* G10, *перемѣну* G11 и т. д.

3) ort > rat: *размышляючи* G7, *разїнствїе* G9 и т. д.
> rot: *по росказу* G2, *розумѣе* G3, *оуробїла* G26, *розумъ* G28, *дорослыи* G14 и т. д.

Вследствие употребительности существительного *росказъ,* глагола *робити* и их производных морфемы *ort* > *rot* встречаются чаще, чем морфемы *ort* > *rat*.

4) dj > žd: *изнахождается* G2, *между* G10, 26, *одежда* G19 и т. д.
> ž: *межи* G8, *въ одежаˣ* G17 и т. д.

5) *tj* > šč: *опше* G1, *текущаго* G1, *призывающе* G7, *опщества* G7,
> č: *размышляючи* G7, *незнаючи* G14 и т.д.
> c: *приобѣцяли* G3.

6) тълt > tolt: *долгы* G2, *должникоᵛ* G2, *къ изполнению* G9, *выполнилъ* G9 и т. д.
> tovt: *шовковыˣ* G19, *вымовкы* G20 и т. д.

7) Обнаруживается почти последовательное *l* > *v* на конце глаголов прошедшего времени: *недопустиᵛ* G4, *бывъ* G5, *стоявъ* G5, *показавъ* G14, *писавъ* G14, *препославъ* G19, *пришоᵛ* G19 и т. д., но *турбовалъ* G21.

8) Часто изменение *и* < *v*: *оу веси* G1, *оу Гукливѣмъ* G2, *оу Пожонѣ* G2; ср. также *провкаже* G5 и т. д.
9) Закрытый внутрислоговой *о, е* > *о, е*: *оу Гукливо*^{м} G1, 2, 6, *ради телеговъ* G4, *нощъ* G10, *мукачовскый* G12 и т. д.

> *і*: *шестъ маряшѣвъ* G3, *по едному сорокѣвцеви* G4, *изъ фѣлѣалѣвъ* G10, *Мукачѣвской* G11, 12 *банковѣвъ* G14, *кметѣвъ* G19, *руснакѣмъ* G26 и т.д.

> *и*: *вудчувскый* G3, *волувскыи* G3, *на дякувско*^{м} *телецѣ* G10.

Относительно различной рефлексии закрытослогового *о, е* можно заключить, что *о, е* > *і* было характерно для языка Гукливы, где и поныне говорят на йкающем диалекте[29]. Сохранившиеся без изменений формы на *о, е* отражают влияние церковно-славянского языка, а *о* > *и*, возможно, происходит от переписчиков, говоривших на ўкающем диалекте.
10) Так же, как и в карпатоукраинских диалектах, у Григашия точно различаются звуки **ы** и **и**: *кождый* G2, *выдати* G2, *посылали* G2, *выписати* G5, купити G4, *быв* G5 и т. д.
11) Последовательно отражается в его документах наличие звукосочетаний **кы**, **гы**, **хы**, **ґы**, также характерных для верховинского диалекта: *рахункы* G1, *парохы* G2, *дякы* G3, *начаткы* G3, *вармецкы*^{х} G3, *банкы пяткы* G13, *гыру* G20, *слугы* G26, *хыжѣ* G18, *телеґы* G4[30].
12) В определенных словах после *т'* регулярно обнаруживается распространившееся в карпатоукраинских диалектах вставочное *п'*: *на памнятку* G6, *имня* G7, *принаймнѣе* G7, *на времня* G18, *помняется* G28 и т. д.
13) Весьма характерно проявляется свойственная верховинскому диалекту мягкость звука **с**: *приобѣцяли* G3, *мїрнїцѣ* G19, *пяниця* G10, *частиця* G28, *ведлу квѣтанцѣй* G28 и т. д.[31]
14) Приближаются к мягким звуки *š, ž*: *Ґригашѣй* G1, *Ґригашѣ* G2, *маряшѣ* G3, *грошѣ* G3, *варошѣ* G14, *фундушѣ* G21, *кондратушѣ* G21, *хыжѣ* G22. Возможно, что **ы**, появляющийся в окончаниях прилагательных после **ш (ж)**, тоже есть диалектная особенность:[32] *усопшыхъ* G3, *почтенѣшый* G17 и т.д.; более вероятно, однако, что здесь отражается влияние канцелярского стиля.
15) Гуцульскую диалектную особенность отражает слово *прїтѣгати* G14, где буква **ѣ**, обозначающая закрытый звук **е**, заступает на место **'а**. Ср. *истягати* G26[33].

[29] *Панькевич І.* Українські говори Підкарпатської Руси и сумежних областей, I. Прага 1938, 48–53. *Дэже Л.* Урбариальные записи с Мараморошской Верховины: Studia Slavica 3 (1957) 235–260.
[30] Ср.: *Дэже Л.*: Studia Slavica Hung. 3 (1957) 257.
[31] *Панькевич І.* Українські говори, 125.
[32] Там же, 132.
[33] Там же, 79–81.

16) В уподоблении согласных, упрощении групп согласных отражаются явления разговорной речи: *опще* G1, *опщество* G7, *іс келчиґомъ* G21, *допро* G25, *до имФормацѣй* G10, *чесна* G20, *малженства* G10, *и³ набожество*^{м} G10, *вармецка* G26, *веречанцкаго* G25, *женцкаго* G25, *в крацѣ* G14.

О морфологии окружных посланий Григашия

Существительное

Параллельные окончания gen. sing. masc. **-а, (-я), -у, (-ю)** находятся в соответствии со свидетельствами барщинных записей:[34] *оу пана* G3, *из царскаго росказу* G5, *мужескаго и женскаго полу* G5, *от своего реґементу то ес*^{т} *полку* G7.

Dat. sing. masc. **-у, -ю, -ови, -еви:** паралельные форманты: *пану нотарішу* G24, *по чіну* G10, *по колындарю* G26, *парохови* G4, *по одному сорокѣвцеви* G4.[35]

Loc. sing. masc. обычно **-ѣ**, но бывает и окончание **-у:** *въ домѣ* G10, *на телецѣ* G10, *оу Оуйлаку то естъ Вѣлоцѣ* G14, *на томъ каталоґу* G5.

Что в диалекте Григашия окончание **-у** было возможно не только после **г, к**, свидетельствует как **-у** в *loc. sing. neutr. – на то*^{м} *мѣсту* G18, – так и то, что это встречается и в урбариях;[36] **-у, -ю** в *loc. sing. masc. neutr.* и сейчас употребляется в восточных карпатоукраинских диалектах.[37]

Nom. plur. masc. Наряду с окончанием **-и, -ы** заслуживают внимания окончания **-ове** и **-е**, наблюдаемые в обозначающих лицо существительных: *панове* G1, G18, *родителе* G2, *бирове* G3 ,G14, *катуне* G16, *нормалисте* G18, и т.д. Окончание **-ове** есть в любом карпатоукраинском диалекте, в то время как формант **-е**, за исключением слова *люде,* ныне употребляется лишь в восточнословацких украинских (карпаторусинских) диалектах.

Dat. plur. masc. У существительных с основой на твердый согласный обнаруживаются даже 3 окончания. Изредка встречается диалектное **-ѣмъ** < **-омъ**: *руснакѣмъ* G26, и **-амъ**: *идъ звона*^{м} G19, общепринятым же можно считать окончание **-омъ**: *идти своимъ полко*^{м} G8, *тым катуно*^{м} G24. Преобладание последнего форманта объясняется как влиянием литературного языка, так и почти исключительным использованием его в карпаторусинской официальной письменности XVIII в., однако, по предположению Ласло Дежё, он мог существовать и в верховинском диалекте того времени[38].

[34] Ср.: *Дэже Л.:* Studia Slavica Hung. 3 (1957) 242, 244.
[35] Там же, 241, 244.
[36] Там же, 242.
[37] *Панькевич І.* Українські говори, 187–188, 236.
[38] *Дэже Л.:* Studia Slavica Hung. 3 (1957) 243.

Instr. plur. masc.: **-ами, -ы**: *из своима кураторами* G1, *из своима кураторами и бїровами* G2, *и*[3] *тыма грошами* G4 и т.д., *из своима столечными дякы* G3, 10, *со парохианы и дякы* G6, *оброки своими* G7, *из своими ґазды* [!] G26. Из барщинных записей окончание **-ы** неизвестно, зато оно было употребительным в литературном языке и официальных документах того времени, а также существует в современных верховинских диалектах.[39]

Loc. plur. masc. neutr. У существительных с основой на твердый согласный – **-ахъ**: *на фїлиала*[x] G2, *оу грошахъ* G14, *при розсказа*[x] G27 и т.д.; с основой на мягкий согласный – мы видим следы склонения согласно основам: *во случае*[x] G6, *оу инши*[x] *вармеде*[x] G20 и т. д.

В склонении существительных женского рода в instr. sing. наряду с литературным окончанием **-ою** встречается и диалектное **-ов, -ев**: *по*[д] *каровъ* G4, 24, *со ектение*[в] G11, *науковъ* G14, *драбиновъ* G19 и т.д.

Прилагательные

Nom. acc. sing. fem.: полные и краткие формы употребляются одинаково, независимо от происхождения прилагательных. Ср.: *баба сѣлска* G6, *чесна вармедъ* G19, *горку память твою* G23 и т. д.

Nom. sing. neutr.: формант кратких прилагательных совершенно не встречается (только **-ое**), что объясняется влиянием литературного языка, но, предположительно, этот тип nom. sing. neutr. существовал и в верховинском диалекте того времени.

В sing. gen. masc. neutr. преобладает окончание **-аго**, **-яго**; употребление народного **-ого** не составляет и одной десятой от частоты употребления литературной формы. Ср.: *преишлаго года* G7, *оу пана тамошняго* G8 и т.д.

В gen. sing. fem. обычно **-ой**, однажды – украинское диалектное **-ойи**: *кромѣ всякой кары, кромѣ всякой нагвары* G7, *соборъ Верховины мараморыскойи* G6. Заслуживает внимания то, что распространенные в письменности того времени окончания **-ыя (я)**, церковнославянские по происхождению, у Григашия почти не встречаются.

Instr. sing. fem.: наряду со старым окончанием **-ою (-ею)** (также и в склоняющихся по типу прилагательных местоимениях), есть и диалектное **-овъ** < *оји*: *подъ твердовъ* G24, *между собовъ* G10, 26 и т. д.

В nom. acc. plur. независимо от рода **-ыи** и **-ѣ**: *таковїи телеґы и лазы* G4, *народныи школы* G7, *дѣти малыи* G15, *вшыткыи бирове* и т. д., *банки пяткы старѣ* G13, *за новѣ (банки)* G15, *мѣшанѣ малженства* G26, *рускѣ дѣти* G26, *дѣти малѣ* G16 и т. д.

Instr. plur. – **-ыми**, **-ыма (-ими**, **-има)**, аналогично и у местоимений, склоняющихся по типу прилагательных: *из своима столечными дякы*

[39] Там же. *Панькевич І.* Українські говори, 194.

G10, *оброкы своими* G7, *из своима столечныма дякы* G3, *из своима протоколами и церковныма рахунками* G5, *солнечными лучами* G12.

Окончание **-ыма** в instr. plur. употребляется в диалектах на запад от Боршавы. И. Панькевич считает его словацким по происхождению, в то время как Й. Дзендзелевский – общим словако-украинским образованием. Относительно употребления в окружных посланиях Григашия упомянутого окончания **-ыма** исключается возникающее предположение, что **-ыма (-има)** могло выйти из-под пера переписчиков, так как оно появляется и в «Гукливской летописи»: 1787: *разныма повелѣніаними*[40] [!], 1783: (ошибочно) *разныма повелѣніяним*[41] [!]. Не исключена возможность, что Григаший употреблял окончание **-ыма** под влиянием языка документов, составленных в Западном Подкарпатье.

Глаголы

В 3 лице ед. глаголов I спряжения, как и в барщинных записях, почти последовательно отсутствует в окончании **-т**: *согрѣшае ли* G1, *розумѣе* G3, *провкаже* G5, *ци знае* G10, 18, *може* G19 и т. д.

В соответствии с сегодняшней диалектной картиной в некоторых глаголах наблюдается усечение: *иматъ* G6, 8, 10 (последовательно), *сохождатъ* G10, *прочитать* G20.[42]

В 1 лице ед. – народное **-ме**: *имаеме* 27, *(казали) сме* 28, *глаголеме* 28 и т.д. Первый пример указывает также на то, что усечение, в соответствии с сегодняшней диалектной ситуацией, не распространилось на 1 лицо мн. В современном верховинском диалекте сочетание основ на **-а-** и **-е-** есть только во 2 и 3 лице единственного числа. Формы мужского рода в прошедшем времени, как мы видели это в разделе о фонетике, почти последовательно обнаруживают диалектную форму *v < l*. В форме 3 лица повелительного наклонения, помимо церковнославянской частицы *да,* используется также соответствующее подкарпатское служебное слово:[43] *няй оустроиᵐ* G5, *няй ся побудятъ* G6.

Обнаруживающиеся у Григашия аористные формы отмерли в современных ему диалектах. Их употребление, как свидетельствуют примеры, связано с традиционными шаблонами окружных посланий либо имело целью произвести эффект приподнятого, торжественного стиля: «время осѣнᴴяго собора приспѣ» 1, «прияхомъ от преданїй оїъ нашїхъ по чину народа жїдовᶜкаго, їже дважды во годѣ во отческый градъ в купу сохождаше и тамо нужѣйшая и спасїтелнѣшая кончїти» G10, «Архи-

[40] *Петровъ А.* Памятники угорусской письменности, IV, 36.

[41] *Біленький Я.* Угроруські літописні записки, 78.

[42] *Панькевич І.* Українські говори, 308–309.

[43] Ср.: *Дзендзелівський Й. О.* Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області УРСР. Лексика, II. Ужгород 1961, 263.

вождъ римско австрїацкый найяснѣшїй герцеґъ Архи Еппъ остригомскый и нашой дїецезїи митрополита ⟨...⟩ оуспе ⟨...⟩» G9.

Материалы к вопросу о влиянии канцелярского языка

С помощью краткого фонетического и морфологического анализа я хотел показать, что не получившая в начале епископата Бачинского языковая тенденция, использовавшая также и народную речь, продолжала жить в малых административных церковных центрах. В посланиях Григашия, правда, велико число церковнославянских лексических элементов, но и количество элементов народного языка, отражающих верховинскую диалектную лексику, также значительно, значительнее, чем в аналогичных по функциям документах Тарковича и Копчая. Среди лексических элементов, слов диалектного происхождения наряду со словакизмами, полонизмами, хунгаризмами (*катунъ* G18, *герцеґ* G8, *гыръ* 12, *немешъ* 24, *вармедъ* G19, *варышъ, варошъ* G14, *тѣстъ* G5 и т.д.) появляются также, что связано с географическим фактором, румынские элементы: *май трезвно* G10, *май скорѣе* G19, *сокотити* G20, *журатъ* G2. Последнему в отдельных памятниках соответствует слово *солґабировъ*. В отношении латинизмов заслуживает внимания то, что в отличие от латинизмов, фигурирующих в документах высокообразованных Тарковича и Копчая, больше число слов, указывающих на венгерское посредничество: *кураторъ* G2, *кондратушъ* 21, *фундушъ* 21, *нотарїшъ* 24, *конкшкрѣпцѣя, катихисѣшъ* G10, *пасушъ* 20. Замечу, однако, что у Григашия имеется также морфологическое явление, связанное с латинизмами польского происхождения, – окончание *пот. plur.* существительных, в латыни оканчивающихся на *-ит*: *всѣ его декрета* G16. У Григашия это явственно происходит из староукраинского литературного языка, а не его собственное заимствование из польского. В соответствии с обычной картиной у Григашия велико число синонимов. Документы Григашия, возникшие в Восточном Подкарпатье, удобны для того, чтобы выявить, существует ли какое-то действительно ощутимое языковое влияние произведений церковной канцелярской письменности (статутов, окружных посланий и т.д.), возникших на почве западноукраинского (лемковского) диалекта в 30-е годы XVIII в. Часть лемкизмов могла распространиться в восточнокарпаторусинских районах через посредничество канцелярии Бачинского. Я считаю лемкизмами канцелярского происхождения, среди других, слова*: еихъ, позоръ, нагвара, про, прозвиско* и т. д.

1) *еихъ:* «О смерти, колѣ горка память твоя ⟨...⟩ ужъ трехъ владыкъ от нас оузяла есъ, першого славной памяти Еихъ Езеле^{н}цѣю Ан^{д}рея Бачинскы ⟨...⟩» G23; «всѣ еихъ слова безъ еихъ пониженїя» G8. Слово **еихъ** известно из документов, отражающих характерные особенности лемковского диалекта. Употребление этого заимствованного из словац-

кого языка местоимения составляет одну из особенностей документов Ивана Брадача[44].

2) *нагвара:* «кромѣ всякой нагвары и ганбы» G7. Распространившееся в Западном Подкарпатье существительное возводят к словацкой или польской основе.[45]

3) *позоръ:* «На сїе дѣло по вселаскавѣшему росказу царскому дадутъ позоръ ⟨...⟩» G17. Слово *позоръ* 'внимание' словацкого происхождения, встречается в памятниках лемковского диалекта, и ныне оно сохранилось только в южнолемковских говорах, однако выражение *дати позїр (позур)* распространилось в значительной части Подкарпатья. Ср.: 1752: «Ваню, дай на ся добрый позоръ» (Ольшавский); 1759: «на которую мати позоръ такъ, яко на свою» (Ольшавский); 1759: «На древо изъ алашу и на дескы майте позоръ ⟨...⟩» (Ольшавский) и т.д.[46]

4) *про:* «про яку причину начаткы, милостынѣ пачеже десятинѣ нынѣ много оугасли» G3. Употребляется только в западнокарпаторусинских районах. В центральных говорах – *діла, діля.*[47] Предлог *про* также часто встречается в языковых памятниках лемковского диалекта: у Ольшавского, Брадача. Ср.: 1751: «мало што часу избыватъ в ротъ што положыти про великы працы и каузы», (Ольшавский); 1758: «Про яку причину, не знаю» (Ольшавский); 1766: «про многы перепоны» (Ольшавский); 1762: «сурово повелѣваю всѣм дяком, абы ⟨...⟩ звонили про двѣ причины ...» (Брадач) и т. д.

5) *прозвиско:* «Колико кметїв имѣютъ единъ кождый на имя и прозвїско?» G18; «Якъ ему имня и прозвиско иже держитъ телекъ кметя?» 22; «... абы ни еденъ немешъ, ани простый свое имня или прозвиско не перемѣнив» 24 и т.д. Фигурирующее в официальных документах *прозвиско* из числа характерных для лемковского диалекта слов с суффиксом *-ско – пословиско, смитиско, прозвиско,* – проникло и в Восточное Подкарпатье, где употреблялось наряду с *прозвище.*[48] Ср.: 1798: «Кто парохъ по имени и прозвиску на той часъ тамо быс[т]? (Бачинский); 1798: «Которїи изъ нихъ по имени и по прозвиску ...»(Бачинский); 1802: «Кождый парохъ, по сему соборѣ ⟨...⟩ всѣ дѣти, хлопци и дѣвчата ⟨...⟩ имена и прозвиска да изпишетъ» (Бачинский) и т. д.

[44] *Едлінська У. Я.* Протокольна книга мукачівського єпископа, 62.

[45] Етимологічний словник української мови, І. Киев 1982, 485.

[46] *Романув (Годинка) А.* Переписка епископа нашого бл. п. Михаила Мануила Олшавського (†1767) з тогдашными гуменами: Гедеономъ з Пазиномъ и Йоанникіемъ з Скрипкомъ. Жовка 1934,

[47] *Дзендзелівський Й. О.* До характеристики лексичного складу драми О. Духновича «Добродѣтель превышает богатство»: Олександр Духнович. Збірник матеріалів наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня смерті (1865–1965). Пряшів 1965, 159, 162.

[48] *Панькевич І.* До питания генези українських лемківських говорів: Славянская филология. Сборник статей, II (1958). Москва 165–197.

Обнаруживающиеся у Григашия лемковские элементы могли выйти и из-под пера переписчиков. Этому предположению, однако, противоречат обнаруживающиеся в составленных самим Григашием разделах «Гукливской летописи» языковые элементы, ведущие нас в Западное Подкарпатье. Такие, как, например:

моголъ: 1789: «пшеницѣ кобел могол купити за шѣстъ мариашѣвъ»[49]. Форма *моголъ* в лемковских говорах – словакизм. Карпаторусинское – *міг (муг),* церковнославянское – *моглъ.* Ср.: 1742: «при томъ дѣлѣ и я моголъ быти».

прото: 1786: «люде из голоду пухли ... прото дав быв оу сеси стороны провадити серна»; 1795: «Сѣна еден возокъ оу Верховѣнѣ за шѣсть золотых оугорскых не можъ было купити, прото хыжѣ и стайнѣ, а оу послѣдокъ и маргу подерли, слѣдующаго паки лѣта и яри; прото же ⟨...⟩ сѣвба погорѣла, оу Дебреценѣ и поза Тису по дванацятъ золотыхъ нѣмецкых еден кобелъ жита платили»[50]. Предлог *прото* употреблялся в лемковских районах подобно предлогу *про*[51]. Многократно появляется он и в окружных посланиях епископов Брадача и Бачинского: 1762: «По друге прото ⟨...⟩»; 1769: «Прото да не дерзнетъ ⟨...⟩» и т.д.

Приложение

Я сохраняю в публикации написание надстрочных букв, традиционные титловые сокращения, буквы **ѣ, ґ, ї (і), ѳ, ѵ, ѕ**, лигатуру **ѿ**, парные графемы **ꙗ ~ ѧ, ѡ ~ о, оу ~ ꙋ**. Последнюю я передаю буквой **у**. Графему **є** скорописи того времени замещает буква **е**, а графему **ꙗ – я**. Я расшифровываю сокращения букв и слогов, ставя в скобки значения, которые кажутся мне верными. Также я ставлю в квадратные скобки арабские цифры, расшифровывающие кириллические буквенные числа.

G2. П[ревелебныи] П[анове] П[арохы] во Хр^{с}тѣ братїя почтенѣ.

Новѣшое кесаревоцарское повелѣнїе оу Пожонѣ к^{с} [25] іоунїя года сегѡ текущагѡ изданое тое явнѣ творїтъ, чтѡ школы якоже на матцѣх тако и на фїлияла свободно естъ держати, точїю абы оучїтелъ імѣлъ свою платню. Пачеже тамо ідеже ізнахождается числом пят десятъ дѣтей способны до школы, На что і парохы свои парохїяи побуждати імѣлибы.

По в^{ѣ}[2]рое ѿ прїяти^{ꙗ} сегѡ куренса кождый п[анъ] паро свои дѣтй парохїялный ѿ шестаго года до шестонацятагѿ до каталога (!) якоже на матцѣ, на фїлияла іспишет, самъ паро іс столечным дякомъ на матцѣ, на фїлияла же самъ дякъ столечныи, оу неделю і оу свято по вечериї імена тыхъ дѣтей прочтетъ цїлй всй прїйдут і по сему такъ наоукы хрїстиянской і пѣнїя церковнаго іхъ оучїти будут. Родїтелей же сему протйвныхъ іже бы свой дѣтй непосылали, таковы по росказу царскому на кару пану журату треба выдатй.

[49] *Біленький Я.* Угроруські літописні записки, 77.
[50] Там же, 79.
[51] *Дзендзелівский Й.О.* До характеристики лексичного складу, 159.

По г҃[3]тое Собо^{р} ѡсѣний ѡписуется оу п[ревелебнаго] п[ана] Мїхайла Дулѣшковїчъ пароха Рипинскагѡ во день з҃ [7] ѡкто^{в}рїя на с[вятыхъ] мученикъ Сергїя и Вакха ідеже бж҃[ую] литургїю будетъ служйти п[ревелебный] п[анъ] Евстафїй Ляховїчъ п[арохъ] Новосѣлскый.

По д҃[4]ое на тойжде соборъ треба пїрносїтй чйсло душъ колйко естъ душъ оу матцѣ із своима фїлиялами и колико оуродїлося чрез годъ колико оуме^{р}ло їли ѿйшло.

По є҃ [5] На тойжде собо^{р}ъ матрїкы й протоколы неѿложно треба прїносїтй.

По ѕ҃ [6] во дн҃ъ ѕ҃ї [16] септемрїя года сегѡ еде^{н} кождыи п[анъ] п[арохъ] прїйдетъ до Келечїна йз свойма кураторамй и бїровамй на рахунокъ це^{р}ко^{в}ны^{х} грошїй, затѡ абы давный на то^{т} ча^{с} істягнены былй долгы ілй должнїков на собо^{р} той прїзватй, інач парохы и кураторы до клопота оупадутъ.

По з҃ [7] П[ревелебный[П[анове] На е҃заменъ ймѣтй ѡсѣнный матерѣю ѡ совѣстй дякы же столечный йс катакйсма до г҃ [3] и частй. Прї семъ зостаю п[ревелебностямъ] вашї^{м} оу Гукливѣмъ а [1] септемрїя года ѧа҃ѕ [1806] во Хр҃тѣ бра^{т} Мїхаи^{л} Грїґашѣй вѣце архїдїяконъ.

G6. Превелебный Панове Парохы!

Всѧгды соборы имѣютъ народнїи школы точию сей Верховины Мараморыской не има^{т} таковую школу на которой фундацѣю нѣкїи села парохы и дякы нѣчто оуже даровали, але не вси, зато ты^{х} имена иже даровали до протокола треба записати на памнѧтку а сице.

		форинтъ рейнскый	крайцары
а҃ [1]	Ростоцка Паро^{х} Михаи^{л} Мустѧновичъ со дякы своими даровали	г҃ [3]	к҃д [24]
в҃ [2]	Пилипецъ, Паро^{х} Михаилъ Лѧховичь	а҃ [1]	м҃а [41]
г҃ [3]	Иска Маѕимъ Поповичъ со дако^{м}	г҃ [3]	л҃г [33]
д҃ [4]	Студеный Паро^{х} Іѡанъ Турза со дякы	г҃ [3]	к҃д [24]
є҃ [5]	Новоселица Паро^{х} Евстафїй Лѧховиъ съ дякы	г҃ [3]	к҃и [28]
ѕ҃ [6]	Торонъ Паро^{х} Грихори Давыдовичъ со дякы	є҃ [5]	?
з҃ [7]	Майданъ Паро^{х} Іѡанъ Андрела со дякы	в҃ [2]	л҃є [35]
и҃ [8]	ѡбляска Паро^{х} Андрей Мустѧновичъ со дякы	г҃ [3]	к҃д [24]
ѳ҃ [9]	Голяти^{н}		
ї [10]	Келечинъ Парохъ Іѡанъ Малило со дякы	д҃ [4]	є҃ї [15]
а҃ї [11]	Буковецъ Паро^{х} Пантелеѡнъ Лѧховичъ со дякы	д҃ [4]	л҃г [33]
в҃ї [12]	Тушка Паро^{х} Гавриилъ Исаевичъ со дякы	г҃ [3]	к҃ [20]
г҃ї [13]	Рипин^{н}ый Паро^{х} Михаил Дулишковиъ со дякы	ѕ҃ [6]	к҃д [24]
д҃ї [14]	Воловый Паро^{х} Іѡанъ Скундзевичъ со дякы	г҃ [3]	к҃д [24]
є҃ї [15]	Синевиръ Паро^{х} Іѡанъ Гуца со дякы	з҃ [7]	л҃ [30]
ѕ҃ї [16]	Имша^{д} Паро^{х} Іоанъ Шепетю^{к} со дякы	г҃ [3]	к҃д [24]
з҃ї [17]	Колочава Паро^{х} Димитри Цапъ со дякы	г҃ [3]	к҃д [24]
и҃ї [18]	Вучкове		
Сима панъ превел[ебный] паро^{х} Торунскый приобрѣвъ Григ[орий] Давыдови^{ч}		к҃	
Сума на сей го^{д} текущи^{й} ѧаѡе [1805]		иг҃ [73]	ї [10]

На ѡсѣнъ еще болше парохиї со парохианы и дякы нѧй сѧ побудятъ.
При семъ зостаю жичливый Михаи^{л} Гриґашѣ В[ѣце] А[рхидиѧконъ].

По часъ визиты дакъ кождый и баба сѣлска и паро^{х} быти на е҃заменѣ: якъ сутъ вынаучнѣ во нуждѣ крестити.

Оу Гукливо^{м} к҃а [21] joунїя ѧа҃ѳ҃є [1805]

G7. Copia

Превелебныи Панове Парохы!

Кесарево-царское величество ѳ҃цевско-размышлѧючи болше ѡ добрѣ ѡпщества себѣ бого^{м} врученаго народа нежели ѡ дочасной своей щасливостѝ, юже всѧ за наро^{д} свой бг҃у вручаетъ въ ѡпѣку, Того ради: Воины, которїи ачей ѡброкы своими и своего прес^{в}ѣтлаго царѧ доволны не быша, или вѣру, любовъ и послушанїе своему ц҃рю и своему ц҃рс҃тву, юже чрезъ присѧгу изложили, забывше, ни ѡ ц҃рствѣ вѣчномъ недбаютъ, ни пекла вѣчнаго не страша^{т}сѧ имнѧ гд҃не надармо призывающе, ѳ҃ своего реѓементу, то е^{ст} полку, ѳ҃бѣгли цили внутръ, цили внѣ царства нашего царѧ повзостаю^{т}, аще ѳ҃ а҃: [1] новемриѧ преишлаго года ѧа҃ѳ҃є [1805] до ѡстатного априлѧ года текущаго ѧа҃ѳ҃s [1806] наза^{д} наверну^{т}сѧ, кромѣ всѧкой кары своего ѳ҃бѣглства наза^{д} ид [!] своимъ полко^{м} наверну^{т}сѧ приятїи будутъ во первую свою честь, и первую ласку приму^{т}сѧ кромѣ всѧкой нагвары и ганбы что единъ кождый панъ паро^{х} до реченаго времене оу себѣ вручены^{х} парохиах и филиала^{х} да ѡголосѧтъ. При семъ и зостаю ⟨…⟩ Превел[ебностмъ] вами^{м} оу Гукливумъ 17: януариѧ ѧа҃ѳ҃s seu 1806.

Малженс^{т}во: кромѣ доволной наукы хр҃тианской еди^{н} кождый паро^{х} под карою каменика, якоже здѣ во Оунѓварѣ оуже многыи парохы за недозуръ свои^{х} парохиа^{н} терпѧт: свои^{м} младенце^{м} и дѣвица^{м} ѳ҃нудъ да не дерзну^{т} преподати.

Андрей епп҃ъ

G15. Превелебныи Панове Парохы въ Х$^{\breve{с}}$тѣ Братїя почтен^{н}ѣ!

Банкы оу римскы^{х} 50 и оу рїмскы^{х} 25 ѳ҃ пятонацятого октоврїя рїмскаго течи перестанутъ. Точїю оу Оуйлаку за новѣ до остатняго декеврїя прїимутся банковы за 50 дадутъ 10 и проч[ее] еже оу церкви по прїятїи сего нужно народу ѡголосити.

Превел[ебностямъ] вашїмъ оу Гуклївомъ к҃s seu 26 септемврїя anno 1811. Зичлївый въ Х$^{\breve{с}}$тѣ братъ Ґрїґашѣ В[ѣце] А[рхидїаконъ]

G21. П[ревелбныи] п[анове] парохы Под числомъ ѧаѱ҃ѝв [1752] януарїя к҃є [25] рїмскагѡ года текущаго найяснѣша конзилия оугорска хоще^{т} знати воскорѣ слѣдующая.

во а҃: [1]^{х}: Цили сутъ оу соборѣ таковыи фундушѣ парохиялныи оу матцѣ или фѣлиялѣ, йлй це^{р}ковный іже бы ѳ҃да^{в}на парохїялный былй, й дакто бы іхъ іс пано^{в} земны^{х} турбовалъ.

вто^{р}[ое]: Цйлй оу полй землѣ парохїялный фѣлиялныи, це^{р}ковный добры за злѣ чрез пано^{в} земны^{х} не перемѣняны.

г҃ [3]те: Цили іс цѣлы^{х} телековъ, нѣкїй ǥазды чрез пано^{в} свои^{х} оумноженїя радй ǥаздовъ на желярѣ нїзложеный со оумаленїемъ доходко^{в} парохїалны^{х}.

д҃ [4]тое: Цїлй патроны парохїялный церковныи, своему оуряду до^{в}ле творятъ.

є̃ [5]тое: Цїлй суть оу соборѣ таковыи купныи фундушѣ іс которы^{х} бы панове земныи парохо^{в} ізганяли албо болше грошїй за фундушъ просїли.

s̃ [6]тое: Цїлй не су^{т} оу соборѣ парохы, іже бы не малй фундушо^{в} свои^{х}, й прїлйчныхъ доходковъ своихъ.

Сїя вся абы можно вызнатй і чрез пана великоможнагѡ епйскопа наяснѣшой конзїлїй ѡповѣсти, на дїѣ ѳ̃ [9] ма^{р}та года текущагѡ ѡпредѣляется соборъ оу Келечїнѣ где едїнъ кождый панъ парохъ із своима куратóры и бїровы іс келчї^{г}омъ своимъ да прїходятъ і кондратушѣ да прїносятъ ѡ̃ фундушо^{в}. Прї семъ зостаю превелебностя^{м} вашї^{м}. Оу Гукліво^{м} д̃ [4] марта года ⁂аѡ̃дї [1814] зычлївый во Хр^{с}тѣ бра^{т} Міхай^{л} Гриґашѣй вѣце архїдїяконъ.

Список окружных посланий Михаила Григашия

Библиотека Венгерской Академии наук, ед. хр. *MS 4817/10*

1. *G1* 6 октября 1801 г.
2. *G2* 1 сентября 1803 г.
3. *G3* 17 сентября 1803 г.
4. *G4* 17 декабря 1803 г.
5. *G5* 23 декабря 1803 г.
6. *G6* 21 июня 1805 г.
7. *G7* 17 января 1806 г.
8. *G8* 9 октября 1808 г.
9. *G9* 5 октября 1809 г.
10. *G10* 17 октября 1809 г.
11. *G11* 19 ноября 1809 г.
12. *G12* 1809 г.
13. *G13* 29 ноября 1810 г.
14. *G14* 23 августа 1811 г.
15. *G15* 26 сентября 1811 г.
16. *G16* 2 июня 1812 г.
17. *G17* 3 октября 1812 г.
18. *G18* 1812 г.
19. *G19* 22 июля 1813 г.
20. *G20* 15 декабря 1813 г.
21. *G21* 4 марта 1814 г.
22. *G22* 14 апреля 1814 г.
23. *G23* 12 января 1815 г.
24. *G24* 16 февраля 1815 г.
25. *G25* 1815 г.
26. *G26* 12 февраля 1815 г.
27. *G27* 22 ноября 1817 г.
28. *G28* 22 января 1818 г.
29. *G29* 15 января 1818 г.

Сокращения

ЗНТШ – Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Львів 1892–.

МУК – Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. Пряшів 1965–.

МУР – *Петровъ А.* Матеріалы для исторіи Угорской (Закарпатской) Руси 1 (Спб. 1905) – 9 (Прага 1932).

НЗТП – Науковий зборник Товариства «Просвѣта» в Ужгородѣ 1922–1938.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 331–342

Аспектология текста в позиции наглядно-примерного значения

ЙОЖЕФ КРЕКИЧ

Krékits József, JGyTF, Orosz Tanszék, Szeged, Hattyas sor 10, H-6725

1. Одной из основных задач функционально-грамматических исследований А. В. Бондарко считает раскрытие широкого многообразия типов и способов взаимодействия семантики грамматической формы и контекста – процесса, в результате которого создается новое в содержании высказывания[1].

1.1. При исследовании позиции наглядно-примерного значения нас заинтересовал вопрос, можно ли предположить, что аспектуальная позиция наглядно-примерного значения возникла на уровне текста, на базе противопоставления темы и ремы текста. Мы намереваемся выяснить, совпадает ли оппозиция *тема–рема* на текстовом уровне с оппозицией «данная (исходная) ситуация» (ДС) – «возникновение новой ситуации» (ВНС). Эти две ситуации передают совместно комплексную ситуацию наглядно-примерного значения[2]. А. В. Бондарко обращает наше внимание на то, что изучение вариативности грамматически значимого контекста должно быть направлено на познание инвариантов контекста[3]. На наш взгляд, обнаружение таких инвариантных контекстов поможет нам разграничить, например, наглядно-примерное значение от наглядно-потенциального.

2. Нами предполагается, что позиция наглядно-примерного значения уже с самого начала ее возникновения представляла собой единицу текста. При рассмотрении этой аспектуальной позиции обнаруживается некоторая тенденция к минимизации в текстовом отношении. Писателями часто применяется *текстологический принцип минимизации текста* – эквивалентное преобразование структуры текста в целях уменьшения входящих в нее элементов или упрощения связей между ними. Наша цель – наглядно представить возможный процесс развития постепенной минимизации этой текстовой единицы.

[1] *Бондарко А. В.* Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. Москва 1983, 114.

[2] Об оппозиции «данная ситуация»–«возникновение новой ситуации» см. *Бондарко А. В.* Глагольный вид в высказывании: признак «возникновение новой ситуации»: Russian Linguistics, 1993, 16: 239–259.

[3] *Бондарко А. В.* Принципы функциональной грамматики, 113.

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

3. В связи с употреблением позиции наглядно-примерного значения Б. М. Гаспаров отмечает, что формы настоящего-будущего совершенного нередко фигурируют в тексте с другими предложениями, в которых используются формы НСВ также в кратном значении. Центральную часть текстовой единицы составляют формы настоящего-будущего совершенного, придающие цепочке кратных действий «характер целостного сообщения». Периферийную часть составляют глаголы НСВ, служащие как бы фоном для развертывани центральных действий, выраженных глаголами СВ. Глаголы НСВ, указывающие на обобщенный (политемпоральный) характер ситуации, представляют собой «данное», т.е. тему, а формы настоящего-будущего совершенного – «новое», т.е. рему (предицирующую часть) текстовой единицы[4]. Следовательно, глаголы НСВ в таких ситуаций обозначают на уровне текста «данную, исходную ситуацию» (ДС), на фоне которой реализуется «возникновение новой ситуации» (ВНС). Противопоставление «данная ситуация» – «возникновение новой ситуации» является одной из тех оппозиций, подчеркивает А. В. Бондарко, которые отличаются наиболее высокой степенью интенциональности»[5], т.е. интенциональности говорящего или пишущего.

3.1. Эту аспектуальную позицию использует художественная литература, прежде всего в стилистических целях, для того, чтобы сделать высказывание более образным, более выразительным и эффектным. Глаголы НСВ служат фоном, на котором выделяются, вырисовываются главные действия изображаемого. В структуре повествовательного текста первичным моментом является *экспозиция* – изображение начальной фазы текстовой единицы (осведомление слушающего о времени, месте, обстоятельствах и действующих лицах). Для характеристики начальной фазы служат действия, выраженные глаголами НСВ, на фоне которых наступают события, приводящие к изменениям первоначального состояния дел. Это фаза так называемой *«компликации»*, в которой наступление парно-кратных или цепно-кратных действий передается формами настоящего-будущего совершенного. Третьей фазой повествовательного текста может явиться *момент развязки*, указывающий на результаты или последствия изменений, произошедших после возникновения новой ситуации. Третья фаза не является обязательным моментом ситуации наглядно-примерного значения и может пропускаться:

(1) Ветер осенний в лесах *подымается*,
Шумно по чащам *идет*,
Мертвые листья *срывает* и весело
В бешеной пляске *несет*.

[4] *Гаспаров Б.М.* О некоторых функциях видовых форм в повествовательном тексте: Вопросы русской аспектологии IV. Тарту 1979, 124.

[5] *Бондарко А. В.* Глагольный вид в высказывании, 256.

Только ***замрет***, ***припадет*** и ***послушает***,
Снова ***взмахнет***, и за ним
лес ***загудит***, ***затрепещет***, – *и сыплются*
Листья дождем золотым.
(И. Бунин. Ветер осенний, 10).

Сажала картофель Пахомычева старуха, *двигалась* промеж лунок натужисто. ***Нагнется***, и кровь *полыхнет* в голову, ***закружит*** ее тошно. ***Поспит*** и ***сядет***. *Молча глядит на черные жилы, спутавшиеся на руках узлом замысловатым. Губами ввалившимися шамшит беззвучно* (М. Шолохов. Коловерть, 153). К вечеру перед самыми сумерками, *проходил* я по Вознесенскому проспекту. Я *люблю* мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица ***вдруг блеснет***, облитая ярким светом. Все дома как будто ***вдруг засверкают***. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их ***потеряют*** на миг всю свою угрюмость; как будто на душе ***прояснеет***, как будто ***вздрогнешь*** или кто-то ***подтолкнет*** тебя локтем. *Новый взгляд, новые мысли… Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека*! (Ф. Достоевский. Униженные и оскорбленные, 20).

Из приведенных примеров выявляется, что предшествующие формам настоящего-будущего совершенного формы прошедшего НСВ транспонируют временное значение форм настоящего-будущего СВ в прошлое, и таким образом они приобретают значение исторического настоящего. При транспонированном употреблении (при транспозиции) речь идет о расхождении между временным значением глагольной формы и темпоральным значением контекста[6]. В условиях транспозиции при передаче позиции наглядно-примерного значения, выраженного формами настоящего-будущего совершенного, контекст контрастирует с абсолютным временным значением, с категориальным временным значением глагольной формы СВ. С семантической и прагматической стороны важно отметить, что в эквиполентной оппозиции глаголов СВ и НСВ маркированным, сильным членом является глагол СВ, передающий действие «в своей неделимой целостности». Категориальное видовое значение глаголов НСВ может выражать и целостные действия (например, в частной видовой позиции обобщенного факта или в плане исторического настоящего).

Возникает вопрос, что вызывает, в первую очередь в высказываниях с наглядно-примерным значением, выразительность и эффектность, т.е. экспрессивность проявления действия? На этот вопрос самый точный ответ дает Ф. Ф. Авдеев, который подчеркивает, что «просто здесь мы имеем дело с проявлением ингерентной (внутренней) экспрессивности форм совершенного вида»[7]. Отметим, что на фоне действий,

[6] *Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола. Москва 1971, 129.

[7] *Авдеев Ф. Ф.* О выражении повторяющихся действий глаголами совершенного вида в историческом настоящем: Вопросы русской аспектологии II. Тарту 1977, 73.

выраженных глаголами НСВ, эта ингерентная экспрессивность глаголов СВ проявляется еще более отчетливо, чем обыкновенно. Например, эмфатическое выделение положительно заряженного делимитатива (глагола типа *посидеть*) посредством повторения форм настоящего-будущего совершенного (в функции praesens historicum или preasens abstractum) придает высказыванию ласкательно-шутливый тон. Формы прошедшего НСВ или расширенного настоящего НСВ (praesens abstractum) обозначают данную, исходную ситуацию (ДС), а формы настоящего-будущего СВ сигнализируют возникновение новой ситуации (ВНС), наступление фиктивно конкретных фактов, следующих друг за другом и обобщенных на одном примере:

(2) *Пороли* мужика на конюшне, – ну, что же: ***покричит-покричит*** мужик и после лозы ***раскается***, *ему же будет лучше – раскаянному и умиротворенному* (А. Толстой. Хождение по мукам, II, 304). *Лежишь* в полевом вагончике, ух как иной раз *бушует* природа! Будто *бесится* и *собирается* все перевернуть вверх дном. А я *лежу* и *думаю*: «Черта с два, не *боюсь*. ***Погремишь-погремишь – перестанешь***» (Д. Девятов. Родник в степи, 19).

Экспрессивность, наглядность описания еще более усиливает такая конструкция, при которой продолжительное действие резко прерывается спонтанным наступлением непреднамеренного ингрессивного действия:

(3) *Думаешь-думаешь*, да и ***заплачешь*** тихонько с тоски, *давя в груди слезы, и нейдут на ум вокабулы.* (Ф. Достоевский. Бедные люди, 24).

Мы полностью разделяем мнение Л. Ясаи, который утверждает, что в таких конструкциях при замене глаголов СВ глаголами НСВ теряется образность высказывания[8].

3.2. По мнению Б. М. Гаспарова, функция глаголов НСВ на уровне текста сближается с функцией глагола *быть*, т.е. формы НСВ выполняют номинативную функцию по сравнению с сообщающей функцией глаголов СВ[9]. При передаче ситуации наглядно-примерного значения в начале высказывания чаще всего появляются бытийные глаголы *быть* и *бывать* (кратная форма глагола *быть*) или бытийные конструкции, реже бытийные предложения, которые в тексте функционируют аналогично вышеприведенным глаголам НСВ, служащим темой, т.е. исходным пунктом для дальнейшего развертывания сообщения. А. В. Исаченко подчеркивает, что формы *бывало* и *бывает* создают общую перспективу узуального действия либо в прошлом, либо в «настоящем»[10], т.е. явля-

[8] *Ясаи Л.* Некоторые разновидности повторяющихся действий в целях смысловой и стилистической дифференциации: A korszerűbb orosznyelv-oktatásért VII. Pécs 1987, 42.

[9] *Гаспаров Б. М.* Указ. соч., 123.

[10] *Исаченко А. В.* Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким, ч. 2, Братислава 1960, 463, 464.

ются *вводной частью*, или, по-иному, исходной, отправной точкой сообщения. Эти и подобные глаголы, конструкции, предложения, имеющие *бытийное значение*, выполняют функцию *исходной точки высказывания*, как, например, в следующем предложении В. Матезиуса[11]:

Жил-был когда-то один король, ***и было у него три сына.***

Подобным же образом ведут себя высказывания (4), (5), (6), вводимые бытийными конструкциями. Такими вводными конструкциями выражается иногда отношение говорящего (или пишущего) к тому, что он собирается сказать, к чему намерен привлечь внимание слушающего. И здесь противопоставляется номинативная функция глаголов НСВ (тема) сообщающей функции глаголов СВ (реме). Бытийные глаголы (выполняющие часто функции частицы) и бытийные конструкции вводят читателя в ход повествования и придают высказыванию значение нерегулярной повторяемости: «*всегда были*», «*она была из тех...*», «*у нас такая забава была*», «*но отец был как бы за кулисами*» (4); «*бывали, конечно, иной раз ЧП*», «*бывало и так*», «*как бывало*», «*бывало, как*», «*как будто ничего не бывало*», «*сколько смеху бывало*», «*бывало*», «*случалось*», «*часто случалось*», «*обыкновенно так случалось*» и т. п. (5):

(4) *У нас такая забава была – глиной фуркать.* Прут ивовый ***вырежешь***, ***слепишь*** птичку из глины и *фуркаешь*, у кого дальше. Чем меньше птичка, да чем ловчее ***фуркнешь***, тем лучше *летит* (В. Белов. Плотницкие рассказы, 25)[12].

(5) *Бывали, конечно, иной раз ЧП*, кто-нибудь ***вдруг заболеет*** или срочно *улетит-укатит* в далекую и долгую командировку, но подобное беззаконие *случалось не часто* (Б. Зубавин. Жили Масловы на канаве, 7).

Бывало, раздевает няня
И полушепотом *бранит*,
А сладкий сон, глаза туманя,
К ее плечу меня *клонит*.

Ты ***перекрестишь***, ***поцелуешь***,
Напомнишь мне, что он со мной,
И верой в счастье ***очаруешь***...
Я помню, помню голос твой!
(И. Бунин. Матери, 138)

Бытийные глаголы и конструкции могут иметь значение обобщенного (абстрактного) настоящего, временное значение которого распространяется на все времена – на прошлое, настоящее и будущее: *«бывает», «да так бывает», «бывают дни, когда», «так бывает всегда», «бывают такие минуты, когда», «бывают такие случаи», «странные дела*

[11] *Матезиус В.* О так называемом актуальном членении предложения: Пражский лингвистический кружок. Москва 1967, 240.

[12] Из приведенного примера выясняется, что бывают случаи, когда следующие за формами настоящего – будущего совершенного имперфективы служат для экспозиции новой предицирующей части, новой ремы.

случаются на свете», «случается», «ночью странно на чердаке», «в будни редко, когда», «на свете таково ж», «вот так всегда» и т.п. Последние четыре эллиптические конструкции можно дополнить глаголом *бывает*. Эти и подобные глаголы и конструкции передают широко локализованные, нерегулярно повторяющиеся действия в абстрактном настоящем. В этом отношении мы придерживаемся мнения М. А. Шелякина, который подчеркивает, что действия даже при своем политемпоральном проявлении не выходят за рамки локализации[13]. Не противоречит взглядам М. А. Шелякина дихотомия Ю. С. Маслова, который различает «узкую» и «широкую локализованность» действия во времени. Под узкой локализованностью он понимает прикрепленность действия к конкретному моменту или узкому отрезку времени, а под широкой локализованностью – чисто темпоральное значение, отнесение действия к плоскости либо прошлого, либо настоящего, либо будущего или сразу к плоскости всех трех времен[14], как это будет проиллюстрировано ниже:

(6) *Бывают дни*: ***повеет*** теплым ветром,
Проглянет солнце, ярко озаряя
И лес, и степь, и старую усадьбу,
Пригреет листья влажные в лесу,
Глядишь – и все опять повеселело.
(И. Бунин. В степи, 18)

Странные дела случаются на свете: с иным человеком и долго *живешь* вместе и в дружественных отношениях *находишься*, а ни разу не ***заговоришь*** с ним откровенно, от души; с другим же едва познакомиться ***успеешь*** – глядь: *либо ты ему, либо он тебе, словно на исповеди, всю подноготную и проболтал* (И. Тургенев. Уездный лекарь, 47). *Так бывает всегда*. Тяжелая медноглавая булава мирно *покоится* на восьмидесятилетнем плече швейцара; и увенчанный треуголкой швейцар *засыпает* года над «Биржевкою». Потом ***встанет*** швейцар и ***распахнет*** дверь. Днем ли, утром ли, под вечер ли ты ***пройдешься*** мимо дубовой той двери – днем, утром, под вечер ты ***увидишь*** и медную булаву; ты ***увидишь*** галун; ты ***увидишь*** – темную треуголку. С изумлением ***остановишься*** ты пред все тем же видением. ***То же видел ты и в свой прошлый приезд*** (А. Белый. Петербург, 347).

Из последнего примера явствует, что слово «бывает» может быть подкреплено наречием «всегда». То же самое относится и к первому примеру (5), где наречием «иной раз» указано на то, что действия совершаются время от времени, в некоторых случаях. Значит, в окружении

[13] *Шелякин М. А.* Приставочные способы глагольного действия и категория вида в современном русском языке. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Ленинград 1972, 11.

[14] *Маслов Ю. С.* К основаниям сопоставительной аспектологии: Вопросы сопоставительной аспектологии I. Ленинград 1978, 20, 21.

слов «бывает» или «бывало» появляются временные кванторы (*иной раз*, *всегда*, *часто* и т. п.), чтобы потом заменить их, т. е. занять место конструкций со словами «бывало» или «бываст», став равноценными им.

В данной, т.е. исходной ситуации (ДС) формы прошедшего времени НСВ часто используются в сочетании с кванторами повторяющейся ситуации и таким образом придают формам настоящего-будущего СВ временное значение исторического настоящего. Кванторы интервала (*часто*, *редко*, *иной раз*, *иногда*, *время от времени* и т.п.) в таких ситуациях примыкают к глаголам, передающим исходную ситуацию, служащую как бы периферийным фоном для наступления центральных событий, выраженных формами настоящего-будущего совершенного (*«иной раз от скуки бегал»*, *«иногда закаляла свою волю»*, *«он часто испытывал, что»*). В таких случаях высказывание не нуждается в маркере прошлого «бывало». Высказывание, как отмечает Ю. С. Маслов, может вполне обойтись и без него, *если из более широкого контекста* (курсив наш. – *Й. К.*) и так ясно, что описываемая ситуация принадлежит к плоскости пошлого[15]:

(7) Но *иной раз* от скуки *бегал* за машинами. Правда, недалеко. Только ***разгонится***, потом ***повернется*** и ***потрусит*** домой (Ч. Айтматов. Ранние журавли, 15).

Временные кванторы (*всегда*, *иногда*, *иной раз*, *редко*, *не часто*, *часто*, *то и дело*, *порой*, *обыкновенно*, *неделю-другую*, *изредка*, *каждый раз*, *всякий раз* и т.п.) могут воспроизводиться и в окружении форм настоящего-будущего совершенного в целях минимизации высказывания, в целях уменьшения числа входящих в него элементов или упрощения связей между ними. В таких случаях обычно исчезают в высказываниях первичные индикаторы повторяемости (глаголы НСВ, маркеры *бывало*, *бывает так, что* и т. п.) и вместо них в высказываниях выступают лишь вторичные индикаторы повторяемости (*иногда*, *часто*, *изредка* и т. п.), примыкающие к формам настоящего-будущего совершенного. Сфокусируем наше внимание на одном примере, свидетельствующем о применении принципа минимизации текста. Поставленная нами в скобках конструкция-маркер пропущена писателем из стилистических соображений:

(8) *Он часто испытывал*, что *иногда* (ср.: *бывает так, что*) во время спора ***поймешь*** то, что любит противник, и ***вдруг*** сам ***полюбишь*** это самое и ***тотчас согласишься***, *и тогда все доводы отпадают, как ненужные* (Л. Толстой. Анна Каренина, 431).

[15] *Маслов Ю. С.* Очерки по аспектологии. Ленинград 1984, 81.

В примере (8) пропуском конструкции *«бывает так, что»* квантор нерегулярной повторяемости «иногда» вследствие применения стилистического приема *минимизации текста* примыкает к глаголу СВ, к форме настоящего-будущего совершенного. Думается, что такой процесс в развитии языка привел к тому, что вторичные индикаторы повторяемости (*иногда*, *часто*, *всегда*, *редко* и т. п.) в аспектуальной позиции наглядно-примерного значения берут на себя функцию придания глаголам СВ значения нерегулярной повторяемости.

На наш взгляд, в высказываниях с наглядно-примерной функцией, где нет глаглов НСВ или конструкций, служащих фоном для возникновения новой ситуации, всегда можно домыслить имплицитную конструкцию, указывающую на исходный пункт (на отправную точку) наглядно-примерной ситуации. Поставленные нами в скобках конструкции не нарушают характер целостного сообщения и могут послужить для различения позиций наглядно-примерного и наглядно-потенциального значения. Последнее не позволяет домысливать имплицитно предполагаемые конструкции (*«бывает так, что»*, *«бывало»* и т.п.):

(9) В 1907 году у меня повесили сына. Через двадцать лет в Музее революции я нашла счет палача. С тех пор (ср.: *бывает так, что*), когда *временами* ***заноют*** старые кости, *перечитываю я тот счет* (А. Афиногенов. Страх, 231). *Иной раз* (ср.: *бывало*) ***просидят*** так вот весь вечер, единого слова ***не скажут*** и ***разойдутся***, *друг другом довольные* (В. Астафьев. Бабушкин праздник, 196). *Иной раз* (ср.: *бывает, что*) ***загутарит-загутарит***, *да как все непонятно, церковным языком* (М. Шолохов. Тихий Дон, III. 264).

3.3. Известно, что разговорная речь стремится к минимизации, к краткому изложению мыслей, к сжатости. В разговорной речи, а вслед за ней и в художественной литературе, начинают исчезать глаголы НСВ, маркеры «бывает» и «бывало», лишь кванторы интервала (*часто*, *редко*, *изредка*, *порой*, *иной раз*, *иногда*) и кванторы узуальности (*всегда*, *обычно*, *вечно*) фигурируют перед формой настоящего-будущего совершенного, принимая на себя функцию глаголов НСВ или слов «бывает» и «бывало», которые в таких минимизированных высказываниях с наглядно-примерным значением всегда можно мысленно восстановить в качестве имплицитного маркера. По мнению М. Я. Гловинской, временной квантор в таких случаях сигнализирует о появлении ремы в высказывании. Она подчеркивает, что такие высказывания характеризуются ярко выраженной интонационной паузой после кванторного слова, создающей впечатление «интонационного тире». Синтаксически в этих высказываниях квантор относится не к одному глаголу, а как бы

ко всей рематической части в целом[16]. Заметим, что здесь речь идет о реме на уровне предложения, а не на уровне текста:

(10) *Он всегда* / ***выпьет кофе и пойдет на работу***. *Он всегда* / ***намусорит и не уберет*** (оба примера М. Я. Гловинской).

В обобщенно-личных предложениях один-единственный квантор сигнализирует о возникновении новой ситуации, о появлении ремы:

(11) – А ведь что, дружочек? *Иной раз* / ***выпьешь, контроль над собой потеряешь*** (В. Белов. Плотницкие расказы, 80). – *Иной раз* / ***посмотришь в кино, душа заболит***, – заговорила Валя (В. Шукшин. Брат мой, 359).

Вышеприведенные предложения (11) при наличии имплицитного маркера «бывает так, что» звучали бы следующим образом:

(11') – А ведь что, дружочек? *Иной раз бывает так, что* ***выпьешь, контроль над собой потеряешь***. – *Иной раз бывает так, что* ***посмотришь в кино, душа заболит***.

4. Нами было уже указано на то, что Ю. С. Маслов различает две разновидности так называемого «наглядного значения»: «наглядно-примерное» и «наглядно-потенциальное», которое выражает способность, постоянную готовность субъекта совершить действие и изображается «пластически» как бы на примере отдельного случая осуществления этого действия[17]. Возникает вопрос: чем отличается наглядно-примерное значение от наглядно-потенциального и в чем они схожи?

По поводу болгарского языка Ю. С. Маслов отмечает, что позиция наглядно-примерного значения обнаруживается лишь в рамках кратно-парной и кратно-цепной конструкции[18]. Наш материал показывает, что в русском языке наблюдается и изолированное употребление перфективного глагола, которое, по мнению А. М. Ломова, возможно, в основном, в тех случаях, когда действие, которому придается значение кратности «предстоит как исключение на общем типичном фоне»[19]. Пример А. П. Рассудовой «Обратитесь к моему брату, он вам всегда поможет» отнесен ею к позиции наглядно-примерного значения. Она пишет, что «факт сочетаемости: *всегда поможет* – это такой же контекстуальный вариант, как *иногда приходил* – в прошедшем времени»[20].

[16] *Гловинская М. Я.* Семантика, прагматика и стилистика видо-временных форм: Грамматические исследования, функционально-стилистический аспект. Москва 1989, 127, 128.

[17] *Маслов Ю. С.* Очерки по аспектологии, 80, 81.

[18] *Маслов Ю. С.* Глагольный вид в современном болгарском литературном языке: Вопросы грамматики болгарского литературного языка. Москва 1959, 245, 246.

[19] *Ломов А. М.* Аспектуальная характеристика действия и ее типы: Вопросы русской аспектологии. Воронеж 1975, 75.

[20] *Рассудова О. П.* Употребление видов глагола в современном русском языке. Москва 1982, 84.

На наш взгляд, высказывание О. П. Рассудовой имеет наглядно-потенциальное значение: обратитесь к моему брату, он вам *всегда* ***может помочь***. В этом отношении мы придерживаемся мнения Л. Н. Шведовой и Т. Г. Трофимовой, которые подчеркивают, что потенциальное значение легко развивается в контексте, содержащем обобщение (местоимения *каждый*, *любой*, *всякий*, *такой* и др., в том числе и наречия *всегда* и *вечно*). Кроме того, они обращают внимание на употребление наречия *вечно*, которое в таких сочетаниях придает высказыванию негативную оценку[21]. На наш взгляд, это такие ситуации, в которых наглядно-примерное значение пересекается с потенциальным значением. На наглядно-примерное значение накладывается оттенок потенциальности (алетической возможности) проявления действия. По нашему мнению, в позиции наглядно-потенциального значения кроме кванторов *всегда* и *вечно* могут воспроизводиться и другие индикаторы (как например: *не часто*, *редко*, *иногда*), указывающие на потенциальную возможность спорадического проявления действия:

(12) – До свидания, дорогой князь: у вас я *всегда* непростительно ***разболтаюсь*** (ср.: ***способен разболтаться***) (Ф. Достоевский. Подросток, 211). – Паршивый мужик этот Сабо. Не больно-то долго держатся у него работники. *Редко* кто весь год ***проработает*** (ср.: ***может проработать***) (Й. Дарваш. И сегодня и завтра, 336. Пер. В. Мусатова). – Ты – здесь? А ведь тебя *не часто* ***увидишь*** (ср.: ***можно увидеть***) на кладбище (Т. Дери. Милый бо-пэр! 254. Пер. Е. Малыхина). Рябинин: Это какой у меня такой особенный характер? Зоя: Настойчивый... Вы своего *всегда* ***добьетесь*** (ср.: ***можете добиться***) (Г. Мдивани. Василий Агафонов остается, III. 22). – Я понимаю, вы зашли прицепиться, – продолжала Лида, накидывая на себя то один воротник, то другой и называя цены, – не стесняйтесь, я *всегда* ***подберу*** (ср.: ***могу, готова подобрать***) вам то, что вас устроит (В. Кетлинская. Здравствуй, молодость! 410). Уж сколько раз твердили миру, Что лесть гнусна, вредна; но только все не впрок, И в сердце льстец *всегда* ***отыщет*** (ср.: ***может отыскать***) уголок (И. Крылов. Ворона и лисица, 7). *Вечно* он все ***перепутает*** (ср.: ***может перепутать***) (пример Л. Н. Шведовой и Т. Г. Трофимовой, 91).

Объясняя временное значение глаголов СВ в позиции наглядно-примерного значения, О. П. Рассудова противоречит самой себе, когда утверждает, что «вневременной характер» рассматриваемых форм позволяет употребить их при передаче действий, *имевших место в прошлом*»[22] (курсив наш. – *Й. К.*). Политемпоральные действия в позиции наглядно-примерного значения широко локализованы во вермени. См. об этом раздел 3.2. О вневременном характере рассматриваемых форм можно говорить лишь по отношению к аспектуальным позициям потенциального и наглядно-потенциального значения, поскольку действия не

[21] *Шведова Л. Н., Трофимова Т. Г.* Пособие по употреблению видов глагола. Москва 1987, 88, 91.

[22] *Рассудова О. П.* Указ. соч., 87.

локализованы ни узко, ни широко во времени. Формы настоящего-будущего совершенного выступают здесь только для обозначения потенциальной возможности. На примере одного акта представлено здесь возможное «потенциально готовое к реализации» действие[23].

По этому поводу Л. Н. Шведова и Т. Г. Трофимова пишут о том, что, когда речь идет о поступках или свойствах характера человека, которые проявляются неожиданно, также употребляются глаголы СВ в потенциальном (по нашей терминологии, в наглядно-потенциальном) значении; лексически они поддерживаются словами *иногда*, ***вдруг***: «Она мягкий, сговорчивый человек, но *иногда* ***вдруг заупрямится***» (ср.: *иногда* ***вдруг может заупрямиться***)[24].

Возникает вопрос, чем отличается наглядно-примерное значение от наглядно-потенциального по временномуфактору и по структуре?

а) В позиции наглядно-примерного значения, как было выяснено, формы настоящего-будущего совершенного имеют либо функцию абстрактного настоящего (praesens abstractum), либо функцию исторического настоящего (praesens historicum) в условиях транспозиции. При наложении оттенка потенциальной возможности формы настоящего-будущего СВ выполняют временное значение *настоящего потенциального*, выражающего в сочетании с наречиями узуальности постоянную, а с наречиями интервала спорадическую потенциальную способность, готовность к реализации какого-либо действия, которая «не замыкается в настоящем: она может проявиться и в будущем»[25]. Можно было бы к этому еще добавить, что в сочетании с некоторыми императивными конструкциями потенциальная готовность, способность к совершению действия проявляется только в будущем (см. пример О. П. Рассудовой в разделе 4, который приводится ею как канонический образец наглядно-примерного значения).

б) Формы настоящего-будущего СВ в наглядно-примерном значении обнаруживаются обычно в рамках кратно-парной и кратно-цепной конструкций, а в наглядно-потенциальном значении они наблюдаются только в изолированном употреблении.

5. В заключение подведем некоторые итоги:

5.1. Аспектуальная позиция наглядно-примерного значения возникла на уровне текста на базе противопоставления «данная ситуация» (ДС) – «возникновение новой ситуации» (ВНС), что совместно передает эпизод, т. е. комплексную и типичную ситуацию.

5.2. В результате исследования нам представляется, что в современном русском языке существует *тенденция к минимизации аспек-*

[23] *Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола, 112.
[24] *Шведова Л. Н., Трофимова Т. Г.* Указ. соч. 92.
[25] *Бондарко А. В.* Указ. соч. 106.

тологического текста в структуре высказываний с наглядно-примерным значением.

5.3. Для характеристики *экспозиции* начальной фазы эпизода служат глаголы НСВ, на фоне которых наступают события, приводящие к изменениям первоначального положения дел. Наступление этих событий составляет вторую фазу эпизода, момент т.н. компликации. Третья фаза, фаза развязки, указывает на результаты или последствия изменений, произошедших после возникновения новой ситуации. Эта фаза не является обязательным моментом эпизода с наглядно-примерным значением, она может и пропускаться.

5.4. Известно, что частные видовые значения могут пересекаться. некторые лингвисты не замечают, что на частное видовое значение наглядно-примерной ситуации может наслаиваться оттенок потенциальности, создавая таким образом ситуацию наглядно-потенциального значения, выражающего способность, готовность субъекта к совершению действия. При наглядно-потенциальном значении формы настоящего-будущего совершенного наблюдаются только в изолированном употреблении, а при наглядно-примерном они фигурируют в кратно-парных и в кратно-цепных конструкциях. В наглядно-потенциальных ситуациях нельзя домыслить имплицитное присутствие маркеров «бывает» или «бывало», создающих общую перспективу узуального действия либо в настоящем, либо в прошлом.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 343–358

Императивная форма русского глагола в функционально-семантической интерпретации

ЛАСЛО ЯСАИ

JÁSZAY László, ELTE Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

1. Общие замечания. Определить объем понятийного содержания императива оказывается нелегко. Прежде всего мы сталкиваемся с двумя проблемами: с одной стороны, следует решить вопрос о парадигме императива (в связи с этим нужно определить, какие формы входят в нее кроме форм второго лица, признаваемых основными, собственно императивными), с другой стороны, ограничившись основной формой, необходимо рассмотреть ее многозначный, полифункциональный характер, стремясь при этом отделить функции, в большей степени имеющие компоненты императивной семантики, от тех, которые хотя прямо и не содержат их, но развились именно на данной семантической базе.

По указанной причине понятие императива может быть описано с двух точек зрения: во-первых, с помощью морфологических и прочих средств (первичных, вторичных и периферийных), соответствующих содержательной характеристике императива (при этом существуют различные взгляды – узкие, более широкие – на его парадигму), и, во-вторых, путем выделения основной формы. В последнем случае должны анализироваться и функциональные переносы этой формы, и степень семантического отрыва от собственно императивного (категориального) значения.

Предметом нижеследующего анализа является второй аспект рассмотрения функциональных свойств русского императива. В связи с первым аспектом я сделаю лишь несколько замечаний.

1.1. Определение императивной семантики предполагает наличие двух компонентов: (1) волеизъявления говорящего, направленного на адресата, (2) того состояния вещей, которое должно осуществиться в результате этого волеизъявления. Сказанное можно истолковать следующим образом: 'Говорящий X воздействует вербальными средствами на адресата Z, потому что X хочет, чтобы адресат Z осуществил состояние Y'. В конкретной речевой ситуации воздействие на адресата проявляется в различных «частных» смысловых оттенках: просьбе, совете, побуждении, требовании, приказе, призыве, поощрении, разрешении, согласии, а при отрицании – в запрете или предостережении. Некоторые из этих

0039-3363/95/$ 5.00 © 1995 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

оттенков могут сочетаться; их актуализация обусловлена интонацией, ситуацией и выбором вида.

1.2. Основная проблема при определении границ данной семантики сводится к тому, должно ли отношение говорящего к адресату быть прямым, непосредственным или допускается и непрямая, опосредованная связь между ними. Опосредованное побуждение имеет место в третьем лице, когда собеседник, к которому обращены слова говорящего, не совпадает с побуждаемым (адресатом). Характер непосредственности (в первом лице) и опосредованности (в третьем лице) осложняется и тем, выражается ли императивная семантика регулярным, достаточно стандартным образом, на основании которого данные формы (или сочетания) можно объединить в парадигму. Поэтому в литературе существуют подходы как максимально узкого, так и максимально широкого понимания императивной парадигмы:

(1) Согласно наиболее строгому пониманию, ее формами признаются, как содержательно, так и формально, лишь формы второго лица (*иди/идите*) (напр., Мучник 1955).

(2) Менее узкая трактовка позволяет включить в парадигму императива и синтетические формы призыва к совместному действию (*идемте*). Строгий морфологический критерий при этом не нарушается (такой формы нет в других наклонениях), но делается небольшая «уступка» в содержательном отношении, поскольку в состав побуждаемых входит, кроме слушающего, и сам говорящий как побуждающий.

(3) С содержательной точки зрения объем императива таков же, как и по трактовке (2), но он шире в своих формальных средствах. Включаются и аналитические формы побуждения к совместному действию (*давай пойдем*), а также и безместоименная форма индикатива (*Пойдем!*) со своими определенными интонационными типами.

(4) Более «либеральный» подход к императиву позволяет включить в его парадигму и аналитические формы третьего лица.

(5) При широком понимании возникает необходимость более тонкой дифференциации. Так, А. В. Исаченко полагает, что «вне речевой ситуации прямого обращения императив как повелительная форма существовать не может» (Исаченко 1957, 3), поэтому сочетания типа *пусть идет* он предлагает назвать побудительными. Дифференцированная трактовка представлена и в определении А. В. Бондарко: формы третьего лица «примыкают к парадигме повелительного наклонения, но не могут считаться ее равноправными членами» (Бондарко и Буланин 1967, 124).

(6) В наиболее широких рамках описываются средства выражения императивной семантики в монографии В. С. Храковского и А. П. Володина (1986). Авторы учитывают и все периферийные средства побуждения, отстоящие далеко от любой интерпретации морфологической па-

радигмы. Например, ими затрагиваются предложения типа *Вы бы помогли мне* (ср.: *Помогите мне*), *Не расскажешь ли об этом?* (ср.: *Расскажи об этом*), безглагольные императивные конструкции: *Руки вверх!, Кругом!* С точки зрения иллокутивного воздействия говорящего на адресата могут быть учтены и по-другому оформленные предложения, приводимые Е. В. Падучевой. Например: *Ты уйдешь, наконец? Не хочешь ли ты уйти? Почему бы тебе не уйти? Ты мог бы уйти. Будет хорошо, если ты уйдешь. Как насчет того, чтобы тебе уйти?* и др. (Падучева 1985, 45).

По-видимому, функционально-семантическое поле побудительности ни в своих центральных, ни в периферийных сферах не имеет резких границ.

2. Семантический объем основной формы императива. Переходя к главному вопросу настоящей статьи, следует предватительно заметить, что семантический потенциал императивной формы русского глагола, выходящий за пределы своего категориального значения, гораздо шире, чем у соответствующей формы в венгерском языке. Что касается прямого употребления (без какого-либо функционального переноса), то в нем нет существенных функциональных различий по сравнению с употреблением венгерского императива второго лица, если не учитывать вопрос выбора вида в русском языке. Видовые аспекты[1] мы не можем анализировать в этой статье, и коснемся их лишь вскользь, в случае необходимости.

Как уже отмечалось выше, общее значение императива проявляется в различных оттенках частных значений, и среди них можно найти и такие, которые отстоят друг от друга довольно далеко (ср., например, приглашение, разрешение, согласие, с одной стороны, и приказ, инструкцию, требование, с другой). В том, что отдельные частные значения императива могут так резко противостоять друг другу, нет ничего особенного – их актуализация регулируется силой иллокуции высказывания, которая в случае пермиссивных функций минимальна, а в случае строгого приказа максимальна (ср.: Крекич 1989, 271–246).

Встает вопрос: где же проходит граница между прямым и переносным употреблением императива? При прямом употреблении данная форма выступает в своем категориальном значении, т. е. волеизъявление говорящего относится непосредственно к исполнителю действия. В такой «прямой императивной ситуации» естественным образом может быть налицо и вокатив, а сам глагол может выступать либо с местоименным подлежащим второго лица, либо без него. В пределах своего

[1] Особенности употребления видовых форм в повелительном наклонении отмечались в литературе: Мучник 1955, Шмелев 1959, Шелякин 1969, Андреева 1973, Храковский 1988, Падучева 1989, Бирюлин 1990, 1992. Статьи посвящены данной проблеме и в венгерской русистике: Крекич 1986, Тоот 1988.

категориального значения характерные черты императива проявляются неодинаково, соответственно различному употреблению. Так, например, пермиссивно-разрешительная функция явственно не занимает центральную, семантически первичную позицию во всей сфере значений императива, но это его значение, хотя и выражает лишь ослабленные импульсы к выполнению действия, все-таки не расценивается как переносное.

Функциональные транспозиции целесообразно различать по следующему принципу:

(1) Первая степень переноса, когда при сохранении общекатегориального значения изменяется частное значение императива, т.е. данная форма употребляется не в обычной ее функции (напр.: *Пожарные, лей!*).

(2) Бóльшая степень переноса ощущается, если общее значение, ослабевая, модифицируется и при этом пересекается с разными сферами модальности (напр.: *Они гуляют, а я здесь сиди*).

(3) Один тип квази-императива, максимально отрываясь от первоначальной функции императива, относится к явлениям омонимии (*Тут он вдруг возьми и побеги*).

Виды переносного употребления императивной формы представлены не только в разных значениях, но и синтаксически в различных предложениях. Рассмотрим подробнее типы функционального переноса данной формы.

2.1. Выражение невозможности и запрета без отрицательной частицы. Сюда относятся квази-позитивные побуждения с негативной субъективной оценкой говорящего, целостный смысл которых состоит именно в том, что побуждаемый не должен выполнять данный призыв, вернее, ему это не стоит, не целесообразно делать: (1) *Жди от него помощи, как же!* (2) *Попробуй с ним поговорить! Он же не пропустит к себе никого!* В обоих примерах со стороны говорящего выражается явное сомнение в том, осуществится ли его призыв, приведет ли предполагаемое действие к успеху. Напрасность выполнения действия может подчеркиваться объективными факторами: *Захочу, так завтра же в Америку уеду! Ищи тогда Карабчевский! Кружи!* (Чехов, Психопаты).

При выражении запрета ощущается и коннотация неприятных последствий, оттенок угрозы, что и отличает данный императив от его обычных отрицательных сочетаний: (1) *«А вот только крикни!» Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и упал...* (Гоголь, Шинель). (2) *«Вперед!» – шипит и финкой трясет перед мордой, мол, посмей отказаться!* (Быков, Карьер). (3) *Посмейте только идти за мной или выслеживать меня! Пожалеете!* (С.Цвейг, Амок. Пер. Горфинкеля).

В примере (3) делается эксплицитное указание на негативное следствие в случае выполнения данного действия, и это содержательно сбли-

жает высказывание с семантикой условного предложения (ср.: *Если посмеете идти за мною..., то пожалеете*). Замена на формально отрицательные обороты в принципе всегда возможна – ср.: *Коснись (только) этой девушки! → Не коснись...! // А вот только крикни! → Не кричи! // Посмей отказаться! → Не смей отказаться!* –, однако тогда теряются или ослабевают оттенки угрозы и негативного следствия и, тем самым, эмоциональный эффект высказывания.

2.2. «Несогласованный» императив. Приведем сначала примеры: *Смотрите же, – кричит один, – не унывай! / Я затяну, а вы не отставай!* (Крылов, Парнас). *Садись! Все садись! –кричит Миколка...* (Достоевский, Преступление и наказание). *Нечего делать, ломай дверь, ребята!* (Чернышевский, Что делать?) *Бабы, воды! (...) Машину подава-ай! Поворачивайся! (...) Поворачивайся, девки!* (Чехов, Мужики).

Специфика употребления формы единственного числа при множественном числе местоимения и/или вокатива заключается в слеующем: реально побуждаемых лиц больше одного, однако они будут выполнять одно и то же действие совместно, одновременно, с точки зрения говорящего они рассматриваются как «нерасчлененное множество», как «единый коллективный исполнитель», и это посредством грамматики позволяет охарактеризовать побуждаемых лиц собирательно (ср.: Виноградов [3]1986, 481, Храковский и Володин 1986, 227–228). Таким образом, как отмечают Храковский и Володин, «формальное рассогласование глагола с именем/местоимением по числу является знаком семантического согласования» (Указ. соч., 228). В таких побудительных ситуациях исполнители действия подчинены говорящему, они, как правило, должны слушаться данного призыва.

Из сказанного следует, что «несогласованный императив» (1) не сочетается с наречиями *подряд, по очереди, один за другим*, (2) не может указать на далекое будущее (ср.: **Завтра вы все садись по коням и отправляйся*), (3) сочетаемости с такой формой императива – по семантической причине – противоречит довольно широкий круг глаголов (ср.: **Ребята, уже поздно! Отдохни, спи, попытайся заснуть*).

2.3. Императив с оптативным значением в третьем лице. Во всех прочих семантических подтипах императива отрыв от его прямого употребления состоит, в частности, и в том, что волеизъявление говорящего направляется не на второе лицо, а связывается с первым или третьим лицами. Оптативное употребление императивной формы отмечается в третьем лице. Примеры: (Хлестаков.) *Провались унтер-офицерша. Мне не до нее!* (Гоголь, Ревизор). *Да отпусти ты его, Сидорыч (...) Дай ему лошадей, да провались он к черту* (Пушкин, Дубровский). *Будь проклят тот день, когда я продал себя в эту вонючую дыру...*(С.Цвейг, Амок). Частица *да* усиливает эффект эмоциональности: *Да отсохни у нее язык! Да провались он сквозь землю!*

Вследствие перехода от второго лица к третьему снимается непосредственное волеизъявление, направленное на исполнителя, и, в частности, поэтому оно гипотетично, неподконтрольно воле адресата. Особенно очевидно превращение побудительного содержания в желательное, если субъектом-адресатом выступает не живое существо как потенциально реальный исполнитель, а предмет, который в силу своей неодушевленности ни при каких условиях не мыслим в роли исполнителя[2]: *Гори все синим огнем! Пропади все пропадом!* (Шукшин, Алеша Бесконвойный).

Как показывают примеры, приведенные выше, такими оборотами выражаются пожелания с негативным содержанием, а часто и проклятия. С другой стороны, встречаются обороты заклинания, моления: *Минуй нас, пуще всех печалей, / И барский гнев, и барская любовь!* (Грибоедов, Горе от ума). Аналитический способ выражения с частицей *пусть/пускай* хотя и возможен, но лишен той экспрессивности, что характерна для оборотов, выражающих заклинание и моление без этих частиц. Неслучайно утвердилась данная конструкция оптатива, если просьба адресована к богу: *дай бог, не дай бог, упаси бог, сохрани бог, избави бог.* Эти пожелания, однако, в нынешнем употреблении лишь формальны, они приобрели дополнительные эмоциональные функции отрицания, часто выступающие на первый план. Например: *Ты с ним больше не встречайся. – Избави бог* (= 'нет, не буду') (ср.: Храковский и Володин 1986, 235).

Характерно, что в препозиции существительного *бог* форма именительного падежа превращается в вокатив *боже*: *боже сохрани/упаси/избави*, что формально означает устранение третьего лица. Это, однако не придает призыву характер непосредственной направленности, поскольку данные обороты, фразеологизировавшись, связаны с эмоциональной стороной отрицания или запрета: (1) *Ты будешь писать жалобу? – Боже упаси* (= 'нет'), (2) *Не думай, что я осуждаю его, боже сохрани* (= 'нет, не осуждаю') (примеры заимствованы из: Храковский и Володин 1986, 235). Рассмотренное сочетание, присоединяясь к глаголу-инфинитиву, может и предшествовать ему: *Боже вас упаси встречаться с такими людьми. // Боже тебя сохрани сесть за руль в таком состоянии.*

2.4. Императив со значением вынужденности. Данная модель представлена в следующих разновидностях: (1) *Все пошли гулять, а я здесь сиди,* (2) *Муж с друзьями на футбол, а жена убирай квартиру.* Значит, два разные субъекта могут быть представлены в разных корреляциях.

[2] Сказанное, конечно, действительно и при аналитическом способе выражения побудительности. Ср. побудительное содержание в предложении (1) *Пусть директор решит эту проблему;* и желательное содержание в предложении (2) *Пусть жизнь решит эту проблему.*

Общий смысл этого квази-императива (псевдо-повелительной формы) можно истолковать таким образом: 'Х-а вынуждают делать что-то, хотя он не должен это делать, Х считает это состояние неправомерным и даже, быть может, не будет этого делать'. Поскольку навязанное обременительное действие воспринимается говорящим как сверхдлительное, «неограниченно-длящееся», в этом значении употребляется исключительно императив НСВ. Естественнее всего раскрывается негативное отношение говорящего к действию в первом лице, но возможно и третье лицо. При этом существенной чертой данной модели является то, что в высказывании противостоят друг другу разносубъектные действия: одно – объективное, констатирующее факты без субъективной оценки, второе – навязанное, оцениваемое как неприятное. При этом немаловажно, как указывалось Б. М. Гаспаровым, что (1) необходимость совершения вынужденного действия навязана извне (а не вытекает из внутреннего осознания обязательности действия самим субъектом) и (2) навязана какими-то лицами (а не объективным стечением обстоятельств) (Гаспаров 1978, 73). Ср. контрастные примеры с невозможным и возможным применением данной модели: (1) **В этом году зима суровая, вот мы тут и мерзни,* но (2) *Они топить не хотят, а мы тут мерзни* (ср.: там же).

Первый субъект может выступать в двух лицах, за исключением первого, тогда как первое лицо наиболее характерно для второго субъекта, у которого отсутствует второе лицо. При допущении третьего лица второго субъекта, конечно, разносубъектность должна сохраняться. Примеры из литературы: *И так мы с тех пор и сидим по целым дням; она чулок вяжет, хоть и слепая; а я подле нее сиди, шей или книжку вслух ей читай...* (Достоевский, Белые ночи). *Вы все не платите, а я за вас отвечай?* (Чехов, Мужики). *Путают, путают, а я распутывай, сердито сказал он, думая о кознях, которые строят ему враги* (Сологуб, Мелкий бес).

Поучительными в этом отношении могут быть некоторые диагностические примеры Гаспарова (Указ. соч., 74): (1) **Я тут пять минут сиди* – так едва ли скажут, потому что пять минут едва ли могут быть осмыслены как срок, превышающий «норму» для данного действия, но возможно (2) *Я тут пять минут жди*, так как пятиминутное ожидание в принципе может быть расценено как неправомерно долгое. Ср. подобное же: (1а) **Я тут из-за вас две книги читай и* (2а) *Я тут из-за вас книгу два раза перечитывай* – чтение двух книг не может быть представлено как эксцесс, в то время как факт вторичного перечитывания позволяет говорить о превышении нормального, обычного объема данной деятельности.

Указанные наблюдения Гаспарова весьма тонки, но, поскольку они соприкасаются с областью прагматики, желательно было бы дать более

широкие, ситуативные контексты. Так, наверное, фраза (1) все-таки возможна в следующей ситуации: *К зубному я пришел не на лечение, а просто записаться на более поздний прием. Не тут-то было. Врач, посадив меня, долго смотрит в мой рот, постукивает по зубам, копается в своих странных инструментах и уже берется за сверло... А я тут пять минут сиди неподвижно и терпи.*

С другой стороны, иногда и микроконтекст может быть достаточен. Например, часть противительной кострукции, называющая «навязанную» ситуацию, может выступать как синтаксически независимое предложение (Храковский и Володин 1986, 286). Такое употребление допускается в сочетании с наречием *опять*, указывающим, что «навязанная» ситуация возникает не впервые: *Опять я таскайся по учреждениям и собирай подписи!*

Императив с оттенком вынужденности может выступать и в обобщенно личных оборотах без указания лица, причем субъект действия деконкретизируется и воспринимается обобщенным. В нижеследующих примерах императив близок к своей превоначальной функции, тонкий же семантический сдвиг в сторону вынужденности, обременительности совершаемого действия происходит вследствие противоположения первичной, объективно описываемой ситуации, вторичной, «навязанной»: *Значит, надо и склады поближе, а то потом вози все с Урала!* (Симонов, Живые и мертвые). *Бывает, устанешь как собака, – все равно играй* (Панова, Сестры). *Там, конечно, минное поле, (...), саперы с вечера поработали, сделали проход.Какой там к черту проход – сняли несколько мин и ползи* (Быков, Карьер).

2.4.1. Соответствующие отрицательные конструкции со значением вынужденности требуют формы СВ. Такие примеры сравнительно редки: (1) *Он все дни где-то пропадает, а я из дому не выйди* (Храковский и Володин 1986, 238). (2) *Не понимаю я нынешних девушек, – сказала Василиса Ионовна (...) – Слова им не скажи, вспыхивают, как костер* (Паустовский, Ночь в октябре). (3) *Ну ладно, ладно ... уже и слова не скажи!* (Ерофеев, Москва–Петушки). (4) *А что будет осенью, зимою? Мысленно представила те многодневные злые бураны, какие подуют здесь в феврале и марте. Не выйди на улицу.* (Кожевников, Живая вода). В последних трех примерах данное значение представлено в обобщенно-личном употреблении.

Основное значение такого употребления императива СВ Гаспаровым толкуется следующим образом: *я и слова не скажи* = 'хотя меня вынуждают (какие-то лица) не говорить, но я считаю этот запрет неправомерным и еще неизвестно, удастся ли меня удержать от данного действия' (Гаспаров 1978, 75–76). Данную формулировку, однако, принимая во внимание пример (4), можно уточнить: 'хотя внешние условия (не обязательно лица. – *Л. Я.*) вынуждают меня не делать что-то' и т.д.

Смысл фразы определяется тем, что говорящий относится отрицательно не к самому действию, а к его запрету.

Укажем здесь также на роль конситуации, заимствуя примеры Гаспарова (1978, 76): (1) *Я тут час не посиди* – подразумевается 'всего час', меньше, чем можно было бы ожидать. Однако ср. такую же длительность другого действия: (2) **Уж и на час не опоздай* – здесь едва ли можно сказать, что мера опоздания выше нормы, тогда как в случае: (3) *Уж и на минуту не опоздай* – подразумевается, что такое незначительное опоздание можно было бы и простить.

Прагматический аспект и здесь заключается в субъективном представлении о том, что считается приемлемым или длящимся сверх должного в определенной ситуации. В связи с предложением (2), наверное, так же следует снять жесткий запрет. Опаздывать на час (=всего на час) может быть позволительно, так как, с одной стороны, не безразлично, на какое событие опаздывают (на госэкзамен, на свадьбу или на новогоднюю вечеринку), с другой стороны, опозданию могла предшествовать, скажем, долгая поездка в зимних условиях.

2.5. Выражение неприемлемости выполнения говорящим предписанного ему действия. В книге Храковского и Володина приводится, в частности, следующий пример: *В Москву ехать велят. Еще чего, в Москву им поезжай, и так времени нет ни на что.* (Указ. соч., 240).

Этот тип близок к предыдущему выражением негативного отношения к действию, обозначаемому формой императива НСВ. Их основное различие состоит в следующем: данный квази-императив выражает негативную реакцию на то, о чем было сообщено в первой части высказывания, в которой эксплицитно или имплицитно формулируется, что именно должен делать говорящий. Поскольку данный тип, так же как и предыдущий, выделяет эмоциональную сторону высказывания, он употребляется только в разговорной речи. Например: *Блины жарить велел твой сын, – вот и жарь ему! // В шахматы он так поздно хочет играть. Вот еще, играй ему тут! // Начальники велят убирать все кабинеты. Убирай им! // Представь, маленький Саша у нас просит купить микрокомпьютер. Еще чего, покупай ему компьютер!*

Следует указать и на структурное различие сравнительно с типом, упомянутым выше (*Они гуляют, а я работай*): (1) в конструкции отсутствует подлежащее, но по смыслу фразы его надо понимать стоящим в первом лице, (2) всегда налицо местоимение в дательном падеже, соответствующее субъекту в вводной ситуации, (3) вводная ситуация описывается часто в отдельном предложении, (4) эмоциональный эффект усиливают такие модальные частицы, как *еще чего, (ну) вот еще (и)*.

2.6. Квази-императив для выражения потенциального следствия. Конструкция «*хоть*+КИ» используется в разговорных ситуациях, и

обозначает потенциальное следствие из реальной ситуации: *Я так плохо себя чувствую, хоть вешайся.* Высказывания такого типа включают две ситуации: (1) реальную, достигшую крайней степени некоторого состояния (и оцениваемую говорящим как нежелательную) и (2) потенциальную, которая в принципе может вытекать из реальной ситуации. Таким образом конструкция с «*хоть*+КИ» выполняет функцию, напоминающую обстоятельства меры (ср. 'очень', 'слишком'), она является параметром чрезмерной степени состояния. Сначала посмотрим это на простых примерах: *Суп получился такой невкусный, хоть выливай его. // В сочинении столько ошибок, хоть переписывай его заново. // У меня так промокло под дождем платье, хоть выжимай его.*

Примеры из литературы: *Сколько ее [травы] возле нашей сторожки росло, хоть заготовляй* (Солоухин, Белая трава). *О, как тут налило! – сказал передний, увидев под обрывом лужи, – хоть карасей запускай* (Быков, Карьер). *Вот вам, Ольга Семеновна, наша жизнь. Хоть плачь. Работаешь, стараешься, мучишься, ночей не спишь (...) – и что же?* (Чехов, Душечка). *Было серо, тускло, безотрадно, хоть огонь зажигай; все жаловались на холод, и дождь стучал в окна* (Чехов, Невеста). *Вообще же в С. читали мало, и в здешней библиотеке так и говорили, что если бы не девушки и не молодые евреи, то хоть закрывай библиотеку* (Чехов, Ионыч). *Пошел! Пошел скорей! беды с тобой дождешься! Увидит сам, тогда хоть в гроб ложись* (А. Островский, Тушино).

Нетрудно заметить, что в этой функции квази-императив явственно тяготеет к НСВ. Однако следующие примеры показывают, что в этой же функции иногда выступает форма СВ: *Прихожу и вижу – Любушку соседку! Промочила ножки и хоть выжми шубку. Было мне заботы обсушить голубку* (Некрасов, Буря). *На дворе было темно, хоть глаз выколи.* (Лермонтов, Княжна Мери).

Некоторые словосочетания типа «*хоть*+КИ» со значением потенциального следствия, гипотетичной возможности стали устойчивыми: *хоть глаз выколи* ('очень темно'), *хоть отбавляй, хоть пруд пруди* ('очень много'), *хоть вешайся, хоть ложись да помирай/умирай* ('безнадежно').

2.7. «*Хоть*+КИ» с уступительным значением. Модель: *Хоть убей, я не могу вспомнить* или, в постпозиции, *Я ничего не помню, хоть убей меня.* Данный тип употребления легко можно перепутать с предыдущим из-за их формального сходства. Здесь тоже противопоставляются две ситуации – в главной части предложения и в придаточной, и реальная ситуация сообщается в главном предложении. В придаточном же выражено такое содержание, которое должно как бы отменить реальную ситуацию. Семантически данная конструкция заметно сближается с собственно императивом, употребляемым в условной функции по отношению к реальной ситуации главного предложения: *Убей меня, но я не*

могу вспомнить = 'Если даже убьешь меня, я не могу вспомнить'. Поэтому терминологически нам кажется возможным называть данную конструкцию уступительно-условной. В примерах, не имеющих указания на субъект при КИ, легко развивается значение обобщенно-личности, независимо от того, глаголом какого лица выражено действие в главном предложении: *Да тут и шубой не помог бы! Тут хоть рубаху сними – не спасешь, хоть на весь белый свет кричи – никого не докричишься* (Бунин, Сверчок). *Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доскачешь* (Гоголь, Ревизор). *Тут хоть завали товарами, не раскошелится никто* (Айтматов, Белый Пароход). *Это тянется уже пять суток, и при нем ни души, если не считать дуры-хозяйки, которая так крепко спит, что хоть дом рухни – она все равно не проснется...* (Войнич, Овод).

Как видно из примеров, субъекты главного и придаточного предложений могут быть как тождественны, так и различны.

2.7.1. Существует еще одна разновидность уступительных предложений с формой императива: придаточная часть начинается с вопросительного местоимения, а императив выступает в сочетании с частицей *ни*: *Когда ему ни позвони, он всегда сидит и занимается. // О чем его ни спроси, он все знает. // Сколько его ни уговаривай – не согласится.* Их смысловым эквивалентом является сложное предложение, в придаточной части которого уступительность передается с помощью сослагательного наклонения, например: *Сколько бы его ни уговаривали – не согласится.*

2.8. Форма императива в условной функции. «Условный императив» также выступает в придаточной части сложноподчиненого предложения и широко представлен во всех разновидностях разговорной речи и в художественной прозе, для которой характерен непринужденный тон. Условное значение семантически максимально сближает его с обычным условно-придаточным предложением: *Будь я там, этого не случилось бы – Если бы я был там, этого не случилось бы.* Прежде чем обратиться к анализу данной формы, приведем примеры: (1) *А ведь приди вчера мне в голову эта мысль, я бы ужасно огорчился* (Достоевский, Вечный муж). (1а) *Заплатил бы! Ей богу! Сядь я на другой номер, или, может быть, вагон пропусти – и баста – заплатил бы* (Зощенко, Не надо иметь родственников). (2) *Ну оскорби меня опять, сейчас, этот князек, (...), – и тотчас же его вызову и посажу опять на деревяшку* (Достоевский, Вечный муж). (2а) *Что поделаешь? Напиши я в благопристойном тоне, публика не поймет* (Войнич, Овод). (2б) *Больше ей, погибни мы, нигде на свете голову поднять не дадут* (Грибанов, День и две ночи).

В темпоральном отношении действие, выраженное по данной модели может соотноситься с временным планом прошедшего – тогда действие понимается как гипотетически возможное, но неосуществимое

(1, 1а, 1б) или с временным планом будущего – тогда действие понимается как реально возможное (2, 2а, 2б). При выражении условного содержания в будущем времени форма императива в большей степени сохраняет свое собственно категориальное значение. Особенно очевидно это во втором лице, когда семантическая надбавка условности ощущается лишь в полном высказывании. Форма императива, по естественной логике вещей, хорошо согласуется и в своей первичной функции с таким содержанием, которое можно охарактеризовать, с одной стороны, постановкой какого-либо условия, с другой стороны, описанием реальных следствий: *Расскажи всю правду, никто не поверит тебе (→ Если расскажешь всю правду, ...)*.

В венгерском языке в подобном случае тоже свободно употребляется форма императива, она оказывается иногда возможной просто в соотнесенности с планом будущего времени: (1) *Позови меня царь к себе, я не стану молчать, только он не позовет меня* (А.Толстой, Князь Серебряный). – *Ám hívasson magához a cár, én nem hallgatok; de nem fog hívatni.* (перевод: Honti Rezső). (2) *Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет./ Живи еще хоть четверть века – / Все будет так. Исхода нет* (Блок). – *Éjjel, patika, utca, lámpa, / Értelmetlen halotti fény. / Élj még húsz évet – mindhiába, / Akkor is így lesz. Nincs remény.* (перевод: Lator László).

Непривычность данной условной конструкции для венгров вызвана тем, что в соотнесенности с планом прошедшего времени императив в венгерском языке практически не выступает [ср., в частности, с примерами (1), (1а), (1б)].

В работе Храковского и Володина (1986, 242) отмечается, что гипотетичность возможной ситуации маркируется в главной части условного предложения формой сослагательного наклонения сказуемого. Это, бесспорно, так. С другой стороны, однако, замечание авторов, согласно которому «реальность возможной ситуации выражается тем, что сказуемое в главной части выступает в форме будущего времени», нуждается в уточнении, поскольку встречаются отклонения от этой закономерности, а именно – при употреблении аналитических форм сослагательного наклонения: *Уйди я теперь домой, я мог бы завтра с уверенностью рассчитывать быть принятым ею* (С. Цвейг, Амок). *Пока этого не случилось. А случись, кто знает, – бабка, может, и вправду не кинулась бы спасать* (Айтматов, Белый пароход). Сами формы сослагательного наклонения в темпоральном отношении не значимы: действие получает временную отнесенность в зависимости от контекста.

Порядок частей предложения обычно таков, что придаточная часть обычно занимает (1) первое место (с препозицией императива), но возможно и (2) ее вклинивание в главное предложение или (3) следование за ним: (1) *Будь мое горе его горем, он не мог бы почувствовать его*

глубже (Войнич, Овод). (2) *Больше ей, погибни мы, нигде на свете голову поднять не дадут* (Грибанов, День и две ночи). (3) *Необходимо было както оборвать этот разговор, который мог бы окончится слезами, продлись он еще пять минут* (Войнич, Овод).

В заключение следует сделать и некоторые замечания о функциональных отличиях рассматриваемой формы от прямого императива:

а) С данной формой употребляется и безличная конструкция: *Случись тут волку быть, и овца пропала бы* (Виноградов [3]1986, 486).

б) В условном значении форма императива, естественно, употребляется и тогда, когда она, по семантическим причинам, в прямом употреблении сомнительна или исключается. Так употребляются глаголы неподконтрольного, неволенаправленного действия, как, например, *заболеть, простудиться, споткнуться, упасть* и др.: *Заболей (простудись) он от непогоды, дай ему лекарство.* (Редко, в частной ситуации эти действия могут восприниматься и как контролируемые, запланированные и выступать в прямом употреблении: *Есть еще одна возможность, заболей, выбей себе зубы, и тогда не надо тебе ходить в школу).* Ср. еще невозможность прямого императива – **Не зноби тебя(меня, его)* – при приемлемости той же самой формы в условном значении: *Не зноби меня так, я бы встал с постели.*

в) Отрицание, в отличие от прямого употребления, не изменяет вида: *Запустил, говорят, язву-то, не запусти, еще пожил бы* (Панова, Сестры). *Не добеги мальчик вовремя, никто не знал бы, что автолавка уже здесь* (Айтматов, Белый пароход).

г) Для употребления императивной формы в условном значении характерен СВ (см. приведенные выше примеры). При наличии видовой пары форма НСВ употребляется тогда, когда делается указание на регулярный, повторяющийся характер действия. Ср. изменение вида при противопоставлении единичности и повторяемости : (1) *Приди я раньше, мы могли бы еще поговорить*, (2) *Приходи он к нам чаще, мы могли бы больше говорить.* Формы глаголов абсолютно НСВ (типа *будь, знай, сиди* и др.) не ограничиваются при передаче условного значения.

2.9. Форма императива для обозначения неожиданного действия. Анализируемое ниже употребление может быть представлено следующей моделью: *Мы думали, Петров поехал на дачу, а он и вернись через час.*

Этот тип, в отличие от всех предыдущих, едва ли позволяет говорить о каком-то функциональном переносе прямого императива (хотя с чисто формальной точки зрения возможен и такой подход). Здесь, скорее всего, мы имеем дело с формой глагола, омонимичной основной форме императива, поскольку выводимость данного значения из собственно императивного значения сомнительна. Предполагая – прежде всего вслед за А. И. Стендер-Петерсеном (1929) и А. А. Шахматовым

(?1941) – происхождение данной формы от древнерусского аориста, некоторые авторы называют ее «аористным императивом» (напр., Васильева 1976, 207). В литературе данная форма неоднократно анализировалась – то с точки зрения характера перфективности (Гаспаров 1978), то с точки зрения выражения временного значения (напр., Прокопович 1983, Гловинская 1989), то как особая форма повелительного наклонения в переносном значении (Шмелев 1961).

Примеры: *Ударил я так, чтоб выскочил шар. Не тут-то было, он дуплетом и упади* (Л. Толстой, Записки маркера). *Да на грех поехал Симеон Петрович с пряжей в Москву, дорогой и заболей* (Мельников-Печерский, В лесах). *У ней на табакерке ее собственный портрет, когда еще она невестой была, лет шестьдесят назад. Вот и урони она табакерку. Я подымаю, да и говорю…* (Достоевский, Униженные и оскорбленные). *Во всяком случае отложил на малое время всякий решительный шаг. А тут вдруг случись командировка в другой уезд на два месяца* (Достоевский, Братья Карамазовы). *Да-а, братцы мои (…). Да-а. И попадись в это (…) село старичок из Епифани. Перевезли его, значит, из города* (Бунин, Сны).

Данный квази-императив характеризуется следующими особенностями:

а) Рассматриваемое действие представлено в рамках двух реальных ситуаций, соотносимых с временным планом прошедшего времени (с включением, естественно, и настоящего исторического). При этом КИ находится во второй части сложного предложения или в отдельном предложении, занимающем постпозицию «в сложном синтаксическом целом», и отличается от действия первой части своей субъективно-моральной оценкой, выражая неожиданность произошедшего, к которой говорящий не подготовлен. Из семы неожиданности действия в разных ситуациях легко развиваются оттенки удивления, недоумения или негодования. Действие, выраженное в модально-осложненной части, на самом деле не вытекает из реальной ситуации, наоборот, оно как бы противоречит здравому смыслу.

б) Неожиданно достигнутый результат действия может быть представлен только как краткий промежуток времени, момент – поэтому рассматриваемое значение связывается исключительно с СВ, причем на глаголы некоторых способов действия наложены семантические ограничения (*посидеть, отобедать, пообсохнуть*) с точки зрения употребляемости данной конструкции. Семантическими причинами объясняется и невозможность употребления КИ с отрицательной частицей.

в) «Неожиданность» подчеркивается наличием определенных лексических показателей, таких, как частицы *и, возьми и, возьми да (и)*: *Однажды она с лестницы своего казачка столкнула, а тот возьми да переломи себе два ребра да ногу…* (Тургенев, Бригадир). *Странная игра*

случая занесла меня наконец в дом одного из моих профессоров; а именно, вот так: я пришел к нему записаться на курс, а он вдруг возьми да и пригласи меня к себе на вечер (Тургенев, Гамлет Щигровского уезда). *Стали мы ясень рубить, а он стоит и смотрит… Стоял, стоял да и пойди за водой к колодцу: слышь, пить захотелось, как вдруг ясень затрещит да прямо на него. Мы кричим ему: беги, беги… Ему бы в сторону броситься, а он возьми да прямо побеги* (Тургенев, Смерть). *Положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом* (Чехов, Дядя Ваня).

г) Наличие подлежащего при этом типе КИ обязательно. Для таких конструкций характерно третье лицо, поскольку источником неожиданности для говорящего чаще всего бывает «внешний объект». Естественным образом, менее типична, хотя и не исключается, возможность для говорящего сделать нечто неожиданное для самого себя: *Да вот что: барин твой приказал мне отнести к его Дуне записочку, а я и позабудь, где Дуня-то его живет* (Пушкин, Станционный смотритель). *С горя да с тоски, не зная, что уж и придумать, – я возьми да все ей и расскажи* (Тургенев, Рассказ отца Алексея).

д) Рассмотренная конструкция встречается в повествованиях, ее использование придает речи экспрессивность и живую эмоциональность.

3. Итоговые замечания. В рассмотренных конструкциях различные неимперативные и модальные значения по-разному и в разной мере заслоняют собственно императивную функцию данной формы. Под пунктами 2.1. (квази-позитивные побуждения) и 2.2. («несогласованный» императив) анализировались случаи непрямого употребления, сохраняющего категориальное значение императива второго лица. Во всех остальных типах (2.3.–2.9.) семантическая транспозиция императива изменяет и синтаксическое окружение данной словоформы. Для их содержательной характеристики, за исключением оптатива (2.3.), следует учитывать тот широкий контекст, который включает две ситуации, взаимно предполагающие друг друга. Поскольку для русской императивной формы характерно многообразие различных функциональных переносов, и при этом данная конструкция становится в большей или меньшей мере эмоционально окрашенной, с нашей точки зрения, достойной внимания была бы попытка описать семантическую структуру русского императива в сопоставлении с соответствующими средствами выражения венгерского языка.

Литература

Андреева И. С. К вопросу о функционировании форм повелительного наклонения в современном русском языке: Функциональный анализ грамматических категорий. Ленинград 1973.

Бирюлин Л. А. Презумпции побуждения и прагматика императива: Типология и грамматика. Москва 1990.

Бирюлин Л .А. Семантика и прагматика русского императива: Russian Linguistics, 16 (1992).

БондаркоА. В., Буланин Л. Л. Русский глагол. Ленинград 1967.

Васильева А. Н. Курс лекций по стилистике русского языка. Москва 1976.

Виноградов В. В. Русский язык. (Грамматическое учение о слове). Москва ^{3}1986.

Гаспаров Б. М. Аспектуальные значения неопределенно-предицируемых предложений в русском языке: Вопросы русской аспектологии. Тарту 1978.

Гловинская М. Я. Семантика, прагматика и стилистика видо-временных форм: Грамматические исследования. Функционально-стилистический аспект. (Отв. ред. Д. Н. Шмелев). Москва 1989.

Исаченко А.В. К вопросу об императиве в русском языке: Русский язык в школе, 1957, № 6.

Крекич Й. (KRÉKITS JÓZSEF). A felszólító módú orosz igealakok használatának pragmatikai és szemantikai megközelítése: Módszertani Közlemények 26/3, 1986.

Крекич Й. Семантика и прагматика временно-предельных глаголов. Будапешт 1989.

Мучник И. П. О значении форм повелительного наклонения в современном русском языке: Ученые записки Московского областного пединститута 32 (1955).

Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. Москва 1985.

Падучева Е. В. Семантика и прагматика несовершенного вида в императиве: Логический анализ языка. Проблемы интенсиональных и прагматических контекстов. (Отв. ред. Н. Д. Арутюнова). Москва 1989.

Прокопович Е. Н. Глагол в предложении. Семантика и стилистика видо-временных форм. Москва 1982.

Стендер-Петерсен А. И. О пережиточных следах аориста в славянских языках, преимущественно в русском. Дерпт 1929.

Тоот Л. Заметки о функционировании видов в императиве: Dissertationes Slavicae, Sectio linguistica 20 (Szeged 1988) 207–218.

Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. Москва ^{2}1941.

Шелякин М. А. Употребление вида в повелительном наклонении русского языка: Fremdsprachenunterricht, 9 (1969).

Шмелев Д. Н. О значении вида в повелительном наклонении: Русский язык в школе, 1959, № 7.

Шмелев Д. Н. Внеимперативное употребление формы повелительного наклонения в современном русском языке: Русский язык в школе, 1961, № 5.

Храковский В. С. Императивные формы НСВ и СВ в русском языке и их употребление: Russian Linuistics, 12 (1988).

Храковский В. С., Володин А. П. Семантика и типология императива. Ленинград 1986.

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 359–408

CRITICA ET BIBLIOGRAPHIA

István FRIED, **Ostmitteleuropäische Studien** (Ungarisch-slawisch-österreichische literarische Beziehungen). Szeged: Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Attila-József-Universität, 1994, 158 S.

Der Band von István Fried beinhaltet seine früher schon publizierten Studien über beziehungsgeschichtliche Fragen der ostmitteleuropäischen Literaturen, die früheste von ihnen stammt von 1974, die letzte von 1992. Da diese Studien größtenteils in für wenige zugänglichen (und von Studenten kaum gelesenen) Zeitschriften bzw. Publikationen stehen, hielt man es für notwendig, sie in einem Sammelband zu veröffentlichen; so wird diese die Berührungspunkte der Literaturen der ostmitteleuropäischen Region unter mehreren Aspekten untersuchende Arbeit hoffentlich zum organischen Bestandteil des Studiums der vergleichenden Literaturwissenschaft.

Die Artikel des Bandes können folgendermaßen gruppiert werden: In die erste Gruppe gehören die grundlegende Studie über theoretische Fragen der ostmitteleuropäischen Region *Zur Frage der ostmitteleuropäischen Region* und der Bericht über die Ostmitteleuropa-Forschung in Ungarn *(»Das Charakteristikum unserer Region ist das Geöffnetsein«. Ostmitteleuropa-Forschung in Ungarn)*. Die zweite Gruppe bilden Schriften, in denen einzelne Epochen der ostmitteleuropäischen literarischen Beziehungen untersucht werden: *Literarische Strömungen und Wechselwirkungen in Ostmitteleuropa an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert* sowie *»... die Zeit flieht mich und meine Begierden ...« Zum Gepräge der ostmitteleuropäischen Romantik*. In der dritten Gruppe wird der Problemkreis noch enger, den geographischen Rahmen bilden die Grenzen der Habsburgermonarchie, eines der beliebtesten Forschungsgebiete von István Fried, in den folgenden Studien: *Die ungarische Literatur im Zeitalter der Königin Maria Theresia, Funktion und Möglichkeit einer deutschsprachigen Zeitschrift in Ungarn. Die Zeitschrift von und für Ungern, Ein österreichischer Biedermeier-Dichter und die südslawische Folklore* und schließlich *Grillparzers Monarchieerlebnis*. Hier werden die in der ersten Studie aus größerer Perspektive behandelten Probleme konkret, durch eine literarische Gruppierung, je einen Dichter oder durch das Schicksal einer Zeitschrift analysiert. István Fried läßt bei der Analyse des Einzelnen die zur Verallgemeinerung geeigneten Züge nie außer acht. Die Studien knüpfen auf irgendeine Weise immer an den im Untertitel genannten Gesichtspunkt (ungarisch-slawisch-österreichische literarische Beziehungen) an, der Verfasser nimmt zur Unterstützung seiner Parallele, Argumente und Gegenargumente Beispiele aus der ungarischen und österreichischen Literatur bzw. aus den Literaturen der slawischen Sprachen. In der ersten, übergreifenden Studie werden außerdem die Tatsachen in einen weltliterarischen Kontext eingebettet, da die speziellen Probleme der Region nie getrennt von der Ganzheit der Weltliteratur im Goetheschen Sinne untersucht werden können.

Die erste Studie des Bandes (»Zur Frage der ostmitteleuropäischen Region«, 1985) möchten wir ausführlicher behandeln. In ihr gibt István Fried zuerst einen historischen Überblick und zugleich eine Bewertung der früheren Auffassungen des Begriffs der ostmitteleuropäischen Region (daneben zählt er die wichtigsten ungarischen und ausländischen Publikationen zu diesem Thema auf, verweist auf ihre Mängel, Fehler und positiven Errungenschaften), schließlich legt er seinen Standpunkt in Zusammenhang mit dieser Frage dar und begründet ihn mit einer Reihe literarischer Beispiele.

Akadémiai Kiadó, Budapest

Der Positivismus verstand unter dem Begriff Komparatistik die Erforschung der Beziehungen, die Ermittlung der (Wander-)Motive, die Untersuchung der Wirkungen, d.h. die genetischen Berührungen; in die Forschung wurden längere Zeitspannen umfassende Epochen größerer Gebiete nicht einbezogen. Die Slawistik untersuchte die Kultur der slawischen Völker von vornherein als die einer Gemeinschaft, fast einer Einheit und hielt die Sprachverwandtschaft für eine wichtige Voraussetzung der Vergleichbarkeit. László Gáldi bereicherte in seinem unter dem Einfluß des Strukturalismus verfaßten Buch von 1946 den Problemkreis mit einem wichtigen neuen Gesichtspunkt. In der von ihm als »Donauraum« bezeichneten Region ist nicht die Sprachverwandtschaft, sondern die historische Schicksalsgemeinschaft das wichtigste Bindeglied. Die »Südosteuropa-Forschung« von Fritz Valjavec war die Erforschung des Einflusses der deutschen Kultur und diente eindeutig der offiziellen Kulturpolitik des deutschen Reiches. Es kann also festgestellt werden, daß keine von den Untersuchungsmethoden das Zustandekommen einer weltliterarischen Synthese ermöglichte, sie führten jeweils zur Formulierung einer regionalen Synthese. Zoran Konstantinović führte die geographischen, ethnischen und linguistischen Kriterien als mögliche Determinanten der regionalen Synthese auf. Sergio Bonazza suchte die gemeinsamen Züge, die zusammenhaltende Kraft innerhalb des Vielvölkerstaates, der Habsburgermonarchie. István Frieds Meinung nach sollte zwar der gemeinsame Staatsrahmen in der Komparatistik berücksichtigt werden, man begehe aber einen Fehler, wenn man dieser politischen, aber nie rein kulturellen Einheit eine ausschließliche Bedeutung beimäße. Es ist recht interessant, daß die synthetische Bearbeitung größerer Regionen eher von Historikern als von Literaturhistorikern unternommen wurde. Sie verwiesen auf die gemeinsamen politischen, ökonomisch-sozialen Züge, die diese Länder miteinander verwandt machen, in ihren Arbeiten erscheint ferner ein wesentliches charakteristisches Merkmal der betreffenden Länder, nämlich die Phasenverschiebung im Vergleich zu den großen westlichen Ländern und derzufolge die Symbiose, das Anhäufen verschiedener Richtungen, bzw. das »Hinüberwachsen« bestimmter Stilströmungen ineinander auf allen Gebieten der Kultur. Eine umstrittene Frage ist, inwieweit die baltischen Literaturen, die russische Literatur, weiterhin die bulgarische und die albanische Literatur zur Region gerechnet werden können.

Der Standpunkt des Verfassers ist, daß bei der Beschreibung der Region die Ergebnisse der Forschungen der verschiedenen Disziplinen in Betracht gezogen werden müßten, man dürfe aber nie vergessen, daß es sich hier um Literatur und Literaturen handle. István Fried nennt die behandelte Region Ostmitteleuropa (d.h. die östliche Hälfte von Mitteleuropa und nicht den mittleren Teil von Osteuropa) und umgrenzt das hierher gehörende Gebiet folgendermaßen: »die Gebiete jenseits der Leitha bzw. die Böhmens und Mährens, die an den Grenzen des alten Polen bzw. des historischen Ungarn endeten, wobei die zum überwiegenden Teil von Belorussen und Ukrainern bewohnten Gebiete bzw. die Walachei und die Moldau teils als Bestandteile, teils als Übergangszone aufgefaßt werden. Im Süden sind Kroatien und Dalmatien hierherzuordnen, die Übergangszone bilden hier die von Serben bewohnten Gegenden. Im Westen gehören die von den Slowenen bevölkerten Provinzen unbedingt zu dieser Zone, und das bedeutet zugleich, daß die österreichische Literatur eine vermittelnde Rolle spielte, weshalb sie in die Übergangszone einzuordnen ist. Die geographischen Grenzen sind offensichtlich nicht immer zugleich auch Sprachgrenzen.« Und noch eine wichtige Bemerkung ist, daß die geographischen Grenzen nicht beständig seien. Der Verfasser weist auf die Tatsache hin, daß das von den 30er Jahren des 19. Jh. an immer stärker in den Vordergrund tretende Nationalbewußtsein einerseits in Richtung der Differenzierung, der Betonung der nationalen Eigenschaften wirkte und daß andererseits die Integration, das Schritthalten mit den europäischen Literaturen, das Suchen nach größeren Gemeinschaften beinahe zur gleichen Zeit auftrat. »Die Kennzeichen der behandelten Region sind die als historische Schicksalsgemeinschaft bezeichnete, von der sprachlichen und ethnischen Verwandtschaft zum Teil bestimmte, zum Teil davon unabhängige gleichzeitige, ähnliche historische und kulturelle Entwicklung und die häufigen Berührungen, deren Form meistens nicht die Wirkung, kaum die Rezeption bzw. nur bis zu einem gewissen Maße die Übersetzung ist, sondern die Reaktion auf die aus dem Zusammenleben der Völker und Nationen folgende Lage«, meint István Fried. Ostmitteleuropa ist keine starre und geschlossene historische, kultur- und literaturge-

schichtliche Kategorie, sondern eine Region, die in den verschiedenen Epochen ihrer Geschichte eine gewisse kulturelle, literarische Situation repräsentierte, die Entstehung einer gewissen dichterisch-schriftstellerisch-wissenschaftlichen Attitüde förderte und damit eine durch die gemeinschaftliche Lage determinierte Kultur bzw. Literatur zwischen den großen europäischen Kulturen und Literaturen hervorbrachte. »Da wir nicht in einem geschlossenen System denken, betrachten wir die Region sozusagen als eine Zwischenstufe zwischen der National- und Weltliteratur, als eine Zwischenstufe, deren Untersuchung auch die Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung der Nationalliteraturen synthetisiert. Die regionale Synthese ergibt nicht die mathematische Summe der einzelnen Literaturen, sondern die Zusammenfassung der grundsätzlichen Besonderheiten und Entwicklungstendenzen auf einer höheren Ebene« – so István Fried. Von dieser einleitenden Studie sprachen wir nicht nur deshalb so ausführlich, weil ihr Umfang das Vielfache dessen der anderen und sogar ein Drittel des ganzen Bandes ausmacht, sondern weil wir meinen, daß es István Fried hier gelungen ist, die Grundlagen jener Synthese zu schaffen, deren Mangel er in Zusammenhang mit den früheren Forschungen so oft beanstandet hatte, und weil diese Arbeit die Summe all jener Gedanken ist, die er in seinen Schriften über Ostmitteleuropa – auch außer denen des Bandes – so oft geäußert hat.

Die ungarische vergleichende Literaturwissenschaft ist gleichzeitig mit der literaturhistorischen Forschung in Ungarn entstanden – beginnt der Verfasser seinen Artikel »Das Charakteristikum unserer Region ist das Geöffnetsein«, Ostmitteleuropa-Forschung in Ungarn (1991). Danach faßt er die Geschichte der ungarischen Ostmitteleuropa-Forschung vom Anfang des 19. Jh. an zusammen und entwirft die heutigen Probleme der ostmitteleuropäischen Literaturen im Umbruch und die Perspektiven ihrer Entwicklung.

Zu den Hauptthemen der Arbeit »Literarische Strömungen und Wechselwirkungen in Ostmitteleuropa an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert« (1990) gehören Fragen der Integration, der Phasenverschiebung, die gleichzeitige Existenz verschiedener Zentren. Die Epoche des nationalen Erwachens ist keine gradlinige Entwicklung – stellt István Fried fest. Der Verfasser lenkt die Aufmerksamkeit auf eine für die Region spezifische Erscheinung, die durch das Wort *Zweisprachigkeit* ungenügend definiert werden kann und deren Wesen die Zugehörigkeit mancher Literaten zu zwei verschiedenen Kulturen und ihre vermittelnde Rolle ausmachen. In seiner Arbeit »... die Zeit flieht mich und meine Begierde ...«, Zum Gepräge der ostmitteleuropäischen Romantik (1985) wird der Übergang von der Klassik zur Romantik untersucht. Nach einer verhältnismäßig kurzen theoretischen Vorbereitung wurde die nationale Romantik in der dichterischen Praxis geschaffen. Die Dichter erproben neue Methoden, entdecken bis dahin kaum beachtete Traditionen, prägen neue Ideen, führen neue Gattungen in die Literatur ein (wir denken hier in erster Linie an das philosophisch-dramatische Gedicht) und repräsentieren eine für die Dichter der ostmitteleuropäischen Region spezifische Denkweise, suchen aber dabei ständig Anschluß an weltliterarische Erscheinungen.

Unter den beziehungsgeschichtlichen Studien innerhalb der Habsburgermonarchie trägt die erste den Titel »Die ungarische Literatur im Zeitalter der Königin Maria Theresia« (1984). Weder die ungarische Literaturgeschichte noch die ungarische Geschichtsschreibung betrachtet das Zeitalter der Regierung der Königin Maria Theresia als eine selbständige Periode. Dem können wir hinzufügen, daß die österreichische Geschichtsschreibung es doch insofern für selbständig hält, als mit der Regierungszeit der Kaiserin eine neue Epoche ihren Anfang nahm. Die Bedeutung dieser Ära besteht für die ungarische Literatur darin, daß es für die zu den Leibgardisten der Königin gehörenden ungarischen Schriftsteller und Dichter möglich wurde, die Ideen der französischen und englischen Aufklärung – nicht durch österreichische Vermittlung – kennenzulernen und sie dann zu verbreiten. Die Zielsetzung der von 1802 bis 1804 von Lajos Schedius redigierten »Zeitschrift von und für Ungern« (»Funktion und Möglichkeit einer deutschsprachigen Zeitschrift in Ungarn«, 1986) war es, Kenntnisse zu vermitteln, die deutsch lesenden ausländischen Interessenten über Ergebnisse der ungarischen Literatur und des wissenschaftlichen Lebens (die Naturwissenschaften auch inbegriffen) zu informieren, andererseits ein Forum für die ungarischen Schriftsteller und Wissenschaftler zu schaffen, wo sie ihre Meinungen austauschen konnten. Das Verdienst des heute schon vergessenen, aber zu seiner Zeit sehr modischen österreichischen Dichters

dienst des heute schon vergessenen, aber zu seiner Zeit sehr modischen österreichischen Dichters Johann Nepomuk Vogl (»Ein österreichischer Biedermeier-Dichter und die südslawische Folklore«, 1974) ist, daß er durch seine Übersetzungen oder eher Umdichtungen die slowenische und serbische Literatur popularisierte. Er hat trotz seiner Fehler, Mängel und Ungenauigkeiten, die das von ihm vermittelte Bild verzerrten, die Aufmerksamkeit auf die Werte der südslawischen Volksdichtung gelenkt. Hier bemerken wir, daß Vogl auch Gedichte, Verszyklen und Balladen mit ungarischer Thematik schuf, die gleicherweise zur Herausbildung eines der Wahrheit nicht völlig entsprechenden Ungarnbildes beigetragen haben. In Franz Grillparzers belletristischen sowie publizistischen Schriften (»Grillparzers Monarchieerlebnis«, 1992) erscheint die Habsburgermonarchie, der Vielvölkerstaat in der Komplexität eines unteilbaren Reiches, und dies verbindet Grillparzer mit der Idee der übernationalen Humanität. Grillparzer war trotzdem kein begeisterter Anhänger des »Habsburg-Mythos«, die Tagespolitik war ihm völlig gleichgültig, Österreich war für ihn eher eine geistige Erscheinung.

Die Zahl der Anmerkungen ist – wie bei István Fried gewöhnlich – ungeheuer groß, seine Feststellungen sind mit Argumenten fest untermauert. Diese Arbeit – hoffen wir – wird zur Reihe der wichtigsten komparatistischen Nachschlagewerke gezählt werden können.

Mária Rózsa

Ю. В. Манн, **«Сквозь видный миру смех...»** Жизнь Н. В. Гоголя 1809–1835 гг. Вступительная статья С. Бочарова. Москва: МИРОС, 1994, 472 с.: илл.

> ...воспринимая изображенное как нечто внешнее и остраненное, мы *в то же время* сознаем, что тут «дело идет о жизни человека» (используя вновь фразу Городничего), что «человеческое слышится везде» ⟨...⟩
>
> Словом, увидеть многообразие во внешней механичности, тонкость движений в резкой определенности, иначе говоря, человеческую полноту в ее комическом, гротескном преломлении – так, вероятно, можно было бы определить задачу сегодняшнего прочтения Гоголя.

Приступая к прочтению новой книги Юрия Владимировича Манна, жанр которой автор вступительной статьи С. Бочаров определил формулировкой «биография как исследование», внимательный читатель неминуемо сталкивается с необходимостью параллельного прочтения, сличения ее текста с предыдущими «гоголевскими» текстами автора. Заключительные слова его исследования гоголевской поэтики о «сегодняшнем прочтении Гоголя»не случайно не содержат в себе конкретизации «объекта» прочтения, а как бы перекидывают мост от исследования творчества писателя к всеобъемному «прочтению» его личности во всем многообразии ее проявлений – жизненных и творческих, внешних и внутренних, синхронных и диахронных, которое и стало объектом его изображения в этой очень своеобразной биографии, прячущей за строго научной формой построения (вплоть до обязательных в научных изданиях именного указателя и библиографического аппарата) тон личной заинтересованности, авторской вовлеченности в повествование, а за строгой манерой письма – пронизанный эмоциональностью и художественной выразительностью стиль Ю. Манна.

Начиная со смерти Пушкина в русской культуре устанавливаются новые нормы биографизма, и эталоном при этом становится именно биографическое осознание его жизни и судьбы. Мерой истинности жизнеописания становится пушкинская «прозрачность», обозримость (во многом, конечно, иллюзорная), исчерпательность фактов внешней и внутренней жизни, с одной стороны, а также «взаимопрочтение» жизни и творчества писателя или поэта. В процессе конструирования, а позже – после появления книги П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина» в 1855 г. – и канонизации этих требований любая биография воспринимается русским культурным сознанием именно с их учетом. Эта схема биографизма при всем при том учитывала и

ненкова, жанровым обозначением жизнеописаний становятся указывающие на незамкнутость, неполноту обозначения «материалы к биографии», «записки» и т.п. Особенно усилился этот комплекс «неисчерпаемости», когда уже на начальных стадиях своего становления биографизм столкнулся с «сопротивлением» материала в первую очередь, с «замкнутостью» судеб, особенно характерной для младшего поколения писателей и поэтов, вступивших в литературную жизнь еще при жизни Пушкина. Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, В. Ф. Одоевский – далеко не полный перечень тех писателей, устойчивой характеристикой биографий которых становится «загадочность». Не вдаваясь в подробный анализ объективных причин этого явления, надо отметить, что Ю. В. Манну удалось превратить комплекс «неполноты» биографии в конструктивную доминанту своей новой книги.

Метод подхода к биографическим данным о жизни Гоголя Ю. Манна характеризуется «презумпцией доверия» (С. Бочаров) к свидетельствам своего «героя» и одновременным считыванием огромного свода «показаний» его современников-наблюдателей, современных ему и более поздних биографов и исследователей. Результатом этого являются наряду с введением новых, до сих пор не привлекавшихся фактов, постоянные коррекции уже известных данных. Эти коррекции распространяются как на исправление очевидных погрешностей, текстуальных недоразумений и неточных толкований фактов жизни биографами Гоголя, так и на «выпрямление» перспективы судьбы. Речь идет о том, что вместо столь часто ретроспективной, выводимой из последующей литературной судьбы оценки Ю. Манн показывает нам жизненный путь Гоголя в его поступательном движении, делает нас сопричастными «открытой» судьбе, заставляет нас вместе с героем «не знать», что будет дальше.

Основными темами понятой в таком свете жизни Гоголя этого периода (1809–1835) становятся «синонимический ряд: жить, быть замеченным, означать» (с. 154), «хвостики душевного состояния» (с. 273), «сто разных начал» (с. 351) и «вечный раздор мечты с существенностью» (с. 406). Появление гоголевских формулировок в тематизации его судьбы (и в качестве заголовков отдельных глав) не случайно. «Открытость» биографии у Ю. Манна осмысляется как имманентность Гоголя своей судьбе, что́ заведомо исключает возможность подхода к ней при помощи набора расхожих моральных или других оценочных котегорий. При том речь идет не просто о беспристрастности исследователя или об «объективности потомков». Биография писателя у Ю. Манна – это одновременно и максимально уплотненная фактографическим материалом картина эпохи с ее людьми, явлениями и стилем, и восстанавливаемая документально индивидуальная судьба, и «магический кристалл»гоголевского художественного творчества, и критическое восприятие формальных и содержательных аспектов биографических и литературоведческих работ, посвященных Гоголю. И здесь особо стоит обратить внимание на некоторые особенности авторского подхода Ю. Манна. «В собственно гоголевской биографии попутно возникают, так сказать, микробиографии людей, с кем сталкивала его жизнь» (из рецензии А. Туркова, опубликованной в «ПС Культурной газете»). Эти «микробиографии»становятся не только средством воссоздания облика времени (XVIII – первой трети XIX в.), но одновременно служат контекстом для гоголевской биографии и материалом осмысления таких острых коллизий эпохи (той и нынешней), как малороссийская проблематика русской культуры, респективно тема украинофильства и общерусской ориентации Гоголя. Вообще осмысление проблематичных тем у Ю. Манна лишено оттенков как бравады, так и чурания или затушевывания «запретных» тем. Ярким примером этому служит его подход к эротической теме, к теме «скрытности и лукавства», нелицеприятного в жизни и творчестве Гоголя. В связи с ними автор биографии однозначно декларирует свое отрицание «антитетического представления о человеке» (с. 22). Причем отказ от безоговорочных противопоставлений распространяется и на «привычную формулу „жизнь и творчество“» (С. Бочаров).

Традиционной можно считать такую трактовку этой формулы, при которой из эпизодов и событий жизни писателя «вычитываются» сюжеты и мотивы его произведений, среди его личных знакомых отыскиваются прототипы его героев, из его мировоззрения выводится смысловая обусловленность его произведений. В книге Ю. Манна «творчество Гоголя берется в определенном ракурсе. Любое произведение – это не только «объективный текст», получивший право на свое собственное, самостоятельное существование, но и единокровное детище автора, несущее на себе его родимую печать. Неплодотворно сводить содержательный объем произведения к этой печати, но столь же неполезно отбрасывать ее с порога. *Непозволительно не наличие различных подходов, а их смешение*, когда, скажем, в художественном тексте видится сколок жизненных обстоятельств автора, когда персонаж отождествляется с его творцом и т.д. Но существует более тонкая зависимость – и она-то является предметом нашего внимания, – когда творчество вырастает из жизненного и духовного опыта писателя, стимулируется этим опытом, становясь таким образом решением не только общечеловеческих и общенациональных, но и сугубо личных проблем» (с. 10–11, *курсив рец.*). Другой вариант этого, учитывающий поведенческие схемы романтического типа, соотносит литературное творчество и жизнь по схеме «модель – ее реализация». «Сходство объясняют тесной сращенностью литературы и быта, вымысла и реального поведения в то время. И это верно, но только при перемещении из одной плоскости в другую мотивы видоизменяются, да и сама их последовательность, чередование прихотливы» (с. 196). Таким образом, речь идет не об объяснении творчества жизнью писателя и не о прямолинейном прочтении жизни как реализации литературных моделей, а о взаимной просвечиваемости этих двух «реальностей» – жизни и творчества – в судьбе Гоголя. Показательна в этом смысле метафора «эхо», появляющаяся при воспроизведении детских впечатлений Гоголя от рассказа о страшном суде. В ней реализуются не только смыслы «повторяемости» и «взаимоотражаемости» мотива в жизни и произведениях, но и объемности, «гулкости» и временной открытости его в пространстве судьбы. Действительно, по сравнению с «Поэтикой Гоголя», где поэтика творчества была представлена в ее системности, в своей новой книге Ю. Манн показывает нам ее в процессе эволюции. При этом отдельные мотивы творчества Гоголя, среди прочего проблема автора, рассматриваются по принципу складной, точнее раздвижной подзорной трубы: мотив каждый раз прочитывается всё ясней и явственнее в перспективе своего очередного появления в последующих произведениях и высказываниях писателя. Иными словами, взгляд Ю. Манна на предмет его «исследования-биографии» можно было бы охарактеризовать как голографию, при которой в результате интерференции жизненных и художественных полей получается изображение, содержащее полную информацию об объекте, голограмму облика Гоголя, высвечиваемую вниманием исследователя и читателя. Полнота информации, однако, не обозначает исчерпанность или, тем более, окончательность биографии, уже хотя бы потому, что автор обрывает ее накануне «великого перелома, великой эпохи жизни» (Гоголь XI, 49), накануне создания «Ревизора», «Мертвых душ», «новой эстетики, нового представления о своей жизненной миссии и творческих задач» (с. 435).

В заключение остается только присоединиться к словам С. Бочарова из вступления. «Перед нами в этой книге только первая часть пути писателя, даже скорее всего еще не первая половина; судя по принятому масштабу повествования, труд будет трехтомным. ⟨...⟩ Многое и главное впереди: перед нами начало Гоголя-писателя, начало пути. Но начало, хорошо проработанное в направлении будущего, главного пути. Будем надеяться, что продолжение этой книги не за горами».

Д. Атанасова-Соколова

Ю. Манн. **Семья Аксаковых. Историко-литературный очерк.** Москва: «Детская Литература», 1992, 399 с.

Книга «Семья Аксаковых» – второй историко-литературный очерк Ю. Манна: первый был посвящен кружку Станкевича, нынешний – семье Аксаковых. Оба эти явления русской культуры XIX в. многообразны: они связаны и с историей литературы, и с развитием общественной мысли, философии, но их нельзя понять и объяснить в рамках лишь одной дисциплины, они требуют особенного подхода. Автор определяет свою задачу так: «У этих явлений есть свое развитие, своя логика, они обладают своей законченностью, своей симметрией, почти соперничающей с уравновешенностью и гармонией художественного шедевра. Наконец, у них есть свой смысл, отнюдь не только эстетический, но и общественный и исторический» (с. 396).

Семья Аксаковых представляет собой интерес не просто семейственностью как жизненной данностью, а сознательным, высокодуховным творчеством создания семьи. Центральная фигура книги – Сергей Тимофеевич, на склоне своих лет написавший «Семейную хронику» (1856) и «Детские годы Багрова внука» (1858), которые носят сугубо автобиографический характер: воспоминания о своем детстве, портреты предков (дедушки с бабушкой, родителей) и описание старинного быта. Автор рецензируемой книги исследует и восстанавливает по этим и многочисленным другим источникам «продолжение» хроники, то есть жизнь третьего поколения семьи, и «семьетворчество» (если можно воспользоваться таким термином) С. Т. Аксакова.

Первые главы книги Ю. Манна следуют параллельно «Семейной хронике»: родное гнездо, окружение, общий дух конца XVIII в., годы учения и т.д. описываются на основе двух книг С. Т. Аксакова, но дополняются, впрочем, фактами и данными из иных источников. Именно эта двойная перспектива – внутренняя, аксаковская, и внешняя, литературоведческая, – придает его труду особенную ценность: компетентность, широкое знание эпохи не заслоняют поэтичности, «литературности» предмета. Автор умеет передать реальную историю семейства, как летописец; его комментарии, примечания и ссылки не прерывают хода «повествования», не мешают читать книгу как своего рода «естественнонаучное эссе». В настоящем кратком обзоре я хотела бы обратить внимание на несколько интересных проблем, затронутых в 26-ти главах книги.

Борьба между Шишковым и Карамзиным за пути развития литературного языка – известный факт истории русской литературы. С. Т. Аксаков, воспитанный на традициях русского классицизма, стоял на стороне Шишкова и ортологии, хотя их крайностей избегал. Он обладал верным языковым чувством и в воззрениях Шишкова «ощущал неисчерпанные до конца изобретательные возможности архаичной лексики, которые недооценивал Карамзин» (с. 60), но одновременно ему пришлось столкнуться с критикой манерности, слащавости своих ранних стихотворений («К соловью», «К неверной»). Много лет позже ему суждено было снова принять участие в полемике о языке – с собственным сыном, Константином: на этот раз сын стоял на позициях шишковистов (даже чересчур), а отец защищал новые тенденции в развитии языка, в том числе даже заимствование иностранных слов, когда нет подходящего родного выражения. Ю. Манн отмечает исторические изменения, произошедшие в оценке ортологии: ограниченность концепции Шишкова (он обращался лишь к фольклору, а высокую культурную традицию оставлял без внимания) сразу же вызвала протест, критику и насмешки современников, а оригинальность его стиля – «высокий славянский слог» и простота – открылись только литераторам XX в.; автор цитирует отзыв Марины Цветаевой о достоинствах языка адмирала Шишкова.

К молодым годам С. Т. Аксакова относятся многие интересные знакомства (среди них с Державиным), литературные и театральные эксперименты, даже франкмасонство и мартинисты, которые в одно время привлекли к себе его внимание. В главе VIII («Новая семья») автор знакомит нас с аксаковской идеей семьи: как она

выработалась у Аксаковых, как стала силой выше инстинкта и эгоизма. На этом фоне он рисует духовный портрет старшего сына, впоследствии известного филолога и критика, Константина Аксакова, с юных лет страстного защитника славянофильских идей. Даже среди членов семьи он представлял самую радикальную, бескомпромиссную позицию, и его пристрастие ко всему родному, коренно-русскому доходило до крайностей. Из переписки Белинского можно почерпнуть весьма интересные сведения о причудах младшего Аксакова; Ю. Манн в главе XIX «Неистовый Константин» дает подробный обзор славянофильских и западнических взглядов на судьбу и историческую роль России, сопоставляя сходные и противоположные элементы концепций Герцена, Белинского и Константина Аксакова. Он указывает общую черту в характере двух последних, а именно – «неистовость», т.е. страстность, абсолютность в убеждениях.

Важными частями книги Ю. Манна являются главы о литературных связях семьи Аксаковых. В главе IX «Московский житель» идет речь о сотрудничестве Сергея Тимофеевича в различных журналах, в том числе в «Московском вестнике» Погодина и в «Молве», приложении к надеждинскому «Телескопу». Он писал рецензии, статьи и обзоры литературных и театральных событий. Последние, а среди них появление новых актерских талантов, Мочалова и Щепкина, особенно привлекали к себе внимание С. Т. Аксакова. В этот период жизни (1829) познакомился он и с Пушкиным, но из знакомства не развилось дружбы, сохранилось лишь взаимное уважение. Более глубокая, однако и проблематичная, связь образовалась между аксаковской семьей и Гоголем (гл. XI «Необыкновенный посетитель» и XVII «По ту сторону Гоголя»); автор рецензируемой книги сообщает интересные факты о сложном характере великого писателя, о глубокой разнице в понимании любви и дружбы Аксаковыми и Гоголем. Анализ этих проблем лишний раз свидетельствует о том, что автор – истинный знаток области русской литературы XIX в., а в особенности – творчества Гоголя. Тонкие наблюдения, комментарии, короткие, но точные психограммы главных действующих лиц литературных перипетий помогают читателю сориентироваться в мире идей, кружков, а также человеческих и художественных проблем творчества Гоголя. В главе XXI «Москве и Подмосковной» рассматриваются сложности, возникшие по поводу «Мертвых душ»: слишком громкая похвала Константина Аксакова поставила Гоголя в неловкое положение, так как Аксаков-младший упоминал его в ряду с Гомером и Шекспиром, как будто после великого мастера Ренессанса в литературе не было гениальных художников. Эта оценка задела Гоголя за живое как раз из-за его гордости: он полностью осознавал свой талант, но «чересчурность» аксаковского мнения доводила оценку этого таланта до комизма.

Литературная деятельность С. Т. Аксакова рассматривается особенно тщательно; автор книги прослеживает развитие стиля старшего Аксакова от его юношеских экспериментов и «многообещающего пролога» (гл. XII, замечательный очерк «Буран») до зрелых произведений. В «Буране» уже проявляются главные достоинства аксаковской прозы: точность, меткость описания, гармоническая связь документальности и вымысла. В художественной прозе позднего периода («Записки об уженье», 1847, и «Записки ружейного охотника», 1852) еще сильнее раскрывается способность писателя наблюдать и образно передавать детали микрокосма, явления природы, в малом показать целое, в мимолетном – закономерно-общее. В русской литературе 1840–50-е годы вообще оказываются эпохой «записок», предмет которых – природа, пейзаж, различные типы и фигуры деревенской жизни (см. «Записки охотника» Тургенева), а записки 1860-х годов (произведения Достоевского) изображают уже не внешнюю, а внутреннюю природу, «пейзаж» человеческой души.

В последних главах книги Ю. Манн завершает биографию семьи Аксаковых и определяет значение этой семьи в русской культуре XIX в. Благодаря богатству

знаний и преданности автора своей теме оживают литературные факты из истории безусловную ценность.

Агнеш Дуккон

Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz, Bamberg, 8.–10. Oktober 1991. Herausgegeben von Peter THIERGEN. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 1994, 457 S.

Литературные юбилеи – годовщины рождения или смерти и т.д. – всегда благотворно влияют на филологию: организуются конференции, издаются сборники, публикуются новые материалы и выдвигаются новые концепции и точки зрения касательно творчества юбиляра. В случае Гончарова юбилейные конференции имеют особенно большое значение: он принадлежит к числу тех крупных писателей, которому филологическая наука уделила меньше внимания, чем другим его современникам (напр., Л. Толстому, Достоевскому, Тургеневу). Доказательством этого служит и отсутствие критического издания полного собрания сочинений и писем Гончарова, что затрудняет ориентацию в его творчестве. В последние 6–8 лет (1987: 175 лет со дня рождения, 1991: 100-летие со дня смерти) интерес к писателю значительно оживился, хотя нельзя отрицать ценности и тех немногих монографий и исследований – русских и зарубежных, – которые возникли в последние десятилетия (труды Пруцкова, Мельника, Сечкарева, Тиргена, Роте, Недзвецкого и др.).

Рецензируемый сборник вносит много нового в гончаровскую филологию: он содержит чрезвычайно богатый, хотя и далеко не «отшлифованный», завершенный материал. Организатор бамбергской конференции и издатель сборника профессор Петер Тирген видит в этом «многообразии точек зрения и в открытом подходе гарантию сохранения интереса к творчеству писателя», – как он пишет в Предисловии, подытоживающем и результаты предыдущих исследований.

Тридцать три статьи сборника группируются вокруг пяти больших тем: 1) I. A. Gončarov: Zeit, Leben, Aspekte des Gesamtwerkes, 2) *Obyknovennaja istorija*, 3) *Oblomov*, 4) *Fregat „Pallada"*, 5) Vergleichende und rezeptionsgeschichtliche Studien. В настоящей рецензии нет возможности проанализировать все статьи сборника, хотя все они без исключения способствуют высокому уровню книги; мы попробуем дать обзор главных тем и проблем – не избегая и противоречий, проявляющихся в концепциях и методах разных авторов.

В первом, по объему самом широком разделе публикуются исследования (12 статей), посвященные биографии писателя, эстетическим и общественным вопросам. Михаэла Бёмиг рассматривает гончаровскую концепцию реализма на фоне его трактатов об искусстве (напр., по поводу картины Крамского «Христос в пустыне») и указывает на романтические корни этого своеобразного – можно сказать, артистического – реализма[1]. Главные категории романтизма, *действительность* и *истина,* гармонично сосуществуют у Гончарова, и подход этот многим обязан искусству Ренессанса (Рафаэлю), как и немецкой классической литературе (Гете, Шиллеру), и романтической философии (Шеллингу), но и Надеждину, на семинарах которого Гончаров и другие его современники, в том числе Белинский и Станкевич, в начале 1830-х гг. познакомились с культурой Западной Европы. Бёмиг немножко односторонне исключает возможность роли православия в формировании эстетики Гончарова, хотя без этого его «Обломов» не достиг бы того высокого качества, не стал бы таким оригинальным произведением. Об этом пишет В. Сквозников в третьем разделе сборника[2], когда

[1] Michaela BÖHMIG (Rom), Gončarovs Realismuskonzeption im Spiegel seiner Betrachtungen über bildende Kunst (1–13).

[2] Виталий СКВОЗНИКОВ (Москва), Золотое сердце Обломова (277–284).

старается высвободить ценности обломовского протеста против «суеты сует» из-под поверхностных осуждений современников. Автор не оправдывает лень и апатию, а подчеркивает наличие созерцания и типичного православного аскетизма («...весь мир лежит во зле» – 1 Ин. 5: 19) в образе Обломова и видит в его постепенном умирании истинную трагедию. Стоит учитывать и еще один момент: Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда» пишет о том, как возникает *художественный образ* во внутреннем созерцании – и его концепция находится в полном соответствии с традициями иконописи, опирающейся на платоническую философию (см. «Византийскую эстетику» В. Бычкова, Москва, 1977).

Интересно перекликаются мысли статей Л. С. Гейро и В. И. Мельника[3]: обоих авторов занимает отношение писателя к судьбе, к вечным вопросам культуры и морали и восприятие современниками его эстетического кредо. У Гейро уделяется большое внимание биографическим фактам, цитируются мнения и воспоминания современников (Достоевского, Плетнева, Кони, Мережковского), и все эти «эпизоды и размышления» в совокупности представляют Гончарова в более оригинальном, «жизненном» свете. Ю. Манн («Гончаров как повествователь») и А. Бурмейстер задаются вопросами повествования и отношения автора к своим героям (к Обломову, к Райскому)[4]. Ю. Манн подчеркивает в подходе Гончарова к изображаемой действительности эмоциональную динамичность (и вместе с тем – сочувствие и грусть), а в самом изображении – другую двойственность: объективности и постепенного уменьшения рационализма. Это кажущееся противоречие вытекает из вышеупомянутого художественного принципа писателя, как и его «бестенденциозность» и дистанция между фикцией и действительностью, как утверждает и Бурмейстер. Последний проводит интересную параллель между Гоголем и Гончаровым: для первого «пакт доверия» образу чреват трагическими последствиями; он впряг в повествование подлеца, который оказался недостаточным добраться до чистилища (21). Гончаров же остается верным своему началу и, несмотря на автобиографические моменты, сохраняет самостоятельность образа, не переживая свою фикцию как действительность.

Статья профессора Ханса Роте[5] на богатом филологическом материале анализирует понятие реализма и появление его в русской литературе, указывая на немецкие и французские корни (Гегель, Теофиль Готье), а также на вдохновляющую роль жанра путевых записок в русской литературе вообще и у Гончарова в особенности. Из этого богатого арсенала знаний мы можем здесь выделить лишь несколько интересных проблем, в частности: маниеризм в понимании «физиологии города», т.е. изображение безобразного и уродливого; Гончаров в борьбе за осуществление прекрасного; «Сон Обломова» как гротескный, отчужденный «золотой век» и т.д. Ю. Манн тоже указал на хрупкий, неполный характер обломовского «золотого века»: отгороженность от окружающего мира, закрытость и трепет перед новыми явлениями срывает покров с идиллической поверхности. В связи с «Фрегатом „Палладой“» Роте прослеживает тему путешествия в мировой литературе (золотое руно, Одиссей, топос «дым отечества» у Овидия и появление его у Державина, Карамзина и Батюшкова). Он очень метко называет Гончарова гражданином двух миров: в нем соединяется дух аргонавта и чиновника.

В первом разделе говорится также об отношении Гончарова к русской драме[6], о раннем творчестве писателя[7] и о японских документах касательно переговоров Путя-

[3] Людмила С. ГЕЙРО (Санкт-Петербург), Судьба Гончарова. Эпизоды и размышления (25–44); В. И. МЕЛЬНИК (Измаил), Этический идеал И.А.Гончарова (93–103).

[4] Юрий МАНН (Москва), Гончаров как повествователь (83–92); Alexandre BOURMEYSTER (Grenoble), Поэтика Гончарова: бесстрастие или насмешливость? (15–24).

[5] Hans ROTHE (Bonn), Das Traumschiff oder zur theoretischen Grundlegung des Realismus bei Gončarov (105–124).

[6] Ulrich STELTNER (Jena), Gončarov und das russische Drama (135–147).

[7] Ludger UDOLPH (Dresden), Gončarovs Anfänge (157–166).

тина в Нагасаки, в которых Гончаров участвовал в качестве секретаря[8]. Ценность этих исследований, в первую очередь, заключается в освещении малоизвестных сторон творчества Гончарова. Другие исследователи[9], в частности, обращаются к писателю с более философической точки зрения: Хейер разбирает идеал гуманизма и свободы в миросозерцании и творчестве Гончарова, В. Сватонь в своем кратком эссе выдвигает известные проблемы русской и западноевропейской культуры, обращая внимание на идейные и жанровые взаимовлияния. Анетте Хувилер-Фан дер Хаген в заглавии своей статьи задает вопрос, который несколько раз появляется в рецензируемом сборнике: «Трилогия ли романы Гончарова?» (73–81). Но она не рискует дать однозначного ответа, так как понятие *трилогия* может быть определено по-разному. Есть аргументы за и против, а сам процесс поиска ответа вызывает важные мысли, убедительные наблюдения о внутренней связи трех романов.

Во втором разделе две статьи посвящены «Обыкновенной истории»[10]. Герик вскрывает в метаморфозе молодого Адуева модель романтического типа: отражение восторженности и разочарования на его внешности и психике. Шауманн старается в зеркале современной русской литературы выявить актуальность Гончарова и его романа, подчеркивая интересные переклички старых-новых проблем жизни (напр., вопрос ценности и истины и т.д.)

Семь статей третьего раздела посвящены анализу «Обломова». С различных точек зрения и разнообразными методами приближаются авторы к роману. В работе Натали Баратоф применяются к произведению Гончарова категории юнгианской психологии[11]: в строгом и последовательном анализе обнаруживаются комплексы героев, скрытые и явные; при помощи языка символов и архетипов характеризуются взаимоотношения между Обломовым, Штольцем, Ольгой и Агафьей Матвеевной. В этом ценном исследовании всё находит соответствующую аргументацию, но иногда кажется, будто *Обломов* служит лишь иллюстрацией к юнгианской психологии.

Мильтон Эре в своей статье задает вопрос, можно ли понимать образ главной фигуры романа как метафору или аллегорию[12]. Как и многие другие авторы сборника, он тоже указывает на романтические тяготения Гончарова и приходит к заключению, что в романе получают место весь размах 1840-х годов, искание героя, творческой личности и проблема самопознания. Бурлескную двойку Обломова и Захара автор статьи считает пародией на идиллию Обломовки, а образ Штольца (согласно с мнениями большинства исследователей) – несколько машинальным, Обломов для него имеет более глубокое, полностное значение, чем «слишком положительный» Штольц. В этом отношении мы разделяем подход тех литературоведов, которые стараются и в образе Штольца раскрыть специальную функцию, так сказать, контрапункт к главному герою (см. у Баратоф), рассмотреть «положителность» фигуры в широком контексте.

В. Кошмал в своей статье дает психопоэтический анализ образа Обломова; сначала выделяет место своей позиции среди возможных аспектов (социологический, психоаналитический, философический и эстетический), потом прослеживает в тексте романа все значимые слова и их возможные ассоциации в связи с главным героем[13].

[8] Кадзухико САВАДА (Сайтама), И. А. Гончаров глазами японцев (125–133).

[9] Edmund HEIER (Waterloo), Zu I. A. Gončarovs Humanitätsideal in Hinsicht auf die Gesellschaftsprobleme Rußlands (45–71); Владимир СВАТОНЬ (Прага), Гончаров и так называемый русский вопрос (149–155).

[10] Hans-Jürgen GERIGK (Heidelberg), Alexander Adujew: Entwurf eines Musters für die Beschreibung literarischer Gestalten (169–180); Gerhard SCHAUMANN (Jena), Das Drama im Roman. Viktor Rozovs Dramatisierung von Ivan Gončarovs *Obyknovennaja istorija* (181–188).

[11] Nathalie BARATOFF (Zürich), *Oblomov:* A Jungian Approach (191–200).

[12] Milton EHRE (Chicago), Meaning in *Oblomov* (201–210).

[13] Walter KOSCHMAL (Saarbrücken), Oblomov als imaginäre Totalität (Eine psychopoetische Beschreibung) (247–267).

Центральной темой статьи является раздвоение, двоемирие Обломова (действительность и мечта, «двойник» и «ты», т.е. реальное второе лицо и т.д.). Символы раздвоения он рассматривает под следующими пунктами: тело Обломова (халат, туфли, волосы, лицо), отрицание миметического раздвоения и аффирмация символического раздвоения, отстранение и символическая интеграция Другого. Мы разделяем его утверждение, согласно которому сущность романа лежит в диалектике раздробленности (см. этимологию: *Обломов ~ обломок, ломоть*) и имагинативной целостности, тотальности.

Можно найти очень инспирирующие переклички между отдельными статьями сборника: Икуо Ониси – так же, как и Кошмал, – уделяет большое внимание символичности романа Гончарова[14]: «Каждый предмет (деталь), являясь верным средством изображения действительности и в то же время символом, динамично выражающим психологию и обстоятельства действующих лиц, становится сердцевиной повествования» (274). Значит, анализ литературоведа из Саппоро прослеживает проблему части и целого (показать целое через деталь, принцип pars pro toto) в стилистическом аспекте. С этой группой вопросов связан и труд Й. Клейна[15]: он исследует литературные аллюзии, тему города и провинции/деревни, подчеркивая и античные связи, а также значение мечты, т.е. «золотого века», идиллии в романе.

Вл. Кантор – как и Сквозников в вышеупомянутой работе – считает Обломова трагическим героем («Обломов как трагический герой») и рассматривает образ в литературном контексте русского и немецкого романтизма, касаясь и влияния Шиллера, и в связи с этим ссылается на исследования Тиргена. У обоих авторов акцент падает на проблематичность, многозначность «Обломова».

Четвертый блок книги посвящается «Фрегату „Палладе“»: П. Древс[16], Е. Краснощекова («Фрегат „Паллада“» и «Обломов»), Т. Орнатская (Трилогия И. А. Гончарова и «Фрегат „Паллада“») и Д. Шаохуа (И. А. Гончаров и Китай) рассматривают произведение с фольклорных, литературоведческих и жанровых точек зрения. Древс и Шаохуа пишут о гончаровском изображении Востока (Китая), Краснощекова анализирует взаимовлияние между «Фрегатом „Палладой“» и «Обломовым», Орнатская сообщает ценный материал, кратко излагая содержание и проблемы неизданной книги Энгельгардта о внутренней связи «трилогии» и путевых записок Гончарова, написанной в конце 1920-х годов.

Пятая группа представляет собой также очень разнообразную тематику; компаративистские анализы и исследования восприятия Гончарова в немецкой и венгерской литературах представляют писателя в новом свете. М. Альтшуллер, Е. Дрыжакова, В. Туниманов и Г. Тиме рассматривают русские параллели[17]. Р. Данилевский, П. Кеслер и М. Вегнер[18] занимаются немецко-русскими взаимоотношениями, а Жужанна Зёльдхейи-Деак дает исчерпывающий обзор венгерской рецепции Гончарова[19], обога-

[14] Икуо Ониси (Саппоро), Об одной стилистической особенности в романе *Обломов* – Деталь и образ героя – (269–276).

[15] Joachim KLEIN (Leiden), Gončarovs *Oblomov*: Idyllik im realistischen Roman (217–245).

[16] Peter DREWS (Freiburg i. Br.), Die Darstellung nichteuropäischer Völker in I. A. Gončarovs *Fregat „Pallada“* (287–303).

[17] Марк АЛЬТШУЛЛЕР (Pittsburgh), Нигилист Кирилин в романе Болеслава Маркевича «Типы прошлого» и Марк Волохов И. А. Гончарова (343–352); Елена ДРЫЖАКОВА (Pittsburgh), Достоевский и Гончаров (365–377); Владимир ТУНИМАНОВ (Санкт-Петербург), И. А. Гончаров и Н. С. Лесков (399–398); Галина А. ТИМЕ (Санкт-Петербург), Обломов и Лаврецкий: «русская идея» или немецкая философия? (389–417).

[18] Ростислав Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ (Санкт-Петербург), Гончаров и немецкая литература (353–364); Peter KESSLER (Jena), Oblomov in Glinderoda [DDR]: Gončarov-Spuren bei Uwe Grüning (379–398); Michael WEGNER (Jena), Thomas Mann und Ivan Gončarov (419–431).

[19] Жужанна ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК (Будапешт), Восприятие Обломова в Венгрии до второй мировой войны (433–445).

щающий гончарововедение новыми аспектами, малоизвестными и важными филологическими данными. Весь этот раздел содержит ценные для специалистов факты, а также немало оригинальных сведений, расширяющих анализ творчества Гончарова. Благодаря бамбергскому сборнику гончарововедение может получить новый размах, исследования и доклады сотрудников могут оказать помощь и в работе над критическим изданием полного собрания сочинений Гончарова.

Агнеш Дуккон

И. А. Гончаров (Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения А. И. Гончарова). Отв. ред. И. А. Кутейников. Ульяновск: «Стрежень», 1994, 356 с.

В течение многих десятилетий творчество крупного классика мировой литературы И. А. Гончарова привлекало и в России, и за границей меньше внимания исследователей и читателей, чем творчество И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова. До сих пор нет академического издания произведений писателя, гончаровская текстология отстает от тщательно выверенных текстологических изданий Тургенева, Достоевского (подготовленные гончаровской группой Пушкинского дома тома не могут быть напечатаны из-за недостатка средств), неизвестно, когда увидит свет давно составленный гончаровский том «Литературного наследства» (о проблемах гончароведения и о трудностях, связанных с академическим изданием, информирует читателя статья В. А. Туниманова в рецензируемом томе). Несмотря на это, в предисловии сборника, содержащего материалы первой международной гончаровской конференции (Бамберг, 1991 г.), организатор конференции и главный редактор тома профессор Петер Тирген с полным основанием пишет о ренессансе писателя в последние годы[1]. В период с 1987 по 1992 г. были отмечены 175-летие и 180-летие со дня рождения и 100-летие со дня смерти Гончарова. Как в России, так и за рубежом были проведены различные мероприятия: в 1987 г. в Ульяновске состоялась юбилейная гончаровская конференция, в 1991 г. в Бамберге была проведена первая, а в 1992 г. в Ульяновске – вторая международная гончаровская конференция, в 1991 г. юбилейное мероприятие было организовано в петербургском Пушкинском доме. В России и за границей увидели свет научные работы о творчестве писателя, свидетельствующие о пересмотре традиционного взгляда на Гончарова как эстетически консервативного писателя, стоящего в стороне от европейских литературных течений[2]. В новых работах подчеркивается органическая связь его творчества с западноевропейской литературой и философией, определяются специфически русские особенности гончаровского наследия, освещаются до сих пор не разработанные или малоразработанные аспекты его деятельности, обращается внимание на черты творческого метода писателя, обнаруживающие свое продолжение в будущем, готовящие почву для развития русской литературы следующего периода.

Рецензируемый сборник занимает важное место в ряду этих изданий. В нем напечатаны тридцать шесть статей и сообщений представителей одиннадцати стран. Целый ряд из них содержит интересные новые сведения об отдельных периодах жизни писателя, о его окружении. Так, например, Н. М. Егорова (Россия) пишет об окружении Гончарова во время учебы в Московском университете, статья А. Г. Гродецкой (Россия) на основе хранящегося в Пушкинском доме семейного архива Майковых дает представление об окружении молодого Гончарова, Т. И. Орнатская (Россия) характеризует членов кают-компании писателя на фрегате «Паллада», И. В. Смирнова (Россия)

[1] ТИРГЕН П. Предисловие: Ivan A. Gončarov, Leben, Werk und Wirkung. Hg. von Peter Thiergen, Köln–Weimar–Wien 1994, XVI.

[2] См. об этом: ТУНИМАНОВ В. А. Об академическом собрании сочинений и писем И. А. Гончарова: Рецензируемый том, 327–332.

информирует о записных книжках капитана-лейтенанта К. Н. Посьета, М. Б. Жданова (Россия) представляет новые материалы о взаимоотношениях писателя с семьей его слуги К. Л. Трейгута, А. В. Лобкарева (Россия) – о службе Гончарова в Департаменте внешней торговли, А. В. Суперанская – о М. Ф. Суперанском, биографе Гончарова. В этих публикациях содержатся неизвестные до сих пор данные, позволяющие лучше узнать Гончарова-человека, освещающие некоторые моменты формирования его личности, содержащие новую информацию о возможных прототипах его героев.

К сожалению, нам известны лишь немногие письма Гончарова (об эпистолярном наследии писателя читатели тома могут получить целостное впечатление из статьи А. В. Федоровой), поэтому большой интерес представляют письма, напечатанные в этом сборнике впервые (публикации О. А. и Е. К. Демиховских и В. И. Мельника).

Весьма разнообразна тематика статей, посвященных проблемам творчества Гончарова. Условно можно разделить их на четыре группы: 1) работы, рассматривающие различные аспекты одного из произведений писателя, 2) статьи, в центре которых стоят проблемы, касающиеся всех трех романов Гончарова, 3) театральная судьба «Обыкновенной истории» и «Обрыва», 4) восприятие произведений Гончарова за рубежом.

1. В центре целой группы статей стоят романы «Обрыв» и «Фрегат „Паллада“» (эти прежде мало изучавшиеся книги привлекли особое внимание и на бамбергской конференции). А. А. Алексеев (Украина), например, сопоставляет «Обрыв» с романами современников Гончарова. Он выделяет элементы христианской, православной традиции и языческие аспекты романа, анализируя прежде всего образ Райского, которого он считает своеобразным глашатаем «творческих пробуждений автора, подобно образу Нехлюдова в романе Толстого „Воскресение“». И. П. Щеблыкин (Россия) в статье «Мотив „греховности“ и вины в романе И. А. Гончарова „Обрыв“» относит мотив обрыва не только к судьбам отдельных героев, но и к духовно-нравственному и историческому развитию России. Автор разбирает вопрос «греха» главных героев романа, представляющих разные слои общества, и приходит к интересным, хотя несколько спорным выводам относительно причин и характера этих «грехов». В статье Жужанны Зёльдхейи-Деак (Венгрия) «К проблеме реминисценций в лейтмотивах романа „Обрыв“» прослеживаются лейтмотивы бабушки (судьба), Веры (русалка), Марка Волохова (волк) и Тушина (медведь). Исследовательница указывает на их возможные литературные и фольклорные источники, а также убедительно раскрывает их функцию в романе.

Много нового и интересного содержится в статьях, рассматривающих «Фрегат „Палладу“». Д. И. Белкин (Россия) доказывает, что одним из книжных источников этого произведения послужил трехтомник Е. Ф. Тимковского «Путешествие в Китай через Монголию в 1820–1821 годах». По мнению автора, эти произведения сближают не только гуманистические и эстетические позиции, но и жанровые особенности.

В. А Недзвецкий (Россия) в статье «Фрегат „Паллада“ Гончарова как географический роман» указывает на то, что исследуемый им роман является не просто рядом разнообразных очерков. Это – произведение, которое стоит на самой грани гончаровской романной формы, но до конца ее не преодолевает и может считаться, по мнению автора, романом географическим.

В центре статьи Е. Краснощековой (США) стоит вопрос жанровой природы «Фрегата „Паллады“» и становления на русской почве жанра «литературного путешествия», совершившееся в творчестве Карамзина и карамзинистов. Краснощекова сопоставляет «Фрегат» с «Письмами русского путешественника» Карамзина, указывая, наряду с чертами сходства, на ряд различий. В частности, в книге Гончарова, в отличие от европоцентризма Карамзина, «представлена уже подлинно Земная Вселенная: не только Запад, но и Восток, и в этой вселенной занимает особое место и образ России». Гончаров ведет опосредованную полемику с Карамзиным, например, в изображении «идиллии» Ликейских островов, оказывающейся, после вдумывания путешественника в открывшуюся реальность, ложной, или в описании «Новой России» (Си-

бири), которая имеет шанс войти в круг цивилизованных стран, избежав при этом отрицательных аспектов их практики. Таким образом, по обоснованному мнению автора статьи, карамзинской утопии, обращенной в прошлое, Гончаров как бы противопоставляет утопию, устремленную в будущее.

Статья Л. А. Сапченко (Россия) «Гончаров и Карамзин» может считаться заявкой на книгу, сопоставляющую двух писателей-земляков, Карамзина и Гончарова (что еще не было предметом специального сравнительного анализа). Исследовательница проводит параллель не только между «Письмами русского путешественника» и «Фрегатом „Палладой“»: и в романах Гончарова, где Карамзин, скрыто или явно, присутствует постоянно, она обнаруживает перекличку с Карамзиным в сфере этических и эстетических идеалов. Автор статьи убедительно доказывает конкретными примерами, как положительное развитие карамзинских традиций порой сочетается у Гончарова с их пародированием, переосмыслением.

Несмотря на то, что из трех романов писателя «Обломов» пользовался наибольшей известностью в России, и за границей и что об этом романе опубликовано больше всего исследований, в последние десятилетия и об этом произведении было написано много нового. Михаэла Бёмиг (Италия) в статье «Сон Обломова: апология горизонтальности» анализирует роман с новой точки зрения и приходит к очень интересным выводам. Исследовательница (отчасти на основании сравнения «Сна Обломова» со «Старосветскими помещиками» Гоголя) утверждает, что в главе «Сон Обломова», где налицо множество черт идиллии, в то же время наблюдается диссонанс, указывающий на невольный переход идиллического жанра в свою противоположность и на присутствие антиутопических элементов. М. Бёмиг приводит целый ряд примеров из текста, с тем чтобы показать, что́ она имеет в виду под понятиями «горизонтальность» и «вертикальность»: в психическом строе обитателей Обломовки, так же как и в окружающей их природе, наблюдается превосходство горизонтального измерения в ущерб вертикальному. Горизонтальны пейзаж, в котором ни скал, ни пропастей, небо, которое жмется к земле. В плоской Обломовке встречает противодействие всякое стремление людей взойти наверх или сойти вниз. И это относится не только к движению в реальном, физическом пространстве, но и к человеческим отношениям, к проявлениям человеческой психики. Страх вертикальности охватывает жителей Обломовки на метафорическом и символическом уровне, ведь вертикальность – это чуждое им духовное возвышение; в мышлении обломовцев как бы укоренена борьба против села Верхлево, где воспитывается враг обломовщины Штольц. «Горизонтальность» обломовцев означает жизнь на уровне растительного мира. Им и духовно прегражден доступ к вертикальному измерению, что лишает их возможности метафизического освобождения.

Х. М. Мухамидинова (Киргизия) в статье «Структура художественного текста И. А. Гончарова» анализирует «Обломова», исходя из теоретических установок Ю. М. Лотмана. По мнению исследовательницы, взаимодействие двух противоположных полюсов порождает самодвижение. Из структурного взаимодействия противоположностей возникает некий не декларируемый автором смысл; эта идея демонстрируется Мухамидиновой установлением асимметрии между Обломовым и Штольцом (неподвижность–движение), Ольгой и Пшеницыной и т.д. Она с полным основанием считает, что содержание романа не сводимо к критике обломовщины, определившей пафос добролюбовской статьи, и (учитывая и взгляды Дружинина) приходит к дифференцированной характеристике героев. Спорной, хотя и более традиционной кажется при этом интерпретация образа Штольца, о котором уже давно ведутся дискуссии в работах русских и зарубежных исследователей.

Х. Халациньская-Вертеляк (Польша) в статье «Обломов Гончарова как герой периферии» ставит перед собой цель «читать между строк» и в том числе путем сопоставления художественного метода романа Гончарова с «фантастическим реализмом» Достоевского выявить подлинно характерные черты гончаровского метода, вовсе не

заключающегося всего лишь в подражании эмпирической действительности. Исследовательница обращает внимание читателей на функцию периферии как определяющего фактора в произведениях Толстого, Достоевского, Лескова и в этом контексте анализирует лейтмотивы романа. «Якобы уходящий от мечты образ жизни героя Гончарова выстраивает космос периферии, национальной по своим внешним проявлениям и общечеловеческой в функции этого феномена культуры», – заключает свои рассуждения Халациньская-Вертеляк.

В. И. Глухов (Россия) в статье «О литературных истоках „Обыкновенной истории"» раскрывает преемственные связи молодого Гончарова с литературой русского Просвещения и анализирует влияние, оказанное на первый роман Гончарова произведениями Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова, В. Т. Нарежного и А. С. Грибоедова, отражение литературных традиций Просвещения в жанровом своеобразии «Обыкновенной истории», в особенностях изображения в ней персонажей, их группировки и в приемах построения действия.

2. В. И. Мельник (Россия) в статье «Русские немцы в жизни и творчестве И. А. Гончарова» рассматривает этот вопрос, главным образом, на примере романа «Обломов», но я отношу эту статью к группе работ, посвященных не только одному из трех романов потому, что автор освещает проблему в широком контексте. Он обращает внимание на личный опыт писателя относительно русских немцев, указывая, что Гончаров поднимается над сугубо национальным восприятием проблемы. Сопоставляя изображение немца в «Обломове» с образами немцев в догончаровской литературе, В. И. Мельник определяет своеобразие представления этих национальных типов в романе, показывает сложность, динамичность подачи национальных характеров, где переплетаются национальный и исторический планы оценки героев.

В статье Икуо Ониси (Япония) «Проблема „положительного человека" в романах И. А. Гончарова» вырисовывается нравственная эволюция «положительных героев» трех романов Гончарова, которые, несмотря на свою деловитость и рассудительность, не идеализируются автором. По мнению Икуо Ониси, поставив «положительных» действующих лиц в определенный ряд, мы видим парадоксальный факт: чем больше они эволюционируют, тем бледнее их художественные образы и тем меньше их значимость в сюжете романа. Вместе с героями драматическую ситуацию создают не столько «положительные люди», сколько героини. Об их роли автор статьи не пишет подробно – это, очевидно, будет темой отдельной работы.

В. Сватонь (Чехия) в статье «Гончаров и мир русского романа» делает интересное наблюдение, согласно которому мессианские устремления русской литературы свидетельствуют о ее принадлежности к европейской культуре. Автор статьи сопоставляет произведения Гончарова с западноевропейскими романами воспитания и романами «утраченных иллюзий», но в то же время убедительными аргументами доказывает, что Гончаров не является образцовым представителем реализма в традиционном смысле этого понятия. По мнению В. Сватоня, если в двойной (рациональной и мифической) структуре произведений русских писателей (в том числе и романов Гончарова) поставить акцент на полюс всеобъемлющего миропорядка, то ряд решающих мотивов европейского романа получит новый смысл: русские писатели перенесением акцентов с отдельной личности на мировое целое создали новый тип повествования – «роман прозрения», отличающийся от преобладающих типов классического западноевропейского романа.

Н. Ф. Буданова (Россия) в статье «Гончаров и Тургенев. Проблемы изучения взаимоотношений (по материалам „Необыкновенной истории")» подчеркивает типологическое родство творчества Тургенева и Гончарова и указывает на пушкинские традиции в изображении обоими писателями центральных героинь романов.

А. К. Тюкаев (Россия) в статье «Воображенье без желаний. Гончаров и Анненский. Штрихи к знакомым портретам» проводит параллель между литературной судь-

бой Гончарова и И. Анненского, указывая на некоторые общие черты их художественного метода, их характеров.

И. А. Кутейников (Россия) в статье «И. А. Гончаров и некоторые вопросы российской истории» пытается на основе произведений писателя, глубокого и мудрого исследователя отдельных явлений российской национальной истории, определить специфические черты русского национального характера, а также установить связь, может быть, слишком прямую, между идеями Гончарова и современной ситуацией в России.

3. Различные аспекты проблемы «романы Гончарова и театр» стоят в центре внимания трех авторов тома. Т. А. Геллер (Россия) в статье «Традиции русской комедии первой половины XIX века в „Обыкновенной истории"» анализирует связь сюжетно-композиционной структуры, системы взглядов персонажей первого романа Гончарова с традициями комедиографической культуры, законодателем мод которой был А. А. Шаховской. Н. Д. Старосельская (Россия) в статье «Театральная история „Обыкновенной истории"» сосредотачивает внимание на том, как складывалась театральная история первого романа Гончарова в последние пять десятилетий. Произведения Гончарова, которые Старосельская считает весьма антитеатральными, начали ставить на сцене еще в 90-х годах XIX в. Автор статьи дает краткую, отмечающую самые существенные черты характеристику театральных представлений «Обыкновенной истории» начиная с 1950-х годов. Она сопоставляет постановки Васильева и Розова, из которых последняя была более успешной и пользовалась большей популярностью. И здесь, и в связи с дальнейшими театральными постановками романа она учитывает „временной фактор" – репертуар советского театра разных десятилетий и актуальность определенных конфликтов. Старосельская считает спектакль «Современника» (режисёр Галина Волчек) просто «пророческим», предвещающим равнодушие грядущих десятилетий ко всему, кроме карьеры. Но проблемы, выдвинутые Гончаровым, в частности, объявление высоких чувств и мыслей «желтыми цветами», не потеряли своей актуальности и в 80-е годы. Об этом свидетельствует постановка пьесы в театре-студии Олега Табакова «Под крышей». «Итак, один из самых антитеатральных писателей, И. А. Гончаров, одарил современный театр одной из наиболее репертуарных пьес, в которой глубокий философский смысл и традиции классического романа воспитания особым светом просвечивали ... наши насущные проблемы», – подытоживает свои наблюдения исследовательница. Т. А. Геллер в статье «Полвека спустя...» дает характеристику спектакля «Обрыв» на сцене Казанского большого драматического театра им. В. И. Качалова. Пьеса была поставлена в Казани в 1947 г., в период последнего творческого взлета Казанского театра, на основе удачной постановки романа, сделанной задолго до революции известным режиссером Н. И. Собольщиковым-Самариным. Режиссером спектакля и одновременно исполнителем роли Райского был Ф. Д. Гусев, тремя годами ранее очень удачно выступивший в роли Лаврецкого в «Дворянском гнезде» Тургенева. Анализируя спектакль, Т. А. Геллер приходит к выводу, отличному от мнения Старосельской: он считает, что изучение спектаклей, поставленных по романам Гончарова, может способствовать опровержению мнения об «антитеатральности» его произведений.

4) В противоположность европоцентризму предыдущих периодов современная компаративистика обращает большое внимание на литературы стран других континентов. Этому интересу соответствуют две статьи рецензируемого тома. Диао Шаохуа (Китай) в статье «И. А. Гончаров и Китай» рассматривает китайские главы «Фрегата „Паллады"». Кадзухико Савада (Япония) в статье «Творчество Гончарова в Японии» дает интересный обзор работы японских переводчиков и исследователей Гончарова. Он подробно разбирает деятельность Фтабатэй Симэй, отличного знатока русской литературы, дебютировавшего в первой половине 1880-х годов в качестве поэта и переводчика. Очень интересны сведения о переводческом методе японского писателя, в частности о том, как он старался воссоздать ритмическое своеобразие европейского

литературного текста (в данном случае отрывка из «Сна Обломова»). Заслуживает внимания роль «Обрыва» как образца «описания психологии или страсти» в романе Фтабатэй Симэй «Плывущее облако». Автор статьи сообщает и о работе переводчиков произведений Гончарова в более поздние годы, например, Саганоя Омуро, опубликовавшего в 1894 г. перевод отрывка из «Сна Обломова» и напечатавшего роман «Жизнь обыкновенного человека», представляющий собой перенос на японскую почву сюжета «Обыкновенной истории». Первый полный перевод «Обломова» (работа Ямаоути Хосукэ) увидел свет в 1917 г., а в 1940–50-е годы были опубликованы почти все произведения писателя (в переводе Иноуэ Мицуру). В заключение Кадзухико Савада определяет важную особенность восприятия Гончарова в Японии: с самого начала японский читатель познакомился с его произведениями не через переводы-посредники, как в случае других русских писателей, а, в основном, по переводам, сделанным с оригиналов Фтабатэем и Саганоя, воспитанниками Токийского института иностранных языков.

Организаторы конференции и издатели сборника докладов, прежде всего сотрудники музея И. А. Гончарова и Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова, достойны признательности за то, что, несмотря на очень трудные условия, им удалось выпустить ценное издание, являющееся немалым вкладом в изучение жизни и творчества крупного классика русской и мировой литературы.

Мария Балог

DUKKON Ágnes, **Arcok és álarcok** (Dosztoevszkij és Belinszkij). Budapest: Tankönyvkiadó 1992.

Недавно вышедшая книга Агнеш Дуккон еще раз подтверждает способность автора охватить и доходчиво изложить строй личности писателей и точки соприкосновения их душевного мира. Параллель, проводимая между истолкованием Достоевского венгерским писателем Ласло Ватаи[1] и воззрениями Михаила Бахтина демонстрирует, насколько увлеченно и с какой глубокой интуицией прослеживает А. Дуккон развитие диалогов. (Книга Л. Ватаи о Достоевском вышла в 1942 г. и сравнительно недавно была заново издана почти одновременно с работой А. Дуккон; упомянутое же сопоставление прозвучало на печской конференции, посвященной творчеству М. Бахтина). О влиянии русских писателей на венгерского читателя-критика идет речь и в сборнике «Русские писатели глазами венгров» (ч. III), одним из редакторов которого является автор рецензируемой книги.

Перед нами разворачивается система связей, взаимовлияний Белинского, критика, мыслителя и человека, и Достоевского-писателя. Автору действительно удается обогатить новыми оттенками как образ Белинского, так и общепринятое мнение об отношениях между писателем и критиком. А. Дуккон приходит к широко обобщающим выводам через оригинальную, подчеркивающую существенные моменты установку, обращаясь к одному из писем Белинского: «Среди проблем Достоевского Белинского более всего волновало мировосприятие писателя, столь чувствительное к парадоксам. Мировосприятие это способно определить не только себя, но и, прежде всего, мир *в противоречиях*. Однако сильно влиял на него (Белинского. – *Э. Г.*), хотя и находящийся в постоянном с ним споре, дуализм Бакунина, лишенный гибкости и диалогичности, а с другой стороны, разнообразные воззрения и философские направления (...), которые и самим Белинским могли восприниматься в сменяющей друг друга, вовсе не диалогичной двойственности безусловного восприятия и полного отказа. Его душа жаждала диалога, того, который получил свое название только в XX в.

[1] Ласло ВАТАИ (1914–1993) – кальвинисткий теолог и литературовед, живший с 1947 г. в эмиграции в Канаде.

– в „Я и Ты" Мартина Бубера, работах Бахтина по философии и поэтике, мистических размышлениях Симоны Вайль, – по своему же сознанию он был истинным дитя своей эпохи. Эту двойственность он переживал в противостоянии самооправдания и самоосуждения в рамках одной, в конечном счете, неподвижной системы: шаг туда – шаг сюда».

Предположение, что Белинский обладал более колеблющимся, мучающимся и саморефлексивным характером, чем то можно было ощущать по его критическим статьям, доказывается посредством его текстов. Изданные в 1875 г. письма Белинского мог прочесть и Достоевский: писатель имел возможность окунуться в не столь чуждый ему мир чувств и мыслей. Воспоминания критиков-современников также свидетельствуют о двойственности характера Белинского и о параллелях его с характером Достоевского. А. Дуккон рассматривает «двойников» Белинского как в романах, так и в «Дневнике писателя», в других работах публицистического характера. При сопоставлении цитат Достоевского с текстами Белинского (там, где это возможно, указывается общий источник) становится очевидным, что писатель не мог освободиться от своего ставшего впоследствии противником «первооткрывателя» и колебался в его оценке. Мы вновь становимся свидетелями того прекрасно известного и вместе с тем всякий раз заново очаровывающего явления полифонизма. А. Дуккон демонстрирует, каким образом идеи и «жесты» Белинского вступают у Достоевского в «большой диалог».

В качестве приходящейся кстати побочной линии данной темы автором вводится и другой двойник Блелинского – Бакунин, благодаря образу которого картина приобретает дополнительные оттенки. В связи с этим А. Дуккон справедливо относит упрек Белинского в адрес Бакунина – «Ты знаешь во мне человека A, B, C, D и т. д., но не знаешь человека Виссариона...» – и к отношениям Белинского с Достоевским. По мнению автора, оба они могли бы высказать эти слова в глаза друг другу, чего, однако, не случилось, отчасти из-за ранней кончины критика. Впрочем, «ответ» всё же можно отыскать в их произведениях: таящиеся в глубине причины могут быть обозначены, по мнению А. Дуккон и некоторых других исследователей, термином *«комплекс двойника»*. Они полагают, и не без оснований, что видят друг в друге следы своей прежней личности, своего прежнего «я». Это сознательное или бессознательное «узнававание» привносит смятение, а в иных формах проявления может даже вызвать сочувствие. Так оно в действительности и происходит, и в книге это великолепно аргументируется. Пластично и образно изображается процесс взаимного *приближения* к глубинному *внутреннему* «я» другого: у Достоевского-писателя – через некоторые его произведения, голоса героев, у Белинского – за маской, ролью критика, в его личной переписке. Изменение структуры этих отношений, где Белинский остановился на некоем гуманизме, в центре которого находится личность, в то время как Достоевский двигался в сторону веры, трансценденции, изображается автором рецензируемой книги весьма тонко, осторожно, с осознанием всех различий в направленности обоих путей. Более поздние утопические представления Достоевского возводятся А. Дуккон уже вовсе не к социалистическим воззрениям Белинского, а к универсальной христианской идее Соловьева. Вновь появляется возможное ответвление темы, поскольку, как намекает на то венгерский ученый Эндре Тёрёк, и сам писатель подвержен изменениям, в некоторой степени – под влиянием речей о нем Соловьева: он как бы уподобляется нарисованному с него портрету. Процесс этот наверняка любопытен для исследователей психологии творчества, взаимоотношений личностей писателей и философов.

А. Дуккон уверенно чувствует себя в мире двойничества, масок, ролей: каждый затронутый ею мотив, взаимоотношение сопровождается точным исчерпывающим фоном. Литература вопроса излагается по проблемам, систематизированно, выявляется новизна личной концепции и там, где это необходимо, включаются элементы поле-

мики. Книга свидетельствует об исчерпывающем знакомстве автора с книгами, статьями, относящимися к избранной теме, со связанными с нею всевозможными проблемами. Исследовательница ссылается на материалы, изданные на русском, немецком, английском, польском, итальянском и чешском языках. Будучи хорошо осведомленной как в области истории литературы, так и философии, эстетики, А. Дуккон занимает четко очерченную позицию относительно идей XIX в., точно определяя их происхождение и особенности, в том числе и столь характерную личную прежитость идей русскими мыслителями того времени.

С филологической точки зрения книга также представляет собой точный, конкретный и легкообозримый материал. Концепция автора хорошо прорисовывается, прослеживается, способ изложения изобилует отсылками к собственному тексту, материал разбивается по пунктам, то, что необходимо, подчеркивается. Относительно много в работе прямого цитирования, однако можно согласиться с автором в его уместности. А. Дуккон обращает наше внимание на созвучия часто именно в *стиле* предлагаемых ею фрагментов. Особого внимания, бесспорно, заслуживают дословные совпадения: например, одного из писем Белинского и монолога героя Достоевского. В таких случаях необходимость буквального цитирования, безусловно, оправдана. В этих местах книги находит для себя лакомую пищу, в первую очередь, читатель, интересующийся тем, как рождается текст литературного произведения: он может констатировать бросающиеся в глаза стилистические совпадения, обороты (предшественник обычно общий – Гоголь), а в некоторых письмах Белинского действительно узнаются черты богатой и монументальной, страстной и страдающей личности Великого Инквизитора.

Множество нюансов содержит и анализ «Записок из подполья». В нем формулируется читательское переживание, для которого характерно, в числе прочего, смущение, «трудное отождествление». Особенно убедительной выглядит структура, с помощью которой А. Дуккон вскрывает причины подобного восприятия. Ею обнаруживается такая чрезвычайная близость, взаимозаинтересованность «субъектов исследования» нарратологии – автора, повествователя и персонажа, что «Записки...» естественным образом включаются в главное русло ее мыслей. Она убеждает нас принять отмеченную позицию как промежуточный случай исполнения роли, упрятывания себя автором в собственном тексте: «(автор) исполняет роль своего героя, а не использует его в качестве рупора своих идей». В конце концов, мы оказываемся на пути конструирования полифонического романа, хотя А. Дуккон делает акцент не на этом. Жанр «Записок...» чутко приближается автором рецензируемой книги с нефиктивными письмами. Весьма удачными и уместными можно считать и цитаты из Л. Ватаи, по словам которого «Достоевский живет в своих произведениях, а его произведения оживают в нас». В этом отношении позиции Ватаи и Дуккон тесно соприкасаются. На некоторых страницах книги «Лица и маски» взаимосвязи обнаруживаются словно откровением, и чувствуется, из какого жизненого материала творилась литература, посредством каких переносов осуществлялся этот процесс, в тесном соседстве с какими иными формами письменного проявления. А. Дуккон делает границу между указанными сферами как бы открытой. Для такого подхода требуется высокая степень вживания, каковым автор несомненно обладает. Ее разбор литературных произведений оказывается точным и убедительным, и уровень этот нисколько не снижается в результате переступления граней, поскольку вовлечение «фонового материала» происходит с элегантной естественностью и глубокой верой в действительность взаимосвязей. Эти различные сферы не перемешиваются друг с другом: оставаясь последовательно верной своей системе понятий, автор не блуждает в них. Благодаря такому подходу интерпретируемые произведения приобретают в истолковании А. Дуккон некую осязаемость, телесность, новые и новые пласты значений, оказывая разностороннее влияние на читателя. Умозаключения подобного рода приходят не всегда после первого прочтения. Видимо простые, легко усваиваемые система

и ход мыслей на самом деле многолинейны. Один из адресованных читателю, в том числе и автору данной рецензии, центральных моментов – указанный выше порядок возникновения литературного произведения – обнаруживается далеко не сразу.

Книга знакомит нас с «механизмом» двойничества многосторонне: как в литературе, так и в других сферах человеческого бытия. Она показывает процесс становления двух личностей, процесс формирования двух творческих путей, их соприкосновения и отличия. В соответствии с авторским замыслом четче вырисовывается истинное лицо Белинского, приобретая черты, прежде остававшиеся незамеченными. Знакомый с трудами критика венгерский читатель вряд ли осознавал доселе эту сторону его личности, ее внутреннее «я». Настоящая книга заслуживает достойного места среди исследований, посвященных русской тематике, хотя бы по той причине, что расширяет представления об этой, «другой», стороне. И, хотя еще не издавались сборники переводов славянофильских мыслителей, ряд, представленный прежде всего исследованиями Эржебет Кёвеш и Ференца Таллара, пополнился работой, рассматривающей со своеобразной точки зрения одного из «западников». Изданные несколько лет тому назад на венгерском языке «Былое и думы» Герцена позволили заглянуть в мир «западников». Пожалуй, имело бы смысл издать и другие произведения этого круга. Статьи Белинского о Пушкине, Лермонтове и Гоголе издательство «Мадьяр Хеликон» выпустило еще в 1979 г.; было бы весьма полезным иметь в руках и его работу о Достоевском. В настоящий момент истории, в эпоху повышения ценности культуроведческих работ отнюдь не исключено, что вызвало бы интерес сопоставление двух российских столиц, сделанное как Герценом, так и Белинским («Петербург и Москва» и «Москва и Петербург»).

Эдит Гильберт

Rolf-Dieter KLUGE, **Ivan S. Turgenev.** Dichtung zwischen Hoffnung und Entsagung. München, Erich Wewel Verlag (1992). (Quellen und Studien zur russischen Geistesgeschichte, Bd. 11). 159 S.

Turgenev als Vermittler zwischen der russischen und den westeuropäischen Kulturen, Darsteller überzeitlicher Probleme und Charaktere durch eine heute noch bezaubernde Gestaltungskraft – so könnte man die Bedeutung Turgenevs für Professor Kluge in diesem Buch zusammenfassen. Die als erste genannte Charakteristik des Schaffens eines russischen Dichters wird von Rolf-Dieter Kluge nicht zum ersten Mal untersucht: Bereits 1967 veröffentlichte er sein Buch »Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks«, ein in vieler Hinsicht bahnbrechendes Werk in der Blok-Literatur.

Das vorliegende Buch ist für ein breites Publikum gedacht, doch bieten die Anmerkungen auch für die literaturwissenschaftlich Interessierten Material über Einzelfragen und den Forschungsstand. Den sechs Kapiteln, von denen fünf (2–6) der Darstellung des Lebenswegs und des literarischen Werks Turgenevs gewidmet sind, folgen eine Auswahlbibliographie, ein Personenregister und ein Register der Turgenev-Werke.

In der Einleitung umreißt der Verfasser Turgenevs Bedeutung für die russische realistische Prosa und für das westeuropäische Lesepublikum (»in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts war Turgenev zu einem der meistgelesenen und -geschätzten Prosaisten in Frankreich, England, Deutschland und Skandinavien geworden«), ferner seine Beurteilung durch die zeitgenössische russische Literaturkritik und seine in den 60er Jahren beginnende aktive Teilnahme am Literaturleben Westeuropas.

Im ersten Kapitel (»Literarisches Weltbürgertum – Turgenev und die westeuropäischen Literaturen«) wird ausführlich dargestellt, wie die Rezeption der Werke Turgenevs bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich, England und Skandinavien verlief und welche Kontakte Turgenev persönlich und durch Briefwechsel zu Schriftstellern, Künstlern und Publizisten dieser Länder (wobei er in Deutschland und Frankreich jahrzehntelang lebte)

unterhielt. (Zur Freundschaft kam es z.B. mit Theodor Storm und Gustave Flaubert). Kurz wird auf den Anklang seiner Werke in Italien, Spanien und den slavischsprachigen Ländern hingewiesen. Neben der Hochschätzung der Turgenevschen Schriften (etwa durch Thomas Mann, George Sand und Henry James) erwähnt oder zitiert Kluge auch kritische Äußerungen (Theodor Fontane, Somerset Maugham). Da Turgenevs Werke auch Informationen über Rußland für das westeuropäische Lesepublikum vermittelten und er, andererseits, etwa in Frankreich als Propagator der Werke Dostojevskijs und Tolstojs wirkte, kann Turgenev, nach Kluge, als der Dichter bezeichnet werden, der die russische Literatur und Kultur »nach Westeuropa gebracht« hat,.

Im zweiten Kapitel (»Romantische Anfänge«) erscheinen vor dem biographischen Hintergrund (adelige Abstammung, Kindheit, Studium der Literatur und Philosophie) die Anfänge der Turgenevschen Dichtung: seine frühen lyrischen Gedichte und Verserzählungen. Mit nachgestellter Übersicht der russischen Spätromantik werden das Poem »Steno« aus dem Jahre 1834 (von Kluge als ein Werk mit Prototypen der späteren zentralen Gestalten Turgenevs angesehen) und einige seiner formvollendeten frühen Gedichte analysiert. In ihnen erblickt Kluge neben der Wirkung der romantischen Tradition und des »noch ganz romantischen« Zeitgeschmacks (obwohl es unter ihnen auch einige gibt, die realistisch genannt werden können) die Ansätze zu den Stimmungsschilderungen und Naturbildern und zur Psychologie der Helden der späteren Romane und Novellen. »Die frühe lyrische Praxis«, stellt er fest »hat Turgenevs vielgerühmten „poetischen" Stil geschult.«

Die Analyse der späteren Poeme und Gedichte Turgenevs (»Paraša«, »Razgovor« usw.) schließt Kluge mit der folgenden Feststellung: Turgenev folgte in seiner Lyrik den Traditionen der Romantik und behielt die tradierten Formen (ein epigonaler Zug nach Kluge), jedoch er bearbeitete in ihnen solche Themen und Motive, die er dann in anderen Gattungen entfalten und in diesen »der russischen Literatur ganz neue Bereiche erschließen« sollte.

Die erste Turgenevsche Neuerung galt dem Drama. Turgenevs handlungsarme Dramen mit ihrer »inneren Dramatik«, ihrer feinen Psychologie und ihren »suchenden« Helden nehmen nach Kluge Čechovs Dramaturgie vorweg. Ähnlich dem zweiten Kapitel bietet das dritte (»Das dramatische Werk«) für den Leser Material über die literarischen Vorfahren und Nachkommen Turgenevs und über die Stellungnahmen der zeitgenössischen Kritik. Auch auf die Frage des Bühnenerfolgs wird bei der Analyse der einzelnen »Komödien« und »Szenen« eingegangen. Am Beispiel der Komödie »Nachlebnik« (1848) werden Turgenevs eigenartige detaillierte Bühnenanweisungen vorgestellt. Neben diesem Stück wird auch die Komödie »Cholostjak« (1849) ausführlich besprochen, bevor Kluge zur längeren Analyse des Dramas »Mesjac v derevne« (1848–50) kommt. Kluge sieht in ihm die Verwirklichung sozial typisierter, aber psychologisch »höchst problematisch und individuell gestalteter« Figuren. Die skeptische Lebensdeutung Turgenevs sei, so Kluge, mit der Philosophie Schopenhauers verwandt.

Im Zusammenhang mit dem Einakter »Večer v Sorrente« (1852) hebt Kluge Turgenevs Leistung in der Erneuerung der Dialog- und Redestruktur im Drama (z.B. durch »Mehrgespräch«) hervor. In Turgenevs Aufsatz »Faust« (1845) wird für Kluge »der moralische kunstkritische Ansatz der sog. „Natürlichen Schule"« sichtbar. Kluge sieht den Beitrag Turgenevs zur »Natürlichen Schule« erstens in der Gestaltung des Typus, der später zum »überflüssigen Menschen« *(lišnij čelovek)* werden sollte, und zweitens in der Entdeckung des leibeigenen Bauern als literarischer Held. Das führt bereits zum nächsten Kapitel hinüber.

»Auf dem Weg zum Realismus: „Die Aufzeichnungen eines Jägers" (mit Exkursen über „Westler und Slavophile" und über die „Natürliche Schule")« heißt das vierte Kapitel. In ihm wird zuerst erörtert, unter welchen Einflüssen sich die ideologischen und politischen Interessen des jungen Turgenev gestaltet haben (die Hegelsche und junghegelianische Philosophie in Berlin, Feuerbachs frühe Schriften, Kontakte zur liberalrevolutionären Richtung im »Jungen Deutschland«, Bekanntschaft mit Herzen, Freundschaft zu Bakunin und Belinskij). Rolf-Dieter Kluge weist auf die Sonderrolle der russischen Literatur dieser Periode hin: Wegen der Zensur erfüllt sie neben der ästhetischen auch eine ideologische und politische Funktion – die Diskussionen zwischen Westlern und Slavophilen spielen sich in der schönen Literatur ab.

Im ersten Exkurs des Kapitels wird der Leser zuerst mit der Persönlichkeit und dem philosophischen Denken Stankevičs bekannt gemacht, das auch Turgenevs geistige Entwicklung mitgeprägt hat. Der Erörterung des Konzepts der Slavophilie, das von Kluge als »eine eigentümliche Umdeutung der Hegelschen Volksgeistlehre« bezeichnet wird, geht eine kurze Vorstellung des Kreises um Stankevič und der geistigen Atmosphäre der 40er und 50er Jahre in Rußland voran – der Zeit der Auseinandersetzungen zwischen Slavophilen und Westlern. Die Quelle der Ideen der Westler, denen sich auch Turgenev anschloß und sie auch in seinen Werken diskutierte, sieht Kluge ebenfalls in der Hegelschen Philosophie. Er verweist andererseits auf die utopisch-sozialistischen, zuletzt revolutionären Ideale und Bestrebungen der radikalen Westler.

Es folgt Biographisches von Turgenevs Berliner Studienaufenthalt über seine Begegnung mit Pauline Viardot bis zur Erscheinung der »Aufzeichnungen eines Jägers« in Buchform. Ausführlich wird Belinskijs Einfluß auf die Weltanschauung und literarische Tätigkeit Turgenevs dargestellt.

Der nächste Exkurs beginnt mit der Vorgeschichte der »Natürlichen Schule« *(natural'naja škola)*: mit der Charakteristik der »Skizzen« *(očerk)* und »Miniaturen« *(miniatjura)*, die seit der Mitte der 30er Jahre in Rußland neben der romantischen Literatur erschienen waren. Einen wichtigen Platz nehmen in der Geschichte der Natürlichen Schule die 1844–46 von Nekrasov herausgegebenen Sammelbände der »Physiologien« ein, die erstmals Sozialkritik als Aufgabe der Literatur auffaßten. Nach der Entstehungsgeschichte des Begriffs *natural'naja škola* wird ihre wichtigste Phase 1846–49 und die theoretische Grundlegung ihres Literaturverständnisses durch Belinskij behandelt. Es folgt die Beschreibung der Gattungsspezifik der »physiologischen Skizze«, die jedoch, wie Kluge schreibt, ab Ende der 40er Jahre an Bedeutung zugunsten anderer Gattungen eingebüßt und damit das Ende der Natürlichen Schule und den Anfang des eigentlichen Realismus herbeigeführt habe.

»Den literarischen Höhepunkt der „Natürlichen Schule" bilden die seit dem Januar 1847 im „Zeitgenossen" erschienenen Skizzen Turgenevs, die jeweils den Untertitel „Aus den Aufzeichnungen eines Jägers" trugen.« R.-D. Kluge schildert die Gattungsspezifik und Sprache dieser Skizzen, die Gestaltung des Zyklus durch Turgenev und den Erfolg der Jägerskizzen im In- und Ausland. Der Autor analysiert die Eigenart der Turgenevschen Naturbeschreibungen und den Stil der Skizzen allgemein, der die typische Skizze der Natürlichen Schule mit ihrer einseitigen Schilderung der sozioökonomischen Verhältnisse weit übertrifft. In bezug auf die Turgenevsche Technik der Porträtierung stellt Kluge fest: »die Poetisierung, die unvergleichliche individuelle Gestalten hervorbringt, macht Turgenevs Realismus aus«. Auch in Fragen der Komposition entferne sich Turgenev von der »Skizze«, indem er anstelle des losen Aneinanderreihens straffere Bauprinzipien anwende.

Bei der Analyse einer Reihe von Jägerskizzen geht Kluge auf Turgenevs Gesellschaftskritik, das Zum-Vorschein-Kommen seiner westlerischen Ansichten in der ideellen Gestaltung einiger Jägerskizzen ein. Ausführlich wird auf die Struktur des Zyklus eingegangen. Abschließend würdigt Kluge die »Aufzeichnungen eines Jägers« als ein »Panorama des menschlichen Daseins«, die in Čechovs Kunst eine Fortsetzung finden sollten.

Die Ereignisse 1852–53 im Leben Turgenevs (Inhaftierung, Verbannung, wichtige neue Bekanntschaften) und seine Schaffenskrise leiten das fünfte Kapitel (»Die Zeit der Romane [mit Exkursen über Turgenev und Tolstoj und Turgenev und Dostoevskij]«) ein. Genau in die Zeit der Schaffenskrise Turgenevs und des Mißerfolgs mit seinem ersten Romanversuch im Kreise seiner Freunde fällt Tolstojs Einbruch in die Literatur. Die Verwicklungen der Beziehungen der beiden Schriftsteller werden von Kluge mit Einbeziehung von Tagebucheintragungen Tolstojs verfolgt.

Trotz der novellistischen Handlungsgestaltung und seiner Kürze sieht Kluge im ersten Roman Turgenevs »Rudin« (1855) einen neuen Romantypus: z.B. die raumzeitliche Ausweitung des Geschehens und die Behandlung der Figuren als Träger von Ideen weisen darauf hin. Der Leser bekommt wichtige Informationen zu Fragen wie Mittel der epischen Allgemeingültigkeit, Position und Horizont des Erzählers, Anteil der Personenrede und Art der Erzählertexte.

Der Autor überblickt im folgenden die historischen, biographischen und schaffensgeschichtlichen Gründe, die in Turgenev das Gefühl einer allgemeinen Krise in der zweiten Hälfte der 50er

Jahre hervorgerufen haben – in einer Zeit, wo sich Turgenev wieder länger (insgesamt zwei Jahre) in Ländern Westeuropas aufhielt.

Chronologisch ist, wie auch das Vorangegangene, die Analyse der großen Romane Turgenevs angeordnet, jeweils mit kurz erzählter Handlung am Anfang. Im Roman »Ein Adelsnest« (Dvorjanskoe gnezdo), der 1859 erschien, sieht Professor Kluge die gelungenste Verflechtung einer Liebesgeschichte und der Diskussion aktueller weltanschaulicher Fragen unter Turgenevs Romanen. Ausführlich werden die Positionen von Pan̆šin und Lavreckij dargestellt. Kluge hebt die Rolle der Musik im Roman hervor: Die Beschreibung des Musikerlebnisses der Helden diene zur Wiedergabe der psychischen Vorgänge, die sich in ihnen abspielen.

Der Aufsatz »Hamlet und Don Quijote« (1860 fast gleichzeitig mit dem Roman »Am Vorabend« erschienen) ist wichtig für den Autor von zwei Gesichtspunkten aus: er sei eine Art Anweisung zu Turgenevs Romanhelden, und in ihm werde erstmals Don Quijotes Figur positiv aufgefaßt.

Zur Deutung der Figur Elenas im Roman »Am Vorabend« *(Nakanune)* macht Kluge einen kleinen Exkurs über die Lage der Frauen in Turgenevs Zeit. Gerade die Frage der Emanzipation sei die eine Ebene, auf der der Roman große Wirkung gehabt habe. Die andere sei die viel von den Zeitgenossen diskutierten Aspekte der Gesellschaftskritik in ihm, die, wie Kluge schreibt, etwa von Dobroljubov als revolutionär eingeschätzt wurden. Als Turgenev vergeblich Nekrasov gebeten hatte, die Veröffentlichung von Dobroljubovs Rezension in seiner Zeitschrift der »Zeitgenosse« *(Sovremennik)* zu verhindern, verließ er die Redaktion.

Nach der Behandlung der Bedeutung sowie der sozialen und ökonomischen Folgen der Aufhebung der Leibeigenschaft im Jahre 1861 und der an sie gebundenen Hoffnungen Turgenevs kommt Kluge zur umfangreichen Analyse des Romans »Väter und Söhne« *(Otcy i deti)*, erschienen 1862. Zur Deutung der zentralen Gestalt Bazarov klärt Kluge den Begriff des »Nihilisten«, der bei Friedrich Heinrich Jacobi, der ihn geprägt habe, Turgenev und Dostoevskij unterschiedlich verwendet worden sei. Von den Figuren hebt Kluge Bazarovs Gegenspieler, den ihm ähnlich veranlagten, doch entgegengesetzte Ansichten vertretenden Pavel Kirsanov hervor: Beide seien Außenseiter und Ausnahmenaturen. Nach der Interpretation von Bazarovs Tod folgt eine Charakterisierung der Epiloge Turgenevs: Sie dienen dem Schriftsteller dazu, das Schicksal seiner Helden ins »unergründliche Kontinuum eines transzendenten Seins« zu stellen. Kluge macht den Leser mit der heftigen Diskussion um den Roman bekannt und verweist neben der Nachwirkung von Bazarovs Gestalt auf die Bedeutung des Romans für die Weltliteratur. Schließlich erwähnt er zwei in der Forschung noch ungeklärte Fragen: erstens Bazarovs Stellung zur romantischen Literatur und zweitens die Bedeutung seines Verhältnisses zur Arbeit als »Wesensbestimmung des Menschen«.

Der nächste biographische Abschnitt überblickt Turgenevs Leben von 1863 an, als er sich in Baden-Baden niederließ. Sein neuer Roman »Rauch« (*Dym*, 1867) mit seiner satirischen Schärfe wurde einstimmig von der zeitgenössischen russischen Kritik verurteilt. (Der ästhetische Wert des Romans scheint auch für Professor Kluge fraglich zu sein.) Der Roman »Dym« führte auch zum Bruch mit Dostoevskij. Aus Kluges Exkurs erfährt der Leser die Geschichte der Beziehungen der beiden Schriftsteller von 1845 an. Ihr Verhältnis scheiterte, wie Professor Kluge erörtert, endgültig am weltanschaulichen Gegensatz zwischen dem »christlich-orthodoxen und slavophil-messianistischen« Dostoevskij und Turgenev, dem er eine Russophobie und Germanophilie vorwarf.

Nach der Behandlung des letzten Romans Turgenevs »Neuland« (*Nov'*, erschienen 1877) als eine skeptische Auseinandersetzung Turgenevs mit der »Volkstümlerutopie« *(narodničestvo)* folgt eine Ausführung der Eigenart der Turgenevschen Romane. Ihr geschlossener Aufbau, aber offene ideelle Struktur, die Technik der Darstellung inneren Erlebens, ihre knappe und konzentrierte Beschaffenheit, Figurenkonstellation und konstante Merkmale der Handlung – die wichtigsten von Professor Kluges Gesichtspunkten. Nochmals geht er auf den Typus des »Überflüssigen« und auf die Deutung der über die Helden verfügenden »unbegreiflichen ... absoluten Macht« ein. Er meint, die Offenheit der Turgenevschen Romane beweise ihre Modernität und nehme ein ästhetisches Prinzip des Symbolismus vorweg.

Das letzte Kapitel (»Erzählungen und Novellen«) beginnt wieder mit einer Chronik von Turgenevs Leben, seinen letzten Lebensjahren (internationale Anerkennung, letzte Reise nach Rußland 1881, Krankheit, Tod 1883 in Bougival). Es folgt die Übersicht des Turgenevschen Schaffens nach Gattungen. Professor Kluge stellt fest, Turgenev habe in den einzelnen Phasen seiner künstlerischen Entwicklung jeweils eine bestimmte Gattung bevorzugt. Eine Ausnahme sei die Novelle. (Was die Gattungsspezifik von Novelle, Erzählung [*rasskaz* und *povest'*] ist und wie sie von Turgenev aufgefaßt worden sind, wird gleichfalls an dieser Stelle erörtert.) Novellen schrieb Turgenev seit den frühen 40er Jahren. Von seinen 35 kleineren Prosawerken könnten, so Kluge, die meisten als Novellen bezeichnet werden, von diesen neun sogar als Muster des Genres.

Im weiteren wendet sich Kluge den Fragen der Komposition von Turgenevs Novellen zu. Der Handlungsverlauf der ausführlich besprochenen Novelle »Drei Porträts« (*Tri portreta*, 1846) wird sogar schematisch (ähnlich einer Fieberkurve) veranschaulicht. Die frühen Turgenevschen Novellen werden von Kluge als Handlungsnovellen charakterisiert. Er untersucht in ihnen intertextuelle Bezüge und die Rolle von Liebe und Natur. Ein wichtiges Element der Turgenevschen Novellen, meint Kluge, seien die Träume, die eine »vorausdeutende oder erhellende Funktion« hätten. Demgegenüber leiteten sie in den späten phantastischen Novellen in »irreale oder unheimliche Sphären« über, wobei Reales und Irreales vermischt und die Chronologie der Handlung verwirrt wird. In dieser Eigenart sieht Kluge einen prägnanten Unterschied zu Turgenevs Romanen.

Die mittleren (ab Mitte der 50er Jahre verfaßten) Novellen werden von Kluge in Liebesnovellen und Problemnovellen untergliedert. Zwischen den beiden befindet sich nach Kluge der Typ der Novelle »Faust« (1856). Professor Kluge vertritt nachdrücklich den Standpunkt, die Novelle sei »nur auf dem Hintergrund von Turgenevs Faust-Essay« (1845) und als Anknüpfung an Goethes Werk zu verstehen. Kluge schreibt: »Im Unterschied zur üblichen Interpretation des „strebenden Titanen" Faust hebt Turgenev das Schuldhaft-Tragische an dieser Gestalt hervor.«

Besonders ausführlich werden von R.-D. Kluge Turgenevs Liebesnovellen analysiert und gedeutet. Die Erzählperspektive der »Ersten Liebe« (*Pervaja ljubov'*, 1860) sei nach Kluge eigenartig zweifach: Der Erzähler der Geschichte ist ein gereifter Mann, seine Perspektive ist jedoch die eines 16jährigen Jungen, in dessen Gefühle er sich zurückversetzt. Über Turgenevs Erzähltechnik sagt Kluge: »Vieles läßt Turgenev sozusagen hinter den Kulissen vor sich gehen.« Diese »Technik des Andeutens« bereite ein Verfahren in Čechovs Kunst vor. Im Zusammenhang mit der Gestaltung der Liebe zwischen Zinaida (»einer der rätselhaftesten Frauengestalten bei Turgenev«) und dem Vater des Erzählers verweist Kluge auf deren in der Romantik wurzelnden dämonischen Charakter und auf Turgenevs besonderes Einfühlungsvermögen, das auch in der Novelle »Asja« (1858) zum Vorschein kommt. In beiden sei die Liebe als eine elementare Gewalt dargestellt. Ihr gegenüber nütze keine Entsagungsphilosophie – wie es aus der Novelle »Faust« und dem Roman »Ein Adelsnest« hervorgehe. »Liebe ist lebensentscheidendes Schicksal« für Turgenev, meint Kluge. Die Gründe dieser Turgenevschen Ansicht sieht Kluge in seiner Biographie und in Schopenhauers Wirkung. Sogar eine spätere neue Liebe oder wenigstens Hoffnungen im Leben blieben den von dieser Liebe ergriffenen und an ihr untergegangenen Helden versagt. Anstatt einer Lösung der tragischen Situation erscheine nur immer wieder der Tod. Die Novelle »Frühlingswogen« (1872) wird von Kluge meisterhaft genannt und es wird auch auf ihren Erfolg hingewiesen.

Kurz werden Turgenevs sogenannte phantastische Novellen, die ab Mitte der 60er Jahre entstanden, besprochen. Kluge betont, daß das Phantastische diese Novellen zwar mit der Romantik verbinde, es in ihnen aber keinen ontologischen Status habe. Meist finde sich letztlich für den »phantastischen« Vorfall eine reale Erklärung.

Zusammenfassend hebt der Autor in Turgenevs Novellen nochmals die Rolle der schicksalhaften Mächte, denen der Mensch unterliegt, hervor. In diesem Sinne sei Turgenevs Weltsicht tragisch. Trotzdem sei seinem letzten literarischen Werk, den »Gedichten in Prosa« (*Stichotvorenija v proze*, 1877–83), der »Versuch einer Sinngebung des Lebens in der Kunst« eigen. Mit Hinweis auf das Baudelairesche Vorbild wird von Professor Kluge diese Gattung vorgestellt. Die

»Gedichte in Prosa« werden von Kluge als eine Art Resümee der Turgenevschen Themen und Gestalten bezeichnet. Eines von ihnen wird als Abschluß der Monographie zitiert, damit noch einmal die majestätische, aber dem Menschen gegenüber gleichgültige Turgenevsche Natur zutage tritt.

Es ist zu bedauern, daß im Buch Turgenevs phantastische Novellen nur andeutungsweise und die »Gedichte in Prosa«, die ein neues Genre in der russischen Literatur vertreten, nur ganz kurz und allgemein analysiert werden. In der Bibliographie des Buches vermißt man anstelle einiger veralteter Werke etwa A. B. Muratovs Bücher (z.B. Turgenev-novellist. Leningrad 1985) und Ju. Manns Schriften (etwa den wichtigen Aufsatz »Bazarov i drugie«, Novyj mir, 1968/10). Von Ju. Mann wird aber ein späterer Aufsatz in den Anmerkungen (und nur dort!) auf Seite 146 angeführt.

Rolf-Dieter Kluges Buch ist bei alledem eine gelungene systematische Darstellung von Turgenevs Leben und Schaffen. Es ist ein gutes Hilfswerk für den deutschsprachigen Philologiestudenten, aber auch ein interessantes Buch für einen weiteren Leserkreis. Obwohl es ein wissenschaftliches Niveau vertritt, ist seine Sprache leicht verständlich. Seine umfangreiche Bibliographie (bis zum Jahr 1990) bietet dem Leser weitere Anhaltspunkte.

Maria Gyöngyösi

Az orosz kritika a XIX. század második felében. Szöveggyűjtemény. Összeállította: RÉV Mária. – Антология по истории русской критики второй половины XIX века. Составитель Мария РЕВ. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 492 c.

Подготовленная Марией Рев антология продолжает серию тех хрестоматий, составителями которых были она сама и А. А. Чернышев[1]. В первом томе собраны материалы, относящиеся к началу века (1800), во втором – к его середине (приблизительно до 1860 г.), а в нынешнем – к периоду от 1860 г. до рубежа веков. Эти три тома представляют собой богатое собрание источников, без которого едва ли смогут обойтись исследователи, преподаватели и студенты, изучающие русскую литературу и духовную жизнь XIX в. Не меняет дела тот факт, что в вышедшем ныне томе Мария Рев не привлекает труды литературоведов рубежа веков (Потебни, Веселовского и др.) и произведения, отражающие либо предвосхищающие новые, символистские, тенденции (В. Соловьев). Соображения автора здесь вполне понятны, поскольку в этих областях в Венгрии уже выходили хрестоматии высокого уровня[2].

В антологии собраны труды критиков, публицистов, издателей (Каткова, Якубовича, К. Леонтьева, Суворина, Страхова, Михайловского, Протопопова, Скабичевского, Арсеньева, Волынского – в большинстве своём, авторов, чьи интересы охватывают не только «один жанр»), а также писателей и поэтов (Гончарова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Лескова, Г. Успенского, Короленко, Андреевского, Чехова).

Цветовая палитра тома обогащается благодаря его жанровому разнообразию: здесь мы находим рецензии и статьи о произведениях и творчестве авторов предшествующей эпохи (Пушкин), оцениваемых в свете настоящего, и современников, отрывки из дневников, содержащие откровенные признания и приоткрывающие секреты творческих мастерских, письма писателей, их размышения и наблюдения о своих произведениях и произведениях других авторов, русских и зарубежных.

Во введении к антологии Мария Рев выступает против мнения, в соответствии с которым во второй половине столетия критика переживала процесс деградации. Как

[1] CSERNISOV A. A. Az orosz kritika a XIX. században, I. Budapest: Tankönyvkiadó 1978; RÉV Mária – CSERNISOV A. A. Az orosz kritika a XIX. században, II. Budapest: Tankönyvkiadó 1980.

[2] KIRÁLY GY. – KOVÁCS Á. Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт 1982; SZILÁRD L. Az orosz irodalom a XIX–XX. század fordulóján (1890–1917), I. Budapest 1981, 1983.

она справедливо утверждает, речь идет не о деградации, а, скорее, о том, что в период с 1860 г. до конца века литературоведение посвящало критической деятельности меньше энергии, чем это было бы нужно. Богатый материал тома, между прочим, и сам по себе подкрепляет это утверждение.

Мы обнаруживаем новые черты и в принципах отбора материала. В предшествующие десятилетия для литературоведческих работ было характерно выдвигать на первый план подход, применявшийся радикальными, т.н. революционными демократами и сосредотачивавшийся на социально-политико-идеологических проблемах. Такая точка зрения приводила к однобокости и искажениям, деятельность же представителей «эстетизирующей критики» (Анненков, Дружинин и проч.), художественно более чутких, чем радикальные демократы, и лучше показывавших поэтические достоинства произведений, оттеснялась на задний план. Исследования последних 10–15 лет заметно способствовали восстановлению нарушенного равновесия. Мария Рев избегает социально-идеологического принципа отбора, в результате чего читатель получает в руки антологию, в которой многосторонне отражается литературная борьба и эстетико-поэтические взгляды эпохи и в равной мере отводится место разным проявлениям противоборствующих взглядов, приходящих на смену полемике радикалов и сторонников «эстетизирующей критики», будь это становящийся из умеренного либерала консервативным Катков, народники Якубович и Михайловский, критики и публицисты, которых нелегко причислить к какому-либо «лагерю», или писатели, из-за самобытности своего таланта с трудом поддающиеся классификации, как, например, Толстой и Достоевский.

Авторы располагаются, насколько возможно, в хронологической последовательности. Это отвечает нейтральной позицией составителя и доставляет некоторые неудобства лишь тогда, когда два соответствующих друг другу или полемизирующих произведения расположены на страницах антологии довольно далеко одно от другого. В качестве примера такой удаленности можно назвать статью Суворина об «Истории одного города» (с. 141) и ответное письмо Салтыкова-Щедрина (с. 263). Это маленькое неудобство возмещается для нас тем, что, когда речь идет о полемизирующих друг с другом сочинениях, Мария Рев непременно помещает в книге их оба. В этом отношении мы чувствуем нехватку пары, пожалуй, лишь однажды. В антологию включена знаменитая речь Достоевского о Пушкине, которая была написана по случаю открытия в Москве памятника поэту. Было бы интересно здесь же прочесть написанную по тому же поводу – и произнесенную с разницей в один день – речь Тургенева, сыгравшего важную роль в организации торжественного открытия. Мысли этой речи отчасти совпадают, отчасти расходятся с мыслями Достоевского. Такая очная ставка не состоялась, вероятно, по той причине, что произведения Тургенева были помещены в предыдущей хрестоматии Марии Рев (хотя речь о Пушкине там отсутствует).

Полезность тома увеличивается еще и тем, что Мария Рев включает в него и немало произведений, которые не выходили в свет со времен своей первой публикации – журнальной либо в виде изданной при жизни автора книги – и, в результате того, были практически недоступны интересующемуся, в особенности не русскому, читателю. Таковы, например, произведения Каткова, Суворина, Леонтьева и других. Мы согласны и со стремлением автора познакомить читателя с отдельными авторами, насколько это возможно, по полным текстам, особенно, если речь идет о труднодоступных произведениях. Из-за ограниченного объема двух томов составитель порою несколько сокращает наиболее известные, неоднократно издававшиеся произведения, но число их не составляет и трети всех помещенных текстов.

Как достоинство антологии следует упомянуть то, что в ней содержатся и произведения писателей. Благодаря им мы можем не только почерпнуть обширные сведения о мнениях, сложившихся у писателей друг о друге и о чужих произведениях, но и заглянуть в творческую мастерскую Гончарова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Лескова, Чехова, узнать их мнение о проблемах исскусства.

Говорит ли Мария Рев о писателях и поэтах или о критиках и публицистах, она предваряет помещенные произведения сходным «минипортретом». Эти краткие введения дают самую необходимую информацию о творческом пути авторов и представленных здесь сочинениях, ориентируют читателя, помогают ему ссылками на источники.

Подводя итог, можно сказать, что Мария Рев составила ценную антологию, которая многосторонне представляет критику второй половины XIX в. и способствует более полному и свободному от искажений и заблуждений познанию литературной жизни эпохи.

Иштван Хетеши

Litteraria Humanitas. Geneologické studie I. Red. Danuše KŠICOVÁ. Brno 1990, 464 c.; II. Otpovědný redaktor: Miroslav MIKULÁŠEK. Výkonný redaktor: Danuše KŠICOVÁ. Brno 1993, 424 c.

Институт восточнославянских литератур и компаративистики при философском факультете Брненского университета им. Т. Г. Масарика (Чешская Республика) ориентируется на проблематику литературных направлений и жанров в славянских и западных литературах больше трех десятилетий. Его исследовательский коллектив состоит из брненских славистов-литературоведов, романистов, классических филологов (раньше и германистов). Сотрудники института имеют многолетние контакты с институтами и кафедрами славистики в России, на Украине, в Польше, Венгрии, Дании, Австрии, Германии, Великобритании (студенты Бристольского университета регулярно изучают славистику в брненском Институте восточнославянских литератур) и США (Центр семиотики в Бостоне во главе с проф. Т. Виннером). В 1993 г. брненский институт организовал международную конференцию, посвященную Роману Якобсону и 60-летию с начала его деятельности на философском факультете Университета им. Масарика (1933–1939), который был тогда международным центром славистики. Сборник, включающий материалы этой конференции, печатается.

Первый сборник, содержащий рефераты конференции 1985 г., состоит из четырех разделов. В первом находятся статьи, посвященные общей теории литературных жанров, в том числе размышления Мирослава Микулашека, Норы Краусовой, Зденека Матхаузера, Славомира Вольмана, Йиржи Павелки, Иво Осолсобе, Иво Поспишила, Йосефа Гвища, Н. Копыстянской и Эмы Рановой. Темами их докладов были, например, проблемы сущности и эволюции жанров, жанровая структура славянских литератур, жанр как средство текста, жанровый характер современной литературы и пр. В разделе «Прозаические жанровые формы» можно прочитать статьи Рихарда Пражака, Цтирада Кучеры, Милана Копецкого, Яна Скутила, Л. М. Цилевича, Галины Биновой, Роберта Портера, Ольджиха Сироватки, Жужанны Зёльдхейи-Деак, Эржебет Каман и др. Особо здесь выделяется подраздел о романе со статьями о древнегреческом романе (Дагмар Бартонькова), об автобиографическом романе (Я. Фрычер), о норвежском военном романе (М. Юржичкова). Интересные размышления содержат также статьи о драме, в том числе работы Йиржи Кудрнача, Милана Сухомела, Марии Цымборской-Лебоды, Юрия Манна, Мирослава Заградки, Ивана Боровского, Ярмила Пеликана и Йиржи Мунзара. Особой методологической последовательностью характеризуется раздел лиро-эпических жанров, в том числе статьи Иштвана Фрида, Светлы Матхаузеровой («Поиски славянского эпоса»), Дануше Кшицовой («Поэтика поэмы и ее философско-эстетические ресурсы»), Антони Бриггса, Луи Аллена и Миливоя Йовановича. Первый сборник является своего рода мозаикой современных генеологических исследований и метолодогических поисков. Можно заключить, что брненская конференция, состоявшаяся в середине 80-х годов, и сборник рефератов являются важным этапом в развитии теории литературных жанров. Зна-

чение сборника подчеркивается участием видных теоретиков литературы (Ю. Манн, З. Матхаузер, С. Вольман, Н. Краусова, И. Осолсобе, Д. Слободник, Ж. Зёльдхейи-Деак, А. Червеняк, В. Сватонь, Я. Фрычер, П. Заяц и др.) и специалистов по разным разделам литературоведения (в сборнике приняли участие классические филологи, медиевисты, историки литературы, теоретики стиха, теоретики и историки романа и пр.).

Второй сборник, посвященный основоположнику брненской компаративистики проф. Франку Вольману, содержит доклады конференции, состоявшейся в 1988 г. Он показывает глубокий и сравнительно радикальный внутренний сдвиг в сторону исследования архетипов и философских моделей архефакта. На первый план выдвигаются связи литературы и мифа, контакты с другими видами искусства, изучение творчества литературных аутсайдеров, поиски утраченных связей и эволюционных параллелей. Руководитель брненского исследовательского коллектива М. Микулашек в первой статье сборника толкует сравнительное исследование литературных жанров как особый перекресток структурной эстетики, семиотики, антропологии и герменевтики. Первая часть сборника посвящена личности Ф. Вольмана (статьи М. Микулашека и полонистов Й. Крыстынека, Я. Пеликана). В теоретическом разделе помещены статьи выдающегося компаративиста мировой известности Д. Дюришина, далее Й. Гвища и З. Матхаузера, кроме того, в состав раздела входят и статьи музыковедов, историков и фольклористов (Й. Фукач, Р. Печман, Р. Пражак, Б. Бенеш). Авторами отдельных статей являются литературоведы из России, бывшей Чехословакии, Великобритании, Франции, с Украины, из Венгрии, Финляндии, Канады, Польши, Германии. Сравнительно много места отведено модернизму и авангарду, в том числе русскому символизму и импрессионизму и стилю «модерн»; не забывают, однако, и о средневековых хрониках, повестях, эпистолярной прозе, мифе, об аутсайдерах русской литературы XIX в., о малых прозаических жанровых формах и т.п.

Казалось бы, что всё это слишком пестрая смесь. Однако все статьи связаны воедино стремлением проникать сквозь литературные виды и жанры к сущности художественного творчества и творческой индивидуальности, к тайне искусства как чисто человеческой деятельности, которая одновременно преодолевает ограниченность человеческих умов и сердец. Сборник, статьи которого написаны в подавляющем большинстве на русском языке, свидетельствует не только о международных контактах и интегрирующей роли Института восточнославянских литератур и литературной компаративистики Брненского университета, а также о динамике литературоведения и его отдельных дисциплин.

Иво Поспишил

Orosz írók magyar szemmel, IV. Szemelvények a műfordítás történetéből. Összeáll.: Bergné Török Éva, Hetényi Zsuzsa, Kárpáti Anikó, Légrády Viktor, Somló Katalin. Szerk.: D. Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 1993, 736 c.

В 1993 г. вышел в свет четвертый том серии «Русские писатели глазами венгров», в котором представлены фрагменты из истории художественного перевода. Первый том включает касающуюся русской литературы критику периода 1820–1920 годов, второй том содержит отрывки художественных переводов, вышедших в свет в то же время, в третьем томе представлена литературная критика 1920–1944 годов. К этому последнему примыкает ныне вышедший том, содержащий переводы тех художественных произведений, первое издание которых появилось в течение того же периода. Периодизация тут определяется годом именно первого издания, поскольку ряд начинается Пушкиным и продолжается такими современниками, как, например, Шолохов.

О культурно-историческом фоне переводов говорится очень кратко, так как он уже подробно проанализирован Агнеш Дуккон в предисловии третьего тома. Период в целом характеризуется изданием добротных, отвечающих высоким требованиям переводов, хотя в некоторых случаях мы можем встретить переводы, сделанные с плохих подстрочников или вышедшие из-под пера переводчиков, не владеющих русским языком на должном уровне. Однако в то время уже считалось основным требованием переводить с оригинала. Часто тексты современных писателей удавалось доставать лишь с большим трудом, и нередко писатели и переводчики только путем личных контактов, благодаря переписке, могли получить произведения, которые собирались перевести. (Например, Хуго Хайманн переписывался с жившим в эмиграции Буниным, а Лайош Кашшак, Дюла Ийеш, Хуго Геллерт – с Горьким.) Многие осваивали русский язык в годы заключения или эмиграции, выучивали его исключительно из-за интереса к русской литературе. Но бывали и такие, кто работал с переводов (уровень которых отнюдь не всегда был низок) на другой язык, преимущественно немецкий. Так готовились, например, первый и второй том романа Шолохова «Тихий Дон» (перевод Рене Сурана и Шандора Бенами); немецкими подстрочниками пользовались Аттила Йожеф и Дюла Ийеш, переводя стихотворения Лермонтова и Пушкина, Дежё Костолани и Арпад Тот при работе над пьесами Чехова.

Книга разделена на две части соответственно жанрам: первую составляют стихотворения, вторую – прозаические произведения. Авторы следуют в хронологическом порядке; сначала помещается текст произведения, потом, за редким исключением, – несколько переводов на венгерский язык. Это оказывает особенно большую помощь при изучении истории художественного перевода.

В 1920–1944 гг. продолжают свою работу несколько дебютировавших ранее переводчиков с русского языка, например, Эндре Сабо, Золтан Трочани, Шандор Бонкало, выдающиеся венгерские писатели Дежё Костолани, Арпад Тот, Лёринц Сабо. Появляются и такие «новые» имена переводчиков русской литературы, как Геза Кепеш, Шаролта Лани, Енё Дёри-Юхас, или представители еще более молодого поколения, среди которых, в числе многих других, были Имре Макаи, Клара Сёллёши, Жужа Раб, Ласло Латор. Как замечают составители тома, интерес читателей в этот период был направлен, в первую очередь, к прозе. Относительно прозаических произведений можно заметить, что новые переводы готовились преимущественно из-за устаревания языка, как в случае издания произведений Толстого, Достоевского и Шолохова. О необычайной популярности некоторых стихотворений свидетельствует, сколько выдающихся венгерских поэтов делали переводы с них. Самые яркие примеры тому – стихотворения Пушкина («Зимнее утро»» – 5 переводов, «Элегия» – 6), Лермонтова («Смерть поэта» – 5) и Есенина (тут можно назвать его особенно известное стихотворение «Собака»).

Предисловие к тому написано Жужанной Зёльдхейи-Деак, прекрасным знатоком восприятия русской литературы в Венгрии. В своем предисловии она подробно рассматривает некоторые произведения, сопровождая свой анализ обильными библиографическими ссылками. Книга завершается биографическими данными о важнейших авторах тома, библиографией основных трудов по теме и указателем имен.

Этот отлично подобранный и составленный, удачно реализовавший первоначальные представления составителей и вопреки трудностям в книгоиздании красивооформленный том (даже внешний вид серии единообразен) представляет собой незаменимую книгу для венгерских русистов.

Мария Рожа

Orosz írók magyar szemmel, V. Az orosz és szovjet irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai. 1945–1990. Összeáll.: KÁMÁN Erzsébet, SIMON Mária, KIS PINTÉR IMRÉNÉ, JUHÁSZ Terézia. Szerk.: KÁMÁN Erzsébet. Budapest: Tankönyvkiadó 1992, 698 c.

Пятый том той же серии составлен под редакцией Эржебет Каман и содержит избранные документы из истории восприятия русской и советской литературы в Венгрии периода 1945–1990 годов. Хотя этот том серии вышел в свет уже в 1992 г., опередив, таким образом, четвертый том, мы в своей рецензии соблюдаем хронологию появления документов. Структура тома строится соответственно следующей периодизации: 1945–1956, 1957–1970, 1970–80-е годы. После окончания второй мировой войны издание русских книг, популяризация советской и русской литературы в Венгрии пережили огромный подъем. К сожалению, наряду с подлинными ценностями появлялось и много схематических или переоцененных тогда с идеологической точки зрения, а ныне совершенно забытых произведений, которые не выдержали испытания временем. Произведения писателей-классиков – Горького, Маяковского, А.Толстого, Шолохова – вышли в свет большими тиражами, но представители модернистского и авангардного направлений игнорировались и критикой, и книгоиздателями. В 50-е годы советская литература служила образцом в Венгрии, догматическая культурная политика предписывала подражание советскому примеру. В то же время венгерских писателей, критиков занимали типологические параллели между русской и венгерской литературами и их изучение в контексте европейской и мировой литературы. Особенно интересны появлявшиеся с 50-х годов труды о русской литературе одного из крупнейших современных венгерских прозаиков Ласло Немета, переводившего Толстого и Горького. Он был представителем мнения, что в русской литературе опыт, который хотел приспособить западное мышление и культуру к русской ситуации, кончился неудачей.

Хрестоматия включает много статей о «споре Лукача» (переписка Георга Лукача с Тибором Дери об оптимизме в журнале «Звезда»), развернувшемся в 40–50-е годы. Лукач высоко ценил русскую литературу, в его концепцию реализма хорошо вписывались произведения Белинского, Гоголя и Горького, он даже активно участвовал в русской литературной жизни через журнал «Литературный критик». Особенно значительны его труды о развитии русского романа в XIX–XX вв.

Период с 1957 по 1970 г. характеризуется оживлением духовной жизни как в Венгрии (благодаря стабилизации политического режима, надеждам на реформы), так и в Советском Союзе (в атмосфере «оттепели», десталинизации, объявленной после XX съезда КПСС). В советской литературе пережил подъем драматический жанр, появилось т.н. «четвертое поколение» молодых поэтов. Новой темой была жизнь деревни, заявили о себе писатели народов СССР. Неоавангард 60-х годов вернулся к опыту 20-х. В это время издают «Конармию» Бабеля, произведения Пильняка, Блока, Мандельштама, Есенина, Анны Ахматовой. Меняются взгляды и в литературоведении, всё большее место завоевывает принцип историзма взамен вульгаризирующих социалистических догм. Можно упомянуть, не говоря подробнее о многочисленных монографиях, вышедших в свет в то же время, трехтомную работу 1961 г. «Труды из области венгерско-русских литературных связей». Представленный период завершается статьей Гезы Феи о «Мастере и Маргарите» Булгакова и рецензией Георга Лукача на повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Что касается работ 1970–80-х годов, составители тома, стремясь дать представление о широком спектре мнений, старались включить, главным образом, критический материал, скрытый в журналах, провинциальных изданиях, а не помещать фрагменты из общеизвестных и легкодоступных монографий. Составители преследовали цель показать работу русистов различных венгерских университетов, кратко знакомя с исследованиями, в которых применяются методы Юрия Лотмана, Михаила Бахтина.

«Модные» писатели эпохи в Венгрии – Окуджава, Распутин, Айтматов, Евтушенко и заново открытый Пастернак. Результаты новых исследований о русских писателях-классиках представлены трудами Михая Петера о Пушкине и Жужанны Зёльдхейи-Деак о Тургеневе.

Особенно интересна та часть тома, в которой поэты, писатели или актеры рассказывают о своем отношении к отдельным авторам или к русской литературе вообще. Перечислим только некоторые примеры: статья Лайоша Априли о его переводе «Онегина» и о переводе Лёринцем Сабо Маяковского, мысли Яноша Пилинского о сходстве героев Висконти и Достоевского, статья Петера Вереша о Шолохове, Имре Чанади об Ахматовой, Ференца Барани о Евтушенко, Шандора Чори о Есенине и Ивана Дарваша о своих ролях в драмах Чехова. Здесь же работы, помещающие русскую литературу в контекст западной, например, «Толстой и Рильке» Золтана Йекели, «Кафка и Твардовский» Йожефа Ленделя. Содержание тома становится более разнообразным благодаря работам, касающимся других сфер искусства, таким, как статья Золтана Кодая о русской народной песне, статьи Тамаша Майора о Московском Художественном театре, Эндре Геллерта о Станиславском, Белы Балажа о фотоискусстве, Иштвана Кардоша о Святославе Рихтере, Лайоша Кашшака о Марке Шагале. В конце тома мы находим избранную библиографию и указатель имен.

Мария Рожа

Helmut H. JACHNOW, Nina B. MEČKOVSKAJA, Boris Ju. NORMAN, Adam E. SUPRUN, **Modalität und Modus.** Allgemeine Fragen und Realisierung im Slawischen. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1994, 413 S.

Die Modalität gehört zu einem der kompliziertesten Begriffe der Sprachwissenschaft. Die Kategorie der Modalität wurde oft mit verschiedenen Annäherungsweisen analysiert, jedoch gibt es sehr viele offene Fragen, die nicht eindeutig beantwortet werden können: z.B. ungeklärt ist, welche sprachliche Erscheinungen durch den Begriff der Modalität charakterisiert werden können, fraglich ist, ob die Modalität eine syntaktische oder eine lexikalische Kategorie sei, es ist weiterhin sehr schwer, die verschiedenen Modalitätsarten, die in den einzelnen sprachlichen Konstruktionen erscheinen, auseinanderzuhalten. Im Hinblick darauf, daß die Logik sich auch mit der Modalität beschäftigt, ist fraglich, ob die Modalität zu dem Gebiet der Logik oder der Sprachwissenschaft gehört, und weil die Modalität in den sprachlichen Konstruktionen nicht immer konkret realisiert wird, ist es nicht leicht zu entscheiden, ob es sich um eine semantische oder pragmatische Kategorie handelt.

Das vorliegende Buch ist ein auf den modernsten Stand gebrachtes Nachschlagewerk, das in klar informierenden Beiträgen einen umfassenden Überblick über die Modalitätsforschung, die heute zu einem der aktuellsten Gebiete der Sprachwissenschaft gehört, bietet. Darüber hinaus werden auch Bereiche, wie Aspekt, Syntax, Semantik sowie kontextuelle Mittel des modalen Ausdrucks, in die Ausführungen miteinbezogen.

Der Band ist schon der dritte dieser Art – so die Autoren im Vorwort – und entstand in Zusammenarbeit der Philologischen Fakultäten der Universitäten Bochum und Minsk.

Er ist in sieben größere Kapitel geteilt: A: Modalität und Modus unter theoretischen und wissenschaftshistorischen Gesichtspunkten, B: Modalität und Modus unter dem Gesichtspunkt einzelsprachlicher Deskription, C: Modus unter vergleichend-angewandten Gesichtspunkten, D: Auswahlbibliographie zur Erforschung von Modalität und Modus, E: Personenregister, F: Sachregister.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den Problemen der Bestimmung und Deutung der Begriffe von Modus und Modalität (Roland Harweg, Helmut Jachnow, Bochum: Modus und Modalität), mit den Möglichkeiten einer Subkategorisierung der Modalität als einer globalen Kategorie (Bronislav Plotnikov, Minsk: Jazykovaja modalnost' i ee kategorizacija) und mit der

Geschichte der bisherigen Modalitätsforschung auf dem russischen Sprachgebiet (Jürgen Kristophson, Bochum: Geschichte der Modalitätsforschung in Rußland).

Im zweiten Kapitel, das aus drei Teilen besteht (wie: B1: Ostslawisch, B2: Südslawisch, B3: Westslawisch), wird ausführlich ein Bild von Modalitätserscheinungen in einzelnen slawischen Sprachen und der betreffenden Fachliteratur gegeben. Im zweiten Teil werden diese Kategorien in zehn Sprachen dargestellt, darunter in zwei ostslawischen: im Russischen (Oleg Ozarovskij, Minsk: Sintaktičeskije aspekty i formy modal'nosti v russkom jazyke) und im Weißrussischen (Pavel Šuba, Minsk: Modal'nost' v belorusskom jazyke). Die südslawischen Gruppe wird durch vier Sprachen vertreten: Altkirchenslawisch (Alla Kožinova, Minsk: Modal'nost' v bolgarskom jazyke), Slowenisch (Nina Mečkovskaja, Minsk: Modal'nost' v slovenskom jazyke) und Serbokroatisch (Gerhard Ressel, Münster: Modus und Modalität im Serbokroatischen). Aus der westslawischen Gruppe werden ebenfalls vier berücksichtigt: Sorbisch (Helmut Faßke, Bautzen: Modus-Modalität-Modalfeld. Die paradigmatischen und kontextuellen Mittel modalen Ausdrucks im Sorbischen), Tschechisch (Bronislav Plotnikov, Minsk: Modal'nost' v češskom jazyke), Polnisch (Christian Sappok, Bochum: Modalität im Polnischen), Altpolabisch (Adam E. Suprun, Minsk: Modal'nost' v drevjanopolabskom).

Alla Kožinova behandelt in ihrem Beitrag die Modalitätsausdrucksmöglichkeiten im Altkirchenslawischen und erwähnt »die vom Sprecher festgelegte Bezeichnung der im Satz enthaltenen Mitteilung zur Wirklichkeit« wie »das dominierende Merkmal der Modalitätskategorie«. Laut der Autorin ist die Kategorie im Altkirchenslawischen durch die objektive Modalität der Möglichkeit und Notwendigkeit, der Aufforderung und des Wunsches vertreten. Sie bespricht die Konstruktionen, die zu deren Ausdruck dienen.

Bronislav Plotnikov behandelt in seinem Artikel (Modal'nost' v češskom jazyke) die Modalitätserscheinungen, in dem er sich auf die in der modernen tschechischen Sprachwissenschaft vorherrschenden Konzeptionen stützt. Er betrachtet die Modalität von semantischen und formalen Gesichtspunkten aus, zählt die tschechischen Modalitätsverben auf, beschreibt die linguistischen Termini, mit deren Hilfe die Grammatikalisierung der Subkategorisierung realisiert wird. Diese wären: Indikativ, Debitiv, Possibilitiv, Permissiv, Fakultativ, Volitiv, Hortativ, Optativ. In seinem Artikel werden die einzelnen Verben nach den obigen Kategorien eingeordnet.

Christian Sappok stellt in seinem Artikel (Modalität im Polnischen) fest, daß die Beschreibung modaler Ausdrücke der sprachwissenschaftlichen Tradition entsprechend auf einer Dichotomie beruht, auf der einen Seite befinden sich Sätze, Mitteilungen, Fragen, Repliken usw., auf der anderen aber steht die Einstellung des Sprechers zum Satzinhalt. Auf die Problematik der Intonation hinweisend, modifiziert der Autor dieses Bild weiter. Beispielsätze werden aus dem Polnischen angeführt, der Text wird mit Abbildungen ergänzt, wodurch der Beitrag an Anschaulichkeit gewinnt.

In Kapitel C wird dem Leser die grammatische Kategorie des Modus unter vergleichend-angewandten Gesichtspunkten vorgestellt. Der Autor vergleicht die deutschen Imperativ- und Konjunktivsätze mit ihren russischen Entsprechungen, um glottodidaktische Bedürfnisse der russischen Grammatiker und russischsprachigen Deutschlehrer abzudecken. Es ist dies ein Versuch, dem Gebrauch dieser grammatischen Konstruktionen einen theoretischen Hintergrund zu liefern.

Die Autoren – ihrerseits hervorragende Kenner der einzelnen slawischen Sprachen und der behandelten Problematik – haben unter Berücksichtigung der neuesten Forschungsergebnisse eine Zusammenstellung von wertvollen Artikeln über Modus, Modalität und die mit ihnen verbundenen Fragen erarbeitet, von denen ich hier nur einige auswählen konnte.

Eine Auswahlbibliographie, ein Personen- und ein Sachregister vervollständigen den Band.

Die Redaktion hat dieses Buch in Zusammenarbeit mit namhaften Professoren und Forschern an pädagogischen Hochschulen und Universitäten gestaltet. Sie bietet den Sprachforschern damit ein Nachschlagewerk, das auch den eigenen Gedanken Raum läßt, und gibt den Interessenten ein reiches und brauchbares Material für das Thema »Modalität«.

Péter Pátrovics

А. М. Булыка, **Слоўнік іншамоўных слоў**. Мінск: «Народная асвета», 1993, 398 с.

Опытный белорусский лексиколог, лексикограф и этимолог Александр Николаевич Булыко, автор незаменимого историко-этимологического словаря «Даўнія запазычанні беларускай мовы» (Мінск, 1972, в дальнейшем – ДЗ), а также ценной монографии «Лексічныя запазычанні ў беларускай мове XIV–XVIII стст.» (Мінск, 1980, в дальнейшем – ЛЗ) составил первый для современного белорусского языка словарь иностранных или – в буквальном переводе – иноязычных слов (в дальнейшем: СІмС). Словарь задуман автором как учебное пособие для белорусских средних школ, поэтому он охватывает только общеупотребительную лексику; из редких, узкоспециальных и устаревших слов в него включены только те, которые встречаются в художественных произведениях, предусмотренных школьной программой. В словаре толкуется около 5600 слов; заглавные слова сопровождаются самой необходимой грамматической характеристикой; указывается на их происхождение в белорусском языке; при этом приводится обычно только иноязычный первоисточник белорусского слова, «а если есть достаточные научные основания, то и сведения о языках-посредниках». Употребление иностранных слов часто иллюстрируется короткими свободными или устойчивыми словосочетаниями. В конце словарной статьи перечисляются (уже без толкования) дериваты, образованные от заглавного слова на белорусской почве. Эти принципы составления словаря и построения словарной статьи изложены в кратком «Прадмове» (с. 3–6).

При оценке нового и для белорусского языка новаторского труда А. Н. Булыко необходимо учесть, что это – словарь одного автора, между тем, как, например, «Словарь иностранных слов» (Москва: «Русский язык», 1980, в дальнейшем – СИС) для русского языка (около 19 тысяч слов) или «Słownik wyrazów obcych PWN» (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971, в дальнейшем – SWO) для польского языка (ок. 27 тысяч слов) – плод многолетнего труда больших коллективов. Поэтому ограничение материала потребностями средней школы можно считать оправданным. Признаюсь, что такой отбор материала для постороннего наблюдателя делает словарь еще более интересным, поскольку он позволяет судить о том, какие иностранные (иноязычные) слова нуждаются в толковании для носителей белорусского языка со средним образованием (по крайней мере, по мнению одного авторитетного белорусского лингвиста), без учета заведомо международной специальной терминологии разных отраслей науки и техники.

Что касается толкований иноязычных слов в рецензируемой работе, надо учесть, что выпуск словаря длился два с половиной года (был сдан в набор в декабре 1990 г., а подписан к печати в мае 1993 г.), поэтому нельзя упрекать автора в том, что некоторые толкования носят на себе отпечаток советского периода, как, напр., *мэр* ‘кіраўнік муніцыпалітэта ў Англіі, Францыі, ЗША і некатарых іншых краінах’ (с. 221) – с тех пор, наверное, и в Белоруссии появились уже и свои *мэры* и *мэрыі;* можно было бы смягчить и такое определение, как *крэ́сы* ‘назва захопленных буржуазнай Польшчай заходніх беларускіх і ўкраінскіх зямель, якой карысталіся польскія шавіністы ў 1919–1939 гг.’ (с. 179), ср. хотя бы использование термина *польшчызна крэсова* также белорусскими лингвистами без всяких отрицательных обертонов (напр. в сборниках: Польские говоры в СССР, ч. 1–2, Минск, 1973). Отвлекаясь от немногочисленных такого рода примеров, толкования в словаре следует считать корректными и ясными.

При отборе слов автор первого для белорусского языка словаря такого рода должен был столкнуться с немаловажной проблемой: какие слова считать иностранными (иноязычными) для носителя белорусского языка со средним образованием. Если автор решил назвать свою работу словарем иноязычных слов, то следовало бы ожидать, что найдутся в ней слова также русского и церковнославянского про-

исхождения (хотя их, учитывая языковую ситуацию в Белоруссии, трудно назвать иностранными). Автор, наверное, по практическим соображениям, решил эти пласты белорусского языка в словарь не включать (да ведь они для носителя белорусского языка со средним образованием, владеющего, как правило, русским языком в качестве «второго [или даже первого] родного языка», в объяснении не нуждаются). По отношению к церковнославянизмам А. Н. Булыко следует, по-видимому, примеру СИС, в котором, правда, как мы считаем, «основная задача словаря – дать краткое объяснение слов иноязычного происхождения» (с. 3, разрядка наша. – *А. З.*), но в самом словаре мы не находим ни *аза*, ни *ижицы*, не говоря уже о словах типа *краткий, прежде, влечь* и т.п. (Значит, редакторы СИС, несмотря на оживленную лингвистическую и идеологическую дискуссию о происхождении русского литературного языка, молча заняли в этом вопросе последовательную унбегауновскую позицию, согласно которой «в своей основе словарный состав современного русского языка продолжает оставаться церковнославянским» – Б. О. Унбегаун, Язык русской литературы и проблемы его развития: VIe Congrès International des Slavists, Prague, 7–13 août 1968. Communications de la délégation française et de la délégation suisse. Paris 1968, 129). В СІмС приводятся, правда, грецизмы (как и в СИС) типа *евангеліст, евáнгелле, епіскап, ерась, ерэтык* (с. 108–109) и т. п., но они возводятся прямо к их греческим праобразам, как будто бы не было «достаточных научных оснований» считать, что они были заимствованы белорусским языком через церковнославянское посредство. Напрасно было бы искать в качестве заглавных слов явных церковнославянизмов типа *храм, млека* (кормячая жывёліна), хотя они нередко выступают в тексте толкований, ср., напр., 'каталіцкі храм' (*касцёл*, с. 163), 'будыйскі храм' (*пагада*, с. 229), 'млека-кормячая жывёліна' (*малпа*, с. 198, *нутрыя,* с. 228 и т.п.). Игнорирование церковнославянского посредничества может привести неосведомленного читателя к весьма смутным представлениям о путях проникновения в белорусский язык некоторых латинских слов. Если сравнить две рядом стоящие словарные статьи *палáта* (с. 230–231) и *палáц* (с. 231), можно прийти к выводу о том, что в белорусский язык слово *палáта* пришло прямо из латыни (что неверно), а *палáц* через польское и итальянское посредство из того же латинского источника (что верно); между тем как раз такие примеры могли бы иллюстрировать то характерное скрещивание западного и восточного путей распространения общеевропейской культурной лексики на белорусской почве, которое придает белорусской лексике свою неповторимую оригинальность. При ознакомлении с СІмС создается впечатление, что в белорусском языке вообще нет заимствований из русского языка (или они не считаются словами иноязычного происхождения). Отмечается, правда, русское посредничество при заимствовании белорусским языком части слов западноевропейского (*вакзáл*, с. 60; *дагматызм*, с. 85; *дрэйф*, с. 91; *журналíст*, с. 111 и т. д.) и восточного (*гюрзá*, с. 85; *дóмра*, с. 89) происхождения, собственно русским по своему происхождению (и то, по-видимому, ошибочно) считается всего лишь одно слово *бурлáк* (с. 58; ср. ЭСБМ 1, 418). Отсутствие указания на русское посредничество представляется особенно странным в тех случаях, когда фонетический облик белорусского слова носит на себе явный отпечаток такого посредничества, напр., *х* вместо *г* в словах *ноў-хáў* (с. 227), *хóби, хол* (с. 358), и *мюзік-хóл* (с. 222), *хулігáн* (с. 360), или *не-* вм. *нэ-* во всех словах от *неалагізм* (с. 225) до *неўралгія* (с. 226), а также в инлауте: *генеалóгія, генéзіс* (с. 75) и т. д.

В отличие от русизмов, полонизмы считаются в СІмС обычно иноязычными словами. Польское посредничество, как правило, отмечается для многих слов латинского *(імшá*, с. 120; *касцёл*, с. 163; *кóлер,* с. 174 и др.), итальянского (*кóўдра*, с. 175), немецкого (*ланцýг*, с. 186; *малярý,* с. 199; *панчóха*, с. 234; *фýтра*, с. 355; *шанавáць*, с. 388) и др. происхождения, наряду с ними приводится также показательное число собственно польских слов: *бы́дла* (с. 59), *вэ́ндзіць*, *вяндлíна* (с. 68), *дашчэ́нту* (с. 87), *зáйздрасць*,

зарядлы (с. 112), *зычыць* (с. 113), *нзндза* (с. 228), *пазычаць* (с. 230), *цнатлівы*, *цнота* (с. 360), а также старых польских калек с немецких слов: *замак*, *здрада*, *здрадзіць* (с. 112). Почти все эти слова засвидетельствованы уже в старобелорусской письменности XV–XVII вв. (ср. ДЗ, ЭСБМ), они принадлежат к общеупотребительной лексике современного белорусского языка, поэтому едва ли нуждаются в толковании для носителей белорусского языка со средним образованием. Значит, полонизмы попали в словарь только в силу их иноязычного происхождения, что находится в прямом противоречии с отмеченным выше игнорированием церковнославянизмов и русизмов.

В заключение остановимся на словах, которые в СІмС квалифицируются как слова венгерского происхождения (ограничиваясь ссылками на литературу последних лет):

бекеша < венг. *bekeš* (с. 50). – Этимология неточная; современная белорусская форма является обратным дериватом от более ранней формы *бекешка*, засвидетельствованной с 1599 г. (ДЗ 40, ЛЗ 112, ГСБМ I, 265), заимствованной из польск. *bekieszka* (с 1586 г.). Слово возникло в польском языке на базе венгерской фамилии *Бекеш* (*Bekes*, польск. *Bekiesz*) полководца Гашпара Бекеша (венг. Bekes Gáspár, польск. Kasper Bekiesz, 1520–1579), служившего в войсках Речи Посполитой при Стефане Батории. В самом венгерском языке *bekecs* [bekeč] и уст., обл. *bekes* [bekeš] (с 1774 г.!) были заимствованы из польского языка, см. в последнее время: Wołosz I, 233–234, Hollós 16–18. Не совсем точно («ад прозвішча *Bekesz* венгерскага караля Баторыя») объясняется это слово и в ЭСБМ (1, 343). Значит, сжатое этимологическое указание в СІмС следовало бы сформулировать так: «польск. *bekiesz(k)a* < венг. *Bekes*», из чего явствовало бы, что первоисточник слова не венг. нарицательное *bekes*, а фамилия *Bekes* (форму *Bekeš*, которой венгерская орфография не знает, можно было бы оставить только в квадратных скобках в качестве фонетической транскрипции венгерской фамилии *Bekes*, где *s* на самом деле произносится как [š]).

гайдук < польск. *hajduk* < венг. *hajdúk* 'пехацінцы' (с. 69). – Этимология корректна, ср. Wołosz I, 255–256, Hollós 27–29. Толкование повторяет определение, данное этому слову в СИС (с. 110); следовало бы добавить, что *гайдуки* служили и войсках Речи Посполитой; в старобелорусском слово отмечается с 1568 г. (ДЗ 76, ЛЗ 62), так что в отличие от русского для белорусского языка это слово в военном значении не только экзотизм 'паўстанец-партызан на Балканах і ў Венгрыі ў перыяд турэцкага панавання (XV–XIX стст.)', но и собственный историзм.

гуляш < венг. *hulas* (с. 84). – Такого слова в венгерском нет, слово восходит к венг. *gulyás*, которое в XIX в. стало интернационализмом (см., напр., Wołosz I, 255, Hollós 33).

гусар < польск. *husar* < венг. *huszár* (с. 84). – Польская форма правильно – *husarz* (так еще ДЗ 87, ЛЗ 63; ср. Wołosz I, 260–261, Hollós 33–36).

дэраш < польск. *deresz* < венг. *dereš* (с. 106). – Венгерская форма правильно *deres* (ср. Wołosz I, 247). Слово известно также в белорусских говорах (СБГ 2, 117).

кабат < венг. *kabát*, от перс. *kabä* (с. 132). – По хронологическим причинам белорусское слово не может быть венгерского происхождения. В белорусском оно засвидетельствовано уже в 1516 г. (ДЗ 133, ЛЗ 112), между тем как в венгерском только в 1751 г. В польском языке *kabat* известно уже в XV в. (см. Wołosz II, 6), так что в белорусском языке это скорее полонизм (так еще в ДЗ, ук. м.), но не венгерского происхождения, а венг. *kabát* было заимствовано из западнославянских языков.

кунтуш < польск. *kontusz*< венг. *köntös* (с. 181). – Белорусское слово восходит, повидимому, к польск. диал. *kuntusz* (так еще в ДЗ 181; ср. Wołosz I, 269, Hollós 50–51).

кучма < польск. *kuczma*, венг. *kucsma*. 1. 'шапка футрам наверх'; 2. *перан.* 'пышныя густыя валасы' (с. 182). – В 1-м значении в старобелорусском отмечается уже с 1590 г. (ДЗ 183), в польском с 1543 г., а в венгерском лишь в 1682 г., поэтому скорее

венгерское слово было заимствовано из славянских языков, в которых исходным было 2-е значение (см. Wołosz II, 7–8).

ле́ча < венг. *lecsó* (с. 189). – Это слово является самым новым заимствованием из венгерского в белорусский; венг. *lecsó* 'овощное блюдо из свежего красного перца, помидоров и лука' тоже относительно новое слово (отмечается с 1940 г., см. TESz II, 737); поскольку по толкованию в белорусском это 'консервированное блюдо', необходимо считаться с посредничеством русск. *ле́чо* (с. 1967 г., см. Новые слова и значения, Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 70-х годов. Под ред. Н. З. Котелевой. Москва 1984, с. 324), так как на этикетках банок с этим импортным продуктом виднелась надпись на русском языке.

маге́рка < польск. *magierka*, от венг. *magyar* 'венгр' (с. 195). – Интересно, что слово *макгерка* в старобелорусском засвидетельствовано несколько раньше (1577 г., ДЗ 195, ЛЗ 112), чем в польском (1585 г., SłP XIII, 16; Wołosz I, 277 самую раннюю фиксацию польского слова приводит только из 1621 г.).

ме́нцік < от венг. *mente* 'куртка' (с. 210). – Слово восходит к венгерскому источнику, по-видимому, через посредство русск. *ме́нтик* 'гусарская куртка с шнурами' (Фасмер II, 437), откуда, наверное, также укр. *ме́нтик* (ЕСУМ 3, 437) и польск. *mentyk* (SJP IV, 569, Hollós 60–61), хотя некоторые исследователи возводят украинское и польское слова прямо к венгерскому первоисточнику (ЕСУМ, ук. м.; SWO 467; Wołosz I, 281); фонетический облик белорусского слова указывает, во всяком случае, на русское посредничество.

пала́ш < польск. *pałasz* < венг. *pallos* (с. 231). – В старобелорусском известно уже с 1582 г. (ДЗ 234), а в польском только с XVII в. (Wołosz I, 288). Русск. *палаш* было заимствовано, по-видимому, из старобелорусского (первая запись: *полашь литовской* – 1608 г., ДРС 14, 131, ср. Hollós 60–61).

ча́рда́ш < венг. *csárdás* (с. 366). – Заимствовано, наверное, в XX в. через русск. *ча́рда́ш* (также с колеблющимся ударением, СИС 572, ср. Hollós 79), хотя для варианта *чардаш* не исключено и польское посредничество (*czardasz*, Wołosz I, 243–244).

шарава́ры < венг. *salavári* < тюрк. *šalvar*, от перс. *šälvar* (с. 368). – В форме *шаловары* это слово в старобелорусском засвидетельствовано уже в 1557 г. (А. Н. Журавский, Лексика тюркского происхождения в старобелорусском языке: ТВЯ 89), в польском в 1564 г. (*szalawary*, Wołosz I, 304), а в венгерском только с 1585 г. (TESz III, 480), поэтому возможно, что в белорусский язык (а также в польский) это слово попало через украинское посредство из тюркских языков, минуя вообще венгерское посредничество (так еще ЛЗ 116; ср. Wołosz, ук. м., Hollós 83).

шарэ́нга < ст.-польск. *szereg* < венг. *sereg* (с. 369). – В данной форме и в военном значении является, по-видимому, обратным заимствованием из русск. *шере́нга*, которое, в свою очередь, восходит к польск. диал. *szereg* через ст.-блр. *шеренгъ* (с 1598 г., ДЗ 362, ЛЗ 67). В современном белорусском языке широко употребляется и слово *шэ́раг* 'ряд' < польск. *szereg*, которое в словаре почему-то не приводится. В памятниках польского языка *szereg/szereg* засвидетельствованы лишь с XVII в. (Wołosz I, 306–307). В белорусских народных говорах засвидетельствованы как *шэраг*, так и *шэрэнг* (СБГ 5, 537, 539), но не *шарэ́нга*.

Отметим еще два слова, которые в этимологической литературе считаются обычно или часто словами венгерского происхождения, но в СІмС они объясняются подругому:

гарцава́ць < польск. *harcować* < ст.-чеш. *harcovati* (с. 72) – Ст.-блр. *гарцъ, герцъ* (с 1598 г.) автор возводил еще (через польск. *harc*) к венг. *harc* (ДЗ 80, ЛЗ 67). Новые исследования не ставят под вопрос венгерское происхождение польского слова (ср. Wołosz I, 257–258, Hollós 29–31).

шалáш < цюрк. *šalaš*. – Слово имеет безукоризненную этимологию на венгерской почве (*szállás*, с XIII в.), откуда оно распространилось по всей Восточной Европе, а также в Западной Азии; в тюркские языки оно попало разными путями из венгерского. Поскольку *шалáш* (реже также *салáш*) встречается в народных говорах Западной и Центральной Белоруссии (А. Е. Супрун, К изучению тюркизмов в белорусской лексике: ТВЯ 66–67), нет необходимости возводить его к тюркским языкам; намного естественнее трактовать его как полонизм. В польском языке это слово засвидетельствовано уже в 1471 г. как раз в форме *sałasz*, из которой во избежание мнимого мазурения возникли формы *szałasz* и *szałas* (Wołosz I, 302–303, Hollós 80–82).

Несмотря на некоторые спорные вопросы, отмеченные выше в связи с отбором слов, первый словарь иностранных слов белорусского языка является полезным пособием по белорусской лексике, которое может дать толчок дальнейшим исследованиям в данной области белорусской лексикологии.

Андраш Золтан

Сокращения

ГСБМ – Гістарычны слоўнік беларускай мовы 1–. Мінск 1982–.
ДРС – Словарь русского языка XI–XVII вв. 1–. Москва 1975–.
ЕСУМ – Етимологічний словник української мови 1–. Київ 1982 –.
СБГ – Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча 1–5. Мінск 1979–1986.
ТВЯ – Тюркизмы в восточнославянских языках. Москва 1974
Фасмер – Этимологический словарь русского языка I–IV. Москва 1964–1973.
ЭСБМ – Этымалагічны слоўнік беларускай мовы 1–. Мінск 1978–.
Hollós – *Hollós* Attila, Az orosz szókincs magyar elemei [Венгерские элементы русской лексики]. Kandidátusi értekezés [Кандидатская диссертация]. Budapest 1992 [машинопись].
SJP – Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego I–XI. Warszawa 1958–1969.
SJP – Słownik polszczyzny XVI wieku pod red. M. R. Mayenowej I –. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1953–.
TESz – A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I–IV. Budapest 1967–1984.
Wołosz – *R. Wołosz*, Wyrazy węgierskie w języku polskim I–II: Studia Slavica Hung. 35 (1989) 215–317; 37 (1991–92) 3–27.

Беларуская мова: Энцыклапедыя. Пад рэд. А. Я. Міхневіча. Мінск: «Беларуская Энцыклапедыя» імя Петруся Броўкі, 1994, 655 с.

Обобщение достижений белорусского языкознания в форме энциклопедии было создано усилиями широкого круга белорусских лингвистов на волнах национального возрождения конца 1980-х – начала 1990-х годов, приведшего к принятию «Закона о языках» в Белорусской (тогда еще) ССР от 26 января 1990 г. (текст этого закона и некоторых сопровождающих его законодательных актов помещен в приложении к книге на с. 647–654). Пафос национального возрождения звучит также в предисловии («Слова да чытача», с. 5–6) редактора А. Я. Міхневіча: «Энцыклапедыя беларускай мовы выдаецца ў час, калі нарэшце сталі блізкія да здзяйснення спрадвечныя мары народа аб нацыянальнай незалежнасці, аб доўгачаканай разняволенасці духоўнага жыцця, аб адкрытасці ўсім вятрам цывілізаванага свету». Хотелось бы верить, что эти времена еще не прошли бесповоротно и объемистый том большого формата под названием «Беларуская мова: Энцыклапедыя» (в дальнейшем – БМЭ) станет только важной вехой на пути развития белорусоведения, а не его надгробным камнем.

Общий принцип, по которому была составлена БМЭ, это – «узбуйненне артыкулаў, каб пазбегнуць раздраблення матэрыялу, уласцівага многім тэрміналагічным вы-

данням» (с. 6). Этим и объясняется, что в БМЭ относительно немного статей (по нашим подсчетам, их 510), но они довольно обширные и носят иногда монографический характер.

Статьи БМЭ можно поделить условно на 1) персональные (биографические) и 2) предметные.

1. Сюда относятся биобиблиографические очерки, посвященные деятельности как белорусских, так и зарубежных языковедов, работавших в прошлом или работающих и в настоящее время в области белорусского языкознания, а также белорусским поэтам и писателям, которые внесли свой вклад в развитие белорусского литературного языка. При чтении биографий основоположников белорусского языкознания часто повторяются слова «арест», «ссылка», «расстрел» – жертвами сталинизма пали, в частности, П. А. Бузук (1891–1937), М. Я. Байкоў (1889–1941), І. К. Бялькевіч (1909–1960), І. В. Воўк-Левановіч (1891–1943), М. І. Гарэцкі (1893–1939), М. І. Каспяровіч (1900–1937), В. Ю. Ластоўскі (1883–1938), Я. Ю. Лёсік (1883–1940), С. М. Некрашэвіч (1883–1937), Б. А. Тарашкевіч (1892–1938); почти все они были устранены из белорусской научной жизни еще в 1930 г.; это означало тогда, по существу, обезглавление всего молодого белорусского языкознания. Если к этому добавить и огромные потери во время второй мировой войны, то приходится с удивлением смотреть на послевоенное бурное развитие белорусского языкознания (см. статью «Гісторыя беларускага мовазнаўства», с. 141–146; автор – М. Р. Прыгодзіч) при одновременном суживании функционирования самого белорусского языка и постепенном вытеснении его русским языком из многих сфер общественной жизни в 1960–1970-е годы (см. статьи «Беларусізацыя», с. 78–80, автор – У. М. Конан; «Гісторыя беларускай літаратурнай мовы», с. 147–156, авторы – А. І. Жураўскі, М. Р. Прыгодзіч; «Дзяржаўная мова», с. 181–182, автор – Я. А. Цумараў). Отдельные статьи посвящены всем белорусским лингвистам со званием профессора; некоторым классикам белорусского языкознания отведены даже две статьи, как, напр., Е. Ф. Карскому (статьи «Карскі Яўхім Фёдаравіч», с. 255–257 и «„Беларусы" Я. Ф. Карскага», с. 91–92, автор обеих статей – М. Г. Булахаў) и Б. А. Тарашкевічу (статьи «Тарашкевіч Браніслаў Адамавіч», с. 558–559, автор – І. К. Германовіч, и «„Беларуская граматыка для школ" Б. А. Тарашкевіча», с. 81–82, автор – Л. М. Шакун). Такие статьи, на мой взгляд, можно было бы объединить.

Среди статей, посвященных зарубежным славистам, занимавшимся между прочим и белорусской проблематикой, в самом большом числе мы находим очерки о русских (Р. И. Аванесов, В. И. Борковский, Н. И. Толстой, Ф. П. Филин) и польских (М. Олехнович, Л. Оссовский, А. Бартошевич, Ст. Глинка, М. Кондратюк, Я.-Э. Смулкова) ученых, другие страны (Австрия, Англия, Болгария, Германия, Франция, Чехия) представлены 1–2 исследователями. В связи с этим я хотел бы указать на одну непоследовательность: тогда как французскому слависту А. Мартелю, посвятившему свою монографию распаду старобелорусского канцелярского языка и вытеснению его польским языком на украинских и белорусских землях после Люблинской унии 1569 г. (A. Martel, La langue polonaise dans les pays ruthènes, Ukraine et Russie Blanche 1569–1697, Lille, 1938) посвящена отдельная статья (с. 331–332, автор – А. І. Жураўскі), норвежец Хр. Станг, написавший две книги о возникновении этого языка (Chr. S. Stang, Die westrussische Kanzleisprache des Großfürstentums Litauen. Oslo, 1935; его же, Die altrussische Urkundensprache der Stadt Polozk. Oslo, 1939) упоминается лишь в списке литературы к статье «Беларускія граматы» (с. 89–91, автор – У. В. Анічэнка). Этим я, разумеется, не хочу уменьшать заслуги А. Мартеля перед белорусским языкознанием, а только подчеркнуть значение работ Хр. Станга для истории канцелярского языка Великого княжества Литовского.

2. «Предметные» статьи охватывают широкую гамму сведений, причем не только о белорусском языке, но также по общему языкознанию (см., например, статьи «Логіка і мова», с. 318–319, автор – А. Я. Міхневіч; «Пазнанне і мова», с. 400–401, автор – Б. А. Плотнікаў; «План зместу і план выражэння», с. 423–424, автор – Б. А. Плот-

нікаў), по сравнительному языкознанию («Індаеўрапейскія мовы», с. 229–230, автор В. У. Мартынаў; «Балтыйскія мовы», с. 72–73; «Балта-славянская праблема», с. 71–72, автор В. У. Мартынаў; «Славянскія мовы», с. 508–510, автор – А. В. Зінкевіч; «Цюркскія мовы», с. 605–606, автор – В. І. Мартынаў), по отдельным языкам, в том числе, по всем славянским и балтийским. Самая большая часть материала, разумеется, посвящена собственно белорусской тематике – истории и современному состоянию белорусского языка.

БМЭ содержит все необходимые сведения о белоруском языке и является незаменимым пособием для всех, кто интересуется белорусским языком. В заключение мне хотелось бы высказать только несколько пожеланий, которые могли бы облегчить пользование этим прекрасным трудом:

1. Необходимо добавить список заглавных слов, потому что внутренние ссылки иногда отсутствуют, например, в статье «Гісторыя беларускай літаратурнай мовы» (А. І. Жураўскі, М. Р. Прыгодзіч, с. 147–156) нет ссылки на статьи «Мова і літаратура» (с. 358–160, автор – У. М. Конан) и «Старабеларуская літаратурная мова» (с. 531–533, автор – Л. М. Шакун).

2. Было бы желательно составить указатели (личных имен, предметный, терминологический).

3. Фамилии зарубежных авторов необходимо дать также в оригинальном написании (ср. статьи «Мартэль Антуан», с. 331–332; «Мэё Пітар Джон», с. 368), поскольку на основе одной белорусской транскрипции исходные формы реконструируются с большим трудом.

4. На труды, опубликованные на русском языке, целесообразно ссылаться всегда в оригинале (ср. две рядом стоящие статьи «Аповесць пра Баву», с. 40–41, автор А. І. Жураўскі, и «Аповесць пра Трышчана», с. 41–42, автор Т. М. Суднік, в которых указывается на работу А. Н. Веселовского 1888 г., раз в форме Весялоўскі А. М., раз в форме Веселовский А. Н.).

5. Было бы целесообразно вставить статью о древнерусском языке и там привести все аргументы за и против. Понятно, что среди самих авторов БМЭ нет единогласия в этом вопросе, но читателя нужно об этом осведомить. Если он на одном месте читает о том, что «продкам усходнеславянскіх моў з'яўляецца старажытнаруская, або агульнаўсходнеславянская, мова (існавала з 7 па 14 ст.)» (статья «Руская мова», с. 459, автор – В. М. Нікалаева), в другом месте о том, что «усходнеславянскія мовы паходзяць з адной крыніцы – старажытнарускай мовы, якая выдзелілася са славянскай моўнай групы, утваралася на працягу 8–9 ст.» (статья «Усходнеславянскія мовы», с. 577, автор – У. В. Анічэнка), а в третьем, наоборот, о том, что «падвяргаецца сумненню даволі распаўсюджаны тэзіс аб поўным дыялектным адзінстве ўсходніх славян і тэорыя т. зв. агульнай калыскі ўсіх усходнеславянскіх моў» (статья «Беларуская мова сярод іншых славянскіх моў», с. 85, автор – Г. А. Цыхун), то он не будет знать, кому верить. Молчать о таком кардинальном вопросе опаснее, чем признаться, что в белорусском языкознании по этому вопросу существуют диаметрально противоположные мнения, и доводы той и другой стороны дать на суд читателя.

БМЭ, я уверен, на долгое время станет настольной книгой всех белорусистов, на нее будут ссылаться во многих специальных исследованиях, многие ее данные будут уточняться, некоторые ее оценки подвергаться критике, да ведь, как говорится в предисловии, «за плячыма – шлях, але й наперадзе дарога».

Андраш Золтан

Slovník české frazeologie a idiomatiky, red. F. ČERMÁK, J. HRONEK, J. MACHAČ, Praha: Academia. Přirovnání 1983, Výrazy neslovesné 1988, Výrazy slovesné I–II 1994.

Появление нового фразеологического словаря привлекает к себе пристальное внимание не только специалистов, но подчас и людей, не имеющих ничего общего с лингвистикой. Это закономерно, так как вряд ли какая-нибудь иная область теоретической или прикладной лингвистики пользуется такой популярностью, как именно фразеология.

Несмотря на то, что с момента появления первого тома Словаря чешской фразеологии и идиоматики (далее СЧФИ) в 1983 г. прошло немало времени, венгерская славистика до сих пор никак не отреагировала на это примечательное событие и по сей день остается в долгу у специалистов и любителей языка.

Выход из печати в 1988 г. второго тома словаря и наконец в 1994 г. третьего, основного по объему и по содержанию, а также тот интерес, который проявили члены и гости Венгерского лингвистического общества к докладу главного редактора этого словаря, профессора пражского Карлова университета Фр. Чермака во время его пребывания в Будапеште в мае 1995 г. (в докладе была представлена концепция чешских лексикографов и принципы композиции словаря), – всё это делает актуальной попытку дать оценку этому безусловно достойному внимания труду.

Совершенно очевидно, что в короткой заметке невозможно провести исчерпывающий анализ капитального труда, идея которого зародилась еще в 60-е годы и обрела плоть в последние полтора десятилетия благодаря работе целого коллектива преподавателей Карлова университета, сотрудников Лексикографического отделения Института чешского языка Академии наук, ряда экспертов, лекторов, переводчиков и т.д. Поэтому в настоящей рецензии упор делается на новизну как теоретической концепции, так и лексикографической практики, положенных в основу СЧФИ.

Надо учесть еще и тот факт, что вышедший трехтомник не является полностью завершённой серией, и своего выхода в свет ждет последний, 4-й том словаря (не входивший в первоначальный план составителей), существующий в настоящее время пока лишь в компьютерном варианте.

Чтобы лучше понять значение появления СЧФИ на фоне чешской лексикографической традиции, необходимо упомянуть восьмитомник толкового словаря современного чешского литературного языка (Příručný slovník jazyka českého, I–VIII, 1935–1957), включающий в себя и фразеологический материал. (О нем подробнее см.: Kiss 1966). Решение о создании этого словаря, содержащего 250 тысяч словарных статей, было принято еще в 1905 г., а от начала сбора материала в 1911 г. до окончания первого издания была создана картотека, которая насчитывает более 9-ти миллионов карточек с иллюстративным материалом. Этот постоянно пополнявшийся архив, а также специальная фразеологическая картотека академического Института чешского языка были значительно дополнены составителями СЧФИ путем целенаправленного сбора материала, во-первых, в результате обработки более сотни литературных и драматических произведений, вышедших после 1960 г., во-вторых, записей живого разговорного языка, проводимых различными методами. Всё вместе позволило принципиально расширить и актуализировать корпус современной чешской фразеологии, особенно по сравнению с последним и, по сути дела, единственным в своем роде специализированным сборником фразеологического материала – трудом Я. Заоралека (Zaorálek 1947).

«Характер данного материала, спектр которого по сравнению с данными, зафиксированными ранее в словарях, сдвинулся, изменился, привёл авторов к тому, что они должны были отказаться от цитирования источников и неортодоксальным образом взяться за описание современного состояния фразем главным образом на ос-

нове собственного (коллективно подтвержденного) обычая употребления, особенно там, где по данным источников фразему нельзя было однозначно интерпретировать», – писала редакция СЧФИ в предисловии к 1-му тому (Slovník 1983, 10). Отказ от общепринятой практики лексикографов «узаконивать» включение фразеологических единиц в словник ссылкой на авторитет литературного источника свидетельствует о немалой отваге авторов СЧФИ, ведь тем самым они взяли на себя ответственность не за аутентичность иллюстративного материала, а за адекватность их выбора общенациональной норме. Квалифицированное мнение и добросовестность лингвиста были поставлены над «непререкаемостью» авторитета писателя-информатора, и этот факт заставляет задуматься над общей проблемой: каковы критерии выбора достоверного источника материала лингвистического исследования.

Собранный и обработанный материал распределяется следующим образом: по данным составителей, 1-й том (492 стр.) содержит около 2400 статей с фраземами, имеющими структуру сравнительного оборота с элементом jako (как), напр.: *být j. z cukru, mít žaludek j. kachna, koukat j. boží umučení.* Во 2-й том (511 стр.) включено более 4000 фразем номинативно-назывного, безглагольного типа, напр.: *horká hlava, husím pochodem, sňatek z rozumu,* и 743 грамматические (синсемантические) выражения устойчивого характера, напр. предлоги, как *bok po boku, ve jménu, na úkor,* союзы и частицы, как *a hned, ale hlavně, chtěj nechtěj, No tohle!* и т.п. 3-й, как уже указывалось, основной по объёму и по содержанию том словаря состоит из двух частей (первая включает статьи от *A* до *P* – 757 стр., вторая от *R* до *Ž* – 634 стр.) и содержит фраземы глагольного типа, в том числе около 10 000 фразем вербальных и около 10 000 т.н. «квазифразем» с абстрактным существительным, т.е. всего порядка 20-ти тысяч выражений, таких, как *být duchem jinde, nechat někoho na holičkách, být s někým jedna ruka, plácat hlouposti, zblednout závistí.*

Четвертый, уже подготовленный, но еще не вышедший из печати том будет посвящен фраземам в форме пропозиций-предложений, и таким образом будут исчерпаны все основные структурные типы чешской фразеологии.

Каждый том являет собою самостоятельный словарь и состоит из двух главных частей: это алфавитный список словарных статей и семантически упорядоченный список фразем. Кроме того, содержит вводную статью с объяснением принципов построения словаря и словарной статьи, списки символов и сокращений, библиографию, а также теоретическую статью с лингвистическим описанием и анализом фразем данного (в каждом томе иного) типа.

Приведенные данные показывают, что в области славянской фразеологии появился первый словарь, последовательно основанный на принципе структурной типологии фразем и идиомов данного языка. Но прежде чем подробнее остановиться на самой концепции создания СЧФИ, необходимо обратить внимание на построение его основной ячейки – словарной статьи. Ее структура является зеркалом той теоретической работы по анализу основного фонда современной фразеологии чешского языка, которую проделал авторский коллектив в ходе сбора и обработки материала.

Базовая статья может (но, естественно, не должна) состоять максимально из 12-ти разделов: 1) заглавие, т.е. словарная форма фраземы с возможным вариантом одного из основных компонентов, 2) стилистическая характеристика, 3) грамматическая характеристика, 4) трансформации, 5) контекст и валентность, 6) значение и функции, 7) иллюстрация употребления (без указания источника, не-авторского характера), 8) прочие данные об употреблении, этимологии, мотивировке и т.д., 9) синонимы и эквиваленты, 10) указание на соответствующее место в семантическом списке, 11) оппозитные по смыслу выражения, 12) эквиваленты на четырех иностранных языках: английском, немецком, французском и русском.

Состав статьи показывает, что словарь по сути дела является комбинацией нескольких словарей в едином целом: это и «толковый словарь», и этимологический, и

многоязычный-переводческий, и грамматически-лингвистический, одинаково пригодный как для практического пользования, так и для языковедческой работы.

Насколько оправдан такой широкий диапозон функций СЧФИ, а вместе с тем и максимализм его составителей в стремлении дать не только обычное для фразеологических словарей объяснение значения фразем, но и исчерпывающим образом описать их, покажет лучше всего хотя бы беглое сравнение с практикой словарей других славянских языков. (Для подобного сравнения может служить и широко известный в Венгрии сборник венгерских фразеологических единиц Габора О. Надь – см.: O. Nagy Gábor 1994.) Если учесть к тому же, что лексикографическая практика часто является результатом самоотверженного труда немногих энтузиастов и от зарождения идеи до книжного прилавка порой лежит путь длиною в 20–30 лет, то «максимализм» авторов СЧФИ вполне понятен и оправдан.

Сравнение СЧФИ с рядом таких известных фразеологических словарей, как например: болгарский (Ничева 1975), польский (Skorupka 1974), хорватский (Matešić 1982) или русские (Молотков 1967, Фёдоров 1991) показывает, что чешские составители не только отказались от общепринятой практики перечисленных здесь примеров, но и предприняли попытку создать словарь как комплексную модель описания всей области современной национальной фразеологии в ее структурном аспекте. Разница в подходе хорошо прослеживается в конфронтации с подходом российских фразеографов: известный словарь А. И. Молоткова вышел впервые в 1967 г., содержит 4000 статей и ограничивается истолкованием фразеологических выражений с приведением иллюстративного материала из классической и современной русской литературы. Спустя 24 года в качестве его дополнения вышел двухтомный словарь под ред. А. И. Фёдорова с 7-ю тысячами статей, с неизменной концепцией и практикой составления, в предисловии к которому его авторы пишут: «Создание максимально полного фразеологического словаря русского языка, необходимого и как справочное пособие и как источник сведений для научных разысканий, – задача, которую нельзя выполнить сразу, потому что для ее разрешения в науке нет еще единства мнений о предмете фразеологии...» А. И. Фёдоров также считает, что «...*основная задача* авторов-составителей фразеологических словарей – дать точное, подробное *толкование* (курсив наш. – *О. Ф.*) включенных в словарь фразеологизмов...» (Фёдоров 1991, 7), с чем можно и согласиться, но при этом ни один из вышеназванных словарей и не ставит перед собою иных задач. *Tisztelet a kivételnek! Čestná výjimka!* За редким исключением, которым и является, по нашему мнению, СЧФИ.

Частые ссылки на отсутствие единства мнений во фразеологии, на недостаток однозначного и общепринятого определения фразеологической единицы, а подчас и отрицание самой возможности дать такую дефиницию – вот тот фон, на котором уже несколько десятилетий ведутся лингвистические исследования в области славянской фразеологии. На таком фоне можно много дискутировать и даже защищать диссертации, но создать обобщающий и авторитетный словарь-справочник при таком нигилистическом подходе невозможно. С другой стороны, без опоры на такой словарь любые дискуссии рискуют зависнуть в воздухе.

В свете сказанного мы считаем, что основной заслугой авторов СЧФИ является как раз то, что им удалось построить свое лексикографическое здание на твердой почве законченной концепции, в разработке которой главная роль принадлежит Фр. Чермаку. В целом ряде своих теоретических работ (см. библиографию к настоящей рецензии) Фр. Чермак сформулировал мысль о том, что область фразеологии языка надо рассматривать как аномалию, неизбежно и необходимо возникающую рядом с нормативным языком и естественно дополняющую его, аномалию, которая проявляется в различных парадигматических и синтагматических связях. Аномальность фразем и идиомов проявляется как «внутри» фразеологической единицы на уровне взаимоотношений ее компонентов и их отношений к целому, так и «вне» фраземы,

«...где ее можно обнаружить прежде всего в присутствии прагматического элемента в рамках номинативной функции, и наконец и в „обычае употребления"» (Čermák 1993, 336). Мысль о том, что выразительная параллельность проявления различных типов аномалии и функции у фразем может стать основой для их комплексной, детальной и функциональной классификации, так как аномалия специфическим образом модифицирует характер функции, легла в основу изучения реального поведения фразем, а это в свою очередь послужило основой для составления словаря в том виде, как это было выше описано.

В качестве примера можно взять любую базовую словарную статью из любого тома словаря, чтобы наглядно показать функционирование концепции составителей. Вербальная фразема *poplést si to/někoho s Radeckým* включена в словарь на основании обычая употребления в обиходно-разговорном языке не только с объяснением ее значения (ошибиться, перепутать что-то, кого-то) и комментарием к употреблению (о человеке в его поведении или высказывании, особенно по неопытности с подменой чем-то или кем-то похожим, при снисходительно-ироническом взгляде говорящего), но и с подробным описанием «грамматического» поведения этой фраземы: *0 ot, neg, pas, kond, imp, imp neg, préz, fut, 1. sg a pl,* что (пользуясь списком сокращений) расшифровывается следующим образом: данная фразема не употребляется в форме вопроса, в отрицательной и пассивной конструкции, в сослагательном и повелительном наклонении, а также в отрицательном императиве, не может иметь форму настоящего и будущего времени и употребляться в 1 лице ед. и мн. числа. С одной стороны, такое описание служит практическим руководством по «правильному» употреблению данного выражения (что, очевидно, с особой благодарностью воспримет иностранный читатель), с другой стороны – показывает читателю «аномальность» поведения глагола *poplést* (который в нормативном языке, естественно, не имеет в своем употреблении указанных ограничений) в данном фразеологическом выражении. Точно также в статье с безглагольной фраземой *pasívní/trpný odpor* мы найдем указание на то, что данное выражение неупотребимо во мн. числе и его адъективный компонент утрачивает здесь способность образования сравнительных степеней и т.д.

Не имея возможности подробнее останавливаться здесь на различных аспектах концепции Фр. Чермака, отметим лишь то, что она во многом расходится с такими теориями, как теория семантической слитности В. В. Виноградова или теория моделируемости ФЕ В. М. Мокиенко (см. напр.: Čermák 1987, 320, 325). Не случаен у Чермака и отказ от самого термина «фразеологизм», общепринятого как в чешской, так и в венгерской фразеологической науке, так как этот русизм ассоциируется с длительным преобладанием взглядов Виноградова в славянской фразеологии (не говоря уже о том, что плохо вписывается в ряд : фонема, морфема ... лексема и т.д.).

Благодаря тому, что СЧФИ является не просто словарем в обычном смысле слова, а целостной моделью классификации, анализа чешской фразеологии, где теория легла в основу составительской практики, а практика призвана к обоснованию теоретических выкладок, у чешских фразеологов появились весомые аргументы в спорах различных фразеологических школ и концепций.

Вполне очевидно, что ни один самый полный словарь или самая стройная теория не могут считаться последним словом во фразеологической науке. Это противоречило бы самой специфике фразеологии языка, где вариабельность, изменчивость отнюдь не противоречат устойчивости фразеологических словосочитаний. Любой читатель СЧФИ (особенно, если чешский язык для него родной) может и вправе не согласиться с отдельными деталями: форма конкретной фраземы или ее варианты, толкование ее значения или приведенный способ употребления – теоретически – могут не соответствовать индивидуальной (территориальной, семейной и т.п.) «норме» носителя языка. (Примером тому могут служить споры между студентами на фразеологических семинарах, особенно часто возникающие, скажем, при подборке венгерского эквивалента к

чешской фраземе в венгерской аудитории.) Интересно заметить, что именно фразеология при ее «устойчивости» вызывает как у носителей языка, так и у лингвистов столько разнотолков. (Отсюда и тяга к авторитетности литературного источника у составителей фразеологических словарей?) В случае нормативного языка его носитель обращается за справкой к орфографическому или к толковому словарю с естественным доверием, а вот в случае фразеологии склонен скорее отстаивать свою индивидуальную норму, если она вдруг расходится со словарной. Более того: нередкому читателю СЧФИ рядом с фраземой, включенной в словарь, будет недоставать каких-либо известных ему, но не попавших в словарь, выражений. Это особенно естественно в случае такого языка, как чешский, в котором с давних пор существуют ярко выраженные и сильно отличающиеся друг от друга нормы литературного и обиходно-разговорного языка. Добавим к этому всю область не-литературных языковых формаций: диалектов, жаргонов, сленгов и т.п., и мы получим ответ на вопрос, почему не имеет смысла такая критика фразеологического словаря, которая начинается с перечня «не включенных» в него выражений или «несоответствующих» форм. В чешской лексикографии и фразеологии рядом с СЧФИ найдут себе место и такие сборники, как например, вышедший первоначально по цензурным соображениям в Париже в 1988 г. «Šmírbuch jazyka českého (slovník nekonvenční češtiny)» – словарь чешского жаргона Патрика Оуржедника (Ouředník 1992) и работы, посвященные отдельным областям чешского сленга (см. библиографию). Но именно на фоне подобных сборников и описаний значение СЧФИ видится особенно отчетливо: это ядро чешской национальной фразеологии и прочная база для дальнейших исследований в данной области.

В заключение хотелось бы отметить еще одну очень симпатичную особенность СЧФИ. То, что авторы отказались от цитирования примеров из литературных источников, отнюдь не означает, что культурным корням чешской фразеологии здесь не уделяется должного внимания. Читатель найдет в словаре массу информации энциклопедического характера по истории, культуре, этнографии, топонимике и т.д. как общеевропейского и даже мирового, так и специфически чешского плана. Это, например, точные ссылки на античные и библейские источники (*Adónis* byl krásný starověký bůh zabitý..., *Abrahám,* biblická postava (Kn. Mojž. I., 11–25), byl hebrejský patriarcha...), краткие справки об исторических деятелях (mít řečí j. Palackej – *Fr. Palacký* (1798–1876), český historik a politik...) или же героях чешских сказок (*Bumbrlíček* je známá česká...). Энциклопедизм СЧФИ является несомненным достоинством на фоне информационного бума, в котором мы живем.

Список достоинств СЧФИ автор настоящих заметок мог бы еще долго продолжать, так как достоинства эти проверены им на практике: как теоретическая концепция, так и практический материал уже несколько лет с успехом служат основой семинарских занятий по фразеологии чешского языка для студентов-богемистов на кафедре славянской филологии Будапештского университета. Если же наши заметки вызвали интерес к словарю, а знакомство с ним, в свою очередь, вызовет у читателей вопросы, критические замечания или желание подискутировать, то мы уверены, что авторы-составители воспримут это с благодарностью.

Олег Федосов

Библиография

Čermák F. Idiomatika, frazeologie a lexikografie: Slovo a Slovesnost (SaS) 40–54, 1978.
Čermák F. Idiomatika a frazeologie češtiny. Praha 1982.
Čermák F. Aktuální problémy frazeologie a idiomatiky a jejich odraz v slovníkové praxi. (Nad bulharskou sbírkou přirovnání): SaS 48, 1987.
Čermák F. On the Substance of Idioms: Folia Linguistica 22 (1988) 413–438.
Čermák F. Funkce frazémů a idiomů: Slavia 62/3 (1993) 331–336.
Filipec J., Čermák F. Česká lexikologie. Praha 1985.

Churavý M. Hudebnický slang, sborník PF. Plzeň 1980.
Kiss L. A cseh lexikográfia. Szótártani tanulmányok. Szerk. Országh L. Budapest 1966.
Matešić J. Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika. Zagreb 1982.
Nekvapil J. Trampský slang, DP PF. Hradec Králové 1976.
O. Nagy G. Magyar szólások és közmondások. [Budapest:] Gondolat–Talentum, 1994.
Ouředník P. Šmírbuch jazyka českého, Ivo Železný. Praha 1992.
Příruční slovník jazyka českého 1– 8. Praha 1935–1957.
Sgall P., Králíková K. Obecná čeština a slang, zvláště vojenský, sborník PF. Plzeň 1980.
Skorupka S. Słownik frazeologiczny języka polskiego I–II. Warszawa 1974.
Zaorálek J. Lidová rčení. Praha 1947, 1963.

Виноградов В. В. Фразеология. Семасиология. «Лексикология и лексикография». Избранные труды. Москва 1977.
Мокиенко В. М. Славянская фразеология. Москва 1980.
Ничева К., Спасова-Михайлова С., Чолакова Кр. Фразеологичен речник на българския език, 1–2. София 1975.
Фразеологический словарь русского языка. Ред. *А. И. Молотков.* Москва 1967.
Фразеологический словарь русского языка конца XVIII–XX в. 1–2. Новосибирск 1991.

Нариси історії Закарпаття, I (з найдавніших часів до 1918 року). Відповід. ред. І. Гранчак. Ужгород 1993, 432 с.

Сьогодні на Закарпатті пишуться сторінки історії України. Край цей до 1919 р. був складовою частиною Угорського Королівства, а потім ввійшов до складу новоствореної Чехословаччини. Згідно договору 1919 р. із 3230 кв.км. території комітату Унг 3217 кв.км., із 3786 кв.км. комітату Берег 3257 кв.км., із території комітатів Мараморош (9716 кв.км.) і Угоча (1213 кв.км.) близько 60% приєднали до Чехословаччини. На цій території виникла, з дуже обмеженою автономією, Підкарпатська Русь (Русинско, Закарпаття). Закарпаття як політичне утворення бере свій початок, отже, після I світової війни.

Книгу, про яку йдеться у заголовку, автор читав з інтересом, так як про історію області, що потрапила у 1945 р. до Радянського Союзу, до цього часу не з'явився жоден аутентичний, випробований часом, науковий синтез. Наприклад, у 1973 р. вийшла з друку праця з романтичною, до серйозного, наукового дослідження аж ніяк не підходячою назвою «Шляхом до щастя» – Короткий нарис історії Закарпаття. Книга кишить неточними, хибними, застарілими, анахроністичними висновками. Пояснення і причина цього закључається частково в тому, що на Закарпатті, до початку перебудови, проводилася, поставлена на службу актуальних політичних завдань, керована цинічними партійними функціонерами, фальсифікація історії, головними постулатами якої були: автохтонним населенням Закарпаття є українці; на протязі IX–XII ст.ст. край становив складову частину Київської Русі; угорці силою завоювали цей край і тутешнє населення на протязі тисячі років як у соціальному, так і національному відношенні, жорстоко пригнічували; Закарпаття було колонією Угорщини; греко-католицькі священники, починаючи із середньовіччя, були агентами Ватикану і т.п. З часу утворення Чехословаччини прослідковується тенденція, згідно якої, сучасні кордони Закарпаття і відносна незалежність краю між двома світовими війнами без врахування історичних даних екстраполюються у минуле[3]. Ці необгрунтовані висновки, окремі з яких можна б прийняти за історичну гіпотезу, у радянський період вважали доведеними фактами, використовували і поширювали як офіційну думку.

Вказані «досягнення» радянської історичної науки як сумний, повсякденний політичний наслідок, використовувалися на Закарпатті для оправдання стирання угорсь-

[3] Про це див.: Vasvári Pál Társaság Füzetei, 9. Nyíregyháza 1992, 49–64.

ских і, часто, місцевих русинських особливостей. Характерним чином, представники історичної науки і наукового атеїзму, обгрунтували, а потім і виправдали здійснену середньовічними методами ліквідацію закарпатської греко-католицької церкви (13).

Добре ілюструє прийом, який служив антиугорським, актуальнополітичним цілям слідуюче: гіпотезу приналежності Закарпаття до давньоруської, тобто давньоукраїнської держави поширювали як доведений факт. Під знаком цих «історичних фактів» у цілому ряді населених пунктів Закарпаття поміняли найкращі назви вулиць, площ, перехрестивши їх на вулицю, площу Воз'єднання. До речі, автори книги досить обережно говорять про те, як потрапили предки русинів у Карпатський басейн, і в якості гіпотези припускають, що Закарпаття або певна його частина могли бути складовими Київської Русі. Відповідно до фразеології попередніх років у вступі до своєї книги вони, все таки, пишуть про возз'єднання Закарпаття з Україною.

Запити закарпатської читацької публіки, пересиченої фальшивими історичними творами, побудованої на брехні системи, за кілька останніх років намагалися задовольнити репринтним виданням випущених між двома світовими війнами творів. Зпоміж них ми вкажемо дані двох книг.[4] До речі, книга Петра Сови у 1943 р., дещо скорочено, з'явилася і на угорській мові.[5] Згідно тематичного плану у ряду цих книг готується до друку русинський варіант монографії Антоніна Годинки.[6] З огляду на повноту, і з метою більш точного визначення місця і значення обговорюваного тут синтезу, необхідно вказати, що поряд із вищевказаними творами, які грунтуються на джерелах, з історії Закарпаття з'явилося багато, поставлених на службу українському націоналізму, українській національній і державній ідеї, брошуроподібних узагальнень. Автори цих творів мислять схемами, майже нічого не знають про середньовічну історію угорців і Угорщини і в ній про історію Закарпаття і місце русинів. Вони показують історію краю, роль угорців, співжиття русинів і угорців, видатних закарпатских діячів у чорно-білих тонах. Окремі з цих брошур намагаються безвідповідально дискредитувати угорську історію і культуру. Дозволимо собі назвати кілька таких брошур, які переслідують чисто пропагандистські цілі[7]. Властиво до цієї категорії належить і книга В. Шандора, з тією тільки різницею, що Шандор використав і архівні джерела[8].

Повертаючись до рецензованої книги, остання, окрім вступу (3–28), поділяється на слідуючі більші розділи: 1. Первіснообщинний лад у Закарпатті (29–45); 2. Становлення і розвиток феодальних відносин на Закарпатті (IX–XV ст.) (46–81); 3. Феодально-кріпосницькі відносини на Закарпатті (XVI–XVII ст.). Наростання антифеодальної визвольної боротьби (82–118); 4. Встановлення влади Габсбургів у Закарпатті. Антигабсбургзька і антифеодальна боротьба трудящих (кінець XVII–XVIII ст.) (118–155); 5. Культура Закарпаття за доби феодалізму (X – кін. XVIII ст.) (156–182); 6. Криза феодально-кріпосницької системи і зародження капіталістичних відносин. Піднесення антифеодального і національно-визвольного руху (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) (193–255); 7. Розвиток культури в Закарпатті у період відродження (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) (256–291); 8. Соціально-економічний і політичний розвиток Закарпаття в другій половині XIX – на початку XX ст. (292–364); 9. Закарпаття в роки першої світової війни (1914–1918) (365–398); 10. Культура Закарпаття другої половини XIX ст. – початку XX ст. (389–433).

Книга «Нариси історії Закарпаття» є продуктом перехідного, суперечливого періоду, перебудови і як така, перевершує досягнення радянсько-українського історіогра-

[4] Іріней *Кондратович*, Історія Подкарпатської Русі для народа. Ужгород 1925, ²1992; Прошлое Ужгорода. Ужгород 1937, ²1992.

[5] *П. Сова*: Зоря – Hajnal 3 (1943) 51–118.

[6] Про це див.: *І. Кондратович*, Історія Подкарпатської Русі для народа. Ужгород ²1992, 118.

[7] Юліан *Химинець*, Закарпаття – земля української держави. Ужгород 1992; Василь *Пачовський*, Срібна земля, Тисячоліття Карпатскої України. Львів 1938, Ужгород 1993.

[8] Вікентій *Шандор*, Закарпаття, історично-правовий нарис від IX ст. до 1920. Нью-Йорк 1992, 14.

фії. Кроком вперед є навіть те, що книга має чітку назву. Бо у радянський час частина творів, присвячених історії Закарпаття, отримувала такі назви: «Шляхом до щастя», «Незгасна зоря», «Великий Жовтень і возз'єднання Закарпаття» і т.д. На відміну від праці по історії Закарпаття 1973 р., автори, при аналізі кожного значного історичного періоду, дають характеристику демографічних відносин. Однак, їм не вдалося в кожному випадку порвати з вульгарним підходом, спотвореннями, фальсифікацією історичної літератури попереднього періоду. В їх виправдання треба сказати: мали вони у своєму розпорядженні надзвичайно мало публікацій джерел. Між іншим, дивно, що в Ужгороді, де діє декілька історичних кафедр, публікацію історичних джерел майже повністю занедбали. Без них, при відсутності самостійних архівних досліджень, без просіювання, на основі принципів критики джерел, тих, дотепер опублікованих, історичних або визнаних історичними опрацювань, статей, досліджень, книг, які мають відношення до Закарпаття, навряд чи можна дати що-небудь нове для читача.

Автори, часто некритично, з точки зору спеціальної науки, неприйнятно, переймають використані праці, у власний хід думок. Книгу Степана Папа під назвою «Заповіт предків» спеціаліст-історик навряд чи може вважати чимось іншим, як прагненням нового міфотворення. І колишнього кошицького греко-католицького священника Степана Папа не можемо кваліфікувати як історика; він, людина, яка навіть у часи найтяжчого переслідування своєї церкви непохитно, стійко додержувався своєї релігії, віри, в більшій мірі може вважатися поетом, письменником, редактором (15).

Не можуть вважатися історичним джерелом по історії ранього середньовіччя тенденційно підібрані радянські фольклорні збірки XX ст. Зібрані у XX ст. фольклорні матеріали самі по собі не виступають переконливими доказами того, що у X–XII ст.ст. у Карпатській Русі і Київській державі народні пісні, звичаї, легенди були однаковими. В русинських «історичних піснях» йде мова і про те, що русинські парубки ходили за молодицями аж до Дебрецена, однак, це не є доказом територіального поширення «Карпатскої Русі» X–XII ст.ст., як це автори підозрюють.

Автори вищеназванного синтезу з дивовижною толерантністю поводяться, цитують або посилаються на майже повністю неприйнятні погляди істориків пройденого періоду. Для автора цих рядків зовсім незрозуміло, яким чином книжка, видана на ювілей 150-річчя з дня смерті русинського священника-історика, граматика Михайла Лучкая (1788–1843), могла опиратися при описі ходу унії на видану в 60-х роках працю вульгарного марксиста І. Коломійця. Без того, щоб ми взялися за детальний розгляд тобто критику Коломійця – для ілюстрації – краще процитуймо, як розмірковує Коломієць про слов'яно-рутенську граматику Лучкая, видану у Буді в 1830 р.: «На наш погляд до цієї праці Лучкая необхідно підходити не стільки з точки зору спеціальності, як політичної... Політичне спрямування граматики проявляється в тому, що автор, як представник вищого, привілейованого шару уніатського духовенства, виступає виразником ідей католицизму і посередником святостефанських ідей»[9]. До речі, слід зауважати, що для книги в цілому є характерна певна відчуженість від історії церкви, яка відігравала надзвичайно важливу роль в історії закарпатських русинів, карпатоукраїнців.

Серед представників угорської історіографії автори книги правильно відзначають ім'я Тиводара Легоцького (1830–1915), твори якого вони пропонують для видáння на українській мові. Цікаво, що вони не звернули уваги на цінний, з точки зору історії науки, твір Антала Дейчі, який є першою монографією з історії русинів[10]. У зв'язку з працею Дейчі ми маємо ще одне зауваження: згадані авторами ужгородського синтезу у нарисі, де подається розгляд історії досліджень проблеми, хронологічно перші твори з історії Закарпаття, на самому ділі стосуються не історії Закарпаття, а історії мукачівського греко-католицького єпископства (Basilovits, 1789–1804) і закарпатських русинів

[9] Про Коломійця дивись ще: Vasvári Pál Társaság Füzetei, 9. Nyíregyháza 1992, 55–58.

[10] Пор.: *Décsy A.*, A magyar oroszokrul való igen rövid elmélkedés. Kassa 1797.

(Орлай, 1804). З історії краю, тобто чотирьох згаданих комітатів, очевидно, з'явилися опрацювання уже в більш раніший час. Про це ми можемо знайти багато даних у 4 и 5 томах десятитомної історії Угорщини[11].

Книга не роз'яснює поняття Закарпаття. У читача часом виникають сумніви, коли автори згадують Закарпаття, чи мова йде про історію Закарпатської області України, чи історію згадуваних чотирьох північно-східноугорських комітатів або історію русинського (карпатоукраїнського) населення цих комітатів. Факт, що вони не кожному випадку зуміли методологічно розділити історію сучасної Закарпатської області від історії колишніх чотирьох комітатів, бо ж відомо, що кордони комітатів Унг, Берег і Мараморош не співпадають з кордонами Закарпаття. Наприклад, обставини епідемії холери 1831 р. вони ілюструють подіями сучасного угорського бережського села Тисасалка. Частиною Закарпаття вважають також і Мараморошсігет. Разом з тим, у багатьох місцях спостерігається неісторичний підхід, згідно якого сучасні кордони Закарпаття і його відносна незалежність у період між двома світовими війнами переносяться на минуле. Видання часто викликає у читача уявлення, нібито цю територію завжди називали сьогоднішнім ім'ям. А між тим, правда заключається в тому, що Закарпаття, як геополітичне поняття для позначення певної адміністративної одиниці з'являється тільки у 1919–1920 роках. Часто зустрічаємося з таким формулюванням, в якому Закарпаття і Угорщина належать до понять одного рівня, наприклад: «Більшість виробів деревообробної тобто лісової промисловості, феодали збували на закарпатському ринкові, однак певну частину експортували в Угорщину, а також в сусідню Словаччину...»; «Становище на Верховині повстання 1831-го року ускладнювало ще й тим, що тутешнім пастухам заборонили ходити на роботу в Угорщину». Подібні висловлювання є частими в книзі і по відношенню щодо Словаччини: «Із мукачівсько-чинадіївської домінії також повідомляли [у 1831-му році], що селяни обговорили події, які сталися у Словаччині й Угорщині і своїм панам пригрозили розплатою».

Представники історичної науки перехідного періоду, періоду перебудови, не змогли повністю відірватися від схем радянської ери. Згідно книги, угорці загарбали Закарпаття у XII ст., коли воно стало північною колонією Угорщини. Тенденцію до мадяризації кінця XIX ст. автори екстраполюють на епоху середньовіччя.

У книзі чимало висновків, які можуть вважатися перебільшеннями. Перелік останніх зайняв би багато місця, а тому назвемо лише кілька з них: «Орден василіан в кінці XVII ст. мав на Закарпатті 20 монастирів, у більшості яких було 100–120 монахів, а в 4–5-ьох 300 або ще більше» (85). На противагу цьому навіть у середині XVIII ст. кількість монахів складала тільки близько сотню[12]. «Із священників Закарпаття, яких нараховувалося більше тисячі, до Ужгорода прибуло лише шісдесят три» (99). А між тим, навіть у мукачівському єпископстві, яке значно перевищувало територію Закарпаття, охоплюючи в адміністративному плані 13 комітатів, ще і у XVIII ст. кількість священників не перевищувало тисячі[13]. «З посиленням соціально-економічного гніту у першій половині XVIII ст. у Закарпатті посилився і національний гніт. Навчання в більшості шкіл велося на латинській та німецькій мовах. Було лише кілька шкіл з українською мовою навчання (135). А правда, на противагу цьому в тім, що саме з середини XVIII ст. збільшується кількість парохіальних початкових шкіл, і під знаком інтенції освіченого абсолютизму чим далі більше значення набуває навчання на рідній мові. Правління Марії Терезії є рубежем у розвитку шкільної справи Угорщини[14].

«У своїй переважній більшості немеші швидко мадяризувалися, вірою і правдою обслуговуючи іноземців, допомагаючи їм тримати народ у темряві і покорі» (136).

[11] Magyarország története. Budapest 1 (1980) – 10 (1989).

[12] Про це див.: Vasvári Pál Társaság Füzetei, 9. Nyíregyháza 1992,83–84.

[13] Про це див.: Vasvári Pál Társaság Füzetei, 9. Nyíregyháza 1992, 70–71, 84.

[14] Про це див.: Vasvári Pál Társaság Füzetei. Nyíregyháza 3 (1990) 42–56, 56–67; 4 (1991) 62, 67, 75 і 117.

«Д. Ракоці звинуватив єпископа у зраді і 13 грудня 1640 року наказав заарештувати його. Майже два роки відсидів у казематах В. Тарасевич, помилування якого просили кілька єпископів (Ягерський, Саболчський, Трансильванський...)» (99). У названому році, як і пізніше, комітат Саболч єпископа не мав.

В цілому про книгу можна сказати, що її автори зробили значний крок в бік майбутньої, полишеної упередженості і схем, історичної монографії Закарпаття. За обсягом фактичних даних вона перевершує усі відомі на цей час узагальнюючі праці і, не дивлячись на згадані недоліки, порівняно з своїми попередниками, у книзі помітні нові підходи.

На загальне уявлення про книгу в краший бік впливають ілюстрації малюнків, фото і карти. На жаль, якість останніх, їх типографське виконання досить слабкі, однак, вони точно відображають прагнення авторів. Закарпаття на протязі тисячі років було органічною частиною Угорського Королівства, разом з тим русинське населення мало добре прослідковувані, на протязі століть ніким не гальмовані, зв'язки з Галичиною, Росією.

Історія Закарпаття до 1919 р. може розглядатися лише в контексті угорської історії. Саме тому є необхідність у створенні змішаної угорсько-української історичної комісії. Для угорців не повинно бути байдужим, що в середовищі п'ятдесяти мільйонного сусіднього народу, образ якої Угорщини виникне. Над угорським й українським майбутнім минуле не тяжіє із незалежною Україною тепер необхідно закласти можливість об'єктивного дослідження історії!

Іштван Удварі

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 409–424

CHRONICA

К 65-летию Ференца Паппа

Выдающемуся венгерскому ученому-русисту, воспитателю целых поколений преподавателей и исследователей русского языка, академику Ференцу Паппу исполнилось 65 лет.

Результаты научной деятельности академика широко известны как в Венгрии, так и за ее пределами. Нам на этот раз хотелось бы напомнить о том, что Ференц Папп – истинный пионер нашей отечественной русистики периода после 1945 г. Это он, возможно, самый первый, в совершенстве овладел живым русским разговорным языком, не побывав даже в России; он как русист первый защитил кандидатскую, а вслед за нею докторскую диссертацию; ему первому в данной области было присвоено звание академика; он первый распознал и стал использовать возможности ЭВМ в изучении и преподавании русского языка; ему же принадлежат первые исследования по сопоставлению двух таких, типологически различных языков, как русский и венгерский.

Поздравляя академика Ференца Паппа с 65-летием, от души желая ему силы, здоровья и дальнейших творческих успехов, мы приводим выдержки из сделанного с ним интервью, проливающие свет и на некоторые, доныне малоизвестные личные мотивы его деятельности.

– *Расскажите, пожалуйста, как и когда у Вас зародился интерес к русскому языку?*

– Очень рано, в 14 лет. Тогда я уже знал кое-как по-немецки и по-французски, в 10 лет стал изучать в гимназии латынь, несколько позже сам – древнегреческий. Помню, первое русское слово, которому я научился у своего молодого же русского собеседника, старательно выписав его в узкую тетрадь-словарик, как и все прочие иностранные слова: «вот та-ак», а на другой стороне его венгерский эквивалент; и это первое русское «слово» было написано, естесвенно, латиницей, с русскими буквами я познакомился позже. «Это произносят время от времени русские после хода в шахматах, когда венгры молчат», – так что первое русское «слово» оказалось семиотически сложным. В этой первой тетради, наряду с этим умным наблюдением, было и много глупостей. Так, помню, исходя из чисто грамматических соображений, я постарался составить список личных местоимений. Указав на себя, я написал со слов своего собеседника: «ты» (думая, конечно, «я»). «Они» оказалось «все» и т.п. Несколько позже, на основе индоевропейских соответствий, после немалых умственных усилий, был составлен более адекватный список. Грамматик тогда не было, словарей тоже не было, даже хорошая гимназия оказалась на том, без мостов недоступном, берегу Дуная. Была война и был я ребенком.

Потом стало, конечно, лучше. Это отец (геолог, позже профессор) привез мне первые русско-немецкий словарь (тогда ведь словаря Хадровича и Гальди еще и в планах не было!), русскую грамматику на венгерском языке (Реже Хонти) и «Онегина». Последнего я стал учить наизусть – отчасти потому, что знал теоретически важность русского ударения, усваиваемого из классических стихов; отчасти же потому, что другой русской книги не было под рукой.

Akadémiai Kiadó, Budapest

Кстати: Habent sua fata libelli: мою первую русскую грамматику, грамматику Хонти, никак не могу показать последующим поколениям, как оно ни было бы поучительно, вот по какой причине. Старый друг моего отца, проф. Б. Янтшки, сам из подкарпатской России, сидевший тогда как раз где-то в венгерском Гулаге, хотел освежить там свои русские познания. По просьбе отца я и передал эту книгу «туда». А потом его выпустили, наградили за его труды в Монголии и Венгрии разными орденами, но эту испещренную карандашными пометками, рассыпавшуюся на страницы крайне подозрительную книгу так и оставили там.

– Испытывали ли Вы чье-либо личное влияние, считаете ли кого-либо своим учителем?

– Я испытывал личное влияние акад. Книежи, Гальди и акад. Хадровича. Другой вопрос, что они не были моими учителями в обычном смысле этого слова. Они меня учили быть самим собой, найти свою собственную дорогу, иногда резко отличающуюся от их дорог.

– Какие темы, проблемы привлекали Ваше внимание на начальных этапах Вашего творческого пути?

– Разные. В том числе вопрос о том, *что знал М. В. Ломоносов о венгерском языке и о финно-угорском (чудском) родстве*. Первая моя статья (на венгерском языке) под этим названием вышла в 1957 г., последние на эту тему – в наши дни. Согласно последним, второй живой иностранный язык для Михаила Васильевича был венгерский, с которым он познакомился в Марбурге у Ш. Детшеи, будущего трансильванского кальвинистского священника, тогда стипендиата в Марбурге.

– Когда Вы познакомились с ЭВМ и решили использовать их возможности в прикладных исследованиях?

– Сравнительно рано, в Москве, в 1957 г., в московском кружке по матлингвистике (С. П. Кузнецов, Вяч. Всев. Иванов, братья Успенские, Лена Падучева – вот кого из них я помню по сей день). В том-то и дело, что они – и другие мои учители этого направления – учили меня использовать машины – не их «возможности», а именно машины «в целом» – не в прикладных исследованиях, а вообще, в принципиальных целях; потом и машины отпали и осталось одно новое мышление. В этом-то и заключается мое принципиальное расхождение с моими учителями другого направления. Дело в том, что я занимаюсь всегда множеством данных, меня интересуют закономерности, допустим, слов, а не сами слова, этимология и т.п. отдельных слов. А заниматься множеством данных можно только на машинах.

– Известно, что крупнейшим результатом этой работы был обратный словарь венгерского языка. Какие другие плоды принесла еще работа в этой области?

– Все мои работы, кроме работ о Ломоносове.

– Над чем Вы работаете в настоящее время, какие у Вас научные планы на будущее?

– В рукописи у меня готова история матлингвистики в Дебрецене. Я хочу заниматься дальнейшей машинной обработкой венгерского и русского словарей.

– В заключение еще раз поздравляем академика Ференца Паппа с 65-летием и с недавно присвоенным ему званием почетного доктора Дебреценского университета.

Редакция

Список научных трудов по русистике Ференца Паппа

Составил: Ласло Ясаи

A.1. Jelzős szerkezetek főbb kérdései a mai orosz irodalmi nyelvben. Budapest 1958 (кандидатская диссертация).

2. Mathematical Linguistics in the Sovjet Union. London – The Hague – Paris 1966, 165 pp.

3. Курс современного русского языка (соавторы: К. Болла и Э. Палл). Будапешт 1968, [2]1970, [3]1975, [4]1977, [5]1990, 669 с.
4. Könyv az orosz nyelvről. Budapest 1979, 476 pp.
5. Linguistics and Methodology in Computer Assisted Language Learning. Ed. by I. KECSKÉS and F. PAPP. Budapest 1986, 224 pp.
6. Alkalmazott nyelvtudomány (Akadémiai székfoglaló, 1986. május 19.). Budapest 1989, 36 pp. (Értekezések, emlékezések).

B.7. A szófajok meghatározásának kérdéséhez (Az orosz nyelv anyaga alapján): AUD (1956) 75–82.

8. Mit tudott Lomonoszov a magyar nyelvről és a finnugor nyelvrokonságról?: Nyr 81 (1957) 463–468.
9. Az orosz helyesírás fejlődésének fél évszázada és a most megjelent orosz helyesírási szabályzat: Nyr 82 (1958) 149–161.
10.. Az új orosz helyesírási szabályzatról: INyT 1 (1958) 92–94.
11. Kalmár György oroszországi kapcsolatairól: FilK 4 (1958) 346–354.
12. М. В. Ломоносов и финно-угроведение: Научные доклады высшей школы, Филологические науки 1958/1, 56–67.
13. Nemzetközi szlavisztikai kongresszus Moszkvában (Международный съезд славистов в Москве): INyT 1958/2, 27–28.
14. Új filológiai folyóirat a Szovjetunióban: FilK 5 (1958) 225–229.
15. Új irányzatok a szovjet nyelvtudományban: NyK 61 (1958) 392–410.
16. Az orosz elválasztási szabályokról: INyT 1960/3, 118–120.
17. Функции и значения местоимения *свой* (соавтор: Й. Драхош): AUD 7 (1961) 143–148.
18. Количественный анализ словарной структуры некоторых русских текстов: Вопросы языкознания 10 (1961) 93–100.
19. Трансформационный анализ русских присубстантивных конструкций с зависимой частью – существительным: Slavica 1 (1961) 55–83.
20. Морфологическая система глагольных основ в современном русском литературном языке: Slavica 2 (1962) 127–150.
21. Как обнаруживается динамика языка при иностранном анализе?: Славянска филология, 1. София 1963, 222–223.
22. Каковы основные задачи статистического анализа славянских языков?: Славянска филология, 1. София 1963, 198–199.
23. Каковы различия между отдельными лингвистическими традициями в понимании грамматических категорий и каковы возможности унификации этих различных точек зрения?: Славянска филология, 1. София 1963, 245–246.
24. Каково соотношение статистических методов с другими методами изучения славянских языков?: Славянска филология, 1. София 1963, 210–211.
25. Классификация русских глаголов: РЯвШ 1963/4, 98–101.
26. К построению одной структурной модели системы словосочетаний современного русского языка: StSl 9 (1963) 229–237.
27. Matematika és alkalmazott nyelvészet a Szovjetunióban (соавтор: KLAUSZER Judit): NyK 65 (1963) 456–463.
28. Некоторые вопросы изучения устной и письменной разновидностей языка: Slavica 3 (1963) 21–30.
29. Некоторые вопросы обучения пониманию речи на слух: РЯвНШ 1963/2, 66–70.
30. Этикет и язык: РЯвНШ 1964/1, 74–77.
31. Mathematische und strukturelle Methoden in der sowjetischen Sprachwissenschaft: Acta Linguistica Hung. 14 (1964) 119–137.
32. Mathematical and Applied Linguistics at the University of Debrecen: Computational Linguistics 2 (1964) 213–218.

33. Машинная обработка словарей: Конференция по машинному переводу, Тезисы докладов. Ереван 1967, 115–117.
34. О некоторых количественных характеристиках словарного состава языка: Slavica 7 (1967) 51–58.
35. О некоторых общих вопросах порождающей грамматики современного русского языка: StSl 14 (1968) 291–302.
36. Прикладное языкознание и преподавание русского языка: За современное обучение русскому языку. Az I. Országos Orosznyelvoktatási Konferencia anyaga. Budapest 1968, 100–109.
37. Русская орфография в венгерской школе: Slavica 8 (1968) 195–204.
38. Hogyan tanítunk meg az orosz igék parancsoló módjának képzésére egy embert és hogyan – egy elektronikus számítógépet?: Nyr 93 (1969) 456–466.
39. О машинной обработке одноязычных словарей: Научно-техническая информация 1969/3, 20–29.
40. Совместные исследования в области автоматической обработки русских и венгерских текстов: Slavica 9 (1969) 65–69.
41. Деякі кількісні характеристики одного угорського словника: Питання сруктурної лексикології. Київ 1970, 167–178.
42. Программа образования повелительного наклонения стандартных русских глаголов на ЭЦВМ ODRA 1013: Slavica 10 (1970) 37–56.
43. Szókincsbővítés az orosz nyelvtanárok oktatásában (соавтор: HADAS Ferenc): Felsőoktatási Szemle 20 (Budapest 1971) 217–221.
44. Дубляж sub specie σημειωτικῆς: Фонетика. Фонология. Грамматика. К семилесятилетию А. А. Реформатского. Москва 1971, 367–377.
45. Конференция о славянском слове: Slavica 11(1971) 171–173.
46. Два аспекта анализа художественной структуры повести Ч. Айтматова «После сказки (Белый пароход)»: Slavica 12 (1972) 141–147.
47. Два вопроса автоматического синтеза русских парадигматических форм: The Slavic Word. Ed. by D. S. WORTH. The Hague–Paris 1972, 283–301.
48. О некоторых общих чертах славянских заимствований в венгерском языке: StSl 19 (1973) 225–234.
49. Az orosz helyesírás megoldatlan kérdései: Nyr 100 (1976) 32–36.
50. Где проходит граница между поверхностными и глубинными структурами? (На материале русского и венгерского языков): Hungaro-Slavica 1978. Budapest 1978, 237–241.
51. Magyar és orosz nyelvű szövegek számítógépes vizsgálata: I. OK 30 (1978) 365–385.
52. Еще раз о Ломоносове и о чуди: StSl 25 (1979) 197–306.
53. Lomonoszov, Kalmár György és a csudok: MNy 76 (1980) 1–16.
54. Foreign Language, Environment and Linguistic Change, Two Examples: Hungarian General Linguistics 1982, 427–445.
55. Írástanítás a nyelvész szemével, Az orosz nyelv tanítása az általános iskola 4. osztályában: INyT 1982/5, 147–163.
56. A XVIII. századi magyar–orosz filológiai kapcsolatok történetéhez: MNy 79 (1983) 275–284.
57. Iskolai kisszámítógépek és az idegen nyelvek oktatása: INyT 1983/5, 129–136.
58. К сопоставительному изучению русских и венгерских вербальных ассоциаций: Hungaro-Slavica 1983. Budapest 1983, 231–245.
59. L'usage des ordinateurs dans l'étude du russe: III Colloque de linguistique russe. Paris 1983, 263–269.
60. Венгерский знакомый М. В. Ломоносова в Марбурге: Russica, In memoriam Emilii Baleczky. Budapest 1983, 55–59.
61. A Possible Influence of Mass Lexical Borrowings from Slavic on the Hungarian Grammatical System: Recueil linguistique de Bratislava 7 (1984) 83–88.

62. На полях личной библиотеки М. В. Ломоносова: StSl 30 (1984) 39–76.
63. The Russian of Hungarian People Whose Russian is First-trate: Constrastive Studies Hungarian–Russian. Ed. by F. PAPP. Budapest 1984, 139–154.
64. Обучение русскому языку с помощью микрокомпьютеров в школах Венгрии: Русский язык за рубежом 1988/1, 57–66.
65. Паралингвистические факты, Этикет и язык: Новое в зарубежной лингвистике 15 (Москва 1985) 546–553.
66. Об одном вопросе преподавания грамматики иностранного языка и о применении микрокомпьютеров: A korszerűbb orosznyelv-oktatásért 5 (Pécs 1985) 5–16.
67. Algoritmus: Az idegen nyelvi nevelés-oktatás néhány iránya és lehetősége. Szerk. [Ред.] KLAUDY Kinga, LENGYEL Zsolt. Budapest 1986, 37–49.
68. Функционально-системный подход к описанию русского языка как иностранного (Основной секционный доклад): VI Международный конгресс МАПРЯЛ. Будапешт 1986, 14 с.
69. Mikroszámítógépek és a nyelvoktatás: Nyelvpedagógiai írások, 8. Szerk. [Ред.] PAPP Ferenc. Budapest 1986, 138–142.
70. Pragmatika, nyelvtudomány, nyelvoktatás: Nyelvpedagógiai írások, 8. Szerk. [Ред.] PAPP Ferenc. Budapest 1986, 2–12.
71. Основы на [j]: Лингвистика, литературоведение, методика. Под ред. Ф. Паппа. Budapest 1986, 58–66.
72. Algoritmus, a számítógépes programkészítés alapja: Nyelvpedagógiai írások, 9. Budapest 1987, 160–171.
73. Einige Episoden aus der Geschichte der Finnougristik des 18. Jahrhunderts (Lomonosov und die finnougrische Verwandschaft): Finnisch-Ugrische Mitteilungen 11 (1987) 495–499.
74. Gondolatok idegen nyelvi oktatásunkról: Metodikai olvasókönyv, Tanulmányok az orosz nyelv tanításának elméletéről és gyakorlatáról. Szerk. [Ред.] LIEBER Péterné. Budapest 1987, 256–260.
75. The use of computers in teaching foreign languages: Prospects 17/4 (1987) 587–597.
76. Алгоритмическое описание на разных уровнях русского языка: Hungaro-Slavica 1988. Budapest 1988, 153–160.
77. A prágai iskola egy gondolata és a mai számítógépes nyelvészeti gyakorlat: MNy 86 (1990) 129–132.
78. Lomonoszov és a magyar nyelv: Magyar Tudomány 102 [Új folyam 40] (1995) 225–228.
79. М. В. Ломоносов и венгерский язык: Вопросы языкознания 1995/5, 105–107.
80. Некоторые проблемы применения машин в изучении русского и венгерского словарей: Slavica Quinqueecclesiensia 1 (Pécs 1995) 11–17.

Список сокращений

РЯвНШ – Русский язык в национальной школе, Москва.
РЯвШ – Русский язык в школе, Москва.

AUD – Acta Universitatis Debreceniensis, Debrecen.
FilK – Filológiai Közlöny, Budapest.
INyT – Idegen Nyelvek Tanítása, Budapest.
I. OK – A magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Budapest..
MNy – Magyar Nyelv, Budapest.
NyK – Nyelvtudományi Közlemények, Budapest.
Nyr – Magyar Nyelvőr, Budapest.
Slavica – Slavica, Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae, Debrecen.
StSl – Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest.

K osmdesátinám László Dobossyho

Vážený a nám všem velmi milý pane profesore,

pamatujete se ještě, jak jsme se seznámili? Bylo to asi v polovině sedmdesátých let. Chystala jsem se psát disertaci na vančurovské téma a kolegyně mi poradila, abych se k Vám obrátila o radu. Znala jsem tehdy Vaše monografie o Karlu Čapkovi a Jaroslavu Haškovi, soubor Vašich studií a úvah o střední Evropě i jiné Vaše práce, které jsem pokládala za zajímavé a poučné. Ale navštívit Vás jsem si skoro netroufala. O čem Vy, vážený universitní profesor, uznávaný znalec v oblasti nejen české a maďarské, ale i světové literatury, byste mohl hovořit se středoškolskou učitelkou? Po určitém váhání jsem Vám však přece jen zavolala a domluvili jsme si schůzku.

Potom jsem tedy jednoho dne vystoupila po nekonečných schodech budapešťské filozofické fakulty a našla v labyrintu čtvrtého poschodí katedru slavistiky. Na toto naše první setkání nikdy nezapomenu. Byla jsem překvapena, s jakou pozorností jste si přečetl první kapitolu mé práce a kolik cenných odborných rad jste mi udělil. Později, když jsme už pracovali spolu na katedře, dostalo se mi od Vás cenných rad i v oblasti pedagogické.

Vždycky mne překvapovala hloubka a všestrannost Vašich zájmů, jejichž výsledkem je téměř nekonečná řada Vašich studií, článků, knih o české literatuře, dějinách, společenských problémech. Jen v oblasti české literatury obsáhly Vaše práce dobu několika staletí, od středověku až po současnost, od J. A. Komenského přes Boženu Němcovou, Jana Nerudu, Jaroslava Haška, Karla Čapka až po Milana Kunderu.

Na Vašich pracích jsem si vždy vážila a dodnes si vážím nejen vědecké spolehlivosti, přesnosti faktů a pramenů, ale i toho, že byly vždy psány u vědomí širších aspektů společenských a vyjadřovaly humánní cíle. Ne náhodou jste věnoval tak velkou část svých studií právě Karlu Čapkovi. Ne nadarmo zní název jedné Vaší knihy „Proti předsudkům". Usilovat proti předsudkům o porozumění. Tato myšlenka dominuje ve všech Vašich studiích, především v těch, které se týkají česko-maďarských vztahů a otázek střední Evropy a je stále aktuální, tak jako jsou stále aktuální Vaše knihy, které jsou oblíbené jak u širší kulturní veřejnosti, tak i u dnešních studentů.

Vždy jsem se obdivovala a dodnes se obdivuji i množství Vašich prací. Všichni si vážíme toho, že Vaše aktivita nepolevuje ani teď, kdy už byste měl mít zasloužené právo na odpočinek, na život bez problémů a starostí. Jenže když prohlížím rozsáhlý seznam Vašich studií a článků, zjišťuji, že pracujete právě tak intenzívně jako před lety a neustále obohacujete maďarskou bohemistiku o další a další studie z oblasti dějin české literatury i z oblasti literatury současné, i o práce, týkající se kultury a problémů střední Evropy. Přitom se zabýváte i světovou, hlavně francouzskou literaturou.

Jen od roku 1985, tedy během posledních deseti let jste vydal nejen Malé zrcadlo české literatury (A Cseh Irodalom Kistükre, 1990), tedy přehled dějin české literatury s vybranými ukázkami, ale i tři další knihy, soubory Vašich studií (Előítéletek ellen, 1985; Válságok és változások, 1988; Gondban, reményben azonosan, 1989). A jen během několika uplynulých let jste rozšířil a prohloubil svá oblíbená témata například o studie, týkající se významu středoevropské spolupráce, přínosu Václava Havla k řešení těchto otázek či jedinečnosti spisovatelského fenomenu Milana Kundery. Přitom nezapomínáte ani na starší českou literaturu, píšete další studie, například o působení J. A. Komenského v Uhersku nebo o stycích českého básníka Hynka z Poděbrad s uherským králem Matyášem a o jeho cestě do Budína. Jsou to všechno obdivuhodné výsledky, k nimž Vám ze srdce blahopřeji. K Vašim pětaosmdesátinám pak přijměte přání dobrého zdraví, spokojenosti a dalších dlouhých let úspěšné práce.

Ludmila B. Hanko

К 65-летию Йожефа Крекича

Перелистывая справочник «Кто есть кто в современной русистике»[1] можно обнаружить, что представители первого поколения венгерской русистики на рубеже 80–90-х годов один за другим могут отметить свои 60–65-летние юбилеи. Это, конечно, не случайная игра судьбы, а прямейшее последствие некоторых фактов истории Венгрии. Жизнь этого поколения венгерских русистов уже в молодости была неразрывно связана с установлением отечественной системы преподавания русского языка в начале 50-х годов, с ее развитием в течение четырех десятилетий, а также с ее перестройкой в настоящее время. Личная жизнь представителей этого поколения в некоторой степени является зеркалом исторической судьбы нашей страны. К этому поколению русистов относится и наш юбиляр.

Йожеф Крекич родился 10 марта 1930 г. в деревне Катьмар в крестьянской семье. В средней школе он учился в Будапеште и в городе Бая. В 1954 г. в Будапештском университете он получил диплом учителя русского языка и литературы средней школы, а в 1960 г. в Сегедском университете – диплом учителя немецкого языка и литературы средней школы. После окончания университета он год работал ассистентом в Сегедском педагогическом институте, потом два года преподавал русский язык в школе, а потом почти двадцать лет работал преподавателем русского и немецкого языков в Гимназии им. Габора Бетлена в городе Ходмезёвашархей. С 1973 г. он преподает русский язык на кафедре русского языка и литературы в сегедском Педагогическом институте им. Дюлы Юхаса. Он кандидат филологических наук, в настоящее время заведующий кафедрой русского языка и литературы.

Работая в гимназии Йожеф Крекич воплощал достойный уважения тип «ученого преподавателя»: он одновременно был вдохновенным и вдохновляющим своих учеников преподавателем и ученым, обобщающим и публикующим методические и лингвистические результаты своей работы. В 1964 г. в Гимназии им. Габора Бетлена он впервые в Венгрии создал лингафонный кабинет для средней школы. Под знаком лингвистического структурализма он достиг значительных результатов в обновлении и совершенствовании школьного преподавания иностранных языков. Вместе со своими коллегами он разработал 700 грамматических программ методом цветного кодирования, значительно повысив эффективность школьного преподавания иностранных языков. Однозначным доказательством этого факта является то, что в 60-е годы его ученики один за другим выходили на первые места в конкурсах на Всевенгерской олимпиаде по русскому языку для учащихся средних школ. Он регулярно выступал на съездах МАПРЯЛ (напр., в Москве, Варне, Варшаве) с докладами, посвященными методам программированного обучения иностранным языкам, практическим и теоретическим результатам цветного кодирования.

Наш юбиляр – из числа немногих венгерских русистов, увековеченных в русской литературе. Это на его уроке еще в гимназии побывал Николай Евдокимов. В «Воспоминаниях о прекрасной Унгарии» Йожеф Крекич изображен как «учитель, прекрасно говоривший по-русски», чьи ученики «легко говорили на моем родном языке» и удивляли на подробно описанном писателем уроке «начитанностью, умением понять, уловить главное и соотнести все с живой действительностью».[2]

Благодаря своей новаторской школьной деятельности, за которую Йожефу Крекичу присвоили награду «Преподаватель-отличник», в 1973 г. он получил приглашение читать курс лекций по грамматике на кафедре русского языка и литературы сегедского Педагогического института им. Дюлы Юхаса. Через три года после пригла-

[1] Кто есть кто в современной русистике (Who's who in Russian Linguistics). Ed. by Yuri Karaulov and Arto Mustajoki. Moskva–Helsinki 1994.

[2] *Евдокимов Н.* Происшествие из жизни. Москва 1988, 403.

шения в 1976 г. он уже защитил научную работу на звание «doctor universitatis» на тему способов глагольного действия в русском языке в сопоставлении с венгерским. Этот ранний результат является доказательством углубленности его научных интересов, его трудолюбия, преданности науке. После защиты диссертации его научный интерес постепенно переходил от прикладных отраслей лингвистики к фундаментальным исследованиям. Ученого всё больше и больше привлекало изучение изменений семантических и прагматических значений русского глагола.

Параллельно со своей постепенно углубляющейся научной деятельностью он продолжал преданно, бескорыстно заниматься со своими студентами; успешно подготовил целый ряд студентов к конференциям научного студенческого общества, руководил работой научного кружка пединститута по русскому языку, а также студенческим театром. Он заботился и об обогащении грамматических знаний будущих студентов; учебное пособие для поступающих в вузы, написанное им вместе с другими авторами, выдержало четыре издания. Его бескорыстная работа в интересах молодежи была признана как венгерским государством, так и пединститутом: его наградили медалями «За социалистическую культуру» и «Pro iuventute».

В 1983 г. Йожефом Крекичем была защищена кандидатская диссертация об изменениях лексических и грамматических значений префиксальных временно-предельных глаголов русского языка. В 1989 г. по этой же теме вышла в свет его монография.[3] Эти работы показывают автора знатоком и серьезным исследователем русской аспектологии, на исследовательские достижения которого ссылаются и такие общепризнанные аспектологи, как, например, А. В. Бондарко.

В основе аспектологической концепции Йожефа Крекича лежат теоретические и методологические достижения ленинградской лингвистической школы, отмеченной такими именами, как Ю. С. Маслов, А. В. Бондарко и М. А. Шелякин. В своей монографии Й. Крекич развивает дальше результаты названной аспектологической школы в следующих отношениях: в выявлении взаимоотношений способов глагольного действия и их оппозиций, в раскрытии закономерностей пересечений и наложений способов действия, а также причин и условий видовой соотносительности–несоотносительности. Таким образом, автор анализирует способы действия не в статическом их противопоставлении, а в динамике, взаимоотношениях, явлениях семантических сдвигов. В этой концепции доминирует убежденность в непрерывном движении, постоянных изменениях языка, а также в том, что эта динамика соответствующими научными методами анализируема и даже в некоторой степени предсказуема. Раскрытию тенденций семантических изменений, с одной стороны, способствовал удивительно богатый рассматриваемый языковой материал, с другой стороны, адекватный функциональный метод, исходящий из семантических отношений отдельных частей речи, исследующий языковые явления в их динамике, взаимоотношениях, превосходя в семантических исследованиях как односторонний лексический автономизм, так и односторонний контекстуализм.

Приложение к монографии, посвященное прагматическому анализу русского императива в рамках теории речевых актов, свидетельствует об изменении научного интереса автора в направлении прагматики. Этот прагматический подход получил полнейшее раскрытие во второй монографии.[4] Эти две монографии методически связаны двумя универсальными логико-дедуктивными оппозициями: оппозицией общего и частного, а также оппозицией центра и периферии. Обе монографии посвящены верификации этих двух исходных тезисов эмпирическими данными. Функционально-системный анализ побудительных перформативных высказываний также выполнен на

[3] *Крекич Й.* Семантика и прагматика временно-предельных глаголов (изменения значений). Будапешт 1989, 287 с.

[4] *Крекич Й.* Побудительные перформативные высказывания. Сегед 1993, 241 с.

обширном и качественном языковом материале, представляющем собой отрывки из лучших произведений русской классической и современной художественной литературы. Автор впервые в русистике дал системное описание побудительных перформативов, разработал типологию эксплицитных и имплицитных их проявлений и различных стредств их выражения, критически осмыслив имеющийся в специальной литературе опыт. В монографии выделяются и подвергаются обстоятельному анализу следующие пять центральных смыслов побудительных перформативов: 1) просьба; 2) предложение, совет, рекомендация, приглашение, призыв и вызов; 3) предупреждение и предостережение; 4) требование, поручение, приказ; 5) запрещение и разрешение. Основной вывод исследований заключается в следующем: границы между отдельными перформативами подвижны, отдельные их значения часто накладываются друг на друга, пересекаются друг с другом в зависимости от различных семантических и прагматических факторов, от вербального и ситуативного контекста.

Помимо своей эффективной преподавательской и плодотворной исследовательской работы Йожеф Крекич активно участвует и в лингвистической научной общественной жизни. В последнее десятилетие он помогал в защите целого ряда кандидатских диссертаций, будучи как оппонентом, так и членом комиссии по защите диссертаций. В настоящее время он также является председателем лингвистического комитета сегедского филиала Венгерской академии наук.

Целеустремленность, сила воли, преданность науке нашего юбиляра являются достойным примером для всех его студентов и коллег. Поздравляю его с 65-летием, желаю дальнейших творческих успехов в преподавательской и научной деятельности, а в личной жизни – просто счастья!

От имени его коллег и всех венгерских русистов

Эдит Саламин

К 65-летию Эрны Палл

Поздравление юбиляра я хотел бы начать с воспоминания об одном случае, который произошел много лет назад в мои первые студенческие дни. О чем-то оживленно разговаривая, я шел с одним старшекурсником по улице Карои, что неподалеку от нашего факультета. Посмотрев на ту сторону улицы, он вдруг остановился и сказал: «Смотри, вот эта женщина, которая там идет, это Эрна Палл». Да, в самом деле, она была и есть «легендарная личность», которую просто нельзя не знать.

Эрна Палл родилась в Будапеште 8 мая 1930 г. Она окончила гимназию в Будапеште, а в 1953 г. получила диплом с отличием в Ленинградском педагогическом институте им. Герцена по специальности «русский язык и литература». Свою педагогическую деятельность она начала в том же году на кафедре русского языка Будапештского ленинского института. С 1956 г. до выхода на пенсию она работала на кафедре русской филологии Будапештского университета им. Лоранда Этвеша в должостях ассистента, адъюнкта и доцента.

В ходе своей педагогической деятельности Эрна Палл вела занятия по всем лингвистическим дисциплинам, включенным в программу кафедры. Она принимала активное участие в разработке программ кафедры и тематики отдельных дисциплин. Основной же сферой ее научных интересов является синтаксис современного русского языка. Она читала лекции, проводила семинарские занятия, специальные курсы и спецсеминары по дисциплинам, входящим в этот раздел лингвистики. Ее бывшие студенты вспоминают эти занятия самыми добрыми словами, говоря, что Эрна Палл была одной из тех преподавателей в университете, которые произвели на них сильнейшее впечатление, обучая их и русскому языку, и науке, и дисциплине, и человечности. Своими знаниями, богатым опытом, методами научной и преподавательской работы она щедро делилась – и делится по сей день – и со своими младшими коллегами. Пользуясь

случаем, на этих страницах и от их имени передаю ей слова искренней благодарности за ее бескорыстную помощь, доброжелательное отношение и ценные наставления.

Эрна Палл участвовала в написании и редактировании многочисленных учебных пособий. В 1968 г. вышел в свет учебник для студентов-русистов университетов «Курс современного русского языка», получивший признание и за рубежом, одним из авторов которого была Эрна Палл[1].

Педагогическая и общественная деятельность Эрны Палл была отмечена и наградами. Дважды ей была присвоена награда «Отличный работник образования» (1955 и 1975 гг.), медаль «За социалистическую культуру» (1975 г.). Она получила высшее признание со стороны студентов, присвоивших ей в 1979 г. звание «Лучший преподаватель факультета».

С начала 70-х годов в центре научных интересов Эрны Палл – сопоставительное изучение русского и венгерского языков, глагольной системы двух языков, роли глагола как конституирующего элемента предложения. В 1982 г. вышел из печати результат десятилетней усиленной работы, двухтомный словарь «Русский глагол – венгерский глагол. Управление и сочетаемость», написанный в соавторстве с Ю. Д. Апресяном[2]. Это большой, новаторский по своему жанру и содержанию труд, представляющий собой систематическое сопоставительное описание обширного однородного материала таких двух типологически и генетически далеких языков, как русский и венгерский. В основу словаря легла идея взаимообусловленности и взаимодействия между значением и сочетаемостью языковых элементов. Большинство слов само по себе не обладает законченным, достаточным для описания смыслом. «Конкретно и однозначно описать значение слова можно только в конкретном речевом контексте его употребления, совокупность же этих речевых контекстов (так сказать, системный контекст слова) и должна содержать все те (и только те) сочетаемостные правила и ограничения, которые, вместе взятые, обеспечивают его полное и достаточное лексикографическое описание»[3]. Составители словаря поставили перед собой именно эту цель, и в результате многолетней совместной работы был создан крупный лексикографический труд. Имея активную коммуникативную направленность, словарь раскрывает в сопоставительном плане полный системный контекст включенных в него глаголов, дает полную и систематическую лексикографическую информацию об объектах описания. Принцип взаимообусловленности значения и контекста реализуется и в венгерской части словаря. Эрна Палл исходила из того, «что о соответствии можно говорить, собственно, только на уровне конструкций, о переводе же – лишь в случае наличия относительно законченного текста (или части его)»[4]. Данные в венгерской части эквиваленты, конструкции, различного рода решения, лексикографическая информация – это результат глубокого осмысления и решения многочисленных вопросов, связанных с такими проблемами сопоставительного характера, как, например, неодинаковая информативная насыщенность предложений в отдельных случаях, различия в грамматической и функциональной перспективе предложения, компенсация грамматических значений одного языка средствами другого языка и т.д. Без преувеличения говоря, собранный Эрной Палл материал является сокровищницей для тех, кто интересуется сопоставительным изучением русского и венгерского языков. Словарь Ю. Д. Апресяна и Эрны Палл стал настольной книгой студентов, научных исследователей и переводчиков.

После выхода в свет «Словаря» Эрна Палл возглавила рабочую группу по обработке материала словаря при помощи ЭВМ.

[1] *К. Болла, Э. Палл, Ф.Папп*, Курс современного русского языка. Будапешт 1968.

[2] *Ю. Д. Апресян, Эрна Палл*, Русский глагол – венгерский глагол, Управление и сочетаемость, 1–2. Будапешт 1982.

[3] *М. Петер*, Studia Slavica Hung. 29 (1983) 256.

[4] *М. Петер*, там же.

Эрна Палл принимала активное участие и в работе по повышению квалификации вузовских преподователей и преподавателей русского языка средних школ.

В течение многих лет она возглавляла комиссию по составлению письменной части вступительного экзамена по русскому языку. В 1975 г. была опубликована монография, посвященная итогам этой работы[5].

Эрна Палл уделяла большое внимание и практическому применению результатов русско-венгерских сопостовительных исследований. В качестве руководителя научно-методической комиссии венгерской секции МАПРЯЛ она вела большую работу по разработке методов изучения грамматических ошибок, характерных для венгероязычной аудитории.

Эрна Палл – постоянная участница международных и отечественных конференций и симпозиумов. Ее выступления представляют собой образец четкого, ясного изложения оригинальных наблюдений и выводов, основанных на глубоком, объективном анализе языковых фактов. В последние годы в центре ее внимания – вопросы художественного перевода. Ее доклады и сообщения, рассказ о собственном опыте переводчика художественной литературы всегда собирают большую аудиторию.

От имени ее учеников, коллег, венгерских русистов, от имени всех, кто ее знает, уважает и любит, поздравляю Эрну Палл с 65-летием, желаю ей много сил, энергии, радости и счастья.

Дердь Карпати

István Fried zum 60. Geburtstag

István Fried, Professor des Lehrstuhls für vergleichende Literaturwissenschaft an der Attila-József-Universität Szeged, international anerkannter Wissenschaftler, Autor von mehreren Büchern, Organisator von komparatistischen Konferenzen, Erzieher mehrerer Lehrergenerationen, feiert seinen 60. Geburtstag.

István Fried wurde am 1. August 1934 in Budapest geboren. Hier besuchte er die Grundschule und das Gymnasium. Dann studierte er an der Pädagogischen Hochschule Budapest, wo er 1955 sein Diplom erhielt. Wir wissen nicht, wie sein Schicksal sich gestaltet hätte, wenn er – seinen jugendlichen Neigungen folgend – die musikalische Laufbahn einschlägt. Er wäre gewiß ein erfolgreicher Musiker oder Dirigent geworden. Heute bedauert er wahrscheinlich nicht mehr, daß er nicht die Musik, sondern die Philologie, die Literaturwissenschaft zum Lebensberuf wählte. Diese Disziplinen haben auf jeden Fall mit dieser Entscheidung gewonnen.

Um diese Ergebnisse zu erreichen, war freilich auch hier viel Selbstbeherrschung, Selbsterziehung notwendig, genauso wie das regelmäßige Üben im Leben eines Musikers. Neben der täglichen Arbeit, dem Unterricht, war dazu große Opferbereitschaft erforderlich. 1967 verteidigte er summa cum laude an der Attila-József-Universität seine Doktordissertation. Das war der erste Erfolg seiner wissenschaftlichen Laufbahn. Zu dieser Zeit interessierte er sich – dank der Anregung von József Szauder und Károly Horváth – vor allem für die ungarische Aufklärung und Romantik. Gleichzeitig begann er sich als Schüler der Professoren László Sziklay und László Hadrovics mit der Literatur und Kultur der Nachbarvölker (Slowaken, Tschechen, Serben, Kroaten, Slowenen) zu befassen. Lange Zeit war er als Stipendiat bzw. Mitarbeiter an der Abteilung für Komparatistik, dann an der Abteilung für Ost-Europa des Instituts für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften tätig. Seit 1973 arbeitete er in der Széchényi-Nationalbibliothek. Diese Zeit war eine neue Periode seiner wissenschaftlichen Tätigkeit: das Ziel war diesmal das Erlangen des wissenschaftlichen Grades der Kandidatur an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Er beschäftigte sich in erster Linie mit der literarischen Rezeption

[5] *Páll E., Szepesi E.*, Az orosz nyelvi írásbeli felvételi vizsgák anyaga és módszerei. Budapest 1977.

der südslawischen Volksdichtung. Die Ergebnisse dieser Forschungen wurden in dem Buch „A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig" zusammengefaßt.

1984 begann ein neues Kapitel seiner wissenschaftlichen Tätigkeit: er wurde Leiter des Lehrstuhls für vergleichende Literaturwissenschaft an der Attila-József-Universität. Eine seiner ersten Aufgaben war die Einführung des Faches Komparatistik als Fach „C", später als Fach „B". Zur Zeit ist er Leiter der postgradualen Kurse in dieser Disziplin. Diese Position eröffnete ihm neue wissenschaftliche Perspektiven. Einerseits konnte er seinen Forschungsbereich erweitern, andererseits konnte er über deren Ergebnisse in in- und ausländischen Zeitschriften sowie an Konferenzen regelmäßig berichten. Die mitteleuropäische Romantik, die Beziehung France Prešerens zur europäischen Romantik, das österreichische Biedermeier, die Frage des ostmitteleuropäischen Klassizismus, das Verhältnis Hallers und Geßners zur ungarischen Aufklärung, die Tätigkeit von Miroslav Krleža und Ivo Andrić – all diese Themen gehören zu seinem Forschungsgebiet. Seine Studien erscheinen in ungarischer, serbischer, slowakischer, slowenischer, tschechischer, deutscher, englischer, französischer und russischer Sprache. Damit ist aber die Darstellung der vielseitigen Tätigkeit von István Fried noch überhaupt nicht beendet. Denn er ist Mitglied der Redaktion der Zeitschriften Studia Slavica, Irodalomtörténet, ferner ist er Mitglied der Kommission für Moderne Philologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, aber er nimmt auch an der Arbeit der Ungarischen Akademie der Wissenschaften teil. Er arbeitete an den komparatistischen Forschungen der Slowakischen Akademie der Wissenschaften sowie an der von der Universität Innsbruck geplanten mitteleuropäischen Literaturgeschichte mit. Sein Lehrstuhl organisierte mehrere Symposien über die Literaturen der Donaumonarchie, deren Vorträge er in zwei Bänden herausgegeben hatte, weitere Bände aus diesem Themenbereich sind in diesem Jahr erschienen, sowie sein Studienband: Ostmitteleuropäische Studien.

Diese kurze Skizze seiner Laufbahn zeigt, daß István Fried sowohl Slawist als auch Komparatist ist, sein wichtigstes wissenschaftliches Programm ist die Untersuchung der slawischen Literaturen in ostmitteleuropäischer Konstellation. An seinem 60. Geburtstag wünschen wir ihm viel Kraft für die weitere wissenschaftliche Arbeit.

István Lőkös

К 60-летию Дёрдя Сёке

«Как наши годы-то летят!» – невольно вспоминаются слова из любимого произведения уважаемого юбиляра. Ведь еще совсем недавно, лишь несколько лет назад, он выступал на страницах журнала Studia Slavica с поздравлениями по случаю 60-летия профессора Михая Петера, а в нынешнем, 1995 году уже и сам вступает в ряды юбиляров-шестидесятников... Да, видному деятелю венгерской русистики и крупному специалисту в области русской и венгерской литератур профессору Дёрдю Сёке тоже исполняется 60 лет. И мы, свидетели его многолетнего труда, с искренним уважением поздравляем его сейчас с этим событием.

Он, оригинальнейший ученый и тонкий исследователь творчества русских и венгерских писателей, делает в науке очень доброе и необходимое нам всем дело. Будучи воспитанником Московского университета, он в непростые времена овладевал тем запасом знаний и приобретал тот жизненный опыт, которые помогали ему самому решать, «что такое хорошо и что такое плохо». В этом нелегком познании добра и зла большое значение имела для него и русская культура, его любимые русские писатели: Пушкин, Лермонтов, Толстой, Солженицын и др.

Культура и литература были для Дёрдя Сёке не только жизненно важным личным делом, но и полем деятельности ярких неповторимых жизней и личностей. В те годы, когда официальное литературоведение интересовалось писателем лишь с точки зрения «объективной роли, которую он играет в социальной борьбе той или иной исторической эпохи», и когда сам термин «психологический подход» стал признаком

чуть ли не дурного тона в науке, он с тихой последовательностью исследовал «загадки писательской биографии» и процесс их трансформации в творчестве писателей, чтобы подойти к «тайнам творчества». Он, как никто другой, знал истинность вольтеровского правила для писателя: «Секрет быть скучным – значит, высказать все». Но он, конечно, знал и те «местные» обстоятельства, которые еще больше осложняли эту сознательную – и тем более природно-бессознательную – недосказанность художественного творчества. В мире официальной фальши и фальшивой «объективности», где в рамках чиновничьего или «сциентистского» подхода к литературе имя поэта легко могло стать «фабричной маркой любого порошка», исследовательская направленность, характерная для работ Дёрдя Сёке, всегда действовала наперекор антигуманному использованию искусства и означала негромкую, но упорную борьбу за пушкинскую «тайную свободу» писателя.

Вот почему в центре работ Дёрдя Сёке так часто стоят именно личные, потаённые импульсы художника, а также конкретные языковые возможности передачи недосказанного в литературных произведениях. Он с редкостной чуткостью наблюдает за развитием психологических процессов, прослеживая их движение от души до «вербализации», словесной «сублимации», и с исключительной точностью и остроумием характеризует этот процесс трансформации в творчестве писателя. Самый яркий пример тому – его чрезвычайно интересная докторская диссертация о позднем творчестве Аттилы Йожефа, в которой он предлагает совершенно новое, убедительное прочтение этого большого венгерского поэта.

Быть самим собой и понимать другого – правило нашего юбиляра, служащее ему верным ориентиром в жизни и в науке. Смеем уверить, что даже его поразительно свежие, оригинальные наблюдения о природе поэтической трансформации или о «музыкальности» структуры романа «Анна Каренина» во многом восходят именно к этим основополагающим принципам.

«Он просто не умел не быть поэтом, он не умел лгать», – писал Дёрдь Сёке в своей статье о Мандельштаме. Эти слова можно отнести и к нему самому. Необыкновенная чуткость к качеству и органическое неприятие фальши и мишуры являются теми его достоинствами, в которых мы нуждались прежде и которые необходимы нам и в будущем.

Габор А. Санто

Шестой международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову и культуре его времени

12-16 июля 1995 г. состоялся шестой международный симпозиум, посвященный творчеству Вячеслава Иванова. С 1981 г. Международное общество Вячеслава Иванова – Convivium – организует конференции, одной из магистральных тем которых является диалог между культурами Востока и Запада. После Йеля (1981), Рима (1983), Павии (1986), Гейдельберга (1989) и Женевы (1992) участников конференции встречал на этот раз Будапешт. Главными организаторами симпозиума были профессор Будапештского университета им. Л. Этвеша Лена Силард и создатель Ивановского общества, живущий в Риме сын поэта, Димитрий Вячеславович Иванов. Симпозиум отличался большим разнообразием тем и высоким уровнем докладов.

Конференцию открыл доклад *Памелы Дэвидсон* (Лондонский ун-т) «Иванововедение, прошлое, настоящее и будущее». Автор – крупнейший знаток проблемы: ею составлена исчерпывающая библиография изданий Иванова и работ о нем, как и компьютерная база данных о русском поэте и мыслителе. В своем докладе П. Дэвидсон выявила четыре периода в истории восприятия Иванова, подробно охарактеризовав их. Говоря о настоящем, исследовательница заметила, что в последние 10–15 лет ин-

терес к творчеству Вячеслава Иванова заметно возрос, число публикаций о нем увеличилось в несколько раз по сравнению с предыдущими периодами. В докладе было также подчеркнуто, что исследования российских и западных литературоведов в большой степени даже и сейчас остаются малодоступными друг другу, контакты по-прежнему не так тесны, как это было бы желательно для эффективной работы. В этом отношении Ивановские конференции играют важнейшую роль как место творческих встреч специалистов. В конце своего выступления автор назвала те области, которые, по ее мнению, больше всего нуждаются в дальнейшем исследовании. Ознакомившись с докладами настоящей конференции, можно заметить, что некоторые из них касались именно этих, пока малоизученных областей.

Многие сообщения симпозиума были посвящены философии искусства Вячеслава Иванова. Нынешний председатель Международного общества Вячеслава Иванова профессор Йельского университета *Роберт Джексон* представил в своей работе подробный анализ стихотворения Вячеслава Иванова «Nudus salta! Цель искусства...», вторая часть и, в особенности, заключительные строки которого отражают в сжатой форме важные черты ивановской философии искусства. С помощью черновиков и окончательного варианта текста автор восстанавливает процесс рождения стихотворения, отмечая в нем аллюзии, параллели с произведениями Достоевского, Гоголя, Тютчева, Пушкина и самого Иванова. *Мария Депперманн* (Инсбрукский ун-т), известный исследователь проблем восприятия Ницше в России начала века, рассмотрела в своем докладе те основные положения Ницше, которые легли в основу эстетики модернизма и довольно неожиданно стали актуальными в конце XX в. (в частности, его концепт «die große Loslösung»). Автор двух новейших монографий о творчестве Вячеслава Иванова *Майкл Вахтель* (Принстонский ун-т) в докладе «К проблеме перевода размером подлинника у Вячеслава Иванова» показал, что теория перевода у Вяч. Иванова имеет свои корни в его философии искусства. Анализируя переводы стихов из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», выполненные Ивановым в 1909 г., Вахтель констатирует, что они предвещают будущее развитие Иванова-переводчика и являются первыми знаками эволюции, в результате которой Иванов в 30-е годы отверг принцип эквимерности в пользу подхода, сохраняющего то, что он называл «forma formans».

Предметом исследования *Лены Силард* (Будапештский ун-т) был ивановский дифирамб 1904 г. «Орфей растерзанный». В докладе было показано, как в выборе жанра реализовалось намерение Вяч. Иванова вернуться к протозерну трагедии и к мистериальному искусству. Концепция Орфея и орфизма, сформулированная Ивановым, была ориентирована не только на гармонизацию двух противоборствующих сил дионисийского и аполлонического начал: в фигуре Орфея реализуется также и архетипический образ превращения душевного в духовность. Опираясь на статьи Вячеслава Иванова, в которых прослеживаются культы, где весома символика обезглавливания, автор устанавливает, что поиски «нового религиозного сознания» у Иванова закономерно обернулись опорой на протоядро монотеизма в древнем Египете. В заключительной части своего сообщения Л. Силард обрисовывает дальнейшую судьбу мифологемы об Орфее в русской литературе первой половины XX в., в произведениях А. Блока, М. Кузмина, В. Ходасевича и М. Булгакова.

Во многих выступлениях затрагивались вопросы мировоззрения и особенностей религиозных взглядов Вячеслава Иванова. Так в докладе *Джованны Калебич-Креаццы* (Instituto Suor Orsola Benincasa, Неаполь) была рассмотрена концепция греха и раскаяния Иванова. Анализируя тему зла и пути спасения в статьях и эссе русского мыслителя, автор осветил в своей работе смысловое развитие греческого термина «μετάνοια» и своеобразие обращения к нему Вячеслава Иванова (в сопоставлении с о. Флоренским). Доклад *Валерия Лепахина* (Сегедский ун-т) был посвящен религиозной лирике Иванова. В первой части своего выступления автор выделил в стихотворном наследии поэта пять пластов религиозной лирики, вторая же часть представляла собой анализ

стихотворений «Рождество» и «Пещера», где особенный акцент ставился на интерпретации символа пещеры. Религиозно-философскую тему затронула и молодой исследователь *Диана Штаудахер* (Тюбинген) в докладе «Христология Вячеслава Иванова: пути к „Светомиру"». В выступлении *Марии Кандиды Гидини* (Миланский католический ун-т) представлен обширный материал об отношении Иванова к имяславию. Автор считает, что для Иванова, как и для значительной части интеллигенции его времени, исповедание Имени Божия и Его Божественной Реальности становится одним из аспектов всеобъемлющей теории слова и символа, «алмазным» утверждением их онтологичности и реальности. *С. С. Доценко* (Таллинский ун-т), рассматривая появление в творчестве Вячеслава Иванова образа св. Серафима Саровского, отмечает, что поэт в святом Серафиме видел одного из святых, воплотивших заветную идею Достоевского – идею «русского инока». Автор утверждает также, что образ св. Серафима, каким он предстает в различных редакциях его жития, олицетворял для Иванова «святую Русь» и его легенда стала источником многих мотивов ивановской «Повести о Светомире-царевиче». *Андраш Сигети* (Печский ун-т), отправляясь от замечания Бердяева, согласно которому в Иванове «слабо мужественное, антропологическое начало, человеческий дух», предметом своего анализа ставит важнейший вопрос о духовности как антропологическом начале эстетических положений Вячеслава Иванова.

Два доклада касались историософии Вячеслава Иванова. *Джеймс Уэст* (Университет штата Вашингтон), автор одной из первых монографий об Иванове, поставил острый и во многих отношениях актуальный вопрос соотношения философских истоков русского символизма и проблемы национального. В докладе молодого исследователя *Роберта Бёрда* (Йельский ун-т) «Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова» было рассмотрено развитие взгляда Иванова на историю в разные периоды его творчества: путь от раннего универсализма и утопизма через теорию культурной типологии к положительному осмыслению конкретной истории. Во второй части доклада дается анализ стихотворения «Умер Блок», в котором хорошо прослеживаются взгляды Иванова на историю.

В двух работах затрагивались особенности поэтики Вячеслава Иванова. Гномическому началу в поэтике Иванова посвятил свой доклад *С. С. Аверинцев* (МГУ – Венский ун-т), всемирно известный филолог-классик, исследователь русской и европейской литературы. Подробно охарактеризовав понятие «эпиграмматического», он выделил для анализа три основных варианта форм, в которых представлено эпиграмматическое начало. Далее, выявляя «гномическое» в стихах, эпиграммами не являющихся, С. С. Аверинцев акцентировал значение в этих произведениях прямой речи и каламбура, подчеркнув, что в последнем обыгрывается прежде всего грань между языками культур. В центре внимания *Марии Павловской* (ун-т Индианы) стоит ивановское восприятие античности. Автор прослеживает, каким образом осуществляется на разных поэтических уровнях сборника Иванова «Rosarium» слияние языческого и христианского, как утверждается бессмертие античности, возводимой поэтом на новую ступень.

Два доклада были посвящены взглядам Вячеслава Иванова на театр. *Нирман Мораньяк* (ун-т Сараево) рассмотрела проблему соотносимости театральных концепций Вяч. Иванова и Мейерхольда. С особым вниманием исследовательница относилась к их «диалогу-спору» вокруг гоголевского «Ревизора» как опыту того, насколько далеко готов был идти Мейерхольд, практик театра, в осуществлении религиозно-театральной утопии Иванова. В докладе автора книги о русской символистской драме *Марии Цимборска-Лебоды* (Люблинский ун-т), посвященном анализу эстетической мысли Вяч. Иванова в контексте теории и антропологии театра XX в., были выделены три взаимосвязанных аспекта проблематики: охарактеризовав влияние эстетико-театральных взглядов Иванова на творчество польского теоретика и деятеля театра Лимановского, исследовательница изложила ивановскую концепцию «символического

обоснования искусства» в свете современной герменевтики мифа и символа, а в третьей части работы дала анализ сходных черт театральной мысли Иванова и современной французской теории театра, подчеркнув чрезвычайную актуальность и продуктивность отдельных идей и категорий, введенных русским мыслителем.

В центре внимания многих докладов были проблемы отношения Вячеслава Иванова к предшественникам, его связи с современниками или же восприятие его творчества младшими поколениями. *Д. М. Магомедова* (РГГУ, Москва) в своем докладе «В. Иванов и А. А. Фет» показала, как за далекостью исходных творческих установок и целостного облика двух поэтов обнаруживаются внутренние посылки обращения Иванова к имени Фета, связанные с глубокими контактами с его поэзией. При интерпретации стихотворений «Восточный мотив» Фета и «Любовь» Иванова автор, отметив сходства, демонстрирует, как различия в форме, ритмико-синтаксическом строе и мотивной структуре двух произведений указывают на бóльшую близость Иванова к мистическому плану суфийской традиции, трактующей любовь как путь к познанию Бога и саморастворению любящего в Нем. В работе *Н. А. Богомолова* (МГУ) «Вячеслав Иванов и Кузмин» были представлены отдельные аспекты творческих взаимоотношений двух поэтов. В докладе *Анны Хан* (Будапештский ун-т им. Л. Этвёша), посвященном оценке Ивановым «ассоциативного символизма» Анненского, были выделены и подробно проанализированы несколько уровней ивановской интерпретации. Одним из наиболее важных вопросов, поставленных в докладе, было уяснение, какие именно особенности мировоззрения Иванова обусловили его характеристику лирического мира Анненского как возвращения к «герметически-замкнутой загадке того же явления». *А. Е. Парнис* (ИМЛИ, Москва) в своем докладе представил материалы к теме «В. Иванов и футуризм». В выступлении *К. С. Герасимова* (Тбилисский ун-т) было проведено сопоставление «Венка сонетов» Вячеслава Иванова с «Corona Astralis» Максимилиана Волошина. Центральный момент сравнения составила характеристика соблюдения-нарушения в двух произведениях жанрового канона венка сонетов. В докладе *Андрея Шишкина* (ун-т Салерно) был затронут вопрос о связях В. Хлебникова с «Башней».

Доклад *Гвидо Карпи* (Миланский ун-т) «По сю сторону Борисфена» был посвящен русско-итальянским литературным и общекультурным контактам в модернистское двадцатилетие 1890–1910-х годов. Внимание исследователя сосредоточилось на теоретическом «сдвиге», осуществленном итальянским символистом Джан-Пьетро Лучини в истолковании основных категорий «мистического анархизма», восходящего к идеям Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова. В работе *Т. Л. Никольской* (ИВРАН, Петербург) «Рецепция творчества Вячеслава Иванова в Грузии» рассматривается влияние ивановской мысли прежде всего на творчество Г. Робакидзе, но автор уделил внимание и восприятию творчества Иванова критиками А. Джорджадзе и А. Петровским, а также поэтами группы «Голубые роги».

Следует подчеркнуть важность докладов, представивших не опубликованные до сих пор архивные материалы. *О. А. Кузнецова* (ИРЛИ, Петербург) в своем сообщении говорила о неизвестных доныне ранних стихотворениях Вячеслава Иванова, *Н. В. Котрелев* (ИМЛИ, Москва) привел интересные сведения об Иванове-журналисте, а доклад *Г. В. Обатнина* (ИРЛИ, Петербург) был посвящен периоду жизни Иванова после смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

Тексты докладов, прозвучавших на конференции, будут опубликованы в следующем (41/1996) томе журнала Studia Slavica. В номер будет также включена публикация переписки Вячеслава Иванова с А. В. Гольштейн с комментариями *М. Вахтеля* и *О. А. Кузнецовой*.

Андреа Александрова

Studia Slavica Hung. 40 (1995) 425–429

IN MEMORIAM

Béla Gunda
(1911–1994)

European and, above all, Hungarian ethnology has suffered a heavy loss: Béla Gunda, Professor of the Lajos-Kossuth-University, Debrecen, and member of the Hungarian Academy of Sciences, died on July 30 1994 in his home in Debrecen.

Béla Gunda was born on December 25, 1911, in Temesfüves (County Temes, today: Fibiş, Romania). His bright and successful career seems to confirm the Hungarian popular belief that a child born at Christmas may expect a long and happy life. Both his parents come from County Békés stock; his father, Mihály Gunda, an expert in animal husbandry, worked on various estates, first on the Békés plains, then from the mid-1920's in Drehers' model-farm in Martonvásár (County Fejér). Béla Gunda attended the primarily school in Békésszentandrás and Szarvas. For lack of Calvinist religions instruction there he received a Lutherian one and as both that and church services were conducted in Slovak, he learned to speak the language, too. He went on to study at the higher elementary school in Budafok, then lived for a year with Slovak foster-parents in Tordas (County Fejér), next to Martonvásár, preparing for his examinations with a private tutor. He thus became conversant with the language of a neighbouring people early in his boyhood, and this served as a solid basis for his later acquaintance with further languages, peoples and cultures (French, German, Swedish, Romanian, English). He graduated from the Budapest "Lajos Kossuth" Commercial High-school in 1930. His form-master was Zoltán Mády (Hilscher), who organized in the 1930's collective researches on various subjects, such as the relation between public administration and the people (district Gesztes in County Komárom) or rural sociology (Kemse, Sárpilis) and who later became professor of Celtic language "Loránd Eötvös" University of Budapest. The French language and French commercial correspondance were taught by Albert Gyergyai who was to become professor of French literature at "Loránd Eötvös" University. Béla Gunda also learned stenography which he often used for his diaries and inventories during his ethnographical field work.

At the Budapest University of Economics he studied for nine semesters to become a geologist, but under the influence of the lectures held by Pál Teleki, professor of geography and future Prime Minister, he took up biogeography and ethnology. Concurrently for eight semesters he attended classa at the philosophical faculty of the "Péter Pázmány" University of Budapest where, in addition to geography and geology, he studied Slavistics, Balkan and oriental philology (Turkish, Albanian), linguistics, archeology, prehistory and ethnology. Among his professors where István Györffy (ethnology), János Melich (Slavistics), Zoltán Gombocz (Hungarian linguistics), and Carlo Taglavini (Albanian linguistics). He never graduated as a teacher of economics but in 1936 he took his doctor's degree from Pál Teleki (economic geography), István Györffy (ethnology), Ferenc Kovács (economic history). His doctoral dissertation deals with the ethnogeographical problems of the region Ormánság. While still a student, he took part in the work of the research community for rural sociology, "Pro Christo Students' House". Upon his suggestion, the village of Kemse (Ormánság) was examined as a typical example of demographic self-destruction through the single-child family pattern. The result of these researches was the publication of the volume *Elsüllyedt falu a Dunántúlon. Kemse község élete* [Sunken village in

Transdanubia. The life of the village Kemse] (1936) with the preface of Count Pál Teleki. This was the first up-to-date rural monograph in Hungary.

From 1934 to 1939 Béla Gunda was unpaid assistant of professor István Györffy at the Ethnological Department of the "Péter Pázmány" University. In those years he laid the foundations of his international contacts. In 1935 he wrote a treatise in Croatian for the Bulletin of the Ethnographical Museum of Zagreb, on the ancient Croatian fireplaces along the river Drava. This was his first paper to be published abroad, and in a foreign language. It was at this time that he visited the Museums of Zagreb, Sarajevo and Belgrade as well as some villages in the Velebit mountains and in the valley of the Drina. He formed a life-long friendship with professor Milovan Gavazzi in Zagreb. In 1937 he directed the Hungarian section of cultural history and ethnography for the International Hunting Exhibition in Berlin. In 1938 he gave a lecture at the international anthropological and ethnological congress in Copenhagen on the Oriental relations of Hungarian shepherding, and made the acquaintance of leading personalities of European ethnology. In 1938–39 as holder of a Swedish scholarship he attended the lectures of professor Sigurd Erixon at the Stockholm University. The acquaintance with the subjects, the attitude and the methods of the most successful Scandinavian ethnographical research work exerted a decisive influence on his subsequent activities at home.

After his return to Hungary he was offered a post of the Ethnographical Museum of Budapest, which had often given him employment in the past on the recommendation of István Györffy and Zsigmond Bátky, sponsored his research work and published his articles in the Ethnographical Bulletin (*Néprajzi Értesítő*). Relying upon his experiences gained in Sweden he reorganizes the Ethnological Data Collection of the museum which to this day is still run along the lines he introduced. In order to promote the enrichment of the data collection he drew up several sophisticated questionnaires and distributed them among the voluntary members of a gradually emerging ethnographical collecting network. At the same time he suggested the idea of preparing a Hungarian ethnographical atlas and a Hungarian ethnographical encyclopaedia. He also understook field work in the North Eastern Carpathians as well as Hungarian and Romanian villages of Northern Transylvania.

In the years 1940–1944 he edited the periodical *Ethnographia* of the Hungarian Ethnographical Society where he published the papers of outstanding representatives of European ethnology (Richard Thurnwald, Martin Gusinde, Walter Hirschberg, Wilhelm Koppers, Sigurd Erixon, Uno Harva). In 1941 he was appointed Honorary reader by the University of Szeged; his subject was "Compative ethnography, with special regard to the Balkan peoples". In 1943 the University of Kolozsvár installed him in the Chair of Ethnology, where he lectured until 1948, beginning meanwhile to explore the folk culture of Hungarians living in the Carpathians and in Moldavia. For a while in 1947/48 we find him again in Stockholm, working in the Ethnological Institute of Sigurd Erixon. From Sweden he returned to Romania, but since the Romanian authorities cancelled his contract before expiry without justifiable reason, he left Kolozsvár (Cluj) in September 1948 and came back to Hungary.

In 1949 the Hungarian Ministry of Education appointed him to the Faculty of Arts of the University of Debrecen, where he organized the Ethnological Institute. In the years 1951–54 he was Dean of the faculty, where he was to work till the end of his life. During that time he traned more than a hundred scholars for the Hungarian and Transylvanian museums, research institutes and universities. In three decades his institute became not only a significant establishment for the education of specialists but also, in close unity with the former functions a workshop for the comparative ethnographic study of the the Hungarian people as well as other Central and South-Eastern European regions. From 1960 to 1976 he edited the institute's annual *Műveltség és Hagyomány* [Civilization and Tradition], a series of publications of seminal importance in Hungarian and Central and South-Eastern European ethnography.

In 1953 he spent some time in Slovakia studying the carrying of loads as practised in the village Zakarovce. This field work supplied him with sufficient material to write his dissertation *Életmód és anyagi műveltség* [Lifestyle and material civilization], which procured him the Academical Doctor's degree in 1961. As holder of a Ford scholarship he went in 1965/66 to the

USA, where he collected data about the plant cultivation and animal husbandry of the Indians in California and Arizona.

Though precise and exacting in questions of theory, Béla Gunda regarded as his main task the collection, processing and analysis of the ethnographical material. His field work embraced the entire Hungarian language area, but he also worked among Croatians, Ruthenians, Slovaks and Romanians. He made collected data in Austria, Bulgaria, Czecho-Slovakia, Finland, Yugoslavia, Poland, Germany, Italy, Romania, Sweden, Turkey and visited the Greek isles of Naxos, Crete and Carpathos. He attached particular importance to the study of small ethnic groups (Tartars of Dobrudja, Pomaks, Huzuls etc.). The success of his field trips is demonstrated by the vast number of his books, papers, itineraries and ten of thousands of photos. His most important publications are *Néprajzi gyűjtőúton* [Ethnographic field work] (1958), *Ethnographica Carpathica* (1966), *Ethnographica Carpatho-Balcanica* (1979) and *Rostaforgató asszony* [Woman with a sieve] (1989). His academic inaugural lecture appeared in 1994 under the title *Hagyomány és európaiság* [Tradition and the European Character]. It is almost impossible to list all his papers, notes, book reviews. The biliography of his works written between 1929 and 1971 was published in 1971 on 63 pages by the Library of Debrecen University, two more bibliographical lists covering the output of the periods 1970–1980 and 1981–1995 apperaed in *Ethnographia* (XCII, 1981; CVI, 1995). An imposing oeuvre to scan if we want to select the statements reflecting most faithfully his scientific principles and achievements. Questions of methodology, of paramount importance for the efficiency of scientific work, occupied him during his whole career. Among the trends of European ethnology he combined functionalism with the aspects of historicism and historical ecology in particular. He argued in his papers, that folk culture as a whole or some of its elements are the result of historic evolution. The former natural conditions of life the people of Central Europe used to enjoy are clearly reflected by his ethnographical papers of ethno-botanical and cultural ecological approach. In regard to the future of Hungarian culture and science we should learn from Béla Gunda the lesson that we are no zombies in Europe, victims of European history, condemned to life-in-death.

With his impressive lectures held at congresses and conferences at home and abroad he called the attention of the professional public opinion to the results of Hungarian ethnology. Of the meetings where he was participant and delivered lectures, the most important ones are: the International Anthropological and Ethnological Congresses (Copenhagen, 1938; Paris, 1960; Moscow, 1964), Finno-Ugrian Congresses (Helsinki, 1965, 1980; Syvtyvkar, 1965; Debrecen, 1991), the Northern Ethnological Congress (Röros, Norway, 1963), the Congress of the German Ethnological Societies (St. Augustin bei Bonn, 1967), the Congress of the Yugoslav Ethnologists (Ljubljana, 1975), the Congress "Ethnomedizin" (Hamburg, 1980), the Balkan Folklor Congress (Skopje, 1977), the South-Eastern European Congress (Istanbul, 1979; Belgrade, 1984), the International Hungarological Congress (Vienna, 1986), the International Symposium "Ethnographica Pannonica" (Székesfehérvár, 1987).

He co-operated in the edition of several Hungarian and international periodicals and annuals: *Ethnographia* (Budapest, 1941–44: editor, member of the editorial board; 1992: chief correspondent); *Kodály Zoltán emlékkönyv* [Memorial volume Zoltán Kodály] (Budapest, 1943: editor); *Erdélyi Néprajzi Tanulmányok* [Transylvanian Ethnographical Studies] (Kolozsvár [Cluj], 1944–1947: editor); *Acta Ethnographica* (Budapest, 1953–1986: member of editorial board, 1986: editor-in-chief); *Műveltség és Hagyomány* (Debrecen, 1960–1976: editor); *Hungarian Studies* (Budapest, from 1980 member of editorial board), *Folk-liv* (Stockholm, 1939–1943: member of ed. board); *Demos* (Berlin, from 1960 member of ed. board), *Ethnologia Europaea* (Paris, Münster, Copenhagen, from 1967 member of ed. board), *Ethnomedizin* (Hamburg, from 1982 member of ed. board), *International Journal of Sociology* (New York, 1976–1987: member of ed. board).

He reached the summit of his editorial activity with the volume *The Fishing Culture of the World,* published in 1984 by the Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences, which contained papers from 56 authors ranging from New Zealand to Ireland. Covering the fields of ethnology, cultural ecology and folklore, the volume required from the editor an exceptionally in-

volved international organizational work. Simultaneously Béla Gunda edited the volume Beiträge zur Volksarchitektur in Mittel- und Osteuropa, published in 1982 as Volume XXXI of Acta Ethnographica and containing papers of Czech, Hungarian, Croatian, Slovenian, Roumainian, Ukrainian, Lettish and Estonian ethnographers on folk architecture. Earlier Béla Gunda advised the Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences to publish the volumes *Viehzucht und Hirtenleben in Ostmitteleuropa* (1961), *Viehwirtschaft und Hirtenkultur* (1969), and *Getreidebau in Ost- und Mitteleuropa* (1972), equally by an international team of authors. His last initiative in this genre was the memorial volume *Ideen, Objekte und Lebensformen. Gedenkschrift für Zsigmond Bátky* (Székesfehérvár, 1989), dedicated to his one-time master from the Ethnolographical Museum.

Béla Gunda took an active part in the work of Hungarian and foreign scientific societies. To the Hungarian Academy came very late, only after the change of the political regime (1990: associate member, 1991: full member). For several decades he was member and then president of the Ethnographical Committee of the Academy as well as of the Commission for Ethnology, Folklore and Musicology of the Committee for Scientific Qualification. From 1932 he was member of the Hungarian Ethnographical Society, from 1938 to 1943 its secretary, from 1955 to 1964 and from 1967 to 1982 its vice-president. He was honorary member of the Anthropologische Gesellschaft (Vienna, 1970) and of the Swedish Royal Gustav Adolf Academy (Uppsala, 1973). The following societies elected him to their ranks as corresponding member: Finno-Ugrian Society (Helsinki, 1942), Société Finlandaise d'Archéologie (Helsinki, 1959), Kalevala Society (Helsinki, 1959), Finnish Literary Society (Helsinki, 1984), Österreichische Ethnographische Gesellschaft (Vienna, 1980), Verein für Volkskunde in Wien (1940), Gesellschaft für Vor- und frühgeschichte (Bonn, 1985), Arbeitsgemeinschaft Ethnomedizin (Heidelberg, 1984).

As most important among numerous distinctions he received in Hungary and abroad let us name the First Class of the Finnish Lion Order (1970), the Herder Prize (1978), the Gold Medal Pitré (1988), honorary doctorate of the Debrecen University (1988) and freedom of the city of Debrecen (1993).

We all, who knew him more closely, pay our deep respect to his life-work. With the death of Béla Gunda we have lost an outstanding personality of Hungarian scientific life and ethnology, a scientist of international reputation and a universelly esteemed teacher of numerous generations.

László Lukács

István Sipos
(1912–1994)

Profesor István Sipos urodził się 27 listopada 1912 roku w miejscowości Michaľany położonej na granicy słowacko-węgierskiej. Po ukończeniu szkoły średniej studiował filologię węgierską i czeską na Uniwersytecie im. Karola w Pradze. Po ukończeniu uniwersytetu w latach 1937–1940 był nauczycielem gimnazjalnym języka węgierskiego i słowackiego w miejscowości Rimavská Sobota, a następnie wykładał język słowacki w gimnazjum w Košicach. W 1944 roku został wcielony do wojska i wysłany na front. Dostał się do niewoli i dopiero w 1946 roku znalazł się na wolności. W 1949 roku zaczął pracować w Państwowym Instytucie Pedagogicznym, gdzie zajmował się przygotowaniem podręczników w języku słowackim. W wyniku reorganizacji instytutu przechodzi do pracy w Ministerstwie Kultury i Szkolnictwa Wyższego w Budapeszcie. W 1955 roku ukończył studia doktoranckie i w rok później zostaje docentem Katedry Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. L. Eötvösa w Budapeszcie. W latach 1957–1965 kieruje Katedrą Filologii Rosyjskiej tegoż uniwersytetu. Od 1965 roku jest ponownie wykładowcą na Katedrze Filologii Sło-

wiańskiej. W 1968 roku uzyskuje habilitację. W latach 1978–1982 jest kierownikiem nowo powstałej Katedry Filologii Polskiej. W 1982 roku w wieku 70. lat przechodzi na emeryturę.

Profesor István Sipos był m. in. członkiem: Komitetu Językoznawstwa Węgierskiej Akademii Nauk, Komisji Onomastycznej przy Międzynarodowym Komitecie Slawistów, Kolegium Redakcyjnego „Studia Slavica", Kolegium Redakcyjnego Karpackiego Atlasu Dialektologicznego. Swoją działalność naukową rozpoczyna od badań dialektologicznych dotyczących wschodnio-słowackiego areału językowego oraz języka węgierskiej mniejszości etnicznej w Słowacji. Zajmował się onomastyką i toponimią. Interesowała Go przede wszystkim problematyka słowacko-węgierskich kontaktów językowych. Dzięki znacznym osiągnięciom naukowym w tej dziedzinie zyskuje niewątpliwy autorytet nie tylko wśród językoznawców węgierskich. Jego prace znane są również i polskim slawistom, wśród których miał wielu dobrych przyjaciół. Profesor Sipos zajmował się również historią języka słowackiego, węgiersko-rumuńskimi kontaktami językowymi, badał też język Słowaków na Węgrzech. Był dobrym i cenionym dydaktykiem. Prowadził m. in. liczne seminaria dialektologiczne, seminaria z gramatyki historyczno-porównawczej języków słowiańskich oraz gramatyki historycznej języka polskiego. Wykładał język słowacki i czeski. Tłumacząc na język węgierski powszechnie ceniony podręcznik K. Horálka „Úvod do studia slovanských jazyků" przyczynił się tym samym do wzrostu zainteresowania językami słowiańskimi na Węgrzech.

Profesor Sipos pozostawił po sobie wiele rzetelnych prac naukowych, artykułów, recenzji itp. Większość stanowią obszerne teksty, będące analizą różnorodnych zjawisk językowych. Wykazują one świetne przygotowanie merytoryczne, klarowność i logiczność wywodu. Oto niektóre z nich:

Népdalok a magyarországi szlovák nyelvjáráskutatástanban [Węgierskie pieśni ludowe w badaniach nad dialektami słowackimi na Węgrzech]: MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei 12 (1958) 203–230;
Volkslieder in der Mundartenforschung: Studia Slavica Hung. [= StSl] 4 (1958) 159–191;
Zur Frage der slawisch-rumänischen und ungarisch-rumänischen Beziehungen: StSl 4: 385–415;
Slowakische Volkslieder von der Mitte des 18. Jahrhunderts: StSl 8 (1962) 165–170;
Tri slovenské ľudové piesne medzi básňami mladého Dugonicsa: StSl 5 (1959) 199–202;
Orts-, Gemarkungs- und Flurnamen in der Zeit der gegenseitigen Berührung zweier Sprachen und im Verlaufe ihres Zusammenlebens: StSl 9 (1963) 211–227;
Rolle und Verhalten der Familiennamen in der dauernden Berührung von Sprachen: StSl 14 (1968) 363–370;
Stručný přehled onomastiky v Maďarsku: Zpravozdaj Místopisní Komise 9 (1968) 407–412;
A szláv névtudomány helyzete, szervezete és tervei [Aktualny stan, organizacja i plany onomastyki słowiańskiej]: Magyar Nyelv 65 (1969) 105–109;
Beitrag zur Geschichte der slowakischen Sprache und Verskunst am Ende des 18. Jahrhunderts: StSl 12 (1966) 369–372;
Współczesne formy słowiańsko-węgierskich kontaktów językowych: StSl 19 (1973) 269–178;
Adaptácia slovanských miestnych názvov v maďarčine: Onomastica 22 (1977) 39–45;
Der allgemeine Atlas der karpatischen Dialekte und seine ungarischen Probleme: StSl 25 (1979) 357–361;
Cseh nyelvkönyv [Podręcznik języka czeskiego]. Budapest 1956;
Cseh társalgási zsebkönyv [Romówki czeskie]. Budapest 1962;
Česko-maďarské rozhovory. Praha 1964; i wiele innych.

Profesor István Sipos położył niewątpliwe zasługi dla rozwoju węgierskiej slawistyki uniwersyteckiej.

Zmarł w Budapeszcie 15 maja 1994 roku.

Janusz Bańczerowski

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Korrektur-Notiz

In den Beitrag von Gerhard Ressel (Studia Slavica Hung. 39, 1994, 405) hat sich ein Fehler eingeschlichen: in der maschinenschriftlichen Vorlage wurde eine ganze Zeile übersprungen. Der vollständige Satz muß lauten:

»Wenig später wurde mir die ehrenvolle Aufgabe zuteil, eine Laudatio auf den Jubilar zu verfassen und diese auf der Jahrestagung der Südosteuropa-Gesellschaft, die 1991 in Berlin stattfand, vor einem großen Auditorium vorzutragen. Der Anlaß war die zuvor vom Präsidium der Südosteuropa-Gesellschaft in München gefaßte Entscheidung, Herrn Professor László Hadrovics in Anerkennung seiner wissenschaftlichen Leistungen in der Südosteuropa-Forschung die Konstantin-Jireček-Medaille in Gold zu verleihen.«

INDEX VOCABULORUM ET NOMINUM

Abbreviationes

bg = Bulgaricum
bh = Bohemicum
brs = Belorussicum
hg = Hungaricum
mc = Macedonicum
pl = Polonicum
rm = Rumenicum (Valachicum)
rss = Russicum
scr = Serbocroaticum
slc = Slovacicum
sln = Slovenicum
ucr = Ucrainicum

Abajev V. I. 302, 305
Achmatova A. 237–248, 389, 390
Afinogenov A. 338
Ajtmatov Č. 337, 353, 354, 355, 390
Aksakov I. S. 80
Aksakov K. S. 45, 79–81, 366
Aksakov S. T. 72, 73, 81, 365, 366
Aksënov V. 303, 305
Aleksandrova A. 424
Aleksejev A. A. 289–292, 294, 372
Aleksejev M. P. 157
Alexandrov Vl. E. 229
Allain L. 386
Altshuller M. 370
Ambrus Z. 136, 146
Andrejev D. 194–196
Andrejeva I. S. 358
Andrejevskij I. Je. 305
Andrejevskij S. A. 384
Andrews E. 84
Andrić I. 420
Andronikov K. Ja. 235
Aničenka U. V. 398
Annenkov N. I. 305
Annenkov P. V. 73, 74, 80, 362, 385
Annenskij I. F. 17, 18, 374, 375, 424
Apollinaire G. 165, 167, 169–171, 175–181
Apresjan Ju. D. 418
Áprily L. 390
Arany J. 36, 139
Arató E. 314
Armalinskij M. 10
Arsen´jev K. K. 384
Astaf´jev V. 338
Atanasova-Sokolova D. 43, 47, 364
Austen J. 84
Avanesov R. I. 397
Avdejev F. F. 333
Averincev S. S. 423
Azadovskij K. 109

Babel´ I. 389
Babits M. 13, 138
Bachó L. 124
Bachórz J. 256
Bachtin M. 97, 183–226, 376, 377, 389
Bacsinszky A. 313–319, 325–327
Badalić H. 270
Bak Je. 129
Bakst L. S. 166, 167
Bakunin M. A. 22, 49, 377, 381
Balakian A. 229, 230
Balassa P. 102
Balázs B. 390
Baleczky E. 303
Bal´mont K. D. 166, 179
Balogh M. 376
Bán I. 127
Bańczerowski J. 429
Baran H. 168
Baranyi F. 390
Baráth F. 129
Baratoff N. 369
Barfoot C. C. 94
Barta J. 127
Barta P. I. 227
Bartoňková D. 386
Bartoszewicz A. 397
Basilovits J. 311, 406
Beardsley A. 172
Beckett S. 91
Bégue C. 181
bekeša brs 394
Belinskij V. G. 19–22, 45, 47–49, 52, 75, 76, 367, 376, 377, 379–381, 389
Bel´kevič I. K. 397

Belkin D. I. 372
Belov V. I. 335
Belyj A. 160, 163, 164, 169, 176, 233, 336
Ben A. 181
Benamy S. 388
Beneš B. 387
Benois A. N. 166, 167
Bérczy K. 33–36, 38–42
Berdjajev N. 78, 79
Berry D. 181
Bestužev-Marlinskij A. 307
Bezobrazcov N. M. 167
Bibler V. S. 186, 189, 223, 226
Biebl K. 177
Bilen´kij Ja. 311, 324, 327
Bilibin I. Ja. 166, 179
Bínová G. 386
Birčak V. 312
Bird R. 423
Birjulin L. A. 358
Bjalyj G. A. 81
Blazsovszky 314, 315
Blok A. 8, 165–171, 173, 176, 178–181, 193, 238, 379, 389, 422
Bočarov S. G. 362–364
Bodenstedt F. 33–42
Bödey J. 298
Bogišić R. 269, 272
Bogomolov N. A. 424
Bogucki J. S. 249, 252, 254, 258
Bogusławski E. 249, 252, 256
Böhmig M. 367, 373
Bojkov N. Ja. 397
Bolla K. 411, 418
Bonazza S. 360
Bondarko A. V. 331–333, 341, 358, 416
Boneckaja N. 183
Bonkáló S. 388
Borisova Je. A. 165
Borisov-Musatov V. E. 166
Borkovskij V. I. 397
Borovský I. 386
Bourmeyster A. 368
Bowdler H. 5
Bradács J. 313, 314, 319, 326, 327
Bradley F. H. 239
Brang P. 71
Březina O. 133
Briggs A. 386
Brjusov V. 8
Brlić I. A. 285
Brod M. 132
Brodskij I. L. 157
Broich U. 83
Brunšmid J. 273
Bryś G. 169
Buber M. 188, 206, 377
Budanova N. F. 374
Bulachov M. G. 397
Bulanin L. L. 358
Bulgakov F. S. 235, 236
Bulgakov M. A. 390, 422
Bulgakov S. N. 212, 213, 235, 236
Bulyka A. M. 392, 393
Bunge M. 44
Bunin I. A. 335, 353, 356, 388
Burke K. 136
Burnašev V. P. 306
Buzková P. 146–148, 151
Buzuk P. A. 397
Byčkov V. V. 16, 368
Bykov V. V. 350, 352
Byron G. G. 75

Čaadajev P. Ja. 45, 49, 53
Cadou R.-G. 181
Calderón de la Barca P. 70
Calebich-Creazza G. 422
Camelis J. De315
Čapek K. 129–138, 140, 142, 143, 145–152, 176, 177, 414
čardaš brs 395
Carlson M. 160
Carlyle Th. 74
Carpi G. 424
Cave R. A. 87
Čebotarevskaja A. 104
Čechov A. P. 11, 95–103, 105–111, 139, 165, 349, 352, 357, 371, 383, 384, 385, 390
Cejtlin A. G. 23
Cenner M. 149
Čerepnin N. N. 167
Čermák F. 399, 402, 403
Černov A. 10
Černý V. 146, 147, 151
Černyšëv A. A. 384
Černyševskij N. G. 7, 81, 309
Cervantes Saavedra M. 13
Červeňák A. 387
Ćevapović G. 259, 267, 268, 271, 285
Chaburgajev G. A. 294
Chagall M. 390
Chałacińska-Wertelak H. 373, 374
Champigneulle B. 166
Chlebnikov V. 165–171, 173–179, 181, 424
Chodasevič Vl. 231, 422
Cholnoky L. 13
Chrakovskij V. S. 348, 350, 351, 358
Churavý M. 404
Chymynec´ Ju. 405
Cilevič L. M. 386
Civ´jan T. V. 238, 240

Clark K. 183
Clarke M. C. 5
Cohen H. 218, 219, 221
Čolakova Kr. 404
Collier J. 5
Csanádi I. 390
Csapláros I. 130, 135
Csoóri S. 390
Csuka Z. 114
Čukovskij K. I. 177
Cumaraŭ Ja. A. 397
Čumikov Vl. 139
Čurčić M. 127
Cvetajeva M. 109, 153, 162–164
Cychun G. A. 398
Cymborska-Leboda M. 386, 423
Cześlik K. 165
Czine M. 127

Dal′ V. I. 302, 306
Danilevskij R. Ju. 72, 370
Dantanus U. 84, 86
Dante Alighieri 25
Darvas I. 390
Darvas J. 340
Daudet A. 73, 78
Davenant W. 5
Davidson P. 421
Deane S. 84
Debreczeny P. 1
Décsy A. 407
Décsy Gy. 309
Della Bella A. 275, 280, 281, 285, 287
Del′mas L. A. 169
Del′vig A. I. 303, 306
Demichovskaja Je. K. 372
Demichovskaja O. A. 372
Demidova M. I. 133
Deppermann M. 422
deraš brs 394
Déry T. 340, 389
Deržavin G. R. 306, 365
Dezső L. 321, 322
Dijkstra B. 159
Dilthey W. 185, 188, 194, 199, 202, 203, 211
Disraeli B. 74
Djagilev S. P. 6, 167
Dobin Je. 240
Dobossy L. 130, 131, 135, 136, 141, 147, 151, 152, 414
Dobroljubov N. A. 7, 12, 14
Dobužinskij M. 166
Docenko S. S. 423
Dolgopolov L. K. 233, 247
Dolgorukij I. M. 306
Doroszewski W. 396
Dostojevskij F. M. 11, 14, 17, 18, 20, 23, 47, 76, 79, 95, 98, 195, 205, 206, 209, 212, 340, 353, 356, 366–368, 371, 374, 381, 382, 384, 385, 388, 390
Drahos J. 411
Drews P. 370
Družinin A. V. 373, 385
Družkova A. 67
Družnikov Ju. 10
Dryžakova Je. 370
Ducamp M. 73
Dudás K. 113, 115
Dukat V. 264, 280, 285
Dukkon Á. 11, 13, 367, 371, 376–378, 388
Duliskovics J. [I.] 314
Durcan P. 84
Ďurišin D. 387
Durylin S. N. 2, 9
Dzendzelivs′kyj J. O. 319, 324, 326, 327
Dzierkowski J. 251, 252, 254, 255
Džordžadze A. 424

Ebner F. 188
Eckhardt 192
Edgeworth M. 84
Egri P. 91, 111
Ehre M. 369
Eichenbaum B. 11
Eliot T. S. 237–248
Elyot T. 245
Erdődi J. 298, 300
Erdődy I. [J.] 265
Erixon S. 426
Ernst M. 229
Ertel′ A. I. 300, 309

Faßke H. 391
Fëdorov A. I. 308, 401
Fëdorova A. V. 372
Fedosov O. 403
Féja G. 390
Fekete L. 302
Felbiger I. 263
Fenne T. 297, 305, 309
Ferguson Ch. A. 289, 294
Fet A. A. 77, 424
Field A. 233
Filin F. P. 294, 308, 397
Filipec J. 403
Filmer K. 163
Fishman J. A. 294
Flaubert G. 13, 73, 78, 380
Florenskij P. 26, 212, 236
Fodor A. 36
Fokin M. M. 167
Földes L. 309

Fontane Th. 380
Fonvizin D. I. 34, 374
Francescato G. 294
Frangeš I. 119, 120
Frank S. 187, 197, 198
Franklin B. 252
Freeborn R. 88
Fried I. 130, 359–361, 386, 419
Friel B. 83–94
Fröhlicher P. 181
Fryčer J. 386, 387
Ftabatey S. 375, 376
Fukač J. 387

Gadamer H.-G. 184, 185, 188, 190–193, 196, 202, 207–218, 222, 223
Gadžega V. 316
Galamb S. 146
Gáldi L. 360, 409
Gardner H. 242
Gasparov B. M. 332, 334, 349, 350, 356, 358
Gaudí A. 171
Gautier Th. 368
Geci K. 268
Gejro L. S. 368
Geller K. A. 3
Geller T. A. 375
Gellért E. 14, 390
Gellért H. 388
Georgijević K. 270
Gerasimov K. S. 424
Gerc V. M. 236
Gerigk H.-J. 369
Gerken Je. G. 133, 137, 138, 142, 148
Gilbert E. 379
Ginzburg L. Ja. 67
Gitárfy Z. 300
Gitter E. 160
Gjalski Š. X. 123
Glinka St. 397
Glovinskaja M. Ja. 338, 339, 356, 358
Gluchov V. I. 374
Goethe J. W. 33, 58, 70–75, 367
Gogol′ N. V. 11, 29, 45, 70, 191, 353, 362–364, 366, 368, 373, 378, 379, 389
Gombocz Z. 425
Gončarov I. A. 11–32, 47, 71, 367–375, 384, 385
Gončarova N. 167
Goncourt E. de 73, 77–79
Goncourt J. de 78, 79
Goreckij M. I. 397
Gorelov A. 169
Gor′kij M. 108, 388, 389
Gostl I. 259
Greč N. 303, 310
Gregor F. 309
Gribanov B. T. 353, 355
Gribojedov A. S. 36, 348, 374
Grigássy M. 311–313, 319, 320, 324, 325, 327, 328, 330
Grigor′jev A. 300, 306
Grigor′jev V. P. 167, 174
Grillparzer F. 359, 362
Grodeckaja A. G. 371
Grossman L. 153
Grot Ja. K. 306
Grübel R. 183
Grüning U. 370
Guidini M. C. 423
Gunda B. 298, 425–428
Gusarova A. P. 165
Gusinde M. 426
Gyöngyösi M. 384
Györffy Gy. 425, 426
Győri Juhász J. 388

Hadas F. 412
Hadrovics L. 303, 309, 409
Haimann H. 388
hajduk brs 394
Hamm J. 260, 264, 276, 284, 286
Han A. 424
Hankó-Březová L. 414
harcavac′ brs 395
Harkins W. E. 136, 145–148, 151
Harweg R. 390
Hašek J. 414
Hauptmann G. 105, 107–111
Havel V. 414
Hegel G. W. F. 21, 50, 56, 71, 190, 368
Heidegger M. 86, 96, 100, 103, 187, 188, 193, 194, 198, 199, 203, 204, 217
Heier E. 369
Herder J. G. 73
Hermanovič I. K. 397
Herodotos 193
Herwegh G. 58, 59
Herzen A. I. 28, 43, 45, 47–59, 62–67, 81, 300, 306, 379, 380
Hessen S. 187
Hetényi Zs. 387
Hetesi I. 386
Hippius Z. 8, 153, 161, 162, 164, 166
Hirschberg W. 426
Hodinka [Romanuv] A. 309, 326, 405
Hofstätter H. H. 165
Hollós A. 297, 394–396
Holquist M. 183
Homeros 223
Honti R. 354, 409
Horáková U. 133

Horálek K. 429
Hrančak I. 404
Hrinčenko B. D. 306
Hronek J. 399
Hryha M. 313
huljaš brs 394
husar brs 394
Husserl E. 95, 199
Hüttl-Folter G. 294, 295
Huwyler-Van der Haegen A. 369
Hvišč J. 386, 387
Hvozdzik J. 309

Ibsen H. 102, 105, 106, 108, 114
Ilčev St. 308
Illyés Gy. 151, 388
Incze S. 146, 150
Inoue M. 376
Isačenko A. V. 289, 295, 334, 358
Islamov T. M. 306
Ivanov Dm. Vjač. 421
Ivanov Vjač. Iv. 421–424
Ivanov Vjač. Vs. 239, 410
Ivask G. 160

Jachnow H. H. 390, 391
Jackson R. L. 422
Jakubovič P. F. 384, 385
Jamanouti H. 376
James H. 380
Jászay L. 334, 343, 410
Jedlins´ka U. Ja. 318, 326
Jegorova N. M. 371
Jékely Z. 390
Jelinek H. 134, 137, 142
Jerofejev V. 350
Jesenin S. A. 388–390
Jevdokimov N. 415
Jevtušenko Je. A. 390
Jób D. 131, 149
Johnson D. B. 233
Jókai M. 126, 127, 420
Jovanović M. 386
Joyce J. 93
József A. 388
Juhász T. 389
Juříčková M. 386

kabat brs 394
Kac B. 240
Kadlec S. 177
Käfer I. 131
Kafka F. 227, 233
Kajgorodov D. 302, 306
Kálal M. 298, 309
Kámán E. 386, 389
Kanižlić A. 268, 271, 275
Kant I. 45, 197, 202
Kantemir A. D. 306
Karácsony B. 12
Karadžić V. S. 285
Karamzin N. M. 33, 365, 372, 373
Karatygin V. A. 2
Karaulov Ju. 415
Kardos I. 390
Karinthy Fr. 12
Károli G. 148
Kárpáti A. 387
Kárpáti Gy. 419
Karpov P. 160, 161, 163, 164
Karskij Je. F. 397
Kašić B. 281
Kasperovič N. I. 397
Kassák L. 388, 390
Katančić M. P. 259–278, 280–287
Katičić R. 269, 283
Katkov M. N. 384,385
Kauk R. 259
Kazinczy F. 420
Kearney R. 84, 85
Kecskés I. 411
Kennedy J. 165
Képes G. 388
Kesić N. 282
Keßler P. 370
Ketlinskaja V. K. 340
Kierkegaard S. 18, 95, 98, 101–103
Kilroy Th. 84
Király Gy. 384
Kiričenko I. N. 308
Kisfalvi G. 235
Kis Pintér I.-né 389
Kiss L. 298, 399, 404
Klauszer J. 411
Klein J. 370
Klíma I. 145, 147
Klimenko L. P. 289, 291, 295
Klimt G. 169
Kluge R.-D. 379–384
Knudsen H. 145
Kodály Z. 390
Kőhalmi B. 12
Kolerov M. A. 235
Kolesov V. V. 289, 291, 295
Kołodziejczyk R. 249, 253
Kolomijec I. 406
Kolos E. 130–134, 142
Komissarov D. 1
Konan U. M. 397, 398
Kondraciuk M. 397
Kondratovyč I. 405
Koni A. F. 24, 25, 368

Konstantinovič Z. 360
Kopcsay J. 315, 317, 325
Kopecký M. 386
Koppers W. 426
Kopystjanskaja N. F. 386
Korik G. 3
Korolenko V. G. 384
Korzeniowski J. 249, 251, 255
Koschmal W. 369, 370
Kosztolányi D. 129–136, 138–146, 148–152, 388
Kotlerev N. V. 424
Kovač E. 117
Kovács Á. 384
Kovács F. 425
Kováts M. 130, 136, 151
Köves E. 379
Koževnikov V. M. 350
Kožinova A. 391
Kozocsa S. 12
Králíková K. 404
Kramskoj I. N. 31, 367
Kranjčević S. S. 120
Krasnoščekova Je. 370, 372
Kraszewski J. I. 127, 249, 252, 256
Krausová N. 386, 387
Krékits J. 331, 358, 415–417
Kristophson J. 295, 391
Krleža M. 113–117, 420
Kručënych A. 177
Krylov I. A. 35, 340, 374
Krystýnek J. 387
Kšicová D. 165, 177, 179, 386, 387
Ktitarev Ja. N. 23
Kučera Ct. 386
kučma brs 394
Kudrnáč J. 386
Kultsár M. 136
Kun B. 144
Kundera M. 414
kuntuš brs 394
Kuprin A. I. 298, 300, 306
Kurdi M. 83
Kutejnikov I. A. 371, 375
Kuzmin M. A. 238, 422, 424
Kuznecov S. P. 410
Kuznecova O. A. 424

Laage K. E. 72
Lamb Ch. & M. 5
Lambeck K. 295
Langer Fr. 133
Lanne J.-C. 168
Lanosović M. 261, 275, 282
Lansere Je. Je. [E.] 166
Lányi S. 388
Lapšin I. 187, 197
Lapšina N. 166, 167
Larmour D. H. J. 232
Lartique P. 181
Lastovskij V. U. 397
Lator L. 388
Lautenbach F. 181
Laziczius Gy. 302
leča brs 395
Légrády V. 387
Lehoczky T. 315, 406
Lelekač N. 313
Lengyel J. 390
Leont´jev K. N. 384, 385
Lepachin V. 422
Lermontov M. Ju. 47, 57, 65, 306, 352, 363, 379, 388, 420
Lësik Ja. Ju. 397
Leskov N. S. 374, 384, 385
Leśniodorski Z. 250
Levin Ju. D. 81, 156
Levine L. W. 4, 8, 9
Levitt M. C. 4
Levšin P. A. 308
Linde S. B. 309
Litchen I. F. 306
Lobkareva A. V. 372
Lojek H. 83
Lőkös I. 119, 123
Lomov A. M. 339
Longree G. H. F. 181
Loščic Ju. 24
Losev A. F. 194, 211, 212
Losskij N. 187, 197
Lotman Ju. M. 35, 156, 373, 389
Lou A.-S. 109
Lovas B. 304, 309
Lucini G.-P. 424
Lukács Gy. [G.] 389, 390, 428
Lunt H. G. 295
Luther M. 148, 187
Lutskay M. 406

Macauley Th. 74
Mácha K. H. 178
Machač J. 399
Mády (Hilscher) Z. 425
Maeterlink M. 105–108, 166
Magomedova D. M. 424
Magyari Beck V. 309
maherka brs 395
Maixner F. 270, 287
Majakovszkij V. V. 389, 390
Majewski E. 300, 309
Majhonovich Lj. D. 228, 230
Major T. 390

Makai I. 388
Makay M. 150
Makó P. 263, 275
Malychin Je. 340
Man P. de 208
Mandel'štam I. B. 133, 137, 138, 142, 148
Mandel'štam O. 238, 389
Mann Ju. V. 81, 82, 362–368, 386
Mann Th. 105, 109, 380
Manzoni A. 127
Markov V. 168, 172
Martel A. 397, 398
Martinovics I. 269
Martynov V. V. 398
Maslov Ju. S. 336, 337, 339, 416
Matešić J. 401, 404
Mathauser Zd. 386, 387
Mathauserová Sv. 386
Mathesius V. 335
Matić T. 259, 268, 274, 278, 287
Matoš A. G. 123
Matuška A. 146–148, 151
Matvejević Pr. 120
Maugham S. 380
Mayenowa M. R. 396
Mayo P. J. 398
Mazzini G. 58, 59
McGahern J. 84
McGuinness F. 84
Mdivani G. D. 340
Mečkovskaja N. B. 390, 391
Medved I. 259, 263, 273
Medynceva A. A. 304, 307
Mejlach B. S. 3
Melich J. 425
Mel'nik V. I. 23–26, 71, 367, 368, 372, 374
Mel'nikov-Pečerskij P. I. 153–156, 158–161, 163, 164, 307, 356
mencik brs 395
Merežkovskij D. S. 26, 166, 368
Měšťan A. 132, 135, 151
Meyerhold Vs. E. 107, 108, 167, 423
Michajlov M. 7
Michajlovskij N. K. 384, 385
Michnevič A. Ja. 396, 397
Mikszáth K. 123, 300, 307
Mikulášek M. 386, 387
Mill J. St. 5
Minskij N. 166
Mirtov A. V. 300–302, 307
Mitrák S. [A. A.] 312
Mokijenko V. M. 402, 404
Molnár F. 114
Molnár Gál P. 131
Molotkov A. I. 401, 404
Moore G. 84
Moranjak N. 423
Mucha A. 170
Muchamidinova Ch. M. 373
Muchnik H. 228
Mučnik I. P. 358
Mukařovský J. 1, 2, 136, 152
Munkácsi B. 302
Munzar J. 386
Muratov A. 156, 384
Murav'ëv N. N. 1
Musatov V. 340
Mustajoki A. 415
Mykytas' V. L. 312
Myšanyč O. V. 312

Nabokov Vl. 227–229, 231–234
Nadeždin N. I. 367
O. Nagy G. 401, 404
Nagy L. 149
Nagy M. 114, 115, 125, 126
Nagy P. 113
Nakwaski A. 253
Narežnyj V. T. 374
Natov N. 72
Nedzveckij V. A. 367, 372
Nekraševič S. M. 397
Nekrasov N. A. 7, 352, 381, 382
Nekvapil J. 404
Němcová B. 414
Németh A. 135
Németh Gy. 302, 309
Németh L. 116, 393
Nemirovič-Dančenko Vl. 106
Nemočajev V. I. 319
Neruda J. 414
Nesterov M. V. 236
Nesterova N. M. 236
Netočajev V. I. 319
Nezval V. 177
Ničeva K. 401, 404
Nietzsche F. 18, 97, 98, 169, 170, 175, 179, 205
Nikolajev N. I. 183
Nikolajeva V. M. 398
Nikol'skaja T. L. 424
Nikol'skij S. V. 132, 133, 136, 138, 145–148, 150, 152
Nilus S. 32
Nordstet I. 307
Norman B. Ju. 390
Novák A. 147

Obatnin G. V. 424
Obnorskij S. P. 295
O'Brien G. 85, 86
Obručëv 307

Obuchova A. Ja. 242
Odojevskij V. F. 49, 363
Ogrizović M. 119
O'Haodha M. 83
Okudžava B. Š. 390
Olechnowicz M. 397
Olivier L. 9
Olsavszky S. 313–315, 318, 326
Onisi I. 370, 374
Opelík V. 165
Orlay J. [I. S.] 407
Ornatskaja T. I. 370, 371
Osipowska J. 254
Osmolovskij O. N. 24
Osolsobe I. 386, 387
Ossowska M. 252
Ossowski L. 397
Ostrovskij A. N. 307, 352
Otradin M. V. 73
Ouřednik P. 402, 404
Ozarovskij O. 391
Ožegov S. I. 98

Pačovs'kyj V. 405
Padučeva Je. V. 358, 410
palaš brs 395
Palacký Fr. 403
Páll E. 411, 417–419
Pan'kevyč I. 316–318, 321–324, 326
Panova V. F. 350
Pap St. 406
Pápai Páriz F. 285
Papp F. 409–413, 418
Papp J. 137, 147
Parker St. J. 228
Parnis A. Je. 424
Pasternak B. L. 109, 246, 390
Pásztor Á. 300
Pátrovics P. 391
Paustovskij K. G. 307, 350
Pavelka J. 386
Pavić E. 282
Pavičić-Spalatin N. 119, 121
Pavišević J. 261, 266, 272
Pavlovskij I. 309
Pavlovszky M. 423
Pečman R. 387
Pelikán J. 386
Pelz S. 262
Perényi J. 297
Pešat Zd. 177
Péter M. 33, 34, 37, 41, 390, 418, 420
Petőfi S. 14
Petrov A. 311, 324
Petrovskij A. 424
Pick O. 132, 133, 135, 137, 148, 150
Pietrzak-Pawłowska I. 251
Piksanov N. K. 24
Pilinszky J. 390
Pil'njak B. 389
Pine R. 85, 93
Pinterović D. 261, 273
Pirandello L. 105–107
Platon 203, 204
Pletnëv P. A. 2, 368
Plotnikov B. 390, 391, 398
Polák J. 130–134, 142
Polikarpov F. P. 307
Porter R. 386
Porzsolt K. 150
Pos'jet K. N. 372
Posoškov I. T. 307
Pospíšil I. 386, 387
Potebnja A. A. 384
Póth I. 113
Potušnjak F. M. 314
Požarskaja M. N. 167
Pražák R. 386, 387
Prišvin M. 153
Prokopovič Je. N. 356, 358
Protopopov M. A. 384
Pruckov N. I. 367
Prygodzič R. 397, 398
Pumpjanskij L. V. 183
Pünkösti A. 147, 149, 150
Puškaš A. I. 306
Puškin A. S. 1–6, 8–10, 15, 20, 33–35, 37–40, 42, 45, 49, 70, 75, 76, 238, 357, 362, 363, 366, 379, 385, 387, 388, 390, 420
Pypin A. N. 19

Rab Zs. 388
Rába Gy. 135
Radlov V. 302, 307
Radnay O. 131
Radó Gy. 12
Rajk A. 115
Ranová E. 386
Räsänen M. 309
Rasputin V. G. 390
Rassudova O. P. 339, 340
Regéczi I. 95
Reimann M. 289
Reinhardt M. 9
Reissner E. 179
Relković J. S. 275
Relković M. A. 262
Remizov A. 23, 104, 168
Remneva M. L. 295
Repin I. Je. 166
Ressel G. 391
Rév M. 15, 105, 110, 384–386

Richter Sv. 390
Rickert H. 183, 184, 199, 220
Rilke R. M. 109, 390
Rimskij-Korsakov N. A. 167
Robakidze G. 424
Roberts M. 208
Roboz I. 131
Roche A. 84
Rodina T. 167
Rodivanovskij P. 1
Rose-Rusić S. 281
Rossijanov O. 129
Rostockij B. 168
Rothe H. 367, 368
Rötzsch H. 145
Rousseau J.-J. 33, 34, 54
Rozencveig F. 188
Rózsa M. 33, 35, 362, 388, 390
Rusiecki K. R. 254
Rusinov N. D. 295

Sabov Je. I. 311, 312
Sacher-Masoch L. 158–160, 163, 164
Šachmatov A. A. 356, 358
Šachovskoj A. A. 2, 5, 35, 375
Šafařík P. J. 270, 278, 286
Saganoya O. 376
Šakun L. M. 397, 398
šalaš brs 396
Saltykov-Ščedrin M. Je. 384, 385
Samojlov D. S. 148
Sand G. 380
Šandor V. 405
Šaochua D. 370, 375
Sapčenko L. A. 373
Šapir M. I. 295
Sappok Chr. 391
Sarab´janov D. V. 165
šaravari brs 395
šarenga brs 395
Sawada K. 369, 375
Ščeblykin I. P. 372
Schaumann G. 369
Schedius L. 361
Schelling F. W. 21, 367
Schiller F. 33, 70, 72, 179, 192, 367
Schleiermacher F. 185, 188, 200, 207, 210, 215
Schönwiesner St. 272
Schöpflin A. 146, 150
Schroeter B. 146
Schulte-Middelich B. 83
Sečkarev Vs. 367
Seeman K. D. 295
Segal Ch. 232
Šeljakin M. A. 336, 358, 416
Selver P. 134, 137
Šenoa A. 119
Serov S. I. 27
Šestov L. 95–98, 101–104
Sgall P. 404
Shakespeare W. 1, 3–6, 8–10, 75, 185
Shapovalov V. 153, 160
Šicel M. 119
Sicker Ph. 233
Sienkiewicz H. 127
Sík S. 12
Silver P. 148
Simon M. 389
Simonov K. 350
Simonyi Zs. 309
Sinjavskij A. 10
Sipos I. 428, 429
Sirovátka O. 386
Šiškin A. 424
Šiškov A. A. 1, 365
Skabičevskij A. M. 384
Škarić I. M. 281, 283
Skorupka S. 401, 404
Skotnicki M. 249, 253, 254, 258
Skutila J. 386
Skvoznikov V. D. 367
Šlepec´kyj A. 312, 316, 318
Slobodník D. 387
Šmelev D. N. 356, 358
Smirnov V. S. 308
Smirnova I. V. 371
Smólkowa J.-E. 397
Sojmonov F. I. 308
Sokolov A. A. 3
Šolochov M. A. 338, 387–390
Sologub F. 104, 166, 349
Solov´ëv Vl. 25, 104, 173, 174, 377, 384, 424
Solženicyn A. I. 420
Somló K. 387
Sőtér I. 33
Sova P. 405
Spasova-Michajlova S. 404
Spender S. 240, 247
Šrámek Fr. 133
Stang Chr. S. 397, 398
Stanislavskij K. S. 167, 390
Stankevič N.V. 381
Staroseľskaja N. D. 375
Stasjulevič M. M. 30
Staudacher D. 423
Steblin-Kamenskij M. I. 43
Steiner R. 194
Steltner U. 368
Stender-Petersen A. I. 356, 358
Stepanov N. 168, 177, 180
Sternin G. 165

Storm Th. 71, 380
Strachov N. N. 384
Stravinskij I. F. 167
Strossmayer J. J. 267
Stulli J. 285, 287
Stupica B. 113
Šuba P. 391
Suchomel M. 386
Sudnik T. M. 398
Sue E. 254
Šukšin V. M. 348
Sulán B. 303
Superanskaja A. V. 372
Superanskij M. F. 372
Suprun A. Je. 390, 391, 396
Šušarin V. P. 306
Suvorin A. S. 384, 385
Svatoň V. 369, 374, 387
Švedova L. N. 340, 341
Svetlov V. J. 167
Szabó E. 12, 388
Szabó L. 388, 390
Szalamin E. 417
Szalatnai R. 147
Szántó G. A. 421
Szepesi E. 419
Szerb A. 13, 14
Szigethi A. 423
Szilágyi Zs. 237
Szilárd L. 97, 183, 384, 421, 422
Szőke Gy. 420, 421
Szőke K. 104
Szőllősy K. 388
Sztripszky H. 311
Szurán R. 388
Szymanowski W. 249, 253, 257

Tabakovič M. 319
Tadinajović B. 275
Taine H. 69, 74, 80
Tallár F. 379
Tamás L. 309
Tarasevyč V. 408
Taraškevič B. A. 397
Tárkovits G. 317, 325
Tatiščev V. N. 308
Taylor G. 4–6, 8
Thackeray W. M. 74
Thieme G. A. 72, 370
Thiergen P. 12, 70, 72, 81, 367, 371
Thompson E. 245
Thurnwald R. 426
Timenčik R. D. 240
Timkovskij Je. F. 372
Timm L. A. 295
Timmerman M. 6, 7
Titov A. A. 308
Tjukajev A. K. 374
Tocqueville A. de 4
Toll' F. 301, 303, 308
Tolmačeva Je. 7
Tolstaja Je. 110
Tolstoj A. K. 27, 108, 389
Tolstoj F. I. 35
Tolstoj L. N. 11, 18, 23, 25, 26, 47, 74, 78, 79, 84, 96, 109, 195, 299, 302, 308, 337, 354, 356, 367, 371, 374, 381, 384, 385, 388–390, 420
Tolstoj N. I. 397
Tomaszewski St. 249, 250
Tomić J. E. 119, 120, 124, 127
Tommaseo N. 127
Toporov V. N. 237, 238, 242, 247
Tormay C. 125
Török E. 387
B. Török É. 388
Tóth Á. 139, 388
Tóth L. 358
Tracy R. 89, 92
Trevor W. 84
Trócsányi Z. 298, 388
Trofimova T. G. 340, 341
Trubačëv O. N. 308
Tschudi Madsen S. 166
Tugengol'd Ja. 167
Tunimanov V. A. 370, 371
Turgenev I. S. 18, 47, 69–84, 88–90–94, 156–158, 163, 164, 336, 357, 366, 367, 371, 379–385, 390
Turkov A. 363
Turov 308
Tvardovskij A. T. 390
Tymčenko Je. 308

Udolph L. 368
Udvari I. 311, 315, 317, 408
Unbegaun B. O. 295, 393
Ungvári T. 115
Urbańczyk St. 298
Ušakov D. N. 308
Uspenskij B. A. 289–291, 294, 295
Uspenskij G. I. 384
Ustia A. 263–268

Valjavec F. 360
van den Doel R. 94
Van der Haegen cf. Huwyler
Vasil'jeva A. N. 358
Vasmer M. 300, 304, 308, 396
Vasnecov V. M. 166
Vatai L. 376, 378
Vejnberg P. 7

MTA Könyvtára
Periodika 19 96/2795

Velikanović I. 261
Venevitinov D. V. 53
Veres P. 390
Veselovskij A. N. 398
Viardot P. 70, 73, 77
Vigel′ F. F. 306
Vince Zl. 285
Vinnikova I. A. 81
Vinogradov V. V. 108, 355, 358, 402, 404
Visconti L. 390
Vodovozova M. V. 236
Vogl J. N. 362
Voinovich G. 12, 13, 146
Volk-Leonovič I. V. 397
Volodin A. 49, 348, 350, 351, 358
Vološin M. A. 166
Vološinov V. N. 212
Voltaire 33, 75
Volynskij A. 384
Voronina Je. 109
Voynich E. L. 353, 355
Vratović V. 270
Vvedenskij A. I. 187, 197

Wachtel M. 422, 424
Wallis M. 165
Walter Gy. 146
Wegner M. 370
Wehr G. 161
Weil S. 377
Weitenauer I. 267
Weststein W. G. 168
White H. 234
Whitman W. 177
Wieniarski A. 251, 253, 254
Wijk M. 181
Wilczyński A. 251
Wilkoński A. 251, 254
Williamson G. 244
Windelband W. 183
Winner T. 386
Wójcicki K. W. 249, 251, 255
Wollman Fr. 387
Wollman Sl. 386, 387
Wołosz R. 303, 394–396
Wolski W. 249, 252, 255
Woolf V. 6

York R. 83, 85
Yourieff Z. 110

Zaborov P. R. 69
Zádor A. 133, 134, 136, 142, 145, 152
Zágonyi E. 129, 132, 136, 139, 143, 144, 148–152
Zahrádka M. 386
Zajac P. 387
Zaorálek J. 399, 404
Závada V. 177
Ždanova M. B. 372
Zinkevič A. V. 398
Žirmunskij V. M. 72
Żmichowski N. 249, 251, 255, 257
Zola É. 78, 79
Zöldhelyi Zs. 12, 69, 370, 372, 386–390
Zoltán A. 396, 399
Zoščenko M. M. 353
Zubavin B. 335
Žukovskij V. A. 2, 35
Žuravskij A. I. 395, 397, 398
Zviguilsky A. 69, 74, 80
Zweig S. 354

PRINTED IN HUNGARY
Akadémiai Nyomda, Martonvásár

HINWEISE FÜR DIE MANUSKRIPTGESTALTUNG

Es werden nur Originalbeiträge veröffentlicht, der Autor erhält nach Annahme des Manuskripts eine Kopie des *Publishing Agreement*. Nach deren Unterschrift und Rücksendung wird das Manuskript bearbeitet und redigiert.

Wir bitten die Autoren, ihre Adresse auf einem gesonderten Blatt beizulegen.

Das Manuskript ist in doppeltem Zeilenabstand und mit 5 cm breitem linkem Rand zu schreiben. Absätze sind durch Einzüge von 5 Anschlägen kenntlich zu machen. Die einzelnen Punkte kurzer Aufzählungen sind fortlaufend zu schreiben.

Titel des Beitrags und Namen im Text sind weder durch Großbuchstaben noch durch Unterstreichung hervorzuheben. Kursivschrift ist nicht mit Wellenlinie, sondern mit gerader Linie zu unterstreichen. Kursiv gesetzt werden nur sprachliche Belege, besonders betonte Wörter werden gesperrt. Titel zitierter Werke können im Grundtext in Anführungszeichen stehen.

Längere Zitate (ab 3 Zeilen) sind als selbständige Absätze ohne Anführungszeichen zu schreiben. Sie werden in Petitschrift gesetzt, was am linken Rand mit Bleistift durch eine senkrechte Linie kenntlich gemacht wird. Zitate aus Gedichten sind, in Verszeilen gegliedert, ebenfalls ohne Anführungszeichen zu schreiben. Innerhalb einer Anführung werden halbe Anführungszeichen verwendet. Auslassungen und eigene Einschaltungen stehen in eckigen Klammern [...].

Zwischen Bindestrich (-) und Gedankenstrich (--) ist deutlich zu unterscheiden. Bei Schreibmaschinen ohne ß ist kein ss, sondern 3 (Ziffer Drei) zu schreiben.

Unumgängliche Korrekturen im Manuskript sind gut leserlich unmittelbar in den Text einzutragen und nicht auf dem Rand zu wiederholen. Bei längeren Korrekturen empfiehlt sich, den fehlerhaften Text mit Radex zu löschen oder zu überkleben und mit der Maschine zu überschreiben. Eintragungen mit kyrillischen Buchstaben sind in Blockschrift zu schreiben, statt Kleinbuchstaben dürfen keine Großbuchstaben verwendet werden.

Aus der kyrillischen Schrift transliterierte Namen in deutschen, englischen, französischen usw. Texten sind (mit Ausnahme einiger konventioneller Formen wie z. B. *Ehrenburg, Moskau/Moscow* usw.) nach der in der Slawistik gebräuchlichen internationalen Transliteration zu schreiben, z. B. *Belyj, Bojadžiev, Brjusov, Čajkovskij, Čechov, Deržavin, Gor'kij, Lichačëv, Murav'ëv, Šachmatov, Ščerba, Tynjanov, Žukovskaja* usw. In Fußnoten und im Abkürzungsverzeichnis ist jedoch die kyrillische Schrift zu benutzen.

Abkürzungen zitierter Werke dürfen nicht mehr als 5–10 Buchstaben enthalten und sind ohne Punkte zu schreiben.

Jede Fußnote ist als selbständiger Absatz zu formulieren. Die Fußnoten sind fortlaufend zu numerieren und am Ende des Beitrags gesondert mit 2fachem Zeilenabstand zu schreiben. Die Nummern der Fußnoten werden ohne Punkt und Schlußklammer um einen halben Zeilenabstand hochgestellt, z. B.

[1] KNIEZSA I., A magyar nyelv szláv jövevényszavai, I/1. Budapest 1955, 219.

Muster für die bibliographischen Angaben:

Р. М. Цейтлин, Лексика старославянского языка, Опыт анализа мотивированных слов по данным древнеболгарских рукописей X–XI вв. Москва 1977.

С. И. Котков, Об источниковедческом аспекте в исследованиях по истории русского языка. Восточнославянские языки, Источники для их изучения. Москва 1973, 4–13.

Н. К. Дмитриев, О тюркских элементах русского словаря: Лексикографический сборник 3 (Москва 1958) 3–47.

Tatjana SREBOT-REJEC, On the Allophones of /v/ in Standard Slovene: Scando-Slavica 27 (1981) 233–241.

Pro Beitrag werden 50 kostenlose Sonderdrucke zur Verfügung gestellt.

HU ISSN 0039–3363