

307222

44/1999

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

J. BAŃCZEROWSKI, I. FRIED, 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 44

FASCICULI 1-2



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1999

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. 4
<http://www.akkrt.hu>

Manuskripte und Zuschriften an die Redaktion:

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

Bestellbar bei

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1519 Budapest, Postfach 245
Fax: +36-1-464-8221
E-mail: kiss.s@akkrt.hu

Preis für Band 44 (1999) in 4 Heften US\$ 164.00, inklusive Postversand, per Luftpost zuzüglich US\$ 20.00.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1999

Sslav 44 (1999) 1-2

4-4
1999

307222

INDEX

Botos, I.: Fragmente eines kroatisch-glagolitischen Missals aus dem 14. Jahrhundert 1
Вадац, Ш.: Представление о Венгрии в царской России в 1849 году 23
Щукин, В.: Цыганка и гусар 55
†Бабич, А.: Формирование художественного образа дьявола в древнерусской литературе 71
Хаваши, А.: Князь Мышкин и юродство Христа ради 89
Катона, Ю.: Иван Бунин — автор единого художественного текста, запечатленного в «двух книгах» 105
Нири-Роджерс, Э.: К проблеме метафоризации в философских текстах: мотив грома у Вико и у Андрея Белого 123
Шмидт, В.: Максимилиан Волошин (1877–1932): поиски России 145
Вари, Э.: «Мой антиязык от антижизни» 153
Крекич, Й.: Семантика и прагматика перформативных глаголов 191
Степанов, М.: Сличности стила два Селимовићева приповедача романа 203

In memoriam

Heé, V.: László Dobossy (1910–1999) 211
Чикхеи, Л.: Йожеф Бьодеи (1918–1998) 212
Bañcerowski, J.: Józef Bubak (1934–1999) 218

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA



STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

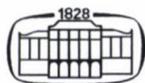
EDITIONEM CURANTE

A. HOLLÓS

REDIGUNT

I. NYOMÁRKAY et F. PAPP

TOMUS 44



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1999

INDEX

<i>Бабич, А.</i> : Формирование художественного образа дьявола в древнерусской литературе	71
<i>Балькова, Л. А.</i> : Хроника времен франко-прусской войны и Парижской Коммуны в круге чтения И. С. Тургенева	341
<i>Votos, I.</i> : Fragmente eines kroatisch-glagolitischen Missals aus dem 14. Jahrhundert	1
<i>Брауер, С.</i> : «Записки охотника» как художественное целое	273
<i>Вадас, Ш.</i> : Представление о Венгрии в царской России в 1849 году	23
<i>Вари, Э.</i> : «Мой антиязык от антижизни»	153
<i>Горетич, Й.</i> : Роль литературных и художественных аллюзий в произведениях Тургенева, Фонтане и Морица	379
<i>Дуккон, А.</i> : Овидий, «певец любви» и поэзия Пушкина	261
<i>Жекули, Н.</i> : Эстетика стилизации — Тургенев и Эдуард Бёрн-Джонс	363
<i>Икута, М.</i> : Тургенев в японской культуре 80–90-х годов XIX века	353
<i>Катона, Ю.</i> : Иван Бунин — автор единого художественного текста, запечатленного в «двух книгах»	105
<i>Крекич, Й.</i> : Семантика и прагматика перформативных глаголов	191
<i>Маркович, В. М.</i> : О «трагическом значении любви» в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов	291
<i>Мовшина, Н.</i> : О «топосе» воспоминания в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов ...	305
<i>Муравьева, О. С.</i> : Стихи Пушкина к А. Ф. Закревской	237
<i>Нири-Роджерс, Э.</i> : К проблеме метафоризации в философских текстах: мотив грома у Вико и у Андрея Белого	123
<i>Петер, М.</i> : О новом венгерском переводе поэмы Пушкина «Медный всадник»	221
<i>Сасаки, Т.</i> : Об «Отцах и детях» и о характере русского нигилизма	315
<i>Сёке, Д.</i> : «Кончаю. Страшно перечеть»	243
<i>Степанов, М.</i> : Сличности стила два Селимовићева романа	203
<i>Хаваш, А.</i> : Князь Мышкин и юродство Христа ради	89
<i>Хетеш, И.</i> : Роль традиции в повести И. С. Тургенева «Вешние воды»	331
<i>Шмидт, В.</i> : Максимилиан Волошин (1877–1932): поиски России	145
<i>Щукин, В.</i> : «Дух просвещения» в творчестве Пушкина и Тургенева	249
<i>Щукин, В.</i> : Цыганка и гусар	55

Critica et bibliographia

<i>Fried, I.</i> : Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen	393
<i>Нюмáркaу, I.</i> : Sanda NAM, Jezik Zagrebačke filološke škole	389
<i>Калафaтuч, Ж.</i> : Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig	394
<i>Рапчaк, Ж.</i> : Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова	403
<i>Сéке, Д.</i> : PÉTER Mihály, „Pár tarka fejezet csupán...”	401
<i>Шимон, Э.</i> : Sander BROUWER, Character in the Short Prose of Ivan Sergeevic Turgenev	406
<i>Сирaни, А.</i> : D. KŠICOVÁ a kollektiv, Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR	408
<i>Várnai, D.</i> : D. MOLNÁR István, Lengyel irodalmi kalauz. A kezdetektől 1989-ig	410
<i>Várnai, D.</i> : D. MOLNÁR István, Századunk lengyel irodalma 1891–1981; D. MOLNÁR István, Anna SPRAWKA, Lengyel irodalom a XIX. században 1796–1890; D. MOLNÁR István, NAGY László Kálmán, Lengyel irodalom a kezdetektől 1795-ig	412

In memoriam

<i>Ва́нцeрoвски, J.</i> : Józef Bubak (1934–1999)	218
<i>Чикхeйи, Л.</i> : Йожеф Бьоден (1918–1998)	212
<i>Hée, V.</i> : László Dobossy (1910–1999)	211

Chronica

<i>Dukkon, Á.</i> : Laudatio für den Herderpreisträger István Fried	415
---	-----

INDEX NOMINUM

- Ajchenval'd Ju. I. 404
 Aksakov K. S. 298
 Aksakov S. T. 276, 281, 283, 287, 288
 Aleksejev Ju. G. 405
 Aleksejev M. P. 255, 267, 305
 Aleksejev P. P. 404
 Alexandrov Vl. 143
 Altbauer M. 21
 Andrejčin L. 213, 216
 Andrejev N. P. 83
 Angelov D. 216
 Angelova R. 216
 Annenkov P. V. 366
 Annenskij I. F. 96, 183, 404
 Apresjan Ju. D. 192, 193, 195, 197, 200
 Áprily L. 221, 243–245, 402
 Apuchtin A. N. 61
 Arnaudov M. 213
 Austin J. L. 191
 Avdejev F. F. 197
 Averincev S. S. 70, 250
- Baak J. J. v. 406
 Baán I. 98
 Babić St. 389
 Bábics A. 71
 Babukić V. 390
 Bachtin M. M. 78, 90, 99, 154, 169, 171, 172,
 184, 188, 189
 Balakin A. Ju. 405
 Balassa P. 93
 Balczyk E. 55
 Balykova L. A. 341
 Bańczerowski J. 220
 Barański Zb. 363
 Baratynskij Je. A. 60, 237, 240, 307, 309, 311
 Barbier J. 345
 Barthes R. 178, 180
 Batjuškov K. N. 261
- Batthyány L. 48, 50, 51
 Begović M. 390, 391
 Belinskij V. G. 62, 65, 179, 230
 Belkin D. I. 404
 Belyj A. 109, 123–126, 130–142, 161, 176,
 177
 Bem A. L. 91
 Bem J. 52
 Benediktov V. G. 64, 277, 284, 334
 Benveniste É. 198, 199
 Bérczy K. 221, 243, 244, 401, 402
 Berdjajev N. 102, 110, 167, 339
 Berezovská Z. 410
 Bergson H. 117
 Beševliev V. 213, 216
 Bitov A. G. 158
 Bjalyj G. A. 292
 Blagoj D. D. 295
 Blanc Ch. 366
 Blanchecotte A.-M. 346
 Blavackaja Je. P. 127, 140,
 Blok A. 61, 127, 189
 Bočarov S. G. 246, 269, 271, 402
 Boccaccio G. 267
 Bödey J. 212–217
 Böhmig M. 405
 Boissiau A. 343
 Bolyčev I. 154
 Bondarko A. V. 193, 194, 197, 199
 Bondi S. M. 247
 Bonyhai G. 166
 Borev Ju. B. 222, 225–227, 230
 Borges J. L. 387
 Botev Chr. 215
 Botos I. 1, 21
 Brandtner A. 393
 Brjusov V. Ja. 229, 231
 Brodskij I. A. 158, 168
 Brodskij N. L. 244, 245, 256

Brouwer S. 273, 406–408
Bubak J. 218
Buchanan R. 365
Bulanin D. M. 73
Bulgakov M. 85
Bulgarin F. V. 61
Bulygina T. V. 201
Bunin I. 105–121
Burke P. 127, 143
Bur-Markovska M. 212
Burne-Jones E. 363–378
Byron G. G. 253, 269, 333, 402

Čaadajev P. Ja. 60, 67, 68, 253
Cadol E. 343
Campbell J. 126
Cankar I. 393
Cartesius R. 173
Cassidy St. 123, 143
Cassirer E. 56
Casteras S. B. 365, 370
Céline L. F. 160, 180
Čechov A. P. 244, 323, 405, 409
Černyšev A. P. 146
Černyševskij N. G. 55, 252, 325, 329, 356
Cervantes Saavedra M. 173
Červenkov V. 217
Chalfina N. N. 255
Chaunu P. 258
Chénier A. 266
Chenu A. 344
Chlebnikov V. 127
Choudhuri U. 126
Christov Chr. 216
Čičerin B. 125
Claretie J. 344
Colvin S. 375
Comenius J. A. 212
Comrie B. 200
Coseriu E. 390
Costlow J. T. 283, 286
Croce B. 127, 129, 143
Csikhelyi L. 213
Csokonai Vitéz M. 261
Čukovskij K. I. 223
Cvetkova B. 216, 217
Cyrillus (Constantinus Philosophus) 215

Dal' V. I. 61, 64, 188, 285
Đalski Ks. Š. 392
Dante A. 408
d'Arlincourt Ch. V. P. 256

Da-rskij D. 110
Daskalov St. C. 217
Daudet A. 344, 348–351
Davydov D. 65
Deleuze G. 173
De Man P. 156, 176
Demichovskaja O. A. 406
Demkova N. S. 81, 83
Denney C. 377
Déroche V. 98
Derrida J. 124
Deržavin G. R. 58, 59, 222, 261
Descartes R. cf. Cartesius
Dessewffy A. 42
Dičev St. 217
Diderot D. 174
Dierkes H. 295
Dimov D. 216, 217
Dmitrijev I. I. 59, 252
Dmitrijev L. A. 72, 81–84, 86
Dmitrijev VI. K. 403, 404
Dobossy L. 211–212
Dobrovský J. 409
Dostojevskij F. M. 60, 62–64, 89–103, 125,
163, 167, 170, 172, 182–184, 188, 271, 405,
409
Drozda M. 118
Družinin A. V. 298
Duhamel G. 405
Dujčev I. 213
Dukkon Á. 90, 261, 395–398, 415
Dunajev M. M. 404
Durkheim É. 168
Dušenko K. V. 258

Eco U. 129, 143
Egerić M. 210
Eichenbaum B. M. 65, 273, 274, 278–281,
285, 286, 290, 295, 305
Ejdel'man N. Ja. 252, 253
Elin Pelin 217
Eliot G. 364
Eliot T. S. 167
Engel U. 198
Epštein M. 158, 159
Erdélyi M. 162
Eren H. 212
Esterházy P. 46, 47
Esterházy P. 153
Etkind Je. G. 222, 232
Evdokimov P. 90, 97

- Fatejev A. M. 23
 Faustov A. A. 405
 Fay A. 125, 143
 Fazekas M. 261
 Fëdorov N. F. 148, 150
 Fedotov G. P. 100
 Fehér G. 213
 Feld Ch. 349
 Fenyvesi I. 55
 Ferincz I. 395
 Fet A. A. 61, 276, 277, 281, 288, 310
 Fick M. 135
 Fišer V. M. 291, 292
 Flaker A. 180
 Flaubert G. 370, 379, 380, 385
 Flint R. 143
 Florenskij P. 97, 139, 142
 Fogarasi B. 55
 Fontane Th. 160, 379, 381, 384, 385
 Fonvizin D. I. 182
 Fonvizina N. D. 97
 Formozov A. A. 263
 Foucault M. 153, 173, 178
 Frank S. 295
 Franko I. 410
 Frazer J. G. 379, 387
 Frenzel E. 123
 Fried I. 394, 415, 416
 Friedrichsmeyer S. 295
 Fromm E. 205
 Frye N. 383, 384
 Ftabatey S. 353, 354, 359, 361
 Fudzinuma T. 405

 Gadamer H.-G. 165–167, 244, 401
 Gäde E. 295
 Gáldi L. 415
 Galgóczy Á. 221, 222, 224–230, 243, 245, 402
 Garejev Z. 158
 Gasparov B. M. 158, 172, 224, 231
 Geitler L. 4, 21
 Gellius A. 165
 Genov T. 217
 Georgiev Vl. 213
 Gercyk Je. K. 148, 149
 Geršenzon M. O. 275, 285, 295
 Ginsberg A. 161
 Girolami Cheney L. de 377
 Gitárfy Z. 55
 Glinka F. N. 64
 Glovinskaja M. Ja. 192, 200

 Gluchov V. I. 404
 Goethe J.-W. 85, 261, 262, 382, 383, 402
 Gogol' N. V. 55, 90, 170, 172, 174–176, 183, 185–188, 253, 255, 287, 406
 Gončarov I. A. 403–406
 Goretity J. 379
 Gor'kij M. 55
 Gornfel'd A. G. 295
 Grabčeva M. 216
 Gránitz I. 247
 Grečiškin S. S. 142
 Grečišnikov Vl. 404
 Gresset J. B. 264
 Grigor'jev A. 61, 62
 Grigorov Kr. 216, 217
 Grigorovič D. V. 285
 Gromova T. A. 406
 Grossman L. P. 296
 Grübel R. G. 277, 286, 302, 406
 Grün A. 393
 Guardini R. 93
 Guattari F. 173
 Gudzij N. K. 58
 Guéronnière A. de la 344
 Gurevič A. Ja. 78
 György L. 55
 Györkösy L. 214

 Hadrovics L. 212, 392, 415
 Hahn I. 126, 143
 Hajas T. 162
 Hajnóczy P. 170
 Halász E. 214
 Halász P. 162
 Halliday M. A. K. 170
 Ham S. 389–392
 Hamm J. 4, 22
 Hansági Á. 165
 Hart Cl. 127
 Hašek J. 211
 Hassan I. 156
 Havasi Á. 89
 Heé V. 212
 Herzen A. I. 55, 252, 253, 317, 322–324, 356, 408
 Hetényi Zs. 119, 399, 400
 Hetesi I. 331, 337
 Hoffmann E. T. A. 334
 Hofmannstahl H. v. 176
 Hoisington S. & T. 273
 Holbein H. 95
 Holk A. G. F. v. 406

Hollós A. 64, 371
 Homerus 167
 Horváth Iv. 23
 Hugo V. 276, 277, 284, 347
 Humboldt W. 126
 Hunt J. D. 374

Iglói E. 85
 Ikuta M. 353
 Illés B. 217
 Illyés Gy. 415
 Ingarden R. 243, 244
 Ivanov J. 213
 Ivanov S. A. 98
 Ivanov Vjač. I. 101, 130, 136, 142, 160, 161, 166
 Ivanov Vjač. Vs. 126, 142, 186, 280, 285

Jachnow H. 390
 Jagić V. 4, 12, 22
 Jakobson R. O. 184
 Jakovlev L. A. 252
 Jakubovič D. P. 263
 Jakuškin I. 63
 James H. 160, 370, 376
 Jauß H. R. 156, 166, 167, 172
 Jazykov N. M. 59, 61, 222
 Jelagin I. 25
 Jellačić J. 24, 44–53
 Jerëmin I. P. 73
 Jermilova G. G. 99
 Jermolaj-Jerazm 82, 84, 86
 Jerofejev V. V. 153–160, 162–172, 180, 184–190
 Jesenin S. A. 59
 Ježić Sl. 392
 Jonke Lj. 389
 Jordanova M. 215
 Jovkov J. 217
 Joyce J. 127, 186
 Juhász P. 217
 Jungmann J. 409
 Jusupov N. B. 252, 254

Kacarov G. 213
 Kagan M. I. 269
 Kagan-Kans E. 275, 286
 Kalafatics Zs. 401
 Kalčev K. 217
 Kanižlić A. 391
 Kant I. 126, 175, 250
 Karadžić V. St. 390, 392

Karalijčev A. 217
 Karamzin N. M. 251
 Karaš M. 219
 Karaslavov G. 216
 Karig S. 217
 Karpov A. S. 146
 Katičić R. 389
 Katona J. 105, 119, 120
 Keresztúry D. 415
 Kern A. P. 239, 262
 Kerouac J. 161
 Kibal'čić L. A. 405
 Kinosita T. 96, 359
 Király P. 1
 Kirejevskij I. V. 68
 Kittel R. 22
 Kline G. 125, 143
 Kljuljajkov Kr. 217
 Kniažnin F. D. 261
 Kniezsa I. 212, 213
 Kodály Z. 415
 Kofman S. 124, 143
 Kolesov V. V. 72, 73
 Konstantinos L. 212
 Konstantinov G. 216
 Kontoglu F. 95
 Kormos I. 221
 Koschmieder E. 191, 192, 194–197
 Kosev D. 216
 Kosikov G. K. 178
 Koslowski P. 155
 Kossuth L. 42, 48–50, 54
 Kovačić A. 392
 Kovács E. 410
 Kovalevskij I. 98
 Kozarac I. 390, 391
 Kozarac J. 391
 Krasnobajev B. I. 250
 Krasnoščekova Je. A. 404
 Kraus W. 268
 Krékits J. 191, 194
 Krueger D. 98
 Krylov I. A. 244, 245
 Kšicová D. 371, 408, 409
 Kučerovskij N. 105, 106, 109
 Kuna H. 391
 Kuncová R. 409
 Kuricyn V. 157, 160
 Kurljandskaja G. B. 294
 Kurz J. 4, 22
 Kustova G. I. 200, 201
 Kuz'mina L. I. 363

- Kuznecova N. 160
- Lachmann R. 172
- Lambert Je. Je. 310
- Lavreckij A. 295
- Lavrov A. V. 142
- Lavrov P. L. 125, 325
- Lazarev V. N. 96
- Lebedev Ju. V. 343
- Le Cesne A. 348
- Leclerque E. 344, 345
- Ledkovsky M. 378
- Lejeune Ph. 162
- Lempicki Z. 56
- Lengyel B. 55
- Léo Andre (Champseix L.) 346
- Lepachin V. 93
- Lermontov M. Ju. 58, 69, 158, 180, 222, 409
- Leskov N. S. 61, 63, 381
- Lethève J. 364
- Levin Ju. 154, 171, 182
- Lévy-Bruhl L. 56
- Lichačev D. S. 69, 72
- Liddell H. G. 98
- Lindsay C. 366
- Liperovskaja S. 256
- Lipoveckij M. 157–160, 165
- Liprandi I. P. 262, 264
- Lőkös I. 412
- Lomazov V. 153
- Losev A. F. 57
- Losskij V. 98
- Lotman Ju. M. 57, 59, 60, 224, 227, 230, 245, 251, 252, 259, 263, 264, 271, 274, 295, 316, 324, 406
- Lukić Sv. 210
- Luptovcová J. 409
- Lur'je Ja. S. 72
- Lytard J. F. 155, 181
- Machov A. Je. 295
- Madox-Ford F. 364
- Magarshack D. 405
- Majakovskij V. V. 59, 161, 189
- Małecki A. 219
- Mallarmé S. 176
- Mamić M. 389
- Mandel'stam O. 67
- Mann Ju. V. 183, 298
- Manson R. 136, 143
- Márai S. 160
- Maretić T. 390
- Markovič V. M. 250, 277, 285, 291, 300, 302, 313, 331
- Marsh C. 363
- Masaryk T. G. 409
- Maslov Ju. S. 191
- Matlin M. G. 403
- Mažuranić A. 390, 391
- Mej L. A. 61
- Mejlach B. S. 227
- Melich J. 212
- Mel'nik V. I. 404
- Mészöly G. 402
- Methodius 215
- Meyer C. F. 381
- Michajlovskij N. 125
- Michler W. 393
- Mikszáth K. 381
- Milosevics P. 412
- Minc Z. G. 59, 60
- Minkov Sv. 217
- Miquel P. 363
- Mirčev K. 213
- Miyazaki M. 357
- Močul'skij K. 96
- Moguš M. 389
- D. Molnár I. 410–412
- Móricz Zs. 379, 381, 382, 385, 386
- Movnina N. 305
- Mrožek S. 220
- Muratov A. B. 334, 337, 370, 371
- Murav H. 91, 99
- Murav'eva O. S. 237
- Musset A. de 258
- Nabokov V. 175, 186, 271, 380, 401
- Nagornaja D. I. 404
- Nagy L. 214
- Nagy L. K. 410
- Nedzveckij V. A. 251, 405
- Németh L. 415
- Nerval G. de 258
- Nestle E. 22
- Neumer K. 171
- Neverov O. 363
- Newall Chr. 367, 377
- Niederhauser E. 55
- Nietzsche F. 124, 127, 153, 162, 164, 167, 175, 176
- Nitsch K. 217
- Novak Vj. 392
- Novalis 295
- Nyíri Kr. (J. C.) 179

- Nyíri-Rogers E. 123
 Nyomárkay I. 389, 393
- Ochotnikova V. I. 73
 Okuka M. 391
 Olenina A. A. 238
 Orlov A. G. 58
 Ornatskaja T. I. 405
 Ortega y Gasset J. 282, 283, 286
 Osipova I. A. 174
 Ostrovskij A. N. 61
 Ovidius 261–272
- Pahomov G. S. 279, 286
 Padučeva Je. V. 195, 200, 201
 Palacký Fr. 409
 Panajev I. I. 285
 Pančenko A. M. 100, 103
 Paperno I. A. 158, 182
 Parny E. 261, 266
 Paskevič I. F. 23, 24
 Pasternak B. L. 127, 177, 249
 Péter M. 221, 222, 228, 243, 401–403
 Petrova A. M. 147, 148
 Petrović M. 210
 Petrovskij M. A. 291, 292
 Pilinszky J. 89
 Pil'ňjak B. 401
 Pipics Z. 214
 Pisarev D. I. 320, 326–328
 Pisemskij A. F. 61
 Plath S. 161
 Platonov A. 158, 329
 Pokrovskij M. M. 263, 264
 Polevoj K. A. 262, 263
 Poležajev A. I. 61
 Polonskij Ja. P. 61, 299
 Ponyrko N. V. 73
 Potebnja A. 126, 132, 142
 Poźniak T. 69
 Prešeren Fr. 393
 Presnjakov O. P. 142
 Prévost d'Exiles A. 296
 Prigov D. A. 158, 162, 189
 Prohić K. 210
 Proust M. 160
 Przebinda G. 258
 Pumpjanskij L. V. 278, 285, 305
 Puškin A. S. 60, 61, 64, 158, 160, 179, 181,
 189, 221–233, 237–241, 243–247, 249–
 259, 261–272, 305, 309, 315, 316, 321,
 324, 330, 333, 334, 353, 401–403, 409
- Pyrkov I. V. 404
- Rabelais F. 173
 Rabinovič M. B. 341
 Radó Gy. 221
 Rahlfs A. 4, 22
 Rajeuskij V. F. 262
 Rákóczi F. 29
 Rákóczi J. 213, 214
 Rapcsák Zs. 406
 Remizov A. M. 401
 Renan E. 343
 Restif de la Bretonne N. 256
 Richmond W. B. 367
 Ricoeur P. 198, 201
 Rjazanovskij Ju. A. 74, 75
 Robbe-Grillet A. 160
 Rochefort V. H. 347
 Rodnjanskaja I. B. 101
 Rolland R. 211
 Romanski St. 213
 Rossetti D. G. 364
 Rossetti W. M. 365, 375, 376
 Rosso S. 156
 Rostopčina Je. P. 59
 Rousseau J.-J. 57, 251, 252, 263, 271, 272,
 325
 Rozanov V. 125, 167, 172, 184, 187
 Rydén L. 98
- Saint-Victor P. de 345
 Sakulin P. N. 256
 Šalda F. X. 211
 Salmina M. A. 72
 Saltykov-Ščedrin M. Je. 67, 170, 182
 Samardžija M. 389
 Sand G. 286, 350, 405
 Sandler St. 263
 Sapčenko L. A. 405
 Sarcey F. 345, 349
 Sasaki T. 315
 Sasvári D. I
 Sawada K. 406
 Ščeblykin I. P. 404
 Ščeblykina L. I. 404
 Ščepkin V. N. 4, 22
 Ščerbakova T. 58, 66, 69
 Schaumann G. 405
 Schiller F. 261
 Schlegel F. 294
 Schmidt W. 145
 Schopenhauer A. 317, 318

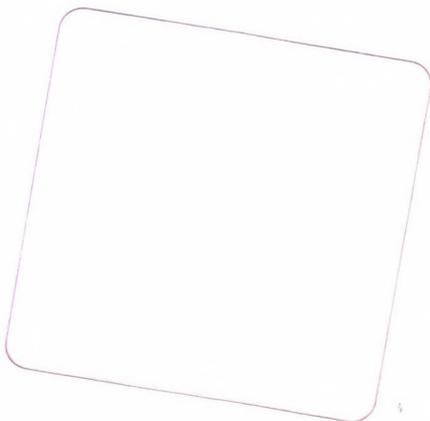
- Schulz Chr. 372
Scott W. 253
Ščukin V. [Szczukin W.] 55, 63, 249
Searle J. R. 197
Selimović M. 203–210
Selitrennikova V. 63
Sel'vinskij I. L. 59
Semkov M. 217
Šenoa A. 390, 392
Šešunova S. S. 255
Šestov L. 167
Ševčenko T. G. 410
Shakespeare W. 384
Shaw J. T. 253
Silić J. 390
Sil'vickaja O. 108, 109
Simon E. 408
Simonoff G. 363
Simonov K. M. 222
Sinjavskij A. D. 125, 143, 158
Slibar N. 393
Slonimskij A. L. 226, 227
Šmelev A. D. 201
Šmel'kova N. 188
Smirnov I. P. 80, 81, 306, 313
Sologub F. K. 385
Solouchina O. 114
Solov'ev V. 125
Sosnora V. 158
Spartali M. 367
Spengler O. 171
Sprawka A. 410, 412
Stanev E. 217
Stankevič N. V. 294, 295, 297
Starostina G. V. 405
Stasjulevič M. 125, 366
Štefanič V. 4, 22
Steinberg A. 143
Steiner R. 131, 138
Stepanov M. 203
Stepnjak-Kravčinskij S. M. 357
Stepun F. A. 258
Sterne L. 156, 160, 170, 172–175, 183, 252
Stojkov St. 213
Šubina S. N. 404
Sumarokov A. P. 222
Švedova L. N. 191
Swinburne A. Ch. 365
Szauder J. 415
Szczukin W. cf. Ščukin V.
Szegedy-Maszák M. 156, 163
Szemere B. 51
Sziklay L. 415
Szilárd L. 92, 102, 177, 178, 182, 184, 398, 399
Szirányi A. 410
Szöke Gy. 228, 243, 403
Szöke K. 123, 142
Tafra B. 390
Tepljakov V. 264
Tétényi M. 396
Thiergen P. 405
Tichomirov B. N. 94
Tille V. 211
Tintoretto J. R. 384
Tjutčev F. 110, 111, 276, 281, 288, 295, 301
Tkalčević A. V. 390, 391
Todorov Tzv. 172
Tolstoj A. K. 61
Tolstoj L. N. 55, 61, 66, 68, 114, 119, 251, 252, 258, 271, 354, 402, 405, 409
Toporov V. N. 126, 142, 253, 256, 258, 280, 285, 291, 295
Trócsányi Z. 55
Trofimova M. K. 126, 143
Turgenev I. S. 61, 92, 103, 163, 170, 182, 249–259, 273–306, 310–321, 327, 331–339, 341–351, 353–361, 363–371, 379, 381–383, 405–409
Tvardovskij A. T. 189
Uspenskij B. A. 223, 285
Uspenskij G. I. 405
Vacuro V. E. 306
Vadász S. 23
Vajs J. 22
Válev D. 217
Vapcarov N. 216
Váradi-Sternberg J. 55
Vári E. 153
Várnai D. 411, 413
Vasilev O. 217
Vatai L. 98
Vendler Z. 200
Venturi F. 250
Veresajev V. V. 237, 238
Vergilius 268
Veršinina N. L. 404
Vesélyj A. 401
Vico G. 123, 125–130, 136, 137, 143
Vidal-Nacquet P. 282, 286
Vinarov I. 217

Vinogradov V. V. 271
Vizkeleti A. 415
Vjazemskij P. A. 238
Volkonskaja M. N. 238
Volkova T. F. 78
Vološin M. 145–151
Vološinov V. N. 171
Vondrák V. 4, 22
Voroncov M. S. 23
Vostokov A. 4, 22
Vrana J. 3, 4, 22
Vulich N. V. 263
Vysockij Vl. 158
Vzdornov G. 4, 22

Waddington P. 364, 365
Wagner R. 385
Wallrafen Cl. 148
Warren A. 165
Weber R. 4, 22
Wedmore Fr. 370
Weil S. 167
Wellek R. 165
Wellman R. 374
Weststeijn W. G. v. 406

Wienburch U. 295
Wilde O. 365
Wilkoń A. 220
Wittgenstein L. 168
Wohlfahrt G. 126, 143
Wollman Sl. 409
Woodward J. 373
Woolf V. 160

Zaccone P. 346, 347
Zajcev B. K. 256
Zakrevskaja A. F. 237–241
Zamjatin Je. I. 189
Žekulin N. G. 363
Zelenin D. K. 283–285
Zilberštejn I. S. 363
Zinger Je. 266, 267
Žirmunskij V. M. 269, 402
Živkov T. 217
Žmegač V. 160, 379
Zöldhelyi-Deák Zs. 334, 371, 394
Zorin A. 157
Žukovskij V. A. 64, 306, 307, 308, 310
Žuravel' O. D. 85, 87
Zvigilsky A. 259, 342



PRINTED IN HUNGARY

PXP Ltd., Budapest

HUNGARIAN
SCIENTIFIC ACADEMY
LIBRARY

Fragmente eines kroatisch-glagolitischen Missals aus dem 14. Jahrhundert

IMRE BOTOS

Budapest, Tompa u. 22. H-1094

Unter den glagolitischen Denkmälern in Ungarn¹ befinden sich Fragmente eines kroatisch-glagolitischen Meßbuches aus dem 14. Jh.², die in der Handschriftensammlung der Budapester Universitätsbibliothek in einem Umschlag mit folgender Aufschrift aufbewahrt sind:

Leáztatva az OSzK könyvkötészetében Sasvári Dezső által az *Aa 4r 308* jelzetű könyvről (Pisciole i evangelya ... novo istomacena. V Bnetciih, 1640) ... hét darab horvát-glagolita töredék, XIV. század. 1957. aug. KP [Király Péter].

(Abgeweicht in der Buchbinderei der Széchényi-Nationalbibliothek durch Dezső Sasvári von dem Buch mit der Signatur *Aa 4r 308* (Pisciole i evangelya ... novo istomacena. V Bnetciih, 1640) ... sieben kroatisch-glagolitische Bruchstücke, 14. Jh. Im Aug. 1957. KP [Peter Király].)

Zwei dieser sieben Bruchstücke gehören zusammen (1.) und bilden (schon zusammengeklebt) ungefähr drei Viertel eines Blattes, auf beiden Seiten mit einer 30zeiligen Schrift von ungefähr anderthalb Spalten. Ein weiteres Fragment (2.), ähnlich dem ersteren im Umfang von drei Vierteln eines Blattes, enthält ebenfalls einen 30zeiligen Text in anderthalb Spalten auf beiden Seiten. Drei Bruchstücke von den vier kleineren Fragmenten gehören zusammen (3.) und bilden (schon zusammengeklebt) fast ein halbes Blatt, auf beiden Seiten mit 22 nicht vollständigen Zeilen von je einer Spalte. Schließlich enthält ein kleines Fragment (4.) – der obere Teil eines Blattes – die Fortsetzung des Textes des Blatteils Nr. 3 in zwei unvollständigen Zeilen auf dem Rekto, mit ebenfalls zwei unvollständigen Zeilen auf dem Verso.

Die Relation Rekto-Verso des 1. Blattes ist leicht festzustellen, da die letzten Worte des Rekto (Mt 5, 16: Tako da-prosvětit-se svět[']) auf der anderen Seite fortgesetzt werden (v[a]šb před-čki).

Beim Einbinden wurde das Pergamentblatt bei den Zeilen 26–28 zusammengefaltet und auf den Rücken des Buches gelegt, was mit der Zeit zum Abwetzen und Ausreiben dieser Zeilen, schließlich auch zum Zerreißen des Blattes führte. Dabei sind Zeile 28 der linken Spalte des Rekto (1a), Zeile 27 (mit Ausnahme von zwei bruchstückhaften Buchstaben) und Zeile 28 der rechten Spalte des Rekto (1b), die Zeilen 27–28 der linken Spalte des Verso (1c) sowie

¹ Vgl. BOTOS 1983 und 1989, Einleitung.

² Gekennzeichnet mit der Nr. 6 in: BOTOS 1989, Einleitung.

Zeile 28 der rechten Spalte des Verso (1d) verlorengegangen. Die Maße des 1. Blattes sind: 18,7×34 cm. Die letztere Zahl bezieht sich auf die Tiefe des restaurierten³ (und zusammengeklebten) Blattes: von den 34 cm bilden 29,7 cm die Tiefe des oberen, größeren Teiles; 0,4/1,1 cm tief ist der ausgewetzte, verlorengegangene Streifen (das Minimum entspricht gerade einer Buchstabenhöhe, so sind die Zeilen 28 verschwunden; beim Maximum sind auch die Zeilen 27 verlorengegangen); und 3,2/3,9 cm beträgt die Tiefe des unteren, kleineren Teiles.

Auf jeder Seite des 1. Blattes ist ein Text von mehr als anderthalb Spalten erhalten geblieben. Es fehlen die ersten 4–8 Buchstaben der Zeilen der Spalte 1a und die letzten 3–7 Buchstaben der Zeilen der Spalte 1d. In der Spalte 1c sind die Zeilen 19–23 und 29 nur fragmentarisch zu lesen.

Die Buchstabenhöhe ist im Durchschnitt 4 mm (es kommen auch 3 mm vor; die Buchstaben *z* und *l* sind 5 mm hoch). Die Höhe der großen Anfangsbuchstaben beträgt 7 bis 11 mm (meistens 8 mm). Die Höhe des reich verzierten vierzeiligen Initialbuchstabens *V*, der in Zeile 16 der Spalte 1b eine Sequenz beginnt, ist 35 mm.

Was den Inhalt des 1. Blatteils betrifft, gehört sein größerer Teil – von 1a1 bis 1d17 – zu einer (eigenartig zusammengesetzten) Messe am Tage des hl. Benedikt, sein kleinerer Teil – von 1d18 bis 1d30 – zur Messe am Tage irgendeines Apostels, die auf dem 2. Blatteil (nicht unmittelbar) fortgesetzt wird.

Für das Rekto des 2. Blatteiles kann nur die Seite gehalten werden, die mit den Worten *drugi svoe* (Joh 15, 13) anfängt, da dies keine Fortsetzung des Endes der anderen Seite – *mislit' · ašte si[lbnb estb]* (Luk 14, 31) – ist. Es fehlen dagegen die letzten Zeilen des Rekto, so ist die Relation Rekto-Verso nur, wie oben angeführt, negativ zu beweisen. Der größere Teil des Rekto (die Zeilen 1–27 der linken Spalte und ein Teil der rechten Spalte) war verdunkelt und konnte vor der Restaurierung nur auf gewisse Weise ans Licht gehalten gelesen werden, ist aber nach der Säuberung ohne weiteres gut lesbar.

Die Maße des 2. Blatteils sind: 18,7/15,7×33,4 cm. Die Höhe der Buchstaben beträgt 3,5/4,5 mm. Die Breite der fast unversehrten linken Spalte des Rekto (2a) beträgt 9,9 cm, die des erhalten gebliebenen Teiles der rechten Spalte (2b) zwischen 1 und 8 cm. In einigen Zeilen (1, 28, 30) der rechten Spalte ist nur je ein Buchstabe geblieben, während andere drei Zeilen (26, 27, 29) völlig fehlen. Dementsprechend ist auf dem Verso die linke Spalte (2c) beschädigt (auch in den am wenigsten beschädigten Zeilen fehlen die ersten 5–7 Buchstaben, in Zeile 1 und 30 ist nur je ein Buchstabe geblieben, und es fehlen gänzlich die Zeilen 26–28), während die rechte Spalte (2d) fast völlig unversehrt ist (es fehlt lediglich der Anfang von Zeile 27, und einige Buchstaben der Zeile 28 sind beschädigt).

³ Die Restauration wurde auf Aufforderung der Budapester Universitätsbibliothek vom damaligen Parteihistorischen Institut im Januar 1984 gefertigt.

Dem Inhalt nach bildet der 2. Blatteil einen weiteren Teil jener Messe am Tage irgendeines Apostels, die in Zeile d18 des 1. Blatteils anfängt und hier – nach mindestens einem fehlenden Blatt – fortgesetzt wird.

Die Maße des (aus drei Bruchstücken zusammengeklebten) 3. Blatteils sind: 4,7/6,5×23,2 cm. (Die Tiefe der drei Bruchstücke: 6,5 cm, 11,3 cm und 5,4 cm.) Auf beiden Seiten sind 22 unvollständige Zeilen je einer Spalte zu lesen. Anfang und Ende der Zeilen fehlen. Obwohl der Blatteil weder einen oberen noch einen unteren Blattrand enthält, kann festgestellt werden, daß die erste Zeile des Bruchstückes nicht die erste Zeile des Blattes gewesen sein konnte, während die letzte Zeile des Bruchstückes tatsächlich die unterste Zeile des Blattes war. (Nimmt man eine 30zeilige Schrift an, so war die erste Zeile des Bruchstückes die 9. Zeile der Spalte.) Zwei Umstände weisen darauf hin: 1. Erstens ist über der ersten Zeile des Rekto des Bruchstückes in einem Zeilenabstand die Spur eines Buchstabens sichtbar, 2. zweitens wird auf dem 4. Blatteil der Text der letzten Zeile des Verso des 3. Blatteils (Joh 4, 52: Vprašaše-že g[odini ó-nih v-kuju]) fortgesetzt ([ot]radněe emu bist'). (Die Länge der aufgrund des Meßbuches von Omišalj – im weiteren: *Om* – angenommenen Ergänzung entspricht der Größe der fehlenden Teile der Zeilen.)

Die Höhe der Buchstaben auf dem 3. Blatteil beträgt 2,5/3 mm; der Buchstabe *n* ist 3,5 mm hoch; Buchstaben in der Rubrik sind 3/4,5, große Anfangsbuchstaben 5/8, eine dreizeilige Initiale ist 20 mm hoch.

Der Blatteil enthält Eph 6, 10–15, Ps 132, 2 und Joh 4, 46–52.

Der zuletzt erwähnte Text wird auf dem Rekto des 4. Blatteils fortgesetzt. Dieses Bruchstück stammt vom oberen Teil eines Blattes, ist 8,1×4,4 cm groß, enthält auf beiden Seiten eine Schrift von je zwei unvollständigen Zeilen, mit einem oberen Blattrand von 2,5 cm. Die Buchstabenmaße sind mit denen des 3. Blatteils identisch.

Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Blatteile 3–4 aus einem anderen Kodex als die Blatteile 1–2 stammen.

Da die Messe am Tage des hl. Benedikt eigenartig zusammengesetzt ist, können die Blatteile 1–2 eventuell als Teil eines monastischen Meßbuches angesehen werden.

Die Blatteile 3–4 können dagegen aus einem Franziskanermeßbuch stammen, da der Text der Sequenz Joh 4, 46–52 (zumindest in den lesbaren Teilen) eine völlige Übereinstimmung mit dem entsprechenden Textteil des *Om* aufweist. Laut Vrana 1975, 26:

Ovaj je misal [*Om* – *I. B.*], kao i svi sačuvani hrv. glag. misali 14. i 15. stoljeća (Nov Roč Ljub i dr.), prijevod lat. franjevačkog misala, koji je nastao u 13. stoljeću, a franjevci su ga ubrzo raširili po svim svojim provincijama.

Abkürzungen und Zeichen

a) Zeichen in der Textpublikation in lateinischer Schrift

- ⌋ (unter dem Buchstaben) = éin Buchstabe (ju, št)
 - (kursiv gedruckt)* = rot geschriebener Text (Rubrik)
 - (Punkt unter dem Buchstaben) = angenommene Lesart, beschädigter oder unvollständiger Buchstabe
 - (Punkt an Stelle des Buchstabens) = fehlender oder unleserlicher Buchstabe
 - [] vermutliche Ergänzung
- Das »neue Jer« wird mit ь transkribiert.
Die Transkription des dreierlei i:

$$i = \text{ⱥ} \quad \ddot{i} = \text{ⱥ̇}, \text{ⱥ̈} \quad \text{ı} = \text{ⱥ̇}$$

b) Kodizes

- Ass* – Codex Assemanius; zitiert nach KURZ 1955.
Cloz – Glagolita Clozianus; zitiert nach VONDRÁK 1893.
Ki – Kiever Psalter; zitiert nach der Faksimileausgabe von VZDORNOV 1978.
Ljub – (Kroatisch-glagolitisches) Meßbuch von Ljubljana; zitiert nach VRANA 1975.
Mar – Codex Marianus; zitiert nach JAGIĆ 1883.
Mir – Miroslav-Evangelium; zitiert nach VRANA 1975.
Nik – Nikol'a-Tetraevangelium; zitiert nach VRANA 1975.
Nov – Novak-Missale (kr.-glag.); zitiert nach VRANA 1975.
Om – Missale von Omišalj (kr.-glag.); zitiert nach VRANA 1975.
Ostr – Ostromir-Evangelium; zitiert nach VOSTOKOV 1843.
Pašm – Pašmaner Brevier (14. Jh., s. ŠTEFANIĆ 1969, Nr. 96), in der Agramer (Zagreb) Bibliothek der Akademie der Wissenschaften und Künste; zitiert nach Mikrofilm.
PsSin – Psalterium Sinaiticum; zitiert nach der Faksimileausgabe von ALTBAUER 1971, verglichen mit der Lesung von GEITLER 1883.
PsVin – Psalterium Vindobonense (kommentierter glagolitischer Psalter aus der Mitte des 15. Jh.); zitiert nach HAMM 1967.
Sav – Sava-Buch; zitiert nach ŠČEPKIN 1903.
Vuk – Vukan-Evangelium; zitiert nach der Faksimileausgabe von VRANA 1967.
Zogr – Codex Zographensis; zitiert nach JAGIĆ 1954.

c) Sonstige Abkürzungen

- Gr* – der griechische Text des Neuen Testaments; zitiert nach NESTLE 1950.
LXX – Septuaginta; zitiert nach RAHLFS 1950.
Vulg – Vulgata; zitiert, wo nicht anders angedeutet, nach WEBER 1975.
 m. v. O. – mit verschiedener Orthographie.

Der Text der Fragmente

Vergleichstexte

1. Blatteil, Rekto linke Spalte (1a)

-se gib̃nič
 ĩležnete pros
 šlabomъ čtemъ
 ihъ and'lb iarh'n
 5 zъ· amъ prospěti
 oštiju · Tm̃
 stomu benedi
 Usta pravdnago·
 přemudrosti iez
 10 letъ sudъ zakon'
 ci ego· inezapnut

 · Š Ner̃bnui I
 zaviždъ tvore
 konie ~ Sĭva· ŌR ~
 15 nago benedik'
 [pra]ṽdnika tvoeg
 ъ hvalitelnim'
 ukrasi· inanbšě
 o slavoju ṽzvis
 20 ŋaego romagaju
 ni· životъ na
 ṽručitse· Těmъ
 igъ Prm̃drsti
 užъ· iže ṽpřemud
 25 i přebudetъ· iize
 ě poučitse· ivъ
 p̃omislitъ rasm

 a životnago· ir
 30 o· ivodi přemud

Vulg iuxta LXX (in Klammern iuxta Hebr.) Ps. 36, 30–31:

os iusti
 meditabitur sapientiam et lingua
 eius loquetur iudicium lex Dei
 eius in corde ipsius (eius) et
 non subplantabuntur (deficient)
 gressus eius

Ps. 36, 1: Noli aemulari in malignantibus
 neque zelaveris facientes iniquitatem.
 (Noli contendere cum malignis neque
 aemuleris facientes iniquitatem.)

Vulg (nach der Ed. Clementina)

Sir 14, 22:

Beatus vir qui in sapientia
 morabitur et qui in
 iustitia sua meditabitur et in
 sensu cogitabit circumspectionem
 Dei. Sir 15, 3: Cibabit
 illum pane vitae et
 intellectus et aqua sapientiae

1. Blatteil, Rekto rechte Spalte (1b)

- rosti s̃psitel̃nje na....
 ego· ĭutṽgditse vnemъ
 inepr̃eklonitse· iudr̃žī
 t'i inepostiditse· ivz
 5 neset'i uiskr̃nnihъ svoih'

salutaris potabit
 illum: et firmabitur in illo
 et non flectetur: (4) et continebit
 illum et non confundetur: et exal-
 tabit illum apud proximos suos,

- Imenemь věčnim' · naslě
dovai ǣbь bь našь ~ P^ē
- Bžnь mužь boeise ǣa · vzap
ovēdehь ego vshoštet' zě
10 lo · Silno nazmī · budet' sě
me ego · rodь pravdnih' bīvi
tse · Slava ibogatъstvo
vdomu ego · ipravda ego prěb
ivaet' vьvьkь vka · alě ·
- 15 *Ns stgo eđē otmteě ~*
Vno · vīme · reče īsь učnik
om' svoimь Vi · este sol'
zmī · ašteže solь obučet' ·
čim' osolitse · nikčemuž
20 e možeť · ktomu biti natь
kmo daissipana budet' vь
n' · ipopiraema čki · Vi est
e svět' vsemu miru nemo
žeť · gradь ukritise vřhь
25 u gori stoe · nivzizajutь
světlni[k]a · ipostavj ·
.....đo
.....
mь iže vhramině suť['] Ta
30 ko daprosvětitse světj[']
1. *Blatteil, Verso linke Spalte (1c)*
y[a]šь přědčki · dauzret'
děla vaša dobraě · ipr
oslavet' oca vašego · i
že ešt' nanbsěhь · Nemnit
5 e ěko pridь razoriti zak
on' ili prki · neprid' razori
ti · nъisrlniti · Amnь ǣlju
vam' · doiděže přeidet'
nbo izma · pismo edino il
10 i edina čřta neprēidet'
izakona · doiděže vsa
- (6)... et nomine aeterno
hereditabit illum.
Vulg (iuxta LXX) Ps 111, 1–3:
Beatus vir qui timet Dominum
in mandatis eius volet nimis
(2) potens in terra erit semen
eius generatio rectorum benedi-
cetur (3) gloria et divitiae
in domo eius et iustitia eius
manet in saeculum saeculi.
Abweichungen im Meßbuch von Omišalj
(transkribiert von Vrana 1975)⁴
Mt 5, 13–19:
Ašte sol
Ni k česomu že
budet. na tь-
kmo is'sipana
(14)
svět miru.
na vřhьu
(15) ni vžigajut
(17)
razdrušiti zakona.
Ne prid bo razdru-
šiti. na ispl'niti. (18) V is-
tinu glagolju vam. dondeže
nebo i zemla mimoidet. edina
čřta ili edina čest ne mimo-
idet oť zakona. doideže

⁴ In dieser Transkription sind die nicht relevanten Jer weggelassen, die Abkürzungen aufgelöst.

- siě budut' :· ĩe ubo raz (19)
 orit' edinu ōzapovědĭ
 siĥ. iučit' ta
 15 k[o č]ki mьni narečet' se ve
 rst'ŷe n̄bscěem' · Aiže st Iže bo
 vorit' inaučit' · tь veli tvorit i učit. ta veli
 ..rečętse v̄crstvě n̄bs narečet se
 cěem' · Pě · i.e.....
 20 ipō.....
 tvoe^m ·
 Prinesenie i
 stь bžņ. ... benedĭ...
 isp̄vėdnika tvoego ..ņ!
 25 e P̄oęđno primi· iego hoda
 [ta]istvom' nađ' tvoim' řa

 V̄u... či. est' s̄lva
 30em' tvoim' ġi slavu iv

1. Blatteil, Verso rechte Spalte (1d)

- eľ lěpotu
 Prięvimi t.....
 e ik̄v̄i ġi
 ažď nam' · hoda.....
 5 nomu benediktu
 ku tvoemu · t.....
 se · idavrěmenn.
 ęt' dari · iprosy.....
 ęčnimi · Těmžde
 10 e.ě edinomu iť
 ľ · Pě · Pravdnik.....
 tse · ęko ľ pod.....
 ju ego · v̄s' dn.....
 .em' ... et' · isęm.....
 15 i budet' · v̄v̄k.
 e · Sⁿ Ner̄v̄nui ju.....
 avižď tvoreštęm
 bžni i^m ap̄ľ t.....
 e · prazdnik̄ přę.....
 20 prosim̄ ġi zani u.....
 d..na. budĭ t.....

Ps 36, 1

- grěhъ otrěšeni b.....
 óvsěhъ pagub.....
 Podaždъ prosim.....
 25 i be· dačkože b.....
 pľ tvoiň iġm slay.....
 dьstva předě.....

 utegnimi .i vl.....
 30 ..nu m̄. ivъza.....

2. Blatteil, Rekto linke Spalte (2a)

- drugi svoe· Vi druzi · m
 oi este ašte tvorite · eže
 azъ zapovědaju · vamъ
 juže nereku vas' gabъ gab
 5 bo nevěstъ čto tvoritъ
 gъ ego · Viže rěhъ drugi mo
 e· ěko vsa ěže kolizdo s
 lišahъ óoca moego · skaz
 ahъ vam' · Nevi mene izbr
 10 aste· Nъazъ izbrahvi · ip
 oložihvi · davi idete
 iplođъ prinesete · iplođъ
 vašъ přebivati vьčne
 t' Daeže ašte vsprošite
 15 óoca vьime moe · dast' v
 am' · Pě Vьvsu zmju izidu
 veštaniě ihъ · iv'konce vsel
 enie · ġli ihъ · ... P. · Bž
 Věčnuju slavu bžnihъ
 20 arľ tvoiň iġm čtušte
 m̄te ġi · datužde isto
 voju stimi tainami očis
 tivšese · dostoině tēbe
 počitaemъ · PROPACIĚ ~
 25 Věčni be· tebe ġi pril
 ežno m̄iti · dastada
 tvoego pastir̄ [n]
 eostaviši Nьbžnimi a

Joh 15, 13–16

Abweichungen im Meßbuch von Omišalj
 (transkribiert von Vrana 1975):

Vi druzi este.

eže slišah

Ne vi me izbraste
 na az izbrah vas. i
 položih vas

Ps 18, 5 (*Vulg iuxta LXX*):
 in omnem terram exivit sonus
 eorum et in fines orbis terrae
 verba eorum.

Vgl. in (späteren) *lateinischen*
Meßbüchern:

[...dignum... est...]
 Te Domine suppliciter exorare,
 ut gregem tuum, Pastor aeternae,
 non deseras, sed per beatos

p̄li tvoimi īm vs̄ygdāšnim'
 30 zaš̄tiš̄tēniem' shraniši ~

Apostolos tuos continua
 protectione custodias

2. Blatteil, Rekto rechte Spalte (2b)

D.....
 tr...tse ·
 naṃěstniki ę.....
 tavilь esi na.....
 5 ti pastiri· Is....
 s'andli is'arh̄n....
 st[o]li isgd̄st....
 ..že hrabr'stv̄o...
 go vojn̄stvīē·.....
 10 tv̄[oe]je poem' besk....
 š̄te · P̄ē Vi iže vs̄[lěd̄b me]
 ne id̄[o]ste · ḡlet̄ ... [sede]
 te [na]pr̄estolēh' [sudeš̄te]
 obē[ma] nadesete [kolēnom]
 15 a iz[le]voma · al....
 Nastiv̄šese s̄....
 niḥ̄ .aen' m̄te ...
 iže b̄žni ...
 īm č̄sti.....
 20 proz̄bami pomog....
mž · e ·
[P̄]ē Vzvese..
 a..... oḡē i....
 ip..... stse
 25 r.e.... ..l...

 B.....

 30 b...

Ut iisdem rectoribus
 gubernetur, quos operis tui
 Vicarios eidem
 contulisti praeesse
 pastores. Et ideo
 cum Angelis et Archangelis,
 cum Thronis, et Dominationibus,
 cumque omni militia
 caelestis exercitus,
 hymnum gloriae tuae canimus, sine fine
 dicentes
 (Vgl. Mt 19, 28 und Lk 22, 30)

2. Blatteil, Verso linke Spalte (2c)

.....t.....
e i.....
aegože .s.....
eža.....
 5 ...mu..lise b..im ...
gi Pr̄ěm̄d̄sti

Sir 39, 6–12

- ...sr̂ce sv[o]e· pře
 ...[bʹ]d̂enie rano k̂ĝ.
 ...[sʹt]ʹori ego · ipr.....
 10 ...mitse ~ Ovrzet̂.
 ... [s]ʹvoê v̂m̂v̂ê iogr
 ... [s]ʹvoiĥ pom̂i[t]se ~
 ... veliki vs[h]ošt̂etʹ
 ... [ra]zum̂nogo na[p]l̂ni[tʹ]
 15 ...ь eko im̂... pro
 ...[s]l̂vesa přem̂dro
 [sti svo]ee · iv̂mv̂[ě] ispv.
 [daetʹ g]v̂ě · I... ..ĝ
o ikazan[ie] ego i
 20 s voiĥʹ primet̂ s
nie gne v
 tʹ kazan[ie u]čeni
 [ě svoego] i v̂zako[n]ě zav
 [ěta]sla[vi]tse
 25 [pře]mud
 [rost̂]

P̂ě
 30 tʹ

(Vulg) cor suum tradet ad
 vigilandum diluculo ad Dominum
 qui fecit illum et in conspectu
 Altissimi deprecabitur (7) aperiet
 os suum in oratione et pro
 delictis suis deprecabitur
 (8) si enim Dominus magnus voluerit
 spiritu intelligentiae replebit
 illum (9) et ipse tamquam
 imbres mittet eloquia sapientiae
 suae et in oratione confitebitur
 Domino (10) (et) ipse diriget
 consilium eius et disciplinam
 et in absconditis suis consili-
 abitur (11) ipse palam faciet
 disciplinam doctrinae suae
 et in lege testamenti Domini
 gloriabitur (12) conlaudabunt
 multi sapientiam eius (...)

Ps 20, 2–5

2. Blatteil, Verso rechte Spalte (2d)

- se prayd̂nik̂ · iosp̂seni tvoem̂
 v̂zraduetʹse ẑelo š̂ Žela
 nie srca ego dalʹ emu esi iho
 t̂enie ust̂nʹ ego · n̂esi ego liš
 5 il̂ · Ěko vařilʹ i esi b̂lniemʹ b̂l
 gostinnim̂ · položil̂ esi na
 ĝlv̂e ego · v̂ênĉŝ okamene drag
 ago · al̂e ~ Života prosi ut
 ebe · idalʹ emu esi · dl̂gotu
 10 d̂ni · v̂v̂k̂ iv̂v̂k̂ v̂ka al̂e ~
 N̂ŝ · st̂go ev̂nd̂e · otʹl̂ki·
 Vno vrme · řce i ŝb̂ učnikomʹ
 svoimʹ · Aš̂te kto prid̂etʹ
 k̂mn̂e · inenaviditʹ (sic!) oca s
 15 voego imatere · iženi ič
 ed̂ · ibratie isestrʹ · oš̂te

Abweichungen im Meßbuch von Omišalj
 (Vrana 1975)

Lk 14, 26:

i ne vznenavidit̂ otĉa
 svoego. ili mater ili ženu i
 čeda i bratie i sest̂r̂.

- že idše svoee · nemožetъ
 bitij moi učnikъ · Kto ubo o[†]
 vas' hote stlър' sъzdati ·
 20 neprěždeli sědъ · razъčt
 et' dovolъ · ašte imat' ež
 e est' nasvr'šenie ~ Daneegd (29)
 a položit' osnovanie · inev
 zmožet' svrъšiti · vsi v i ne
 vьmože (*Druckfehler statt vьmože?*)
 25 ideštei načnut' rugatise
 emu gļjušte · ěko sь ěkъ načet' (30)
 tј inęmože svrъšiti ·
 sazdati. i ne vьmože
 ĩki ěrъ gřeđi kđrugomu ěr
 u snitise nabran' · nesědъ (31) Ili ki
 30 li přězde mislit' · ašte si ašte sil[ъ]n est (...)

3. Blatteil, Rekto (3a)

- ..ju imiъ davkiju iō...
 istilisebј porok....
 lnu tebě misli
 libi · Tm̃ ~ ĆE epliě
 5 ... ̃ APLA K'Epsiem'....
 ... magaitе oġa · iv.....
 ... i sili ego · ioblě
 ... vьvsa oružič.....
 .. [d]av'zmožete št....
 10 vu kьznem' ... vo...
 .. [n]ěst' ñm' bran' · napl
 [n]ak'nezi ivlast
 iteli t̃mi see ·
 ... ьnim' zlobam' ṽñ...
 15go rađij vьzmě...
 ... [or]užič b̃ziě · da...
 e protivitise ...
 ivьvsěh' svrъš...
 ... S̃taněte ubo ...
 20 ěsla vaša ...
 ... [ob]l̃kšešę vьbrne ...
 še noġi vaše ..

3. Blatteil, Verso (3b)

- ..Ěko kr..ma nag.....
 ...bradu bradu ěrunju ·

Vulg Ep. Pauli ad Ephesios 6, 10–15:
 (10) (...) confortamini in Domino et in
 potentia virtutis eius (11) (et) induite vos
 arma (armaturam – Alcuinus, Ed. Clem.)
 Dei ut possitis stare adversus
 insidias diaboli (12) quia non est nobis
 conluctatio (ad)versus carnem et
 sanguinem sed (ad)versus principes et
 potestates (et) (ad)versus mundi rectores
 tenebrarum harum contra spiritualia
 nequitiae in caelestibus (13) propterea
 accipite arma(turam) Dei ut possitis
 resistere in die malo et (in) omnibus
 perfecti(s) stare
 (14) state ergo succincti
 lumbos vestros in veritate
 et induti lorica(m) iustitiae
 (15) et calciati pedes

Ps 132, 2

-auego
 ...z... ..s
 5 ě· V.....
 mnič moego alě ~ NS ...
 Vno vrme· bĕ eterĕ kr.....
 e siŋb bolĕaše vĕ.....

 10 v gali.....
 ... laše i dasnidetĭ.
 ... t' snĕ ego ŋa... ašebĭ. ..
 .. Rečeže iŝb knemu· a...
 ... ičudes' neuzriteĭ....
 15 ... [v]ĕri ěti· Ġla emu ...
 ... snidi přěžde· než.
 ... moi Ġla emu iŝb· i
 ... [ž]iv' est' Vĕrova...
 .. e reče emu iŝb i idĭ....
 20 ... ishodeŝtu emu · se.....
 ... tui ġiŝte snĕ tv.. ...
 ... Vpraŝašeže g.....

Joh 4, 46–52

Om (in Transkription von Vrana 1975):

Bĕ eter kralic.

egože sin bolĕaše v kapernaumĕ.

sa slišav ěko isus pride

otĕ ijudĕe v galilĕju. ide k nemu.

i molaše i da snidet. i is-

cĕlit sin ego. načenaše bo

umrĕti. reče že isus k nemu. aŝte

znameni i čudes ne uzrite.

ne imate vĕri ěti. glagola emu kralic.

gospodi snidi přěžde. nežĕ umret

sin moi. Glagola emu isus. idi

sin tvoi živ est. Vĕrova kralic

slovesi. eže reče emu isus i idĕše.

abie že ishodeŝtu emu. se rabi ego

sretu i glagoljuŝte sin tvoi živ

est. Vpraŝaše že godini otĕ nih v kuju

4. Blatteil, Rekto (4a; Fortsetzung von 3b)

... radně emu bist' Oniže

... ěmu · ěko ..e.. ..u

Om

otĕ radně emu bist. oni že

rĕše emu. ěko vĕcera v godinu

sedmju.

4. Blatteil, Verso (4b)

... t'se vĕ ... o . dĕti ...

... ljuŋ ... a ...

Bemerkungen zum Text

1a8–14. Der Text von Ps 36, 30–31 (1a8–12) – wie generell die Psalmentexte – zeigt keine wesentlichen Abweichungen in den verschiedenen altslawischen und kirchenslawischen Handschriften. (Es ist naheliegend, daß auch die Übersetzer der kroatisch-glagolitischen Meßbücher, obwohl ihnen ein lateinischer Text vorlag, bei den vorkommenden Psalmenteilten den ihnen durch das Singen gut eingepprägten – aus dem Griechischen übersetzten – alten Text benutzten.⁵) Unser Text weist hie und da nur phonetische, orthographische und

⁵ Laut JAGIĆ 1897 (S. VI) benutzten sogar diejenigen, die im 16. Jh. aufgrund der Lutherischen Übersetzung die alttestamentlichen Propheten aus dem Deutschen ins Kroatische über-

grammatische Abweichungen vom Text des *PsSin* und des *Ki* auf (im *PsVin* fehlen diese beiden Verse), und ähnlich verhält es sich mit dem 1. Vers des 36. Psalmes (1a12–14; hier ist eine Übereinstimmung auch mit *PsVin* zu bemerken). Eine inhaltliche Abweichung vom Text des *Ki* und des *PsVin* gibt es nicht, auch vom *PsSin* nur einmal, im Numerus des Zeitwortes: 1a12 Ne-гъvнui (Ps 36, 1) – *PsSin* Ne гевънуйте. (*Ki*, *PsVin*: Einzahl, wie auch in beiden Psalmenvarianten der *Vulg*: Noli aemulari [iuxta LXX], Noli contendere [iuxta Hebr.].) Einzahl auch in der LXX: Μη παραζηλον.

Die Ergänzung der fehlenden Teile kann durch Beachtung des *PsSin* (*Ki*, *PsVin*) erleichtert werden: Usta pravedъnaego (*Ki* ПРАВЕДНАГО) poučjetъsje přemodrosti : i językъ ego vzygletъ sōdъ : Zakonъ bā emu vъ scī (*Ki* СѦЦѦ) ego : i ne зарьнотъ sje storъi ego : (Ps 36, 1:) Ne гевънуйте (*PsVin* гъvнui, *Ki* РЕВНОУИ) Ѡкавънуйошѣимъ (*PsVin* lukavimъ, *Ki* ЛΟΥКАВЫМЪ) : Ni zavidi (*PsVin* zavizdъ) tvořęštiiмъ bezakonenie (*Ps Vin* bъknič, *Ki* БЕЗЪКОѦ; in unserem Text konnte nur [beza]konomie stehen.

1a23 ist so zu ergänzen: [iz-kn]igъ Prmdrsti. Die folgenden Zeile stammen aus dem Liber Iesu filii Sirach, das einst als Teil des Liber sapientiae Salomonis betrachtet worden war. Unser Text entspricht dem der Quellen der lateinischen Editio Clementina (1592), wie sich aus den folgenden Einzelheiten ergibt. (Die Ed. Clem. ist auf die Pariser Handschrift der Vulgata aus dem 13. Jh., letzten Endes auf Alcuinus zurückzuführen.)

1a24–25 [Blžnъ m]užъ · iže v-prēmud[rost]ji přebudetъ (Sir 14, 22) – *Vulg* beatus vir qui in sapientia sua (in Ed. Clem. fehlt *sua*) morietur (Ed. Clem.: morabitur). In unserem Texte konnten am Anfang von Zeile 25 vor *i* gerade vier Buchstaben (-rost-: v-prēmud[rost]ji) Platz finden; es konnte dort nicht *v-prēmudrosti svoei stehen.

1a27 pomislitъ – cogitabit (so z.B. in der Ed. Clementina, doch laut dem Cod. Sangermanensis [9. Jh.], Cod. Amiatinus [8. Jh.], Cod. Legionensis [10. Jh.], Cod. Sangallensis [8. Jh.] und vielen anderen Handschriften: cogitavit).

1a29 [hlěb]a životnago (Sir 15, 3) – pane vitae (so in der Ed. Clem., bzw. den ihr zugrunde liegenden Manuskripten; anderswo: panem vitae).

1a29–30 die wahrscheinlichste Ergänzung: i-r[azumnag]o – (pane vitae) et intellectus.

1b1 Ѡa[poitъ] – potabit. Obwohl in einigen Vulgata-Handschriften auch die Variante *potavit* vorkommt (so Cod. Amiatinus, Metis), kann man aufgrund des Ѡa... annehmen, daß dem Übersetzer ein Text mit Futurform vorlag (auch in Ed. Clem.: *potabit*).

setzten, ganze Textteile – dem Wortlaut glagolitischer und zyrillischer Codices entsprechend – aus dem Gedächtnis, da sie »in litteris glagoliticis bene versati« waren.

1b3 i-ne-prĕklonit-se – et non flectetur (in der Mehrheit der Manuskripte und Ausgaben, einschließlich der Ed. Clem.), et non conflectitur (Cod. Sangermanensis, Metis, Sangallensis). Auch da entspricht unser Text der Futurvariante.

1b4 i-ne-postidit-se – et non confundetur (wie oben), et non confunditur (Sanger., Sangall.).

1b4–5 i-vzneset'-i – et exaltabit illum (Cod. Turonis, Salisburgi, Ed. Clem.), et inaltabit illum (anderswo überall). (Der Unterschied ist hier für die slawische Übersetzung irrelevant.)

1b7 $\widehat{g}\bar{b}$ $\widehat{b}\bar{b}$ naš – liturgischer Zusatz zum biblischen Text.

1b8–14 (Ps 111, 1–3) stimmt – mit unwesentlichen Abweichungen – mit dem Text von *PsSin*, *PsVin* und *Ki* überein. Es kann offensichtlich auf dieselbe Übersetzung – aus dem Griechischen – zurückgeführt werden, die auch im Gedächtnis des aus dem Lateinischen Übersetzenden erhalten war. (Vgl. die Bemerkung zu 1a8–14.) Im Text dieser drei Verse gibt es zwei wesentliche Unterschiede zwischen den Vulgatavarianten laut LXX einerseits, und denen laut dem hebräischen Original, andererseits (s. unten die Bemerkungen zu 1b12 und 1b13–14); mit den letzteren werden die slawischen Texte nichts zu tun gehabt haben.

1b8 boei-se – *Ki* (der ostslawischen Phonetik entsprechend) БОІИ (А.

$\widehat{g}\bar{a}$ – *PsSin* $\widehat{g}\bar{e}$ (laut dem Paradigma der *-jo*-Stämme).

1b9 *PsSin* ohne *ego*. *Vulg* überall: eius, LXX αὐτοῦ.

1b11 pravdnih' – *PsSin* правѣиѣ, *PsVin* pravih', *Ki* ПРАВѢИХЪ. *Vulg* (iuxta LXX) rectorum, (iuxta Hebr.) iustorum. Die Vertauschung des slawischen Wortpaares in den verschiedenen Handschriften kommt nicht selten vor (*pravъ* steht allerdings dem *rectus*, *pravъdъnъ* dem *iustus* näher). (LXX εὐθεϊῶν 'rectorum'.)

1b12 Slava – *PsSin*, *PsVin*, *Ki* ebenso; wie auch *Vulg* (iuxta LXX): gloria (doch iuxta Hebr.: substantia). LXX δόξα.

1b13 – v-domu – *PsSin* domu.

1b13–14 přebivaet' vь- $\widehat{v}\bar{k}\bar{b}$ $\widehat{v}\bar{k}\bar{a}$ – *PsSin*, *PsVin*, *Ki* ebenso (*PsSin*: ... věku), vgl. *Vulg* (iuxta LXX) manet in saeculum saeculi (dagegen iuxta Hebr.: perseverans semper). LXX μένει εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος.

1b15–1c19 *Ns stgo edě otmtěč* [Nasľedovanie svetago evandelič ot-matěč] Mt 5, 13–19.

1b18 zmi – *Zogr* zemi.

ašte-že – wie *Zogr*; anderswo: ašte, *Vuk* аще бо.

1b19–20 ni-k-čemu-že – *Om* Ni k česomu že, *Zogr* ni čьsomu že, *Vuk* НИЧЕМОУ ЖЕ.

1b20 mozet' k-tomu biti – *Zogr* bōdetъ kъ tomu, *Om* budet. *Vulg* ad nihilum valet ultra nisi ut ... *Gr* εἰς οὐδὲν ἰσχύει εἶτι εἰ μὴ ...

1b20–22 na-ťkmo da-issipana budet' vьп' – *Zogr* nur: da isypana bōdetъ vьпъ, *Om* na-ťkmo is'sipana budet' vьп'.

1b22–23 Vi este svět' vsemu miru (Mt 5, 14) – *Om* Vi este svět' miru, *Mir* (laut Vrana 1975) ... vьsego mira. *Vulg* Vos estis lux mundi, *Gr* Ὑμεῖς ἐστε τὸ φῶς τοῦ κόσμου.

1b24–25 vгьhu – *Om* (und anderswo) na vгьhu (*Ass*: ohne *na*, nur: vгьhu). *Vulg* supra, *Gr* ἐπάνω.

1b25 ni-vžizajutъ – *Om* ni vžigajut, *Zogr*, *Ass* ni vžigajotъ.

1b26–29 ist ergänzbar wie folgt (vgl. *Om*, *Zogr*, *Ass*): i-postavlj[ajutъ pod-spu]d[о]mъ · nъ-na-svěštničъ · da světitiъ vsě]mъ (Mt 5, 15).

1c5–6 razoriti zakon' ili p̄rki (Mt 5, 17) – im *Zogr* mit Supinum und mit Genitivobjekt bei Verneinung (ne-mnite ...): razoritiъ zakona li progokъ (*Ass* ähnlich); *Om* dagegen mit Infinitiv (und nur einem der beiden Objekte im Genitiv): razdrušiti zakona. ili proroki.

1c6–7 ne-prid' razoriti nъ-isplъniti – in *Zogr* auch hier mit Supinum: ne pridъ razoritiъ nъ isplъnitiъ (*Ass* ähnlich). *Om* Ne prid bo razdrušiti. na ispl'niti. Dem lateinischen und griechischen Text entspricht die Variante ohne *bo*: non veni solvere sed adimplere, οὐκ ἦλθον καταλῦσαι ἀλλὰ πληρῶσαι.

1c8 doiděže (Mt 5, 18) – *Zogr* doideže (*Ass* ähnlich), *Om* dondeže.

1c8–9 přěidet' n̄bo i-zma – ebenso (m. v. O.) *Zogr*, *Ass*, *Mir*, *Ljub*; anderswo (z.B. *Om*): nebo i zemla mimoidet.

1c9–10 pismo edino ili edina čr̄ta – wie *Zogr*: pismę edino· li edina čr̄ta (*Ass* ähnlich), dagegen *Om*: edina čr̄ta ili edina čest (Vrana 1975 zitiert *Mir* als abweichend davon: đeta edina ili edina čr̄ta). Im Original: ἰῶτα ἐν ἡ μία κεραία, im lateinischen Text: iota unum aut unus apex. (Andere Varianten werden weder von Weber 1975, noch von Nestle 1950 erwähnt.) Wie das Iota der Buchstabe kleinster Ausdehnung des griechischen Alphabets ist (der neutestamentliche Autor konnte sogar an den winzigen aramäisch-hebräischen Buchstaben Jōd denken), so bezeichnet wahrscheinlich auch das Wort κεραία (apex) das kleinste Schriftzeichen (Aspirations- oder Tonzeichen, das zur hellenistischen Zeit schon gebräuchlich war) oder einen der Striche eines Buchstabens. – Es ist interessant, daß die slawischen Varianten, die lexikalische Verschiedenheiten aufweisen, die eigenartige poetische Wortordnung (zuerst Hauptwort–Zahlwort, dann Zahlwort–Hauptwort) – mit Ausnahme des *Om* – erhalten haben.

1c10 ne-přěidet' – wie *Zogr*, *Ass*, *Mir*; anderswo (m. v. O.) ne mimoidetъ.

1c11 izakona (< izъ zakona) nur hier; anderswo überall (laut Vrana 1975, m. v. O.) oтъ zakona.

1c11–12 vsa siě – *Zogr* vsě, *Ass* vьsě. Es fehlt *siě* auch in *Mir*, *Nov*. Auch im Griechischen nur: πάντα (andere Varianten sind bei Nestle 1950 nicht angegeben); auch im Lateinischen überall: omnia (donec omnia fiant).

1c12 ubo – *Zogr*, *Ass* bo.

1c13–14 edinu o-zarovědi sih[ъ malihъ] (Mt 5, 19) – *Zogr* edinoъ зарověдъ· ĩsihъ (< izъ sihъ) malъihъ (bei Vrana 1975 mit unrichtiger Wortgrenze: зарověди); ähnlich *Ass*, *Mir*. Das Wort *malihъ* fehlt im *Om*: edinu oтъ зарověди sih.

Vulg unum de mandatis istis minimis, *Gr* μίαν τῶν ἐντολῶν τούτων τῶν ἐλαχίστων.

1c14 i-učitъ – *Zogr* i naučitъ; ähnlich *Ass*, *Mir*. Im Griechischen Aor. coni., im Lateinischen Fut. perf.: καὶ διδάξει, et docuerit.

1c15 мѣни – *Zogr* мѣниі.

1c15–16 v-crstvě n̄bščēm' – *Zogr* вѣ crsi n̄bščēmъ (erstes mit Lokativ von *cēsarъstvo*, letzteres mit dem von *cēsarъstvie*).

1c16 A-iže – ebenso *Ass*, *Mir*. *Zogr*: a ižъ. *Om*: Iže bo.

1c16–17 stvorit' – ähnlich (m. v. O.): *Zogr*, *Mir*. Anders *Ass*: ispr̄nitъ. *Om*: tvorit. (*Gr* ποιήσει, *Vulg* fecerit; vgl. 1c14.)

1c17 i-naučit' – ähnlich (m. v. O.): *Zogr*, *Ass*, *Mir*. Dagegen *Om*: i učit. (*Gr* καὶ διδάξει, *Vulg* et docuerit; wie 1c14.)

тъ (*Om* ta) – *Zogr*, *Ass*, *Mir* съ.

veli – *Zogr* veliі.

1c18–19 v-crstvě n̄bščēm' – wie in Zeilen 15–16.

1d16–17 Ne-гъvnui iu[kavimъ] – s. 1a12–13 und die Bemerkung zu 1a8–14.

1d17 – Ende der Messe am Tage des hl. Benedikt.

1d18 – Anfang der Messe am Tage irgendeines Apostels.

1d18–19 – am linken Rand sind Spuren eines zweizeiligen Initialbuchstabens sichtbar: wahrscheinlich eines *P*, an dessen Stelle der Buchstabe *b* des Wortes *b̄zni* geschrieben wurde.

1d18, 26, 2a20, 29, 2b19 īm = ime rekъ. Diese – meist rot gefärbte – Abkürzung weist darauf hin, daß an ihrer Stelle der Name desjenigen Apostels zu sagen ist, dessen Tag gefeiert wird. (Die Partizipialkonstruktion *ime rekъ* lebt im Russischen als Hauptwort – *имярек*, *имрек* 'der Betreffende' – weiter.)

2a1–2 (Joh 15, 14) Vi druzi · moi este – wie überall, außer *Om* (Vi druzi este). *Vulg* Vos amici mei estis, *Gr* ὅμοις (γὰρ) φίλοι μου ἐστε.

2a2 eže – *Zogr* eliko. *Vulg* quae, *Gr* ὃ (in vielen Manuskripten, z.B. Cod. Sin. aus dem 4. Jh.: ὄ; es kommt auch ὄσα vor.)

2a4 (Joh 15, 15) juže ne-reku vas' rabъ – *Zogr* ne ḡl̄jo vamъ gobъ (ähnlich in den meisten slawischen Handschriften, dagegen *Vuk* не парнѣа). – *Vulg* iam non dico vos servos; in der Editio Clementina (Rom 1592) aber: non dicam. *Gr* οὐκέτι λέγω ὁμᾶς δούλους.

2a6–7 drugi moe – in *Mir* (und auch in den Tetraevangelien und Kurzevangelien) nur: drugi. Letzteres entspricht wie den lateinischen, so auch den griechischen Handschriften: amigos, φίλους.

2a7–8 eže koliždo slišahъ – anderswo überall: eže slišahъ (m. v. O.). Erstes entspricht dem lateinischen Text (quaecumque audivi), letzteres dem griechischen (ἃ ἤκουσα).

2a13–14 pr̄bivati v̄čnet' – so, mit Futurum compositum, nur in den kroatisch-glagolitischen Evangeliarien, anderswo überall: pr̄bōdetъ. *Vulg* maneat, *Gr* μένη.

2a14 Da-eže ašte vsprošite – *Zogr* Da [e]gože koliždo prosite (ähnlich in allen nicht-kroatisch-glagolitischen Texten).

2a16–18 (Ps 18, 5) – entspricht dem Text des *PsSin* (abgesehen von der Bezeichnung der Nasalen). *Ki* въ всю землю ѡзвѣдѣ въшаниѣ ихъ : ѡ в конца вселенныа..., *PsVin* Va vs'u... iz(i)du... I v kon'ce... – Wo die zwei Hauptvarianten der Psalmentexte der Vulgata sich voneinander unterscheiden (s. Weber 1975), entspricht unser Text, wie auch der der drei zitierten slawischen Psalter, dem Vulgatatext laut LXX (iuxta LXX: in omnem terram, in fines orbis terrae; iuxta Hebr.: in universam terram, in finibus orbis).

2b7 i-s-gđst. ... (et Dominationibus) – es ist kein Abkürzungszeichen zu sehen, konnte doch gewiß i-s-gđst[vi] (oder ...[vii]) sein.

2b11–15 – nicht wortgetreues Zitat (Mt 19, 28, bzw. Lk 22, 30). Der erste Gliedsatz (Vi iže vs[lědъ me]ne id[o]ste) entspricht dem Text des Matthäus, der zweite ([sede]te [na]-prěstolěh' [sude]šte) obě[ma] na-desete [kolěnom]a iz[lě]voma) eher dem des Lukas. Wenn man dies vor Augen hat, findet man eine völlige Übereinstimmung mit *Om*. – *Zogr* (an der Stelle von Vi iže...): vy šъdъ-še i po mъně (ebenfalls mit Partizip: *Mar, Nik, Vuk, Mir, Nov, Ass, Sav, Ostr*). So ist die Übereinstimmung zwischen unserem Text und dem des *Om* noch auffallender. Wie fast überall, wo man in den verschiedenen slawischen Texten einen Attributsatz, bzw. eine Partizipialkonstruktion findet, entspricht auch hier ersterer dem lateinischen und letzterer dem griechischen Text: *Vulg* (Mt 19, 28) vos qui secuti estis me, *Gr* ὁμεις οἱ ἀκολουθήσαντες μοι.

2b17 m̄te = molimъ-te.

2c30–2d1 ...t'-se praydъnikъ – Anfang des 20. Psalmes im *PsSin*: Ġi s̄lojъ tvoeјъ vъzveselitъ sje ċgъ. An der Stelle des Wortes *praydъnikъ* steht also ċgъ. Auch im *Ki*: ѡрѣ. Ebenso *PsVin*: ċgъ. In beiden Vulgata-Hauptvarianten der Psalmen (iuxta LXX und iuxta Hebr.) steht *rex*. LXX ὁ βασιλεύς. Auch Kittel 1937 gibt keine andere Variante als 𐌹𐌺𐌹 'König' an (laut seiner Numerierung Ps 21, 2).

2d2 vzraduet'-se – ebenso *PsVin*. Auch *Ki*: възрадоует ѡ. *PsSin* dagegen: vъzraduetъ sje (nicht nur laut der Lesung von Geitler 1883, sondern auch in der Faksimileausgabe von Altbauer 1971 – gut lesbar). *Vulg* (in beiden Varianten) exultabit (dessen Subjekt also mit dem vorigen identisch ist: *rex*). Es gibt zwar drei Handschriften (alle aus dem 8. Jh.: Cod. Amiatinus, Psalt. Corbeienense und Psalt. Augiense), wo *exultavit* steht, eine Variante mit Pl. 1. gibt es aber nicht. Wir finden Sg. 3. auch in der LXX: ἀγαλλιάσεται (ähnlich auch im Hebräischen).

2d2–3 Želanie srca ego – *PsVin* Želanie srca ego, *Ki* же ланіе срѣца его. Einen abweichenden Text findet man wieder im *PsSin*: Želanъe srđbъca tvoego. In den lateinischen Handschriften überall *eius*: desiderium cordis (animae) eius. Auch LXX: αὐτοῦ. 3. Person auch in den hebräischen Manuskripten.

2d3–4 i-hotěnie – *PsVin*, *Ki* ebenso, während im *PsSin* das Objekt der verneinten Aktion durch Genitiv ausgedrückt wird: hotěňě.

2d4 ustьn' – *PsVin* (Unterschied nur in der Schreibweise) ustan'. *Ki* (Unterschied auch im Numerus): ουσΤΗΟΥ (DuG). *PsSin* ustь. *Vulg* labiorum, *LXX* τῶν χειλέων.

2d4–5 něsi ego lišilь – *PsSin*, *PsVin* ebenso. *Ki* нѣси лишилъ е҃го.

2d5 varil'-i esj – *PsSin*, *PsVin* ebenso. *Ki* прѣварилъ еси е҃го. *Vulg* praevenisti (praevenies) eum.

2d5–6 bl̄niem' bl̄gostinnimь – völliger Einklang mit *Ki*: бл̄внѣмь бл̄гостыннѣмь. Dagegen *PsSin* bl̄goslovn̄imiimi : bl̄gstьnimь :, *PsVin* bl̄niem' bl̄govenimь. *Vulg* (iuxta *LXX*) in benedictionibus dulcedinis; (iuxta Hebr.) (in) benedictionibus bonitatis. *LXX* ἐν εὐλογίαις χρηστότητος.

2d7–8 ó-kamene dragago – *PsVin* ebenso. Mit nur morphologischem Unterschied: *PsSin*: отъ kameni dragaego. Mit auch lexikalischer Abweichung: *Ki* ω̄ камене ѱѣна. *Vulg* (überall) de lapide pretioso, *LXX* ἐκ λίθου τιμίου.

2d8 und 10 aļē, aļē – gehört nicht zum Psalmentext; liturgischer Zusatz.

2d8–9 Života prosi u-tebe – stimmt mit dem Text des *PsSin* überein. *Ki* живота проси ти е҃тъ. *PsVin* nur: Života prosi. *Vulg* (iuxta *LXX*) vitam petiit (petit) a te; (iuxta Hebr.) vitam petivit (petit) te – bzw. ohne *te*: Codex Cavensis (Hispr., 9. Jh.) und die Theodulphus-Codices (8.–9. Jh.; unter ihnen der C. Sangermanensis). *LXX* ζῶην ἠτήσατό σε.

2d9 i-dal' emu esi – *Ki* и далъ еси е҃моу.

2d9–10 d̄l̄gotu d̄ni- – *PsSin* dl̄gotu d̄n̄i. *PsVin* d'l'gotu d'ni. *Ki* и долготѣ д̄ни (Umdeutung: 'auch langes Leben'). *Vulg* überall nur: longitudinem dierum, *LXX* μακρότητα ἡμερῶν.

2d10 vь-v̄kь i-vь-v̄kь v̄ka aļē – *PsSin* vь v̄kь v̄ku, *PsVin* va v̄k' v̄ka, *Ki* и в вѣкь вѣка. *Vulg* (iuxta *LXX*) in saeculum et in saeculum saeculi; (iuxta Hebr.) in saeculum et in aeternum. *LXX* εἰς αἰῶνα (καὶ εἰς [τὸν] αἰῶνα τοῦ) αἰῶνος.

2d11 N̄s (naslědovanie; ähnlich 1b15, 3b6 [NS]) – Unter den kroatisch-glagolitischen Entsprechungen von *sequentia* (šekvenciě, šektenciě, slednica, poslědovnaě, poslědnica) erwähnt Vajs 1907 (558) den Terminus *naslědovanie* nicht; im Schlußkapitel des Aufsatzes »Elenchus« figurieren: (als ältester Terminus) *šekvenciě*, (als spätere – vom 17. Jh. an) *poslědovnaě*, *slědnica* und *poslědnica* (580).

2d13–14 pridet' kь-mně (Lk 14, 26) – *Vuk* грѣдѣтъ по мнѣ (*Vulg* aber: venit ad me, *Gr* ἔρχεται πρὸς με). Die Variante des *Vuk* ist alleinstehend.

2d14 inenavidit' – offenbar ein (psychologisch motivierter) Schreibfehler, für *i-ne-vznenavidit'* (so anderswo überall). *Vulg* et non odit, *Gr* καὶ οὐ μισεῖ.

2d15 i-matere – so in den meisten Handschriften, doch *Om* ili mater. *Vulg* et matrem, *Gr* καὶ τὴν μητέρα.

i-ženi – so in den meisten Handschriften, doch *Om ili ženu. Vulg et uxorem, Gr καὶ τὴν γυναῖκα.*

2d15–16 i-čedь – *Om i čeda* (Akk., wie auch vorher).

2d16–17 ošte-že i- \overline{d} še svoce – *Vuk и ѿци и ѿвѣ дѡше*, *Nov ošte že i svoce duše.*

2d18 bitī moī učēnikъ – *Vuk оученикъ мѡи вѣти*, *Mar, Zogr, Nik, Mir moi učenikъ byti* (m. v. O.). Die erste Variante entspricht auch der griechischen Wortordnung: εἶναί μου μαθητής. In den lateinischen Manuskripten findet man schon eine schwankende Wortordnung: esse meus discipulus (z.B. Sangallensis, Mediolanensis, Fuldensis [anno 547, Capua]), meus discipulus esse (z.B. Harleianus [6. Jh., Italien], der Codex von Split [6.–7. Jh., Italien], Cavensis), meus esse discipulus (z.B. Amiatinus, Sangermanensis, Durmachensis; Editio Clementina).

Kto ubo (Lk 14, 28) – *Mar, Nik, Vuk, Mir кѡто бо* (m. v. O.), *Zogr Кѡто. Vulg Quis enim, Gr Τίς γάρ.*

2d19 sьzdati – *Vuk сьградити.*

2d20–21 razьčtet' – *Zogr raštъtetъ.*

2d21 dovolь – *Nik iměnie, Vuk и мѣнїе. Vulg sumptus, Gr τὴν δαπάνην. ašte – Vuk аще ли.*

2d22–23 Da-ne-egda (Lk 14, 29) – *Zogr ĭ da ne ěgda.*

2d23–24 i-ne-vzmožet' – *Mar, Zogr, Nik, Vuk, Mir i ne možetъ* (m. v. O.).

2d24 vsi – *Zogr, Nik, Vuk, Mir i vьsi* (m. v. O.).

2d26 ěko (Lk 14, 30) – *Vuk како.*

2d28 ĭ-ki (Īli-ki) (Lk 14, 31) – *Zogr li ky* (ähnlich *Mar*), *Vuk или кѡи. gredi – Mar, Zogr, Vuk, Mir idy, Nik ide.*

k-drugomu – *Mar, Zogr, Nik, Vuk, Mir* (m. v. O.) *къ inomu.*

2d30 mislit' – *Zogr сьвѣštavaetъ, Mar, Nik сьвѣštavaatъ, Vuk сѣцаѣтъ, Mir svěštаетъ. Vulg cogitat, Gr βουλευεται.*

3a8 (Eph 6, 11) vь-vsа oružič – in den meisten lateinischen Quellen *arma; armaturam* nur in den auf Alcuinus zurückzuführenden Texten, so auch in der Editio Clementina. *Gr τὴν πανοπλίαν.* Eine altkirchenslawische Lehnübersetzung dieses griechischen Wortes πανοπλία 'die volle Rüstung [des Schwerbewaffneten]' lautet *vьseoružije*. Offensichtlich wurde ursprünglich auch hier dieses Wort verwendet (seine Benutzung war auch für den aus dem Lateinischen Übersetzenden selbstverständlich – besonders wenn in dem ihm vorliegenden Text nicht *arma*, sondern *armatura* stand), ein späterer Abschreiber dagegen, der das Wort nicht verstanden hat, deutete es um; so entstand hier *vsa oružič*.

3a11 – na-pl[ьтъ i-krъvъ] – folgt der Wortordnung der lateinischen Texte: *(ad)versus carnem et sanguinem*, während alle griechischen Texte lauten: πρὸς αἷμα καὶ σάρκα. Die lateinische Variante der Wortordnung hat sich nicht nur in den slawischen Sprachen, sondern auch z.B. im Ungarischen eingebürgert: *hús és vér, hús-vér*. So auch im Deutschen: *Fleisch und Blut*.

3a15 ..go radi = *sego radi* oder *togo radi* 'propterea'.

3a22 noḡi vašę – sinngemäß übersetzt; in den lateinischen und griechischen Quellen nur *pedes*, bzw. τοὺς πόδας.

3b1 (Ps 132, 2) kr. .ma – *PsSin* hrizьma, *PsVin* hrisma (im Kommentar aber so: Kriz'mu naričet' kr'štenič – und später: Kriz'ma bo iereova), *Ki* μηρο. In unserem Texte konnte also *krisma* oder *krizma* stehen (eher letzteres, vgl. Vajs 1907, 574: Krizma). So, ohne Attribut, steht es in der *Vulg* iuxta LXX: *unguentum*; iuxta Hebr. dagegen *unguentum optimum*. Im Original: כַּשְׁמֶן הַטוֹב *kaššemen haṯṯōb* 'wie das gute Öl'. LXX μύρον. Davon μηρο (im *Ki*), während in den übrigen zitierten slawischen Handschriften das ebenfalls griechische Wort χρίσμα entlehnt worden ist.

3b1–2 na-g ... – kann so ergänzt werden: na-g[lavě]. Die Fortsetzung im *PsSin*: sьhodjęštei na brado aronovo; im *PsVin*: shodeštīe na bradu. Bradu aaronju; im *Ki*: ροδασιε [d.h. μηρο] на брадоу, брадоу ароню. *Vulg* quod descendit in barbam barbam Aaron. Auch im Griechischen und im Hebräischen wiederholt sich das Wort 'Bart'. LXX τὸ καταβαῖνον ἐπὶ πώγωνα, τὸν πώγωνα τοῦ Ἀαρών. In unserem Texte ist lesbar nur: bradu bradu črunju.

3b3–4 – Die Fortsetzung des Psalmentextes laut dem *PsSin*: Sьhodjęštīu na ometьi rizьi ego: ěko rosa eḡmuně sьhodjęštīe na gorьi sionje (*PsVin* sion'skie). (In unserem Texte sind nur *ego* und einzelne Buchstaben lesbar.)

3b7–4a2 (Joh 4, 46–52) – die lesbaren Textteile stimmen mit dem Text des *Om* (Vrana 1975) buchstäblich überein. (Bei der Vergleichen soll man vor Augen halten, daß Vrana in seiner Transkription die nicht relevanten Jer wegläßt und die Abkürzungen auflöst, so daß Abweichungen wie eterь/eter, sь/sin usw. nur scheinbar sind.) Diese Übereinstimmung fällt noch mehr auf, wenn man die Abweichungen von den übrigen Handschriften (s. unten) beachtet.

3b7 bě eterь kr[alicь] – *Zogr* (und *Mar*, *Nik* m. v. O.) Bě že eterь сгь можь, *Vuk* бѣ етерь црь можь · (ähnlich *Ass*, *Mir*). *Vulg* Et erat quidam regulus, *Gr* καὶ ἦν (Ἦν δέ) τις βασιλι(σ)κόс.

3b8 bolěaše – *Vuk* болѣше.

3b11 [i-mo]laše-i – *Zogr* ĭ molěaše ĭ.

3b12 sь (Acc.) ego · – *Zogr* sьna ego (ähnlich *Vuk*). Ein seltener Fall: unser Text (und *Om*) bewahrt hier eine ältere grammatische Form als *Zogr*.

3b12–13 na[čen]aše-b[o umrěti] (ergänzt aufgrund des *Om*) – *Zogr* bě bo umiraje (ähnlich *Ass*, *Mar*, *Nik* [Kommentar], *Mir*), *Vuk* хотѣ бо въмрѣти. Vgl. mit letzterem: *Gr* ἤμελλεν γὰρ ἀποθνήσκειν, mit der ersten Variante: *Vulg* incipiebat enim mori.

3b13 reče-že iь k-nemu – *Zogr* reče že kь n'emu iь: (ähnlich *Ass*, *Mar*).

3b14 ne-uzrite – *Zogr* ne vidite (ähnlich *Ass*, *Mar*, *Nik*, *Vuk*, *Mir*).

3b15 ěti – *Zogr* jęti, *Vuk* єти (ję > je, ja).

emu – *Zogr* kь n'emu (ähnlich *Ass*, *Mar*, *Nik*, *Vuk*, *Mir*).

3b16 přěžde · než[e] – *Zogr* přěžde daže ne (ähnlich *Ass, Mar, Nik, Vuk, Mir*).

3b17 [sнъ] moi – *Zogr* otročę moe (ähnlich *Ass, Mar, Nik, Mir*). *Vuk* ѿрокъ мон. (In unserem Texte kann das Wort [sнъ] einerseits aufgrund der Zahl der fehlenden Buchstaben, andererseits aufgrund des *Om* angenommen werden.) In den Handschriften der *Vulg*, laut Weber 1975, steht überall: filius meus, während Nestle 1950 folgende Varianten angibt: (πρὶν ἀποθανεῖν) τὸ παιδίον μου / τον παιδα μου / τον υιον μου – und sich aus seinen Bemerkungen herausstellt, daß in lateinischer Übersetzung die zweite Variante in den Texten der Itala, die dritte in denen der Vulgata fortlebt. Griechisch kommt die zweite Variante im Codex Sinaiticus (4. Jh.), die dritte im Codex Alexandrinus (5. Jh.) vor. In den slawischen Texten findet man also dieselben drei Varianten wie in den griechischen: otročę (παιδίον) / otrokъ (παῖς) / sinъ (υἰός). Letztere kann die späteste sein (vgl. *Vulg* filius).

emu – *Zogr* къ n'emu (ähnlich *Mar, Ass, Mir*).

3b18 Věrova – *Zogr* ĩ věřo ĩmъ, *Mar, Ass, Nik, Vuk, Mir* (m. v. O.) i věřo емъ, *Nov, Ljub* i věrova. In den griechischen und lateinischen Quellen überall Verbum finitum: ἐπίστευσεν, creditit.

3b19 ĩ- ĩd[ěše] – wo in der vorigen Zeile ein Partizip steht, dort natürlich ohne Bindewort: *Zogr* ĩděaše, *Vuk* идѣше usw.

3b20 ishodeštu – *Om* ebenso; offenbar ein Textverderben (statt shodeštu), vgl. z.B. *Zogr* sъhodeštju, *Vuk* съходещи usw., *Gr* καταβαίνοντος, *Vulg* descendente.

3b21 gļšte – nach diesem Wort in den ältesten Handschriften: ěko (wie im Griechischen und Lateinischen: ὅτι, quia).

3b22 g[odini] – *Zogr* časa.

4a1 [otъ]radněe – *Zogr* sulčę; ähnlich *Ass, Mar, Nik, Vuk, Mir*.

4a1-2 – Oni-že [rěše] emu – *Zogr* rěšę že emu; ähnlich *Ass, Mar, Nik, Vuk, Mir*. Vgl. *Gr* εἶπαν οὖν αὐτῶ, *Vulg* et dixerunt ei.

4a2 – der am Ende der Zeile sichtbare Buchstabe *u* verrät, daß hier, wie in den meisten Manuskripten, *v-godinu sedmiju*, nicht aber **v-časъ sedmi* (*Zogr* въ časъ sedmy) gestanden hat.

Literaturverzeichnis

- Altbauer 1971 – Psalterium Sinaiticum. Ed. by Moshé ALTBAUER. Skopje.
 Botos 1983 – И. БОТОШ, О глаголических рукописях XIV и XV вв., хранящихся в Университетской библиотеке г. Будапешта: Russica. In memoriam E. Balczky. Red. M. PÉTER. Budapest, 21–25.
 Botos 1989 – I. БОТОС, Das Budapester kroatisch-glagolitische Adventsblatt: Studia Slavica Hung. 35: 171–213.
 Geitler 1883 – Psalterium. Glagolski spomenik manastira Sinai brda. Izdao Lavoslav GEITLER. U Zagrebu.

- Hamm 1967 – Josef HAMM, Psalterium Vindobonense. Der kommentierte glagolitische Psalter der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien.
- Jagić 1883 – Quattuor evangeliorum versionis palaeoslovenicae codex Marianus glagoliticus. Ed. V. JAGIĆ. Petropoli–Berolini.
- Jagić 1897 – Proroci Staroga Zavjeta prevedeni na hrvatski jezik u XVI vijeku. Vsih prorokov stumačenje hrvatsko. Veteris Testamenti Prophetarum interpretatio Istro-Croatica [...] ed. V. JAGIĆ. Vindobonae–Berolini.
- Jagić 1954 – Quattuor evangeliorum codex glagoliticus olim Zographensis nunc Petropolitanus [...] ed. V. JAGIĆ. Graz (Unveränderter Abdruck der 1879 bei Weidmann, Berlin erschienenen Ausgabe.)
- Kittel 1937 – Biblia Hebraica [...] ed. Rud. KITTEL. ³Stuttgartiae.
- Kurz 1955 – Evangeliá f Assemanův. Kodex Vatikánský 3. slovanský. Díl II. Vydal Josef KURZ. Praha. (Evangeliarium Assemani. Ediderunt J. Vajs, J. Kurz. Tomus II. Edidit J. Kurz.)
- Nestle 1950 – Novum Testamentum Graece [...] curavit †D. Eberhard NESTLE, novis curis elaboravit D. Erwin NESTLE, ²⁰Stuttgart.
- Rahlfs 1950 – Septuaginta id est Vetus Testamentum Graece iuxta LXX interpretes. Ed. Alfred RAHLFS. ⁴Stuttgart.
- Ščepkin 1903 – В. Н. Щепкинъ, Саввина книга. Санктпетербургъ.
- Štefanić 1969 – Vjekoslav ŠTEFANIĆ, Glagoljski rukopisi Jugoslavenske Akademije. I dio.
- Vajs 1907 – Josef VAJS, Die Nomenklatur in den kroatisch-glagolitischen liturgischen Büchern: Archiv für slavische Philologie 29 (Berlin 1907–1908) 550–580.
- Vondrák 1893 – Glagolita Clozův. Vydal Václav VONDRÁK. V Praze.
- Vostokov 1843 – А. Востоковъ, Остромирово евангеліе 1056–57 года. Санктпетербургъ (Nachdruck: Wiesbaden 1964).
- Vrana 1967 – Josip VRANA, Vukanovo evanđelje. Beograd (Srpska ANU. Posebna izdanja knj. 404. Od. lit. i jez. knj. 18).
- Vrana 1975 – Josip VRANA, Najstariji hrvatski glagoljski evanđelistar. Beograd (Srpska ANU. Posebna izdanja knj. 484. Od. jez. i knjiž. knj. 24).
- Vzdornov 1978 – (1.) Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП Ф6). Москва; (2.) Г. Вздорнов, Исследование о Киевской Псалтири. Москва.
- Weber 1975 – Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem [...] recensuit Robertus WEBER. ^{21–II}Stuttgart.

Представление о Венгрии в царской России в 1849 году

ШАНДОР ВАДАС

VADÁSZ Sándor, ELTE BTK Új- és legújabbkori egyetemes történeti tanszék,
Budapest, Pf. 107, H-1364

Брошюра, допущенная к печати в июле 1849 г. цензором Елагиным, попала в Венгрию — при тогдашних условиях транспортной связи — с явным опозданием. (Ко времени разрешения выхода брошюры в свет русская армия уже месяц как проводила военные действия на территории Венгрии. Причина опоздания неизвестна.) Этот документ из библиотеки Одесского государственного университета, хранящийся в собрании Воронцова под № 38/43, является для нас ценным источником исследования истории и культуры прошлого столетия.

Михаил Семенович Воронцов (1782–1856) находясь на военной службе с 1803 г., участвовал в войнах с французами и турками. С 1844 по 1854 гг. был наместником и командующим вооруженными силами на Кавказе. Личность Воронцова связывается с русской интервенцией в Венгрии посредством канцлера государя графа К. В. Нессельроде, который любой ценой хотел добиться назначения Воронцова во главе действующей армии в Венгрии вместо варшавского принца Ивана Федоровича Паскевича. Замысел Нессельроде не осуществился, однако имеются точные сведения, что Воронцов находился какое-то время в Варшаве, где располагался главнокомандующий штаб русской армии, и куда часто наведывался сам государь. Таким образом, можно утверждать, что Воронцов имел доступ к данной брошюре, которая позже попала в его одесскую библиотеку.

Произведение, обзорно представляющее Венгрию, начинается коротким вступлением, в котором освещаются характерные особенности венгерского языка¹. Относительно авторитетности этих заметок я позволю себе сослаться на письменно изложенное мнение моего университетского коллеги, лингвиста Енё Киш, согласно которому «сделанные замечания по поводу венгерской грамматики, вряд ли возможны лишь на основе интуиции, для этого необходимы опреде-

¹ Наличие интереса у солдат царской русской армии к венгерскому языку подтверждается и из других письменных источников, ср. интересную статью «Замечания отставного солдата Петрова о венгерском языке» Ивана Хорвата: HORVÁTH I., Petrov obsitos megjegyzései a magyar nyelvről: Magyar Nyelvőr 1986. Разговор с рядовым солдатом по фамилии Петров запечатлил в своих мемуарных записях капитан Фатеев (Русская беседа, 1860). Петров, не знавший иностранных языки, обладал, однако, большой наблюдательностью. Он запоминал наиболее часто слышанные им в разговорах венгерские слова, рассказывал о своих интересных встречах с населением Венгрии, отметил ряд особенностей менталитета венгерского крестьянина.

ленного уровня осмысленные языковые/языковедческие знания, осведомленность». Киш видит важное доказательство своего утверждения в замечании автора, что «венгерский язык в высшей степени подходит к переводам древних поэтических произведений с сохранением размеров подлинника», ведь автору (информатору) надлежало быть сведущим и в венгерской поэзии, иначе он не знал бы этого. Часто встречающиеся в тексте аналогии с французским произношением подтверждают общеизвестный факт того, что представители русского офицерства, прежде всего аристократы, свободно владели французским языком. Относительно вопроса об авторстве раздела о венгерском языке, мы можем сослаться лишь на догадки. Возможно, это был или занимающийся финно-угорскими языками петербургский русский ученый, или же кто-то, кто собрал и подытожил полученную от жителя Венгрии славянской национальности информацию.

Вероятность последнего предположения подтверждается следующими главами о географическом расположении страны, о национальной одежде венгров и других народов, населяющих страну, о народных обычаях, об истории Венгрии. Эти главы свидетельствуют об основательных знаниях и широкой осведомленности автора, хотя, конечно, местами не беспристрастны. Так, например, повествуя о населяющих страну национальностях, автор всего лишь в нескольких предложениях рассказывает о румынах, цыганах, евреях. Совершенно очевидно, что составителя этой небольшой по объему работы интересует исключительно положение славянских национальностей. Этот славофильский настрой значительно усиливается в заключительной главе, представляющей обзор событий 1848 г. Выступивший против освободительной борьбы венгров хорватский бан Елачич возносится автором чуть ли не до небес. Вполне вероятно, что автор(ы) или информатор(ы) сам(и) был(и) выходцом/ами из хорватской среды. Рискнем предположить, что перед нами произведение, скомпонованное из нескольких источников петербургским высокопоставленным штатским служащим/военным.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что представление русских о Венгрии — несмотря на многочисленные предвзятости — в целом можно назвать благоприятным. Нельзя считать открыто враждебным отношение к венгерской революции и освободительной борьбе, поскольку задача русской царской армии состояла в том, чтобы спасти империю Франца Иосифа от развала.

Неизвестно, пригодилась ли в чем-нибудь Паскевичу и офицерам генерального штаба присланная (и полученная) со значительным опозданием брошюра из Петербурга. Но как бы ни было, несомненный факт, что этот документ является ценным источником для современной венгерской истории (языкознания, этнографии), так как в нем собран богатый фактами материал, рассматриваемый с особой (русской) точки зрения, иначе освещающей хорошо знакомые венгерскому читателю исторические события и их участников.

[3]

ВЕНГРІЯ И ВЕНГЕРСКІЯ ДѢЛА.

СЪ КАРТОЮ ВЕНГРИИ
И ПРИЛЕГАЮЩИХЪ КЪ НЕЙ ОБЛАСТЕЙ².

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
1849.

[4]

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ,
съ тѣмъ, чтобы по напечатаніи представлено было въ Ценсурный Комитетъ узаконен-
ное число экземпляровъ. С. Петербургъ, 14 Іюля 1849 года.

Ценсоръ И. Елагинъ.

Въ типографіи И. Фишона.

[5]

ВЕНГРІЯ И ВЕНГЕРСКІЯ ДѢЛА.

Венгерскій языкъ
И
ПРОИЗНОШЕНІЕ ВЕНГЕРСКИХЪ ИМЕНЬ.

Считаемъ необходимымъ, для объясненія произношенія Венгерскихъ собственныхъ именъ, представить въ главныхъ чертахъ наставленіе, какимъ образомъ произносятся по-Венгерски простыя и составныя буквы. Между всѣми языками Христіанской Европы, Венгерскій, или Мадьярскій, сохранилъ наиболѣе слѣдовъ Азіятскаго происхожденія своего. Многими учеными теперь доказано близкое сродство этого языка съ Финнскимъ съ одной, и Турецкимъ съ другой стороны.

Признаніе буквъ въ Венгерскомъ языкѣ, хотя во многомъ разнится отъ обычнаго въ другихъ языкахъ, однако подчинено непремѣннымъ правиламъ, облегчающимъ оно.

² Ввиду того, что приложенная к оригиналу географическая карта Венгрии выполнена на низком техническом уровне, мы не сочли нужным поместить ее в нашей работе.

ГЛАСНЫХЪ БУКВЪ семь: а, е, і, о, ö, u, ü, которыя произносятся или коротко, безъ ударенія, или протяжно, съ удареніемъ на нихъ (означаемымъ знакомъ ´). Отъ этого разнообразія въ произношеніи гласныхъ буквъ Венгерскій языкъ въ высшей степени способенъ къ переводамъ древнихъ поэтическихъ произведеній, съ сохраненіемъ размѣровъ подлинника. — Гласныя буквы, сверхъ того, раздѣляются на твердыя (а, о, u,) и на мягкія (е, ö, ü). Гласная і принадлежитъ къ тѣмъ и другимъ.

СОГЛАСНЫЯ БУКВЫ, сверхъ обыкновенныхъ, состоятъ также изъ составныхъ (cs или ts, cz или tz, gy, ly, ny, sz, ty, zs), имѣющихъ каждая свое отдѣльное и неизмѣнное произношеніе.

Буквы, составленныя съ у, произносятся самымъ нѣжнымъ образомъ, едва слышнымъ, подобно Французскимъ *ll mouillés*, или *n* и *l* въ концѣ словъ *émail*, *dain*, *gain*. Можно сказать даже, что буква у не произносится вовсе, а служитъ какъ бы для смягченія предъидущей согласной. При передачѣ произношенія Русскими буквами, у замѣняется буквой й, какъ мы увидимъ ниже. Исключенія рѣдки; наприм. старинныя фамиліи *Palfy* [= *Pálffy*] и *Esterhazy* [= *Esterházy*] произносятся ПАЛЬФИ, ЭСТЕРГАЗИ.

Гу произносится самымъ страннымъ образомъ, болѣе всего схожимъ съ ди. По этому-то, слово *Magyar* (Венгерець) и должно произносить Мадьярь, а не Магіаръ или Маджаръ, какъ говорятъ и пишутъ еще многіе.

Вообще же произносятся:

cz (и ts) какъ тш или ч. (Наприм.: городъ *Cseb* произноси ТШЕБЪ; *Cselneck* [= ?] произноси ТШЕЛЬНЕКЪ.) |7|

cz (и tz), какъ ц. (Наприм. : *Debreczin* произнеси ДЕБРЕЦИНЪ.)

gy, какъ мягкое ди, т. е. какъ дь (*Magyar* произноси МАДЬЯРЪ; *Gyogok* произноси ДЬОРОКЪ).

ly, какъ можно мягче, а въ концѣ слова почти какъ й, или какъ Французское *l* в словѣ *émail*, оно не произносится вовсе. (Наприм.: *Vasarhely* [= *Vásárhely*] произносится ВАШАРГЕЙ).

ny, какъ мягкое нь, или Французское *gn* в словѣ *champagne*. (Наприм.: *Baranyavar* [= *Baranyavár*] произнеси БАРАНЬЯВАРЪ; *Ivany* [= *Ivány*] произнеси ИВАНЬ).

sz, какъ с, но протяжно. (Наприм.: *Liszt* произноси ЛИСТЪ; гор. *Szegedin* произноси СЕГЕДИНЪ; *Szekler* произноси СЕКЛЕРЪ, а не ШЕКЛЕРЪ).

ty, какъ мягкое ть, или какъ Французскія *ti* в словѣ *métier*.

zs, какъ ж.

z, какъ з, но ни въ какомъ случаѣ, какъ ц. (Напр.: *Esterhazy* произноси ЭСТЕРГАЗИ).

s, какъ ш. (Наприм.: Temesvar произноси ТЕМЕШВАРЪ; Vasarhely произноси ВАШАРГЕЙ; Kossuth произноси КОШУТЬ).

v, какъ в, а не по Нѣмецкому произношенію, какъ ф. В примѣрѣ приводимъ тѣ же слова Temesvar и Vasarhely.

b и d, въ началѣ слова, произносятся почти какъ тд и пд. |8|

c, ch, q, w, x встрѣчаются только въ иноязычныхъ словахъ, съ малыми исключеніями.

СКЛОНЕНІЯ очень просты; роды не обозначаются, а множественное число образуется присовокупленіемъ буквы k (ok, ak въ словахъ съ твердыми гласными, и ek, ök въ словахъ съ мягкими); напр. tanito [= tanító], учитель, во множественномъ числѣ tanitok [= tanítók]; virag [= virág], цвѣток, во множ. числѣ virágak [= virágok]; könyv [= könyv], книга, во множ. числѣ könyvek [= könyvek]. Падежи означаются придаточными слогами.

Глаголы и спряженія ихъ весьма богаты видами и наклоненіями, составляющими самую затруднительную часть въ основательномъ изученіи Венгерскаго языка.

СИНТАКСИСЪ этого языка во многомъ сходствуютъ съ Латинскимъ, пользуясь тою же непринужденностію въ оборотахъ. Имя прилагательное ставятъ передъ существительнымъ, и на основаніи этого правила фамилію, имѣющую свойство прилагательнаго, Мадыяры ставятъ прежде имени.

|9|

ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ ВЕНГРІИ(*)

Венгерскими областями обыкновенно называютъ всю страну Австрійской Имперіи, лежащую къ востоку отъ Германскихъ провинцій этой Имперіи и Венеціанской Области, и заключающую въ себѣ собственное Венгерское Королевство, Кроацію съ присоединенною къ ней частью Иллиріи, прилегающею къ Адриатическому Морю, Славонію, Далмацію, Трансильванію (Siebenbürgen) и Военную Границу, всего 6150 квадр. миль съ 16,000,000 жителями, т. е. сравнительно съ пространствомъ, болѣе половины народонаселенія всей Имперіи. Собственное же Венгерское Королевство граничитъ Трансильванію, Военною Границею, Кроаціею, Штиріею и Галиціею, и заключаетъ въ себѣ 3848 кв. миль. Кроація и Славонія до нынѣшняго времени посылали представителей на Венгерскій Сеймъ, а въ Палатѣ Магнатовъ ихъ представлялъ Банъ Кроатскій и Славонскій; Верховнымъ Судилищемъ ихъ былъ судъ Септемвировъ въ Пестѣ. |10| Въ политическомъ отношеніи

(*) Венгрія по-Мадыарски, или собственно по-Венгерски, называется: Мадыаръ Орсагъ (Magyar Ország) т. е. Земля Мадыаровъ; по-Латыни: Hungaria; по-Французски: Hongrie, по-Богемски или Чешски: Угри; по-Турецки: Мадіаристанъ.

они были по этому соединены съ Венгрією, но почитались въ строгомъ смыслѣ отдѣльными областями.

Сѣверная часть Венгріи гориста и потому не плодородна: тамъ тянутся Карпатскія Горы, главный отрогъ которыхъ (Малыя Карпаты) простирается до Дуная. Прочіе отроги суть: Матра, Фатра, Шемницкія горы, Олерошки [= Острожки], Татра, и др. Отъ Австріи ее отдѣляютъ Штирійскія Альпы, вдающіяся въ Венгрію Баконирскимъ Лѣсомъ и Фюнфкирхенскими Горами по сторонамъ Платенскаго Озера. Рѣка Драва отдѣляетъ эти горы отъ Градишскихъ Горъ, въ Кроаціи, составляющихъ отроги Юліанскихъ Альпъ. — Южная Венгрія плоска, по большей части плодородна, хотя въ ней есть и степные пространства. Обширнѣйшая равнина простирается у Тиссы (Тейсъ) по всей южной части Венгріи, отъ Дуная до Трансильваніи. Поросшая травой, она представляетъ обильныя средства для скотоводства.

РѣКИ: Дунай, теперь, по устраненію опасныхъ для плаванія мѣсть, оживляющійся параходствомъ, принимаетъ въ себя всѣ рѣки Венгріи, за исключеніемъ Попрада, впадающаго въ Вислу. Слѣва въ Дунай впадаютъ: Марха, Ваага, Нейтра, Гранъ, Эйпель, Тисса (въ которую впадаютъ Кишъ-Бодрогъ, Гернадъ, Загира, Керешъ, Марошъ и Бега), Гемешъ, Карашъ; справа впадаютъ: Лейта, Раабъ, Сарвичъ и Драва, составляющая границу между Венгріей и |11| Кроаціей. На Дунаѣ есть много острововъ (Шиттъ, Св. Андрея, Чепель, Маргаритинъ). — Въ Венгріи проведены многіе КАНАЛЫ, отчасти для просушки болотистой почвы, отчасти для судоходства. — Изъ ОЗЕРЪ, преимущественно соленыхъ, примѣчательны Нейзидлерское (Новосельное), къ которому примыкаетъ болото Ганшагъ; Платенское, постоянно взволнованное и пѣнящееся отъ угольной кислоты; Палитское [= *Палишко језеро*]; въ Карпатахъ: Плавъ и Плесса, и Зеленое Озеро, названное по цвѣту воды, и окруженное гранитными скалами. — Главныя болота, или ТОПИ, суть: Ганшагъ, Эйзедеръ [= *Эчед*], Лаксъ и Верешъ, Серни, Сегединское, Паланкское, по большей части близъ Тиссы. — Въ Венгріи насчитываютъ до 355 минеральныхъ источниковъ, и въ числѣ ихъ много горячихъ, желѣзистыхъ и кислыхъ; соленыхъ источниковъ множество.

КЛИМАТЪ, суровый въ Карпатахъ, доходитъ на югъ до такой благорастворенности, что тамъ произрастаютъ хлопчатую бумагу и разводятъ многія полуденныя фрукты. Болотистыя страны, въ жары, вредны здоровью. Всѣхъ здоровѣе округи у послѣднихъ холмовъ Карпатскихъ отроговъ; въ средней Венгріи климатъ непостояненъ, и послѣ жаркаго дня обыкновенно настаетъ холодная ночь.

ПРОИЗВЕДЕНІЯ Венгріи состоятъ по большей части въ хлѣбѣ, которымъ она до сихъ поръ снабжала свои сѣверные округи и собственную Австрію. |12| Плодородіе земли допускаетъ всѣ возможные

роды произрастений. Винодѣліе производится въ обширныхъ размерахъ: Венерскія вина считаются на ряду лучшихъ винъ въ Европѣ; славится Токайское, распределяемое на эссенцію (истекшую само собою изъ плода), натеку (Ausbruch) и маслячъ (Maszlas). Вина красныя и бѣлыя, крѣпкія и сладкія. Токайское вино растетъ на порфириновомъ склонѣ Карпатскихъ Горъ, Гедьялла, вдоль Тиссы и Бодрога, на пространствѣ 10-ти миль; собственно же растущее близъ замка Токая хуже прочаго; названіе дано вину потому, что во времена Ракоциѣ весь запасъ былъ свезенъ въ этотъ замокъ. Большая часть виноградниковъ принадлежитъ казнѣ, нѣкоторыя Князю Бреценштейну и Графу Сираю. Первую разсадку предпринялъ Король Бела IV, въ 13-мъ столѣтіи. Полагаютъ, что подъ виноградниками стоятъ въ Венгріи теперь 150 квадр. миль, или тридцать вторая доля всей страны; ежегодно добываютъ до 30 милл. ведеръ вина, изъ которыхъ 25 милл. выпиваются на мѣстѣ; вывозятъ только лучшіе разборы, а прочіе продаются по крайне дешевымъ цѣнамъ. — Скотородство, коннозаводство, овцеводство процвѣтаютъ: порода быковъ крупная, по большей части сѣрыхъ; лошади не рослы, но крѣпки. Венгрія изобилуетъ дичью, рыбой (особ. въ Тиссѣ); обширный торгъ производится пивками. — Металлы и минералы находятся во множествѣ въ гористыхъ странахъ.

[13] ЖИТЕЛЕЙ въ собственной Венгріи считается 11 милліоновъ: въ томъ числѣ 4,500,000 Мадыаровъ, 1 милл. Нѣмцевъ или Саксовъ, 230,000 Славянъ, 400,000 Русиновъ и Карпато-Россовъ, 50,000 Крайнецевъ и Вендовъ, 700,000 Кроатовъ, 800,000 Сербовъ, Шокацовъ, Славонцевъ, Далматійцевъ и Истрійцевъ, 10,000 Булгаръ, 930,000 Волоховъ, 37,000 Цыганъ и Албанцевъ, 10,000 Грековъ, 3,000 Армянъ и 260,000 Евреевъ. — Въ Трансильваніи, съ Трансильванскою Военною Границею, считаютъ 2,383,880 жит., и въ томъ числѣ 250,000 Нѣмцевъ, 200 Булгаръ, 660,500 Венгровъ (Секлеровъ), 1,397,780 Волоховъ, 60,000 Цыганъ и Албанцевъ, 9,000 Армянъ, 7,000 Евреевъ. — На Военной Границѣ жителей считается 1,270,355 чел.; Мадыаровъ или Венгровъ 5,214,047 чел.

ВЕНГРЫ, или МАДЬЯРЫ (Magyar), принадлежатъ къ Азіатско-Кавказской породѣ, статны, крѣпкаго тѣлосложенія, черноволосы, блѣдны лицемъ; лучшая порода людей въ Туроцкомъ Комитатѣ⁴. Мужчины носятъ усы, закручиваемые вверхъ; они любятъ ихъ фабричь, и сглаживаютъ волосы жиромъ. Женщины созрѣваютъ рано, но скоро старѣются, и обыкновенно не хороши собою. Характеромъ Венгерцы живы, веселы, рѣшительны, легко воспламеняютъ [14]ся, любятъ отечество, храбры, гостепріимны, но и нѣсколько дики. Изъ народной гор-

³ Трансильванскій князь Ференц Ракоци II (1676–1735) — руководитель антигабсбургской освободительной войны (1703–1711), стремясь заручиться поддержкой Европы, вступил в связь и с русским царем Петром I (1711).

⁴ Сегодня находится на территории Словакии.

дости они ставятъ себя выше всѣхъ другихъ племень, особенно Славянъ, а къ Нѣмцамъ или Саксамъ, поселеннымъ во многихъ округахъ Трансильваніи, и называемымъ ими Швабъ, питають даже ненависть, хотя почти всѣ Мадыяры говорятъ по-Нѣмецки. Впрочемъ, къ Австрійскому Императорскому Дому они искони были привязаны: тѣмъ плачевнѣе нынѣшнее возстаніе, происшедшее по проискамъ партіи, старавшейся ослѣпить и обмануть людей довѣрчивыхъ и воспламенятельныхъ: честолюбцы воспользовались склонностью Венгерцевъ не подчиняться мѣрамъ, исходящимъ отъ Вѣнскаго Кабинета, какъ бы тѣ мѣры ни были полезны и выгодны, и вовлекли богатую страну въ крайнія бѣдствія междоусобной войны. — Впрочемъ, отчужденіе отъ всего Германскаго имѣло результатомъ, что въ послѣднія 50 лѣтъ Мадыярскаго языка развился въ чрезвычайной степени, пріобрѣлъ свою Литературу и почти совершенно изгналъ Латинскій языкъ, бывшій до нашихъ временъ официальнымъ языкомъ въ Венгріи. — Бѣльшая часть Мадыяровъ живутъ въ равнинахъ; изъ гористыхъ мѣстъ обитають они только въ Матрѣ. Они дѣлятся на четыре племени, говорящія на различныхъ нарѣчійхъ: Палоци (въ Матрѣ), собственно Мадыяры (за Дунаемъ), Тисцы (на Тиссѣ) и Секлеры (въ Венгріи, въ Трансильваніи). Только въ немногихъ окру-|15|гахъ живутъ они массами; вообще же селенія ихъ находятся среди селеній Славянскаго и Нѣмецкаго народонаселеній. — Одежда ихъ весьма оригинальна: на головѣ шапка безъ козырька, или плоская шляпа съ широкими полями; рубаха короткая, съ широкими рукавами; исподнее платье въ обтяжку и доходитъ до лодыжки; куртка (долманъ), свѣтло-коричневаго сукна, прилегаетъ къ тѣлу плотно, украшена множествомъ пуговицъ и шнуровъ; поясъ состоитъ изъ шарфа; сверхъ долмана, въ холодную погоду, носятъ вторую куртку (ментъ, ментикъ), опушенную мѣхомъ и изукрашенную еще болѣе нижней. Въ хорошую погоду ментикъ накидывается на лѣвое плечо, на шпурахъ (какъ говорятъ: на-опашъ). Сверхъ всего этого накидывается круглый плащъ, бунда или отлично выдѣланный тулупъ. Обувь состоитъ изъ полусапожекъ (чизмы), стягивающихся шнуровкою, или невысокихъ сапоговъ (топанки). Женщины ходятъ въ широкихъ и короткихъ юпкахъ со складками, и курткахъ голубаго или свѣтло-зеленаго мериноса, обвязываемыхъ шарфомъ и украшаемыхъ шнурками и лентами; подъ курткою станъ обнятъ краснымъ корсетомъ, надѣтымъ на тонкую сорочку. Голова покрыта платкомъ или чепцомъ съ вуалемъ; иногда прикрѣпляется сверху вѣнецъ. Обувь состоитъ изъ полусапожекъ, по праздникамъ изъ цвѣтной кожи. — Пища Мадыяровъ не обильная; она по большей части приправляется Испанскимъ перцемъ, или паприкой; |16| народное лакомство состоитъ изъ мяса, приготовленнаго съ лукомъ, имбиремъ и перцемъ. Мадыяры любятъ курить и жевать табакъ. — Жилища поселянъ деревянные, а въ

безлѣсныхъ странахъ сложены изъ кирпича по деревяннымъ связямъ, и окрашены; дома одно-этажные, крыты соломой или тростникомъ. Конюшни и хлѣвы обыкновенно въ отдаленіи. Внутренность дома чиста и выбѣливается. — Мадьяры любятъ пляску, при которой постукиваютъ окованными каблуками, и вообще имѣютъ много весьма затѣливыхъ плясокъ подь музыку гуслей.

СЛАВЯНЕ, живущіе отдѣльно и вмѣстѣ съ Мадьярами, составляютъ значительнѣйшую часть народонаселенія Венгріи. Они состоятъ изъ разныхъ племенъ, Словаковъ (остатковъ старинныхъ Моравовъ; ихъ болѣе всѣхъ), Чеховъ, Поляковъ, Копаницаровъ (Карпато-Россовъ), Русиновъ (Ruthenen) (*), Вендовъ, Кроатовъ, Славонцевъ, Сербовъ и Булгаровъ; говорятъ они нарѣчіями одного и того же Славянскаго кореннаго языка, имѣющими между собою болѣе или менѣе сходства, и вообще отличаются отъ Мадьяровъ беззаботнымъ нравомъ. Физиономія и тѣлосложеніе ихъ намъ известныя, Славянскія; они дюжи и плечисты. Характеры этихъ племенъ различны [17] между собою. Такъ, наприм., Чопаки, подраздѣленіе племени Русиновъ, отличаются прилежаніемъ и бережливы до скупости; прочіе Русины сварливы, Сербы честолюбивы, нравственны. Славяне преимущественно живутъ въ горахъ, и исключительно занимаютъ округи, или Комитаты, Тренчинъ, Арву, Липтау, Туроць, Зипшъ, Сарошъ, и др. Большія селенія ихъ находятся при Кроатскихъ и Славонскихъ Альпахъ, внѣ собственной Венгріи. — Одѣяніе Славянскаго простолюдина состоитъ изъ бѣлаго суконнаго камзола, синяго суконнаго исподняго платья, высокихъ сапоговъ, входящихъ до колѣнъ, и шляпы съ большими, висящими полями. Лѣтомъ одежда его принимаетъ общій Славянскій образъ. Обувь кожаная безъ подошвы, называемая опанками или бочкорами; въ горахъ обуваются валенками, отороченными кожей. Въ ненастье Славянинъ накидываетъ на плеча суконную сурзовицу, или овечью бунду. Женщины одѣваются почти такъ же, какъ и Мадьярки; разница только въ головномъ уборѣ, измѣняющемся по областямъ. Дѣвки ходятъ, по Славянскому обычаю, простоволосыя или въ повязкѣ (парга) изъ чернаго бархата съ золотомъ. Пища Славянъ сходствуетъ съ ѣдою Мадьяровъ; они, однако, страстнѣе къ горячимъ напиткамъ. — Жилища ихъ лучше устроены, нежели Мадьярскія, хотя по тому же расположенію. — Пляска Славянъ состоитъ въ круженіи, продолжающемся до паденія пляшущихъ. [18] В О Л О Х И вообще нечистоплотны и лѣнны. Подробностей о нихъ не представляемъ, ибо они интересуютъ въ нынѣшнее время менѣе другихъ племенъ, не смотря на многочисленность свою въ Трансильваніи и прилегающихъ къ ней комитатахъ.

(*) Русины составляютъ главную часть народонаселенія Галиціи; ими исключительно населены двѣнадцать восточныхъ округовъ Галиціи; на востокъ ея живутъ Мазуры, а въ срединѣ Поляки, Нѣмцы, Армяне, Волохи, Евреи, Каранты.

НѢМЦЫ, или Саксы, переселялись въ Венгрію и Трансильванію въ разныя, весьма отдаленныя отъ насъ эпохи: уже въ 1142 г. переехали туда Швабы съ Рейна, потомъ Саксонцы и Вестфальцы, отчасти въ качествѣ вспомогательнаго войска Короля Гейши II. Въ воспоминаніе Рейнскаго Семигорья (Siebengebirge). Рейнскіе переселенцы назвали новое мѣсто жительства тѣмъ же именемъ, Siebenbürgen (у насъ говорятъ Трансильванія). Есть округи, называющіеся Саксонією. Нѣмцы, живущіе въ городахъ западной Венгріи, переселились туда въ 15-мъ столѣтіи, когда Венгерская корона перешла къ Астрійскимъ Эрцгерцогамъ. Эти инородныя племена, однако, всегда поддерживали сношенія съ Германією, и слѣдили за всѣми измѣненіями во внутреннемъ устройствѣ Германскаго общества. У нихъ появились въ 16-мъ столѣтіи также реформаторы (Трансильванскіе Нѣмцы принадлежатъ всѣ Протестанскому Исповѣданію). Съ тѣхъ поръ сношенія съ Германією сдѣлались еще сильнѣе; молодые люди образовывались въ Нѣмецкихъ университетахъ, и привозили съ собою нравы родины. Послѣднее переселеніе произошло лишь незадолго предъ симъ, но дальнѣйшія были пресѣчены гордостью Мадьяровъ, [19] которые, при нынѣшнихъ смутахъ, хитростью переманивъ Нѣмцевъ на свою сторону, всѣми средствами теперь притѣсняють ихъ, лишая правъ, пріобрѣтенныхъ вѣками, грабя города и селенія ихъ. Русскія войска, вступавшія въ Трансильванію, въ Германштадтъ и Кронштатъ, были призваны туда на защиту Саксовъ, подвергавшихся тамъ грабительствамъ самаго свирѣпаго изъ Мадьярскихъ племенъ, Секлеровъ. (Подробности изложены ниже.)

ЕВРЕИ, здѣсь, какъ и повсюду, одни и тѣ же. Распространяться о нихъ полагаемъ излишнимъ, равно какъ и о Цыганахъ.

ПО ВѢРОИСПОВѢДАНІЮ, за исключеніемъ Евреевъ и Цыганъ, жители Венгріи распадаютъ на 6,400,000 Католиковъ, 2 милл. Протестантовъ и 1,400,000 Греческаго Исповѣданія.

ПО СОСТЯНІЯМЪ жители Венгріи дѣлятся на дворянъ, духовныхъ, гражданъ (мѣщанъ) и поселянъ. Дворяне донинѣ пользовались преимуществами засѣдать и подавать голосъ въ окружныхъ собраніяхъ, въ избраніи представителей къ Сейму, не могли подвергнуться аресту прежде уличенія въ преступленіи, не платили податей и пошлинъ, не несли квартирной повинности и пользовались правомъ пріобрѣтать недвижимыя имущества, но, въ случаѣ войны, были обязаны лично являться на службу, или представить [20] нѣсколько вооруженныхъ ратниковъ (*). Дворянство очень многочисленно, но большая часть его

(*) Эти ратники, сопровождавшіе также магнатовъ на Сеймы и торжественныя собранія, назывались «бандеріумъ», отъ Латинскаго слова, означающаго знамя. Небогатые дворяне, которые не были въ состояніи выставить 50 ратниковъ, совокупили поставляемыхъ ими вооруженныхъ людей въ сводномъ бандеріумѣ, или присоединяли ихъ къ отряду, поставлявшемуся всѣмъ округомъ, или комитатомъ. Этотъ порядокъ

чрезвычайно бѣдна; есть цѣлыя селенія, составленныя изъ однихъ дворянъ, въ числѣ которыхъ много достопочтенныхъ фамилій. Высшее духовенство причислилось къ дворянству же. Магнатами назывались дворяне въ такомъ случаѣ, когда имѣли право являться на Сеймъ, не будучи избраны. Прочее дворянство отправляло туда представителей. — Граждане, или мѣщане, въ такъ называемыхъ Королевскихъ свободныхъ городахъ и въ округахъ Гайдуковъ, имѣли равныя права съ дворянствомъ. — Поселянинъ съ гражданствомъ несъ повинности, платилъ десятину и былъ обязанъ 104 дня въ году работать на мѣръ. Отъ этихъ повинностей были освобождены Нѣмецкіе поселенцы, Куманы, Язиги и Гайдуки.

Венгрія донинѣ составляла Монархію, ограниченную штатами, но наследственную въ мужескомъ и |21| женскомъ поколѣніяхъ нынѣшней Австрійской Императорской Фамиліи и нераздѣльную съ Австрією: только по пресѣченіи этого Дома Венгрія могла бы вновь избрать Короля. Этотъ порядокъ дѣль существуетъ съ 1526 г.⁵, т. е. съ окончательнаго вступленія на Венгерскій Престоль Принцевъ Австрійскаго Дома. Король носить титулъ «Апостолическаго Величества.» Короли присягали на конѣ, подъ открытымъ небомъ, всенародно, по крайней мѣрѣ черезъ полгода по вступленіи на престоль. Мѣсто Короля заступалъ, въ его отсутствіи, Палатинъ, предсѣдательствовавшій въ Палатѣ Магнатовъ и на Сеймѣ. Кромѣ его главными правительственными лицами считались: Верховный Судья, Банъ Кроатскій (*) и Государственный Казначей. Сеймъ, собиравшійся черезъ каждые три года, состоялъ изъ Прелатовъ (т. е. верховныхъ духовныхъ лицъ Католической и Греческой Церквей), магнатовъ, представителей дворянства (по два съ каждого комитата), депутатовъ свободныхъ городовъ, Кумановъ, Язиговъ и Гайдуковъ, засѣдавшихъ, но не имѣвшихъ права голоса. Прочія сословія не представлялись на Сеймѣ. Вмѣстѣ съ Венгерскими дѣлами, Сеймъ разсматривалъ также дѣла Славоніи и Кроаціи, соединенныхъ съ Венгією поли-|22|тически до происшествій весны 1848 г., о которыхъ будетъ упомянуто ниже. Что рѣшаютъ три сословія, то, съ утвержденія Короля, получало силу закона; вообще засѣданія Сейма,

ополченія происходилъ отъ страннаго устройства войскъ во времена ленной системы, и продолжался до сраженія при Могачѣ (1526). Въ послѣдствіи назывались бандеріями конвои дворянъ, созывавшіеся на Сеймы и вѣнчанія Королей.

⁵ В 1526 г. в битве при Мохаче (на юге страны) войска турецкаго султана Сулеймана I нанесли огромное решающее поражение венгерской армии, одновременно ознаменовавшее конецъ существованія средневековаго венгерскаго государства и начало раздробленія Венгрии на три части: 1) т.н. королевская Венгрия подъ господствомъ Габсбургов, 2) территория подъ турецкимъ игомъ и 3) образовавшееся позже Трансильванское княжество).

(*) Значеніе званія Бана объяснено ниже, при изложеніи событій, по поводу которыхъ назначенъ баномъ Баронъ Йеллашичъ.

продолжавшіея неопредѣленное время, изъ соперничества между со-словіями рѣдко доводили до желанныхъ результатовъ. Рѣшеніе вопроса зависѣло не отъ большинства голосовъ, но отъ того, на чью сторону склонится президентъ.

У П Р А В Л Е Н І Е Королевства производилось Королемъ, при кото-ромъ находилась, въ Вѣнѣ, Венгерская Придворная Канцелярія, со-единявшая въ себѣ политическое, судебное и финансовое управленія. При Палатинѣ состояло Высшее Королевское Намѣстничество, состо-явшее подъ вѣдомствомъ Придворной Канцеляріи. Каждый комитатъ управлялся отдѣльно, и во многихъ должностяхъ главнаго правитель-ственного лица была даже наслѣдственна.

Венгрія РАЗДѢЛЯЕТСЯ на Нижнюю Венгрію, или области по сю и по ту сторону Дуная (Западная Венгрія), и на Верхнюю, или области по обѣимъ сторонамъ Тиссы. Область по сю сторону Дуная состоитъ изъ 13-ти комитатовъ (**), кои суть: Пресбургъ, Ней-|23|тра, Трен-тинъ, Туроць, Арва, Липтау, Шоль, Баршъ, Гонтъ, Гранъ, Неоградъ, Пестъ, Бачъ. Область по ту сторону Дуная заключаетъ въ себе 11 коми-татовъ: Визельбургъ, Эденбургъ, Раабъ, Коморнъ, Штульвейсенбургъ (по-Славянски Стольный Бѣлградъ), Веспримъ, Эйзенбургъ, Саладь, Толна, Шюмергъ, Барани. Область по сю сторону Тиссы включаетъ въ себѣ 10-ти комитатовъ: Зипшъ, Гемеръ, Гевешъ, Боршодъ, Торна, Або-иваръ [=Абауйваръ], Шарошъ, Негваръ [= Унгваръ], Земплинъ, Берегъ. Область по ту сторону Тиссы состоитъ изъ 12-ти комитатовъ: Ша-больчъ, Сатмаръ, Мармарошъ, Бигаръ, Угочъ, Бекешъ, Чонградъ, Ча-надъ, Арадъ, Темешъ, Крошовъ, Торондаль. Главный городъ Офень. Главный городъ Кроатскихъ округовъ: Аграмъ (по-Славянски За-гребъ), въ которомъ собираются Кроатскіе штаты; главный городъ такъ называемый Кроатской Военной Границы: Карлштадтъ. Дунай и Тисса впрочемъ не составляютъ точной границы областей и комита-товъ; предѣлы ихъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ переходятъ на противо-лежащій берегъ.

Дороги находятся въ Венгріи въ самомъ жалкомъ состояніи: онѣ не мощены, во многихъ мѣстахъ бревенчатая, и только отъ Песта про-ведено нѣсколько шоссеинныхъ дорогъ. Въ послѣднее время начали строить желѣзныя дороги изъ Вѣны въ Пресбургъ и далѣе въ Дебре-цинъ: отсюда предполагали предпри-|24|нять постройку ея къ Турецкой границѣ. Эти предположенія и готовые участки показаны на прилага-емой картѣ.

|25|

(**) Слово Комитатъ, или Графство, происходитъ отъ Латинскаго Comes. Коми-татъ называется также Ишпанство (Gespannschaft), отъ Венгерскаго слова Ишпанъ (графъ), имѣющаго одно происхожденіе со словами Панъ и Банъ.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ

Для изложенія воинственной и тревожной Истории Венгрии необходимо вести рассказ оной въ нѣкоторой связи въ Истории Австрійской Имперіи вообще, обращая преимущественно вниманіе на происшествія, относящіяся собственно къ Венгрии и къ областямъ, которыя были съ нею соединены.

Автрійское Эрцгерцогство составляетъ зерно Имперіи. Государи изъ Габсбургскаго Дома, пользуясь счастливымъ стеченіемъ обстоятельствъ, присоединили къ своимъ родовымъ владѣніямъ сосѣднія Княжества и Королевства, въ предѣлахъ и внѣ предѣловъ Германіи, и утвердили за собою Императорскую Римско-Германскую Корону. Въ 1804 г., Францъ I принялъ титулъ Императора Австрійскаго.

ВЕНГРИЯ ОТЪ ОТДАЛЕННѢЙШИХЪ ВРЕМЕНЪ ДО
ОКОНЧАТЕЛЬНОГО ВСТУПЛЕНІЯ НА ПРЕСТОЛЬ
ГАБСБУРСКАГО ДОМА.

Раздѣленіе Австрійской Монархіи теченіемъ Дуная на двѣ части съ древнѣйшихъ временъ производило различіе въ судьбѣ народовъ, обитавшихъ по ту или [26] другую сторону этой рѣки. Римскіе Императоры усиливались пріобрѣсти береговья страны Адриатическія и придунайскія области, и утвердить тамъ границы Истріи, Фракіи и части Иллирії. При Константинѣ Великомъ эти земли были подчинены Иллирійскому Префекту, и въ то же время тамъ начала распространяться Христіанская Вѣра. Когда, при переселеніи народовъ, уничтожились прежнія отношенія, Римская Имперія пала, и Феодорикъ утвердилъ свое господство въ Италіи, на Дунаѣ водворились Лонгобарды, перешедшіе потомъ въ Италію, предоставивъ страну Аравамъ [= *Аварамъ*], Государство которыхъ сокрушилъ Карлъ Великій. По мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ изслѣдователей, къ этой отдѣленной эпохѣ относится поселеніе первыхъ Нѣмцевъ или Саксовъ, составляющихъ нынѣ довольно значительную часть жителей Трансильваніи. При слабыхъ преемникахъ Карла возникла могущественная Моравская держава, страшная сосѣдямъ: Арнульфъ, Герцогъ Каринтійскій, призвалъ на помощь противъ нея воинственныхъ Мадьяровъ, или нынѣшнихъ Венгровъ, какъ сказано выше (стр. 13), племя Азіятско-Кавказскаго происхожденія. Альмушь, предводитель ихъ, разбилъ Моравскаго Князя Святополка при Ракошѣ, въ 894 г. Пльнненные пажитями, мадьяры переселились, въ числѣ милліона людей, на берега Моравы, Тиссы и Дуная, и мало по малу завладѣли всею страной. Ежегодно предпринимали они опустошительныя набѣги на Германскія Мархіи, вторгались [27] даже за предѣлы ихъ, достигали Баваріи, Италіи, южной Франціи. Наконецъ, Императоръ Гейнрихъ I, а въ послѣдствіи Оттонъ Великій, прекратили

ихъ набѣги и вторженія. Отгонъ поручилъ Маркграфу Бабенбергскому охраненіе восточныхъ предѣловъ Имперіи отъ нападеній Мадьяровъ.

Съ Леопольда Бабенбергскаго (923) начинается, въ собственномъ смыслѣ, Исторія Австріи. При покровительствѣ Германскихъ Императоровъ, родъ его началъ усиливаться. Между тѣмъ и въ Венгріи, съ водвореніемъ нѣкотораго спокойствія, открылись торговыя сношенія съ Западомъ. Тамъ начало также водворяться Христіанство. Стефанъ I, или Святой Герцогъ Венгерскій съ 997 г., при вступленіи на престолъ предписалъ крещеніе народа, и установилъ плату десятины на поддержаніе духовенства. Сначала произошли возстанія, но возмутитель Купа былъ разбитъ, Христіанство распространилось быстро, и Папа Сильвестръ II съ Императоромъ Оттономъ III наименовали Стефана Королемъ. Онъ вѣнчался въ 1000 г.; столицею былъ избранъ Секешъ-Фейеръ-Варъ, нынѣшній Штульвейсенбургъ, а по-Славянски Стольный Бѣградъ. Стефанъ привелъ въ извѣстные прѣделы оходки, искони существовавшія въ Венгріи, даровалъ законы (*Decretum Stephani*) и въ 1002 г. покорилъ Трансильванію, противившуюся принятію Христіанской Вѣры. Сынъ Стефана умеръ прежде отца, и вѣнецъ, сначала перешедшій въ фамилію Венеціанскихъ Дожей Дандоло, [28] затемъ достался боковой линіи Стефана, и т. д. не будемъ исчислять всѣхъ Королей Венгерскихъ, а укажемъ лишь на важнѣйшія событія.

При Владиславѣ I (1087) были завоеваны Кроація и Славонія; при наслѣдникѣ его прошло чрезъ Венгрію первое войско Крестonosцевъ; въ 1102 г. завоевана Далмація. Въ 1142 г., Король Гейша призвалъ Нѣмцевъ, или Саксовъ, и поселилъ ихъ въ пустынной странѣ, у подошвы Карпатовъ, для охраненія предѣловъ отъ нападеній дикихъ Кумановъ; въ послѣдствіи Саксы перешли въ Трансильванію, и основали тамъ Германштадтъ. Во все это время Венгрія находилась въ непрерывныхъ войнахъ съ Греческими Императорами, къ которымъ даже на время перешли Кроація и Далмація. Въ 1182 г. Венгрія завоевала Галицію, но не надолго; въ 1217 г. Андрей II предпринялъ крестовый походъ.

Около этого времени (1246) пресѣкъся Бабенбергскій Домъ, въ концѣ 12-го вѣка присоединившій к Австріи Штирію. Австрія перешла на время подъ власть Богеміи, но по избраніи Рудольфа, Графа Габсбургскаго (1273), въ Короли Германскіе, Австрія была отнята у Оттокара Богемскаго, и отдана, со Штирію и Крайною, сыновьямъ Рудольфа, родоначальника Габсбургскаго Дома. Междоусобія Домовъ Луксембургскаго и Баварскаго, и война съ Швейцарскими Кантонами, противившимися присоединенію ихъ къ Австрійскимъ родовымъ землямъ, сначала не по-[29]зволяли Австріи распространяться. Но отчасти завоеваніями, отчасти брачными союзами, въ 1336 г. была къ ней присоединена Каринтія, въ 1363 Тироль, въ 1368 Фрейбургъ (въ Брейзгау),

въ 1423 г. Моравія, въ 1437 г. Венгрія и въ 1438 г. Богемія. Взглянемъ на общій ходъ дѣлъ, предшествовавшихъ соединенію Австрійской Короны съ Венгерскою.

По возвращеніи Андрея Венгерскаго изъ крестоваго похода, онъ засталъ Королевство свое въ совершенномъ разстройствѣ: дворянство завладѣло всѣми преимуществами, и угнетало прочія сословія. Въ 1222 г. было создано государственное собраніе, на которомъ даровано Венгріи уложеніе, или Золотая Булла, опредѣлявшая созваніе сейма и утверждавшая права дворянства. — Въ 1241 г. въ прѣделы Венгріи вторглись Монголы, черезъ Галицію и Силезію, и завладѣли всею страню до Дуная. Вскорѣ они однако вернулись въ Азію, и для заселенія опустошенной ими страны были выведены колонисты изъ Саксоніи, Кроаціи, Моравіи и Богеміи.

Со смертію Андрея III, въ 1301 г., прекратился владѣтельный домъ Альмуша. Долгое время воевали и спорили о престолѣ разные претенденты. — Около этого времени начали появляться въ Европѣ Турки. При Кошовѣ, въ 1389 г., сразились съ ними и Венгерцы, но безъ успѣха. За симъ начинается почти непрерывный рядъ войнъ съ Турками, Польшею и другими сосѣдями, сопровождавшихся низложеніемъ [30] владѣтелей и возведеніемъ на престолъ новыхъ претендентовъ.

Въ 1422 г., Король Сигизмундъ выдалъ дочь свою Елисавету за Альбрехта Австрійскаго, который, по смерти Сигизмунда, избранный въ императоры Германскіе, въ качествѣ Короля Венгерскаго — перваго изъ Габсбургскаго Дома, предпринималъ походы для защиты Венгріи, и на смертномъ одрѣ, во время похода, опредѣлилъ Королемъ сына, которымъ жена его была тогда беременна: въ Коморнѣ, въ 1440 г., родился Ладиславъ, немедленно провозглашенный Королемъ. Между тѣмъ шли переговоры о бракѣ Елисаветы съ Королемъ Польскимъ Владиславомъ; рожденіе сына прервало ихъ, но Король, уже на пути въ Венгрію, нашель приверженцевъ, и по этому поводу возгорѣлась междоусобная война. Елисавета скончалась скоропостижно въ 1442 г, но Владиславъ I, изъ дома Ягелло, нашель новаго противника въ Императорѣ Фридрихѣ IV, принявшемъ сторону малолѣтнаго Короля.

Турки вновь грозили войною. Для защиты отъ нихъ Венгрія заключила съ Владиславомъ двухъ-лѣтнее перемиріе, и оба войска, Венгерское и Польское, пошли на Турокъ. Король Владиславъ, сражаясь съ Турками, погибъ подъ Варною, гдѣ Мурадъ II разбилъ Венгерско-Польское войско (1444). Четыре года спустя, Венгерцы были вновь разбиты Турками при Кошовѣ, и въ слѣдствіе этой победы водворились Турки въ Европѣ, получивъ Боснію и Сербію, вскорѣ после этого овладѣвъ Константинополемъ.

Король Ладиславъ, во все время правленія своего подчинявшійся вліянію Іоанна Гуніада и Графа Чилея, умеръ бездѣтенъ, и послѣ него

быль избранъ въ Короли Матіасъ Гуніадъ, прозванный Корвиномъ, вооружившій противъ себя магнатовъ, которые вскорѣ предложили вѣнецъ Императору Фридриху IV. Однако, побѣды Матіаса примирили его съ недовольными, и онъ былъ окончательно обвинчанъ на царство (1464). Онъ утвердилъ права Славянъ и жителей Трансильваніи, преобразовалъ войско, отмѣнилъ большую часть конницы, учредилъ пѣхоту и охранную стражу (черную стражу), и ввелъ субординацію. Въ Офенѣ основалъ онъ университетъ съ Библіотекою. Собравъ ко Двору, къ своему бракосочетанію, всѣхъ воеводъ, Матіасъ открылъ Туркамъ свободную дорогу⁶: они вторглись въ Далмацію, Кроацію, даже въ Штирію. Фридрихъ IV обвинилъ за это Матіаса въ оплошности, и по этому поводу между Венгріею и Австріею возгорѣлась война, въ которой Венгерцы овладѣли почти всею Австріею, и по заключеніи мира получили Моравію, Силезію и Лузацію.

Въ 1479 г. вновь вторглись Турки въ Трансильванію; Воевода Стефанъ Баторій и Банъ Темешварскій ихъ разбили близъ Вейсенбурга, но вскорѣ явились новыя полчища, разорившія всю страну до Рааба и Гюнца. — Матіасъ, раздраженный неисполненіемъ со [32] стороны Фридриха IV нѣкоторыхъ условій мира, опять вторгся въ Австрію, и завоевалъ Вѣну, въ которой провелъ шесть лѣтъ до бездѣтной кончины своей (1490). Послѣ его смерти возобновились происки: Короли Богемскіе, изъ дома Ягелло, одержали верхъ, и правили Венгріею до кончины Лудовика II.

Среди непрерывныхъ войнъ начало вторгаться въ Венгрію и ученіе Лютера, укоренившееся преимущественно между Саксами въ Трансильваніи. Къ той же эпохѣ (1526) относится рѣшительная побѣда Турокъ надъ Венграми при Могачѣ, въ которой погибли Король Лудовикъ II, два Архіепископа, пять Епископовъ, а Палатинъ спасся только быстротою бѣга своего коня. Родъ Ягеллоновъ пресѣкъся. Солиманъ I, опустошивъ Венгрію, вернулся в Константинополь съ богатою добычею.

Съ этой эпохи (1526) Габсбургскій Домъ вступаетъ на Венгерскій престоль окончательно.

ВЕНГРІЯ СО ВСТУПЛЕНІЯ НА ПРЕСТОЛЬ ГАБСБУРГСКОГО ДОМА ДО НОВѢЙШИХЪ ПЕРЕМѢНЪ.

Вдова Лудовика II, Марія Австрійская, внучка Императора Максимилиана и сестра Карла V, созвала Сеймъ въ Пресбургѣ, для совѣщанія о защитѣ Государства. Іоаннъ Заполья, Воевода Трансильванскій, завладѣвшій между тѣмъ вѣнцомъ, не былъ однако признанъ королемъ;

⁶ Это утверждение не соответствует историческим фактам, хотя антиреформационная политика короля Матяша по сегодняшний день представляет собой спорный вопрос в венгерской историографии.

на престоль возведенъ Фердинандъ I Австрійскій и Король Богемскій. Противникъ его, [33] Заполья, соединился съ войскомъ Солимана, и завоевалъ Пестъ, Офень, Раабъ, Гранъ, Коморнъ и даже подступилъ къ Вѣнѣ. Фердинандъ въ 1538 г. заключилъ съ Запольей миръ въ Гросъ-Вардейнѣ, оставивъ за нимъ королевскій титулъ, Трансильванію и всю страну до Тиссы; Фердинандъ получилъ Кроацію, Славонію и прочую Венгрію. По смерти Іоанна мало по малу перешли къ Фердинанду области, оставленныя за нимъ, и на Сеймѣ 1548 г. Венгрія была объявлена НАСЛѢДСТВЕННЫМЪ КОРОЛЕВСТВОМЪ Австрійскаго Дома. Усилія къ искорененію Протестантизма, особенно въ Трансильваніи, не имѣли успѣха: начались религіозныя гоненія и войны, совпадающія съ событіями въ Богеміи, открывшими Тридцатилѣтнюю Войну, въ которой дѣятельно участвовала и Венгрія. Трансильванія, противясь Католицизму, выводила въ поле войска подъ предводительствомъ своего Князя Бетленъ Габора⁷, а послѣ его смерти Георга Ракоци, по наущеніямъ Франціи и Швеціи предпринявшаго отторженіе Богеміи и Моравіи отъ власти Императора (Фердинанда III), и выгоднымъ миромъ упрочившаго права протестантовъ.

По заключеніи Вестфальскаго мира и по смерти Ракоци начались вновь преслѣдованія протестантовъ, повлекшія за собою казнь ихъ предводителей, Бана Кроатскаго Графа Зрини, и друг. Защиту протестантовъ взялъ на себя тогда Графъ Эммерикъ Текели, завоевавшій, вмѣстѣ съ Телеки почти всю Верхнюю [34] Венгрію, и при помощи Турокъ назначенный Княземъ Венгерскимъ. Къ этой эпохѣ принадлежитъ походъ турокъ на Вѣну, и освобожденіе столицы Іоанномъ Собіескимъ (1683). Призывъ Турокъ на защиту не расположилъ ни одну изъ державъ къ дѣлу Текели: покинутый всѣми, онъ былъ наконецъ заключенъ самими же Турками въ темницу, въ Адрианоуполь. Австрія вновь завладѣла Венгріею, и заключила съ Турками миръ въ Карловицѣ (1699), возбудившій общее негодованіе въ Венгріи, по ограниченію правъ Венгерцевъ и по обложенію протестантовъ тяжкими податями.

Сильное войско было выведено въ то время изъ Венгріи противъ Франціи, въ войну за Испанское Наслѣдство: этимъ воспользовался Францъ Ракоци (сынъ предъидущаго): приговоренный къ смерти и лишенный имущества, онъ бѣжалъ въ пограничныя горы, и создавъ недовольныхъ протестантовъ, вторгся съ ними оттуда въ Венгрію. Вѣна смягчилась: въ 1703 г. Принцъ Евгенийъ возвѣстилъ всепрощеніе и уменьшеніе трети податей; но эти мѣры не подѣйствовали, и война все распространялась, при вспоможеніяхъ, которыя прислали Франція и Баварія. Венгерцы подступили къ Вѣнѣ въ 1704 г.; къ этому времени

⁷ Габор Бетлен (1580–1629) — виднейший трансильванский князь (правил с 1613 по 1629 гг.). Под его предводительством Трансильванія участвовала в тридцатилетней войне как равноправный союзник протестантской стороны.

относятся внѣшнія укрѣпленія (линіи), которыми обведены предмѣстія Австрійской столицы. Побѣды Мальбурга [= Мальборо] и Принца Евгенія, надъ Французами и Баварцами, при Бленгеймъ и Гохштегъ, разрушили однако [35] надежды Венгерцевъ; они были принуждены отступить отъ Вѣны, и вскорѣ отряды ихъ были разбиты поодиначкѣ. Война все еще продолжалась, и только въ 1711 г. заключенъ окончательный миръ, которымъ даровалось всепрощеніе, свобода вѣроисповѣданія и подтверждались основныя права Венгріи.

Преемникъ Іосифа, Карлъ III (въ Австріи IV), не имѣя мужескихъ наслѣдниковъ, старался ввести и въ Венгріи Прагматическую Санкцію (*). Она была утверждена въ 1722 г., и по смерти его вступила на престолъ дочь его, Марія-Терезія (1740), съ 1736 г. находившаяся въ супружествѣ съ Великимъ Герцогомъ Францомъ Тосканскимъ. Начало ея правленія было бѣдственно: войско, казна, вся страна были въ разстройствѣ, и въ добавокъ возгорѣлась война за Австрійское Наслѣдство. Фридрихъ II Прусскій вторгся въ Силезію, Курфирсть Карлъ-Албертъ въ Австрію; всѣ, даже супругъ Маріи-Терезіи, совѣтовали ей уступить, но она оставалась непоколебима, и была спасена Венгерцами. Этотъ эпизодъ Исторіи Венгріи наиболѣе содѣйствовалъ къ распространенію общаго мнѣнія о преданности Венгріи Королевскому Дому, и составляетъ рѣзкую противополож-[36]ность съ нынѣшними событіями въ сей странѣ: 11-го Сентября 1741 г. явилась Марія-Терезія на Пресбургскомъ Сеймѣ, держа на рукахъ полугодоваго Наслѣдника престола, Іосифа, и объявила, что ожидаетъ спасенія Монархіи единственно отъ вѣрности и храбрости Венгерцевъ. «Умремъ за Короля нашего, Марію-Терезію!» было единодушнымъ отвѣтомъ Венгерцевъ, въ тотъ же день положившихъ произвести вооруженное возстаніе, въ главѣ которой сталъ 78-милѣтній Палатинъ Графъ Пальфи, участвовавший еще въ войнахъ противъ протестантовъ. Предложенія Баваріи, Пруссіи и Франціи о раздѣлѣ Австріи были отвергнуты; супругъ Королевы былъ признанъ Соправителемъ; Венгерскія войска, Англійскія деньги и миръ съ Пруссією измѣнили положеніе дѣлъ: Богемія и Австрія были завоеваны вновь; Баварія и Алзачія заняты Австрійскими войсками; возгорѣвшаяся было войска съ Пруссією окончилась также счастливо. До Аахенскаго мира (1748 г.) Венгерцы составляли главную силу войска; они сблизились съ Германією, тамъ начали ихъ цѣнить и имъ довѣрять; во всей Австріи имъ открыли доступъ къ должностямъ, чего прежде не бывало. Менѣе усердія выказали Венгерцы въ Семилѣтнюю Войну. — При этомъ случаѣ можно замѣтить, что шестнадцать лѣтъ сряду не созывали Сейма; за то Трансильванія, Банатъ и многіе примыкающіе

(*). Такъ называется законъ, опредѣляющій наслѣдство престола въ женской линіи и нераздѣльность Автрійской Имперіи. — Во Франціи, Прагматическою Санкцією (1438) утверждена независимость Галиканской Церкви.

къ Венгрии округи были присоединены къ ней, и этимъ успокоивалось высокоуміе націи. [37] Галиція и Лодомерія, отдѣленные отъ Польши, составили отдѣльную Австрійскую область.

Въ 1780 г. вступилъ на престоль Іосифъ II⁸, предпринявшій слияніе разноплеменныхъ подданныхъ своихъ. Дабы не встрѣчать препятствія на Венгерскомъ Сеймѣ, онъ вовсе не короновался Венгерскимъ вѣнцомъ. Нововведенія его были радостно приняты въ Венгрии только гражданами, въ пользу которыхъ клонились, но встрѣтили нерасположеніе со стороны такъ называемыхъ привилегированныхъ сословій. Эти сословія воспользовались возстаніемъ въ Нидерландахъ и несчастною Турецкою войною (1788—90) для сопротивленія мѣрамъ Іосифа. Произошло общее броженіе, разстроившее здоровье Іосифа, и онъ, въ горести отмѣнивъ всѣ благіе рѣшенія свои, скончался черезъ три недѣли послѣ того. Мадьяры торжествовали побѣду — побѣду надъ другомъ челоуѣчества, надъ отцемъ отечества! — Преемникъ его, Леопольдъ II, желая успокоить умы, созвалъ Сеймъ, не собиравшійся уже 25 лѣтъ, и подтвердивъ права Венгрии, упрочилъ вѣротерпимость. Смерть постигла его въ то время, какъ онъ вооружался противъ Французской революціи, въ 1792 г.

Францъ I, старшій сынъ его, приводитъ насъ уже къ эпохѣ, вообще болѣе знакомой, къ революціоннымъ войнамъ съ 1792 до 1800 г., и къ событіямъ 1805 и 1809 годовъ, къ кампаніи 1812 г. и къ достославнымъ походамъ для освобожденія Европы отъ [38] ига властолюбиваго героя. Венгерцы отличались во всѣ эти войны непоколебимою вѣрностію, высказывавшеюся во всемъ блескѣ въ 1809 г., когда войска Наполеона доходили до Песта⁹. Съ 1796 г. состояла Венгрия подъ управленіемъ Палатина Эрцгерцога Іосифа, упрочившаго ея благосостояніе многими полезными мѣрами, предложенными на Сеймахъ. По его смерти (въ началѣ 1847 г.) Палатиномъ назначенъ сынъ его, Эрцгерцогъ Стефанъ. — Холера, въ 1831 г., послужила поводомъ къ плачевнымъ столкновеніямъ во многихъ городахъ Венгрии, по пагубному подозрѣнію въ отравѣ. Отсутствие Австрійскихъ войскъ не дозволило прекратить эти столкновенія немедленно.

Въ 1835 г. скончался Францъ I, на престоль вступилъ сынъ его Фердинандъ V (Въ Австріи I), уже при жизни отца коронованный въ Венгрии. По предложенію Сейма, происходившаго при его вступленіи на престоль, онъ согласился, чтобы впредь присоединялся Мадьярскій переводъ къ законамъ, писавшимся съ старѣйшихъ временъ на латин-

⁸ Йосиф II (1741—1790) был одним из самых значительных выходцев из династии Габсбургов на венгерском троне (1780—1790) и наряду с прусским королем Фридрихом II (Великим) и русской царицей Екатериной Великой являлся самым известным представителем просвещенного абсолютизма.

⁹ Это является заблуждением, так как войска Наполеона дошли только до города Дьёр, где одержали победу над восставшими отрядами венгерской знати.

скомъ языкѣ — первый шагъ къ нынѣшнимъ распрямъ между Кроатами и Мадьярами. — Упомянемъ также, что въ 1837 г. появилась въ Венгріи разбойничья шайка Шубри¹⁰, и что въ 1838 г. во многихъ мѣстахъ произошли наводненія (въ Пестѣ погибли до 120 чел.); по пониженіи воды, воры размножились въ такой мѣрѣ, что должно было провозгласить военное положеніе.

[39] Въ 1839—40 г. происходило весьма бурное засѣданіе Сейма, кончившееся, однако, въ видахъ Правительства. Торговля между тѣмъ оживилась трактатомъ съ Россією о свободномъ плаваніи по Дунаю, и распространенію Мадьярскаго языка покровительствовали еще другія мѣры: Латинскій языкъ былъ совершенно устраненъ въ присутственныхъ мѣстахъ, замѣненъ народнымъ Мадьярскимъ, и были изданы правила о постепенномъ введеніи этого языка въ богослуженіе, и т. под. Въмѣстѣ съ тѣмъ были предложены измѣненія по судебной части, о введеніи гласности судопроизводства и защиты подсудимыхъ; мѣры эти оспаривались охранителями, Графомъ Дешевфи¹¹ и Графомъ Сехени [= Сечени], и поддерживались противною партією, ораторомъ которой является Лудвигъ Кошутъ, нынѣшній диктаторъ Венгріи, въ то время журналистъ и депутатъ (см. ниже). Фердинандъ отринувъ это предложеніе, но большинство Сейма, послѣ долгаго пренія, сдѣлало вторичное представленіе, и даже опредѣлило день, въ который должно было начаться новое судопроизводство. Королевская власть воспротивилась этому, страна повиновалась, но Пестскій Комитатъ рѣшилъ внести о томъ жалобу (*gravamen*) въ собраніе своихъ штатовъ. — 20-го Мая 1843 г. Былъ открытъ лично Императоромъ новый Сеймъ, продолжавшійся 18 мѣсяцевъ, но не имѣвшій ни какихъ важныхъ результатовъ: пренія были по большей части бурны, и изъ ста пред- [40] ложеній, только тринадцать получили силу закона утвержденіемъ Королевской власти. Въ числѣ новыхъ законовъ было то важное расположеніе, что впредь всѣ Королевскіе декреты, предложенія и отвѣты Сейму будутъ писаны по-Мадьярски, законы будутъ издаваться на Мадьярскомъ языкѣ, и что этотъ языкъ будетъ вообще почитаться официальнымъ въ

¹⁰ Упоминание о Йошке Шобри (или Жубри; настоящее имя — Йозеф Пап, †1837) интересно потому, что сведения о нем не так часто встречаются в венгерских обработках. В народе бѣгяров считали не шайкой разбойников, а «народными мстителями», с которыми можно встретиться и в болгарской, словацкой, польской и русской истории.

¹¹ Граф Ауфель Дежѣфи (*Dessewffy*, 1808–1842) один из самых выдающихся представителей политическаго направления, получившаго название новый консерватизм. Группировка, объединившая в своих рядах крупнопоместное дворянство, главным образом, молодежь и государственных чиновников, провозгласила лозунг «обдуманый прогресс». Значительную роль играли выступления Дежѣфи и его соратников на заседаниях Государственного собрания в период с 1833 по 1836 гг., а также с 1840 по 1841 гг. Представленная ими концепция по сути дела была оттеснением на задний план выдвигающагося либерализма посредством политических средств.

Венгерской Придворной Канцелярии, въ присутственных мѣстахъ и преимущественно на Сеймѣ¹². Только депутатамъ областей, соединенныхъ съ Венгерією (т. е. Кроаціи, представившей наибольшее сопротивление этой мѣрѣ), дозволялось, въ случаѣ незнанія Венгерскаго языка, въ теченіе слѣдующихъ шести лѣтъ подавать голоса на Сеймѣ на Латинскомъ языкѣ. Дальнѣйшія распоряженія относились къ духовнымъ вопросамъ о смѣшанныхъ бракахъ, къ праву землевладѣнія недворянами, и т. под.; нерѣшенными остались вопросы о пересмотрѣ законодательства, объ опредѣленіи податей съ дворянъ, и друг. Результатъ этотъ не удовлетворилъ оппозиціи, высказывавшейся уже тогда въ стремленіи къ усиленному покровительству всего національнаго. Съ другой стороны, многіе изъ спорныхъ вопросовъ были улажены мирно. — Возстанія въ Краковѣ и Галиціи (1846 г.) не нашли отголоска въ Венгріи, остававшейся спокойною, доколѣ происшествія въ Мартѣ 1848 г. не взволновали большей части Австрійской Имперіи.

[41]

ОБОЗРѢНІЕ НОВѢЙШИХЪ СОБЫТІЙ.

Выше упомянуто о причинѣ негодованія Кроатовъ, именно о введеніи Мадыарскаго языка въ разсужденія на Сеймѣ и въ судопроизводство. Дѣло это касалось не одной литературной стороны языка, но разрушало самостоятельность Кроатскаго народа. Кроатамъ было предоставлено, правда, на шесть лѣтъ употребленіе по-прежнему Латинскаго языка, но когда ихъ представители заговорили на Сеймѣ по-Латыни, въ собраніи поднялся хохотъ; тѣмъ выказалась истинная цѣль Мадыаровъ — насильственное сліяніе Кроаціи съ Венгерією.

2-го Марта¹³ 1848 г. Пресбургскій Сеймъ потребовалъ подтвержденія правъ Венгріи законнымъ уложеніемъ, и отправилъ въ Вѣну депутацію, которая туда прибыла черезъ два дня послѣ такъ называемыхъ Мартовскихъ происшествій (13-го, 14-го и 15-го), совершившихъ переворотъ во внутреннемъ управленіи Австріи. Венгерія, съ виду, подчинилась новому законодательству, предписывавшему равное распределеніе повинностей по всѣмъ сословіямъ и обширнѣйшее представительство всѣхъ классовъ народа, но тайно преслѣдовала цѣль свою: Сеймъ, пользуясь затрудненіями, въ которыхъ находилось Австрійское Правительство, настаивалъ на томъ, чтобъ Венгерское Министерство во всѣхъ отношеніяхъ, и финансовомъ, и политическомъ, и военномъ было само-|42|стоятельное, и отказался принять на себя часть общаго государственнаго долга. На нѣкоторыя изъ этихъ желаній было изъявлено согласіе, на другія были представлены условія. — Въ то же время, въ противность провозглашаемаго ею новаго порядка вещей, основаннаго на равенствѣ всѣхъ націй Австрійской Монархіи, Венгерія

¹² Это было в 1844 г.

¹³ 3-го марта.

старалась подчинить себѣ Кроато-Славянскія области, объявляя ихъ неразрывно связанными съ нею. Сія неразрывная связь точно была опредѣлена, но съ тѣмъ условіемъ, чтобъ вся Австрійская Монархія оставалась въ неприкосновенномъ составѣ. — Недовольная отвѣтомъ Вѣнскаго Кабинета, Венгрія отозвала свои войска, находившіеся въ составѣ Италіанской арміи.

Въ такихъ критическихъ обстоятельствахъ, Кроаты и другія Славянскія племена сознали, что въ Венгерскихъ смутахъ они лишатся независимости, и рѣшили явить доказательство приверженности къ Австріи, союзомъ своимъ защитивъ цѣлость Имперіи, и просить Императора о тѣснѣйшемъ соединеніи между собою Королевствъ Далмаціи, Кроаціи и Славоніи, съ присоединеніемъ къ нимъ Военной Границы. 30-го Апрѣля явилась въ Вѣну и Кроатская депутація для поверженія къ стопамъ престола выраженной преданности и опасеній своихъ: Кроаты были готовы отдать жизнь на защиту неприкосновенности Императорскаго вѣнца, но просили о дарованіи имъ предводителя, на которого могли бы положиться въ трудномъ дѣлѣ. [43] Только одно лице казалось имъ свойственнымъ къ тому, именно Полковникъ Іосифъ Іеллашичъ (*). Отвѣтъ, данной депутаціи, былъ благопріятенъ: Іеллашичъ назначенъ Баномъ (**), и вмѣстѣ съ тѣмъ по-[44]жалованъ въ Дѣйствительные Тайные Совѣтники, Фельдмаршалъ-Лейтенанты и шефы двухъ полковъ, съ соединеніемъ военнаго начальства въ Банатѣ, Варашдинѣ и въ Карлштадтѣ.

(*) Баронъ Іосифъ Іеллашичъ Ф. Бусинъ, старшій сынъ Фельдмаршала-Лейтенанта Барона Франца Іеллашича, родился въ Петервардейнѣ 16 Окт. 1801 г. Въ 1809 г. вступилъ онъ въ Терезіанскую Военную Академію, въ которой провелъ десять лѣтъ, во все это время пользуясь милостивымъ расположеніемъ Императора Франца. Съ юности высказывалъ Іеллашичъ необыкновенныя дарованія къ изученію языковъ и къ военнымъ наукамъ. Въ 1819 г. вступилъ онъ въ дѣйствительную службу, въ драгунскій полкъ, и въ 1830 г. въ первый разъ находился подъ непріятельскимъ огнемъ, служа въ пограничномъ полку на кордонѣ. Въ 1835 г. онъ вновь отличился на Военной Границѣ, и получилъ тамъ въ 1841 г. командованіе полкомъ, съ которымъ отличился въ сраженіи при Бешкицѣ, когда въ Австрійскіе предѣлы бѣжалъ Пешревичъ. — Іеллашичъ не высокаго роста. Лице его открытое, лобъ возвышенный, глаза огненные, но заключаютъ въ себѣ и выраженіе ласки. Онъ всегда считался пріятнымъ собесѣдникомъ, добрымъ товарищемъ. Іеллашичъ не чуждъ и литературныхъ занятій: Австрійская армія знаетъ наизусть многія изъ солдатскихъ пѣсень его сочиненія.

(**) Б а н ъ, слово, происходящее отъ Славянскихъ словъ Панъ и Баянъ, изстари означало званіе главнокомандующаго въ граничныхъ округахъ Венгріи, въ которыхъ Баны равнялись Палатину во власти и отношеніяхъ къ Королю. Въ теченіе времени, при завоеваніяхъ Турокъ, многіе банаты упразднились, и оставался одинъ Банъ Кроатскій и Далматскій. Онъ считался Третьимъ Барономъ Королевства Венгерскаго, но силъ Державу при коронаціяхъ Королей Венгерскихъ, засѣдалъ въ Палатѣ Магнатовъ и въ Банальномъ судѣ въ Аграмѣ, надъ которымъ имѣлъ власть только судъ Септемвировъ.

Новый Банъ, тотчасъ по назначеніи, ревностно принялся за одушевленіе Славянскихъ племенъ тѣмъ духомъ, который обѣщаль имъ спасеніе. Не смотря на то, что треть войска, сражавшагося въ сѣверной Италіи, состояла изъ Кроатскихъ полковъ, туда были отправлены новыя силы, въ противоположность Мадьярамъ, взиравшимъ на борьбу въ Италіи съ негодованіемъ. Ненависть ко всему Мадьярскому проявилась въ такой силѣ, что Кроаты не соглашались внимать даже примирительнымъ предложеніямъ, которыя имъ дѣлалъ Венгерскій Сеймъ. Напротивъ того, было назначено собраться Славянскому Сейму въ Аграмъ, главномъ городѣ Кроаціи.

Хотя всѣ южные Славяне дѣйствовали единодушно, но не вездѣ можно было умѣрить порывы стремительности народной. Вмѣстѣ съ Кроаціею воспротивилась соединенію съ Венгріею и Трансильванія, въ которой поднялись противъ Мадьяровъ и Волохи и Саксы. Пылъ сихъ послѣднихъ вскорѣ затихъ, — какъ мы увидимъ — къ собственной ихъ же гибели, но прочія племена дошли до крайняго сопротивленія. Первое движеніе обнаружилось въ день Св. Пасхи: въ Кикладѣ (городкѣ Трансильваніи въ 14,000 [45] жит.), послѣ богослуженія, Сербы или Раисы, привычные къ боямъ съ пограничными грабителями, возстали противъ находившихся тамъ Мадьяровъ, отразили ихъ гусарь, и подали примѣръ общаго возстанія, распространившагося вскорѣ по всѣмъ южнымъ округамъ, отъ Карловица, вдоль Римскихъ Окоповъ, между Дунаемъ и Тиссою, до Гросъ-Бечкерека.

Нападки между Мадьярами и Кроатами сначала ограничивались спорами въ газетахъ; но и въ этихъ преніяхъ Кроаты одерживали верхъ по сохраненію бѣльшихъ приличій въ сравненіи съ журналами Венгерскими, вмѣшивавшимися въ домашнія дѣла Кроатовъ. Видя, что газетная тактика не разрушаетъ могущества Йеллашича, Мадьяры прибѣгли къ другому средству, къ оклеветанію передъ престоломъ самаго вѣрнаго изъ слугъ Императорскихъ.

Фердинандъ, больной, разстроенный, пребывалъ тогда въ Инсбрукскомъ Замкѣ. Возстаніе Сербовъ устрало умы. Одинъ Йеллашичъ, по общему мнѣнію, могъ остановить движеніе, но не останавливалъ его, потому что — такъ говорили клеветники — самъ поджигалъ къ тому, равно какъ и къ возстанію въ Прагѣ (*). Однимъ словомъ, выводили заключеніе, что предпринималось общее движеніе Славянъ [46] противъ прочихъ народовъ Европы. Старанія клеветниковъ удались: Фердинандъ объявилъ Бана лишеннымъ должности и всѣхъ званій, но, опасаясь послѣдствій столь сильной мѣры, потребовалъ сохраненія этого рѣшенія въ тайнѣ до тѣхъ поръ, что Йеллашичъ

(*) Въ послѣдствіи оказалось, что это возстаніе было ведено Поляками. Оно, какъ извѣстно, было подавлено Княземъ Виндишгрецемъ, бомбардировавшимъ городъ 15-го Мая.

въ самомъ дѣлѣ откажется отъ признанія всѣхъ распоряженій Венгріи относительно мнимо-подвластныхъ ей Кроаціи и Славоніи. Для испытанія его мнѣній, ему запретили присутствовать при открытіи Кроатскаго Сейма въ Аграмѣ, назначеннаго на 5-е Іюня, и призвали въ Инспрукъ къ отвѣту на обвиненія, взведенныя противъ него. Мѣры эти были приняты по вліянію Венгерскаго Министерства, представлявшаго декретъ о присоединеніи Трансильваніи къ Венгріи.

Настала рѣшительная минута: представители всѣхъ округовъ Кроаціи должны были съѣхаться въ Аграмѣ для посвященія новаго Бана. Человѣкъ обыкновенный, можетъ быть, подчинился бы интригѣ враговъ, но Іеллашичъ, зная по чьему наущенію его требуютъ ко Двору, поѣхалъ не въ Инспрукъ, а въ Аграмѣ на открытіе Сейма, былъ посвященъ Греческимъ Патріархомъ Карловицкимъ, и всѣми средствами старался внушить присутствующимъ самую непоколебимую приверженность къ Императору. Черезъ нѣсколько дней послѣ того (12-го Іюня), въ главѣ депутаціи почет-^[47]нѣйшихъ лицъ, онъ поѣхалъ въ Инспрукъ. — Дорога черезъ Тироль была непрерывнымъ рядомъ торжествъ: Тирольцы раздѣляли съ Кроатами чувства преданности къ престолу, и многіе изъ старцевъ знали имя Іеллашича по воспоминаніямъ о доблестной службѣ отца его.

По пріѣздѣ Бана въ Инспрукъ ему не сказали ни слова о рѣшеніи, принятомъ противъ него. Онъ ожидалъ аудіенціи, но Князь Павелъ Эстергази, исправлявшій тогда должность Венгерскаго Министра Иностранныхъ Дѣлъ, и пребывавшій въ Инспрукѣ, получилъ изъ Песта предписаніе не допускать Іеллашича къ Императору. Узнавъ о томъ, Кроатская депутація хотѣла немедленно вернуться въ Аграмѣ, но Банъ выразилъ мнѣніе, что Венгерскому Министру не слѣдуетъ предписывать условій между Государемъ и его подданнымъ. Для соглашенія обѣихъ партій было рѣшено, что на аудіенціи будутъ присутствовать Венгерскіе Министры. Іеллашичъ отвергъ и это предложеніе. Наконецъ положили принять Іеллашича въ торжественной, а не въ частной аудіенціи. 20-го Іюня явился Іеллашичъ, въ главѣ депутаціи, на эту аудіенцію передъ всѣмъ Дворомъ: Венгерское Министерство было тутъ же. Въ могущественной рѣчи Іеллашичъ изобразилъ бѣдственное положеніе Австріи, и поручился въ преданности храбраго и вѣрнаго народа; онъ говорилъ о нравахъ и интересахъ, общихъ Имперіи и Кроатамъ, и почерпалъ краснорѣчіе именно ^[48]въ томъ, что его слушали Венгерскіе Министры. Допуститъ ли Императоръ, чтобъ вѣрнѣйшіе подданные его однимъ почеркомъ пера были отданы на жертву Венгерцамъ, въ ту самую минуту, когда они просятъ о сильнѣйшей связи ихъ съ Имперіею! Южно-Славянскія области суть только тридцать пятая доля Австріи, но поставляютъ большую часть всей пѣхоты, и въ случаѣ надобности могутъ удвоить полки. Такой народъ, такая земля, такія защитники не должны быть отвергаемы въ минуту гибели...

Рѣчь Иеллашича произвела самое сильное впечатлѣніе: всѣ обвиненія противъ него пали, и Эрцгерцогъ Іоаннъ предложилъ свое посредничество между Кроатами и Венграми. Декретъ объ отрѣшеніи Бана не былъ отмѣненъ, но Бана допустили къ исправленію своей должности.

Графъ Эстергази ожидалъ посѣщенія Бана; не дождавшись его, онъ явился къ нему первый. Совѣщаніе между ими продолжалось нѣсколько часовъ сряду: выходя отъ него, Эстергази, въ волненіи, сказалъ: «Что за человекъ! ѣду въ Пестъ. Дѣла должны принять другое направленіе.» По увѣренію приверженцевъ Мадьярской стороны, Графъ предлагалъ Бану самыя обширныя уступки: Венгрія соглашалась не вмѣшиваться непосредственно во внутреннее управленіе Кроаціи, обезпечивала употребленіе Кроатскаго языка и учреждала Кроатское Министерство, долженствовавшее подписывать всѣ рѣшенія, относящіяся къ Кроаціи. Иеллашичъ остался непоколебимъ, и выѣхалъ изъ Инспрука, осыпанный ласками и привѣтствіями.

Дорогою, въ незначительной деревушкѣ, попадаетъ ему в руки нумеръ Вѣнской Газеты съ декретомъ объ отрѣшеніи его и съ предписаніемъ Австрійскому Военному Министру, Графу Латуру, чтобы командованіе всѣми войсками въ Венгріи, Трансильваніи и принадлежащихъ къ нимъ областяхъ, равно какъ и на Военной Границѣ, было подчинено Венгерскому Военному Министру, находившемуся въ Пестѣ. По стеченію ли случайныхъ обстоятельствъ, или съ намѣреніемъ, предписаніе это не могло вступить въ законную силу, потому что не было контрасигновано ни однимъ изъ Венгерскихъ Министровъ. Не смотря на то, такой неожиданный оборотъ дѣла возбудилъ общее негодованіе въ Кроаціи, и повлекъ за собою еще сильнѣйшія столкновенія между Сербами и Мадьярами (въ Вейскирхенѣ). Иеллашичъ одинъ оставался спокоенъ.

Кроатскій Сеймъ отправилъ въ Инспрукъ депутацію, которой было поручено заступиться за Бана, и вновь увѣрить Императора въ преданности Кроатовъ, предаваемыхъ во власть и подъ иго непріязненной націи. Банъ, съ своей стороны, полагалъ, что въ такихъ обстоятельствахъ должно дѣйствовать, и, не обративъ вниманія на проiski Мадьяровъ, по возвращеніи въ Аграмъ принялся за вооруженіе Кроа-^[50]товъ, приступилъ къ приведенію страны въ оборонительное состояніе, къ снисканію общей довѣренности. Не ограничиваясь Кроатами, онъ объѣхалъ всѣ области, населенныя Южно-Славянскими племенами, и повсюду былъ встрѣченъ съ равнымъ восторгомъ. Такая твердость характера принесла желанныя плоды, и уже ни выдумки Германскихъ газетъ, нерасположенныхъ къ дѣлу Кроатовъ, ни грозныя рѣчи и писанія Мадьяровъ не могли вторично потрясти довѣрія къ Иеллашичу. Мадьяры прибѣгли къ переговорамъ. Для этого были при-

званы въ Вѣну Графъ Батіани¹⁴ со стороны Венгріи, и Иеллашичъ со стороны Кроаціи.

Въ Вѣне Банъ былъ принять съ невыразимымъ торжествомъ: офицеры стоявшихъ тамъ войскъ устроили въ честь его серенаду при факелахъ; домъ его былъ осажденъ любопытствующими. Демонстрація противниковъ была подавлена, и обратилась въ его же пользу. — Переговоры съ Батіани не повели ни къ какому результату: Иеллашичъ, впрочемъ, не настаивалъ на политическомъ отдѣленіи Славянскихъ областей отъ Соединеннаго Венгерскаго Королевства, но требовалъ точнаго признанія народныхъ правъ Славянскихъ племенъ и, для достиженія этого, упраздненія Венгерскихъ Министерствъ Военнаго и Финансовъ, дарующихъ Мадьярамъ независимость, и подвлащающихъ имъ Славянъ. Однимъ словомъ, онъ хотѣлъ, чтобъ Венгрія, отринувъ про-[51]тивозаконную независимость, которую даровала сама себѣ 2-го Марта, приняла общіе законы и уложеніе, утвержденныя Австріею для всѣхъ областей.

Предложенія эти были наотрѣзъ отринуты Мадьярами, принявшими съ своей стороны за вооруженія къ отраженію Кроатовъ. Въ началѣ Іюля открылся ихъ Сеймъ, на которомъ однимъ изъ главныхъ лицъ является Кошутъ (*), уже съ начала движенія [52] участвовавшій во всѣхъ дѣйствіяхъ и проискахъ Венгріи. Мы упомянули о немъ выше (на стр. 39), при исчисленіи нововведеній, принятыхъ въ Венгріи до переворотовъ 1848 г. Теперь находимъ Кошута уже не простымъ журналистомъ и оппозиціоннымъ членомъ Сейма, но уже Министромъ Финансовъ Венгріи, пребывающимъ не по-прежнему въ Вѣнѣ, а въ мѣстѣ собранія Сейма, въ Пестѣ. Кроаты не прислали на этотъ Сеймъ своихъ

¹⁴ Лайош Баттјани (1806–1849) глава первого ответственного перед парламентом венгерского правительства. После разгрома революции был расстрелен 6 октября 1849 г. в Пеште.

(*) Лудвигъ Кошутъ (Kossuth) родился въ 1806 [= 1802] г. въ небольшомъ городѣ Земплинскаго Комитата, въ Сѣверной Венгріи. Фамилія его дворянскаго и притомъ Словацкаго происхожденія. Окончивъ курсъ юридическихъ наукъ въ Пестѣ, онъ тамъ проживалъ въ крайней бѣдности, доколѣ нѣкоторые депутаты не поручили ему завѣдыванія дѣлами разныхъ комитатовъ. Эти занятія сблизили его съ главнѣйшими членами Сейма, избравшими его въ редакторы литографированной газеты, въ которой предполагалось обсуждать пренія Сейма. Кошутъ принялся за свое новое занятіе дѣятельно, и вскорѣ сдѣлался главнымъ органомъ оппозиціи. Такъ какъ журналъ этотъ издавался недозволеннымъ образомъ, то Правительство, послѣ долгаго терпѣнія, приказало взять Кошута подъ стражу, и содержало его въ заточеніи болѣе двухъ лѣтъ. Онъ былъ выпущенъ на свободу по обнародованію всепрощенія. Это заточеніе раздражило еще въ большей противъ прежняго степени оппозиціонный духъ Кошута: съ 1847 г. избранный въ депутаты, онъ получилъ званіе оратора Палаты, участвовалъ въ депутаціи, явившейся въ Вѣнѣ въ первые дни послѣ Мартовскихъ событій, и вскорѣ послѣ того получилъ управленіе новоучрежденнымъ Министерствомъ Финансовъ, въ Кабинетѣ Графа Батіани. Съ этой эпохи Кошутъ началъ открыто дѣйствовать въ демократическомъ духѣ, вовлекшемъ Венгрію въ нынѣшнее положеніе.

депутатовъ. Тутъ Венгрія сознала, что настала рѣшительная минута. Кошутъ, руководившій дѣйствіями Сейма, увлекъ краснорѣчіемъ все собраніе къ назначенію набора 200,000 рекрутъ и къ утвержденію займа въ 40 милл. гульденовъ на вооруженіе ихъ, провозглашая эти мѣры во имя Фердинанда, Короля Венгерскаго. Для прикрытія дѣла видома еще большей законности, онъ побудилъ Сеймъ къ отправленію Венгерскихъ войскъ въ Сѣверную Италію... Войска эти, участвовавшія въ походахъ Графа Радецкаго, сражались храбро при подавленіи мнимой Италянскою свободой!... Для одушевленія народа, Кошутъ разѣзжалъ по всей Венгрії, и, пламенными рѣчами воодушевляя поселянъ, побуждалъ ихъ къ вооруженіямъ и къ борьбѣ. Неуспѣхъ переговоровъ Батіани съ Иеллашичемъ показалъ въ Пестѣ, что Венгрія, для достиженія своихъ цѣлей, должна отложиться отъ Австріи, и примкнуть къ Германскому Союзу въ качествѣ независимаго Государства; по этой причинѣ Венгерскій Сеймъ привѣтствовалъ Франкфуртское Собраніе, и выразилъ искреннѣйшее желаніе, чтобы Министры продолжали дѣло тѣснѣйшаго соединенія Венгрії съ Германіею, и довели оное до желанной цѣли.

Около того же времени открылось собраніе Палатъ въ Вѣнѣ. Венгерскій Сеймъ, дѣйствуя въ своихъ видахъ, объявилъ что Мадьяры не будутъ содѣйствовать Австріи въ случаѣ войны этой державы съ Франкфуртскою Центральною Властью по поводу единства Германіи (3-го Августа). — Должно замѣтить также, что Сеймъ еще разъ сдѣлалъ попытку къ примиренію съ Кроатами.

При этомъ же случаѣ кстати упомянуть о судьбѣ Саксовъ въ Трансильваніи. Выше было сказано, что они настаивали, вмѣстѣ съ Волохами, на отдѣленіи Трансильваніи отъ Венгрії; однако, испуганные дикостью Волоховъ, Саксы поспѣшили примириться съ Мадьярами, и рѣшили соединить Трансильванію съ Венгріею. Лишь только Императоръ утвердилъ это соединеніе, какъ Саксы раскаялись въ рѣшеніи своемъ, и вновь обратились къ Фердинанду съ просьбою объ отмѣнѣ союза. Просьба ихъ была отринута и въ Инспрукѣ и во Франкфуртѣ, подъ тѣмъ предлогомъ, что союзъ заключенъ съ ихъ согласія, и притомъ они не лишены своихъ правъ. Депутаты Саксовъ явились на Венгерскій Сеймъ, съ порученіемъ представить Палатину желанія народа. Палатинъ увѣрилъ [54] ихъ въ своей защитѣ, но объявилъ, что на Сеймѣ имъ слѣдуетъ говорить по-Мадьярски. Онъ присовокупилъ, что не останется и сутокъ въ Офенѣ, если Сеймъ покинетъ законный путь и будетъ стремиться къ отторженію Венгрії отъ Австріи. Министры не высказали депутатамъ ничего рѣшительнаго; нѣкоторые даже удивились, что депутаты Саксомъ упоминаютъ объ «условіяхъ соединенія Трансильваніи», будто бы рѣчь шла о переговорахъ двухъ независи-

мыхъ державъ. Депутаты настаивали на условіяхъ. «А что сдѣлаете вы, если условія эти будутъ отринуты?» спросилъ одинъ изъ Министровъ... Саксы сознали тогда вполнѣ ошибку свою, и въ довершеніе вѣроломства Мадьяровъ, вопросъ о союзѣ Трансильваніи былъ утверждёнъ Сеймомъ безъ преній, безъ разсужденій! Такова свобода, которую обѣщаютъ Мадьяры народамъ, которыхъ склоняютъ подъ свое покровительство; такова была бы и участь южныхъ Славянъ, если бы они съ первыхъ же шаговъ не воспротивились замысламъ Мадьяровъ. Шестъ Саксонскихъ депутатовъ, убѣжденныхъ въ вѣроломствѣ Сейма, выехали изъ Песта. Сеймъ объявилъ ихъ предателями отечества и бѣглецами, тогда какъ они законнымъ образомъ возвратили полномочія свои и откланялись президенту! Они обратились въ Вѣнѣ къ Императору съ предложеніемъ вѣрноподанныхъ чувствъ своего народа, не желавшаго дѣйствовать за одно съ мятежниками, и тѣмъ подали поводъ къ разори-⁵⁵тельнымъ набѣгамъ, предпринятымъ противъ нихъ ожесточенными Секлерами, подстрекаемыми Венгерскимъ Сеймомъ. Всѣ Саксы возстали противъ Мадьярскаго Сейма, присоединились вновь къ Австріи, отправили депутатовъ въ Австрійское Національное Собраніе, и — какъ извѣстно — должны были, въ борьбѣ съ грозными сосѣдями, прибѣгнуть къ защитѣ Русскихъ войскъ, или къ спасенію бѣгствомъ въ предѣлы Валахіи. По нынѣшнимъ законоположеніемъ Австріи, союзъ Трансильваніи съ Венгрією, хотя и утвержденный Императоромъ, вновь расторгнуть въ слѣдствіе отложенія Венгріи.

Во время засѣданій Венгерскаго Сейма жесточайшая война не прекращалась на Нижнемъ Дунаѣ. Славянскія племена получали подкрѣпленія отъ Правительства, ими предводительствовали Австрійскіе офицеры, и военные снаряды имъ доставлялись изъ Австріи. Войска Бана также вооружались дѣятельно; во многихъ мѣстахъ учреждались военные госпитали, склады оружія и припасовъ. Эти рѣшительныя мѣры изгладили всѣ слѣды минутной опалы, которой подвергся Банъ, и при открытіи военныхъ дѣйствій Кроатовъ противъ Мадьяровъ, въ концѣ Августа, Иеллашичъ былъ вновь установленъ въ своихъ званіяхъ. Этотъ декретъ появился также безъ подписи Венгерскаго Министра, что равнялось объявленію войны Венгріи, и раздражило всю страну. Депутация, отправленная по этому поводу въ Шенбрунъ къ Им-⁵⁶ператору, получила въ отвѣтъ, что Дворъ не войдетъ ни въ какіе переговоры съ Венгрією, доколѣ въ Министерствѣ ея будетъ находиться Кошуть. Венгрія согласилась на его увольненіе, назначила Министерство, въ главѣ котораго былъ Графъ Батіани, но и эта уступка не измѣнила расположенія Австріи, потому что на Сеймѣ и въ новомъ Министерствѣ преобладалъ тотъ же Кошутевскій духъ. Эрцгерцогъ Стефанъ, въ качествѣ Палатина, пытался стать въ главѣ Сейма; старанія его,

однако, были тщетны, и за кратковременнымъ Министерствомъ Батяни послѣдовалъ родъ диктаторства Кошута и Семере⁵.

11-го Сентября перешелъ Иеллашичъ съ арміею своею черезъ Драву, и наравился на Пестъ, объявивъ въ воззваніи, что дѣйствуетъ съ согласія и по предписанію Императора. Мадыяры призвали къ оружію гонведовъ (земское ополченіе), и отказавъ Палатину въ распространеніи его правъ, потребовали, чтобы онъ принялъ на себя начальство надъ арміею и народнымъ ополченіемъ. Эрцгерцогъ сначала не рѣшался, но, казалось, уже соглашался на это, какъ 24-го Сентября внезапно покинулъ войско, и поѣхалъ въ Вѣну, подъ предлогомъ новой попытки къ примиренію: Принцъ Австрійскаго Дома не могъ долѣ оставаться на сторонѣ мятежниковъ. Отъѣздъ его пресѣкъ послѣднюю связь съ Австріею. вмѣстѣ съ тѣмъ Вѣнское Собраніе не допустило къ себѣ депутаціи, отправленной Мадыярами, а Правительство, [57] изложивъ жалобы свои на Венгрію, назначило Графа Ламберга Главнокомандующимъ всѣхъ войскъ и вооруженныхъ отрядовъ, находившихся въ Венгріи. Сильной арміи было предписано вступить въ Венгрію съ сѣвера, изъ Моравіи, и 22-го Сентября былъ изданъ Императорскій манифестъ къ Венгерскому народу, съ рѣшительнымъ осужденіемъ всѣхъ дѣйствій его съ Марта 1848 г., стремившихся къ отдѣленію этого Королевства отъ Монархіи. — Всѣмъ памятно, что въ первые дни общаго смятенія, жертвою необузданности народной палъ Графъ Ламбергъ, умерщвленный на Дунайскомъ мосту въ Пестѣ. Слѣдствіемъ этого былъ второй Императорскій манифестъ (3-го Октября), контра-сигнованный Венгерскимъ Министромъ Речеемъ, и предписывавшій распущеніе Венгерскаго Сейма, уничтожавшій всѣ его рѣшенія, и назначавшій Бана Иеллашича Главнокомандующимъ всѣхъ войскъ въ Венгріи, Трансильваніи и другихъ прилегающихъ къ нимъ областяхъ. Банъ получилъ право Намѣстника Императорскаго (*Alter ego*).

На слѣдующій день послѣ изданія этого манифеста, Иеллашичъ, еще не знавшій о новомъ назначеніи своемъ, вступилъ съ войскомъ своимъ въ Раабъ (4-го Октября); 5-го были отправлены новыя подкрѣпленія въ Венгрію, а 6-го числа вспыхнули въ Вѣнѣ такъ называемые Октябрскія беспорядки, повлекшіе за собою осаду столицы: демократическая партія Австрійскаго Національнаго Собранія, страшась могу- [58]щества, которое приобрѣтали Славянскія племена Австріи, являвшія непоколебимую твердость въ защитѣ законнаго порядка, приняла сто-

¹⁵ Помещик комитата Боршод Берталан Семере (1812–1869) был одним из выдающихся руководителей правой оппозиции Государственного собрания до революции 1848 г. 7 апреля 1848 г. занял пост министра внутренних дел первого ответственного национального правительства Венгрии, возглавляемого Лайошем Батяни. С 1 октября того же года стал членом Комитета Защиты Родины, созданного в целях руководства освободительной борьбой. После поражения революции эмигрировал, в 1851 г. был заочно приговорен к смертной казни.

рону Венгерцевъ, и подстрекаемая единомышленниками, прибывшими изъ Франкфуртскаго Центральнаго Собранія, рѣшила остановить полки, назначавшіеся въ Венгрію, и въ преступныхъ видахъ этихъ увлекла за собою національную стражу и Вѣнскую чернь. Большая часть жителей столицы скрылась бѣгствомъ для избѣжанія ужасовъ междоусобій, жертвою которыхъ палъ Военный Министръ Графъ Латуръ. У мостовъ и заставъ завязалось сраженіе; пожаръ запылалъ во многихъ главнѣйшихъ зданіяхъ; оружіе, хранившееся въ арсеналѣ, было разграблено, и большая часть историческихъ сокровищъ, сберегавшихся тамъ въ продолженіе вѣковъ погибла... Императоръ пребывалъ тогда въ Шенбрунѣ, но увидѣлъ себя въ необходимости удалиться, и поѣхалъ въ Ольмюцъ. На пути его встрѣчали изъявленіями искреннѣйшей преданности поселяне, не раздѣлявшіе образа мыслей жителей городскихъ, распаленныхъ возгласами демократовъ. Императоръ прибылъ въ Ольмюцъ 11-го числа.

Эти событія измѣнили планы дѣйствія Іеллашича и Мадьяровъ. Войска, находившіеся въ Вѣнѣ, подъ начальствомъ Графа Ауэрсберга, отретировались въ замокъ Бельведеръ (въ одномъ изъ предмѣстій), въ ожиданіи подкрѣпленій. Іеллашичъ поспѣшилъ изъ Рааба въ Брукъ на Лейтѣ, оттуда вскорѣ подошелъ къ [59] самой Вѣнѣ, и, ставъ лагеремъ въ Зимерингѣ, соединился съ войсками Ауэрсберга. — Палаты между тѣмъ продолжали засѣдать въ Вѣнѣ, распоряжаясь сопротивленіемъ осадѣ, окружившей городъ уже со всѣхъ сторонъ. Мессенгаузеръ былъ назначенъ главнокомандующимъ мятежной столицы; были набраны отряды волонтеровъ, и командованіе ими и всѣми подвижными отрядами было поручено Польскому выходцу Бему¹⁶. Со стороны Австріи главное начальство арміи было поручено Князю Виндишгрецу, произведенному въ Фельдмаршалы и получившему права Императорскаго Намѣстника. Онъ немедленно объявилъ Вѣну въ осадномъ положеніи, и отправилъ отрядъ войскъ на встрѣчу Венгерцевъ, шедшихъ на помощь осажденной столицы. Съ башни Св. Стефана уже видны были вспомогательныя силы Венгерцевъ, какъ дальнѣйшее приближеніе ихъ было замедлено сраженіемъ при Парендорфѣ, а затѣмъ, 30-го числа, армія ихъ была разбита Іеллашичемъ на Шмевахѣ.

Тѣснѣя столицу со всѣхъ сторонъ, Виндишгрецъ поставлялъ условіями къ сдачѣ общее обезоруженіе и выдачу ему Бема, Пульскаго и Доктора Шютта, какъ главныхъ зачинщиковъ. Вѣна не сдавалась: кровопролитныя сраженія не прерывались около города и въ предмѣстіяхъ, стоявшихъ въ огнѣ. 28-го Октября были взяты предмѣстія Леопольд-

¹⁶ Йозефа Бема (1795–1850) в народе называли просто «стариком Бемом», что характеризует огромную популярность его личности среди венгров. Известен в истории как победоносный командующий в трансильванской освободительной борьбе. После подавления освободительной борьбы эмигрировал в Турцию.

штадтъ и Ландштрассе, а на слѣдующій день заключена капитуля-
|60|ція, но когда, 30-го числа, войска уже готовились вступить въ го-
родъ, со стѣнь вновь открыли по нимъ пальбу. Бомбардировка возоб-
новилась съ семи разныхъ сторонъ, всѣ предмѣстия были взяты, и вой-
ска вступили въ городъ 31-го числа, не какъ побѣдители, а какъ из-
бавители притѣсненныхъ жителей. Иеллашичъ, разбившій Венгровъ,
вступилъ въ Вѣну 2-го Ноября, въ главѣ кирасирскаго полка, пред-
шествуемый отрядомъ Сереченовъ, или такъ называемыхъ алыхъ пла-
щей, отборнаго конвоя своего, и былъ встрѣченъ съ восторгомъ!

Виндишгрець принялся за обезоруженіе предмѣстій и за арестациі. Нѣкоторые изъ главныхъ зачинщиковъ мятежа бѣжали. Франкфуртскіе демагоги Робертъ Блумъ и Фребель были взяты 3-го числа, и первый изъ нихъ разстрѣлянъ 10-го; той же участи подверглись Иелловицкій, Ф. Штернау, Мессенгаузеръ, Бродони, Бехеръ, Иеллицекъ, Хорватъ, и др.... Вѣна поднесла Виндишгерцу и Иеллашичу благодарственные адреса.

Прежде взятія Вѣны, рѣшеніемъ Императора были закрыты Ав-
стрійскія Палаты, и мѣстомъ собранія ихъ назначенъ городъ Кремсиръ,
въ которомъ вновь открылись засѣданія 12-го Ноября.

Вскорѣ послѣ того (2-го Декабря), Императоръ Фердинандъ от-
рекся отъ престола въ пользу юнаго племянника своего, Франца-Иоси-
фа, сына Эрцгерцога |61| Франца-Карла-Иосифа и Принцессы Софіи,
урожденной Принцессы Баварской. Первымъ дѣйствіемъ юнаго Импе-
ратора было назначеніе Иеллашича Губернаторомъ Далмаціи и Фиуме.
— Императоръ Фердинандъ удалился въ Прагу.

Война съ Кроатами, пріостановленная Вѣнскими событіями, не прекращалась между тѣмъ въ Трансильваніи и Банатѣ, гдѣ Мадыяры понесли нѣсколько значительныхъ пораженій. Сеймъ ихъ, пользуясь случаемъ не признавъ отреченія отъ престола Императора Фердинанда. Продолженіе общей войны было неизбѣжно, такъ что, обезоруживъ Нижнюю Австрію и оставивъ достаточное войско въ Вѣнѣ, Австрійскія арміи пошли на Венгрію: 18-го Декабря, Виндишгрець взялъ приступомъ Пресбургъ, а Иеллашичъ Визельбургъ; 27-го числа былъ вновь взятъ Раабъ. Бемъ, бѣжавшій изъ Вѣны, принялъ начальство надъ Мадыярскою арміею, дѣйствовавшею въ Трансильваніи, занялъ Клаузенбургъ и скорѣ завоевалъ всю Трансильванію. Къ этой эпохѣ относятся грабежи и убійства, предпріятыя тамъ свирѣпыми Секлерами въ округахъ, населенныхъ Саксами. Послѣдствія этихъ событій извѣстны.

Между тѣмъ, Венгерскій Сеймъ, находя, что Пестъ подверженъ нападеніямъ Австрійскихъ войскъ, рѣшилъ покинуть его, и перенесъ

засѣданія свои и центръ правленія въ Дебрецинь. Упомянемъ лишь [62] вкратцѣ о дѣйствіяхъ этого правленія: Кошутъ, назначенный Диктаторомъ Венгріи, ослѣплялъ народъ и армію прокламаціями, въ которыхъ выставлялъ отреченіе Императора Фердинанда принужденнымъ, и увлекалъ ихъ къ войнѣ обманомъ, увѣряя, что они сражаются за права Императорскаго Дома. Войско наполнилось политическими выходцами разныхъ странъ: многія изъ нихъ получили командованіе надъ корпусами, и повели дѣло къ водворенію въ Венгріи республики¹⁷. Нельзя думать, чтобъ столь крайнія мѣры и мнѣнія были выраженіемъ убѣжденія страны, всегда отличавшейся приверженностію къ владѣтельному дому: заблужденныя войска, узнавая объ истинномъ положеніи дѣлъ, покидаютъ знамена бунтовщиковъ, но большинство находится подъ вліяніемъ страха, внушаемаго революціонною партією, подкрѣпленною десятками тысячъ иноземныхъ пришелцовъ, разоряющихъ страну изъ своекорыстныхъ видовъ.

Ходъ войны съ начала нынѣшняго года еще не можетъ быть очерченъ въ подробностяхъ. Стеченіе неблагопріятныхъ обстоятельствъ, время года и другія препятствія часто задерживали дѣйствія Австрійской арміи, утомляя ее непрерывными усиліями. Виндишгрець сдалъ начальство въ другія руки: Венгры во многихъ пунктахъ взяли верхъ, вновь овладѣли Пестомъ, и продолжали бы опустошенія свои; если бы мощныя войска Русскія не явились на помощь союзнику Всероссійскаго **МОНАРХА**.

[63] Начальство Австрійской арміи въ Венгріи ввѣрено (30-го Мая 1849 г.) Фельдцейхмейстеру Барону Гайнау. Иеллашичъ дѣйствуетъ съ юга. За дѣйствіями отрядовъ Россійской Арміи, находящейся подъ главнымъ начальствомъ Князя Варшавскаго, легко слѣдить по картѣ, руководствуясь донесеніями, обнаруживаемыми въ вѣдомостяхъ.

КОНЕЦЪ.

¹⁷ Кошута не назначили диктаторомъ, в Дебрецене было объявлено лишь решение о лишении дома Габсбургов венгерского трона. Республика — приверженцев которой в Венгрии было мало — провозглашена не была.

Цыганка и гусар О «венгерском» культурно-мифическом фоне в русской классической литературе

ВАСИЛИЙ ЩУКИН

SZCZUKIN Wasilij, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie,
Instytut Filologii Rosyjskiej, Kraków, ul. Studencka 5, PL-31 116
[wszczuk@vela.filg.uj.edu.pl]

Каждому, кто пытается исследовать какие-либо венгерские мотивы в русской литературе хорошо известно, насколько трудна эта задача. Русские писатели охотно описывали Францию и Германию, переносились воображением в Англию, Италию, Испанию, Польшу, Палестину, Индию или Китай, однако до Венгрии добирались сравнительно редко. В классическом для русской литературы XIX в. этот край был поистине «землей незнаемой». Немногочисленные венгерские мотивы и упоминания о Венгрии и ее народе, которые можно встретить у Гоголя, Герцена, Чернышевского, Льва Толстого или Максима Горького¹, общей картины не меняют. Трудный для понимания, а потому мало кому из русских известный язык и относительная герметичность венгерской культуры на общеевропейском фоне никак не способствовали возрастанию интереса к ним на далекой северо-восточной окраине Европы.

И всё же в русской литературе существовал целый комплекс мотивов и образов, который — правда, в высшей степени условно — можно было бы назвать венгерским. Это две достаточно продуктивные темы — *цыганская* и *гусарская*. Обе они неразрывно связаны между собою и дополняют друг друга, ибо первая олицетворяет «темное» женское начало — «страсть роковую», вторая же «светлое» мужское — доблесть, отвагу и удаль.

Разумеется, две эти темы ощущались как экзотические не только в России, но также и в самой Венгрии XIX в. В венгерской литературе этого периода цыгане и гусары появлялись не как обитатели реальных придунайских равнин в их повседневности, а как посланцы возвышен-

¹ Мотивы эти были достаточно подробно исследованы венгерскими славистами. См., напр.: GYÖRGY L., A magyar és orosz irodalom kapcsolatai. Kolozsvár 1946; VÁRADI-STERNBERG J., Századok öröksége. Tanulmányok az orosz-magyar és ukrán-magyar kapcsolatokról. Budapest–Uzsgorod 1981; Э. Нидерхаузер, Герцен о Венгрии: Acta Historica Hung. 2 (1954) 251–264; Б. Фогараши, Чернышевский о венграх: Вопросы истории 1953/7; Э. Балецкий, Несколько данных о русско-венгерских взаимоотношениях. М. Горький и венгры: Études slaves et roumaines 1 (1948) 215–224; LENGYEL B., Неизвестная статья Горького о царе Николае I-ом в венгерской печати: Filológiai közlöny 5 (1959) 216–217, 261–262; TRÓCSÁNYI Z., Magyar nyomok az orosz irodalomban: Magyar Nyelvőr 73 (1949) 49–55; GITÁRFY Z., Újabb magyar nyomok az orosz irodalomban. Magyar Nyelvőr 73 (1949) 236; И. Феньвеши, Венгерские темы, образы и мотивы в советской литературе (к постановке вопроса): Dissertationes Slavicae, Sectio historiae litterarum 15 (Szeged 1982) 163–194.

ной, романтической действительности. К концу же рассматриваемого периода, на рубеже прошлого и текущего столетия, гусарство и цыганщина во всей Европе все более становятся достоянием массовой культуры, постепенно снижаясь до роли экзотического китча.

Цыганско-гусарская тематика в русской литературе представляла собой не просто круг явлений, достойных описания и обсуждения. Она функционировала как *культурно-мифический фон*.

Попробуем объяснить наше понимание этого термина.

Культурно-мифический фон — это образ чужого, воспринимаемого как экзотическое пространства или отдаленного исторического времени, подвергнутый процессу мифологизации, т.е. непреднамеренной схематизации и упрощению. Мифообразы, из которых складывается фон, по самой своей природе *поэтичны*, так как истинной почвой, на которой вырастает мифотворчество, является сфера чувств, эмоций и аффектов, а не критического и логического мышления². Поэтический характер культурных мифов подчеркивается большинством исследователей, а «тоска по мифу» рассматривается как одно из наиболее характерных проявлений натуры художника слова³.

Важным качеством культурно-мифического фона, как и мифопоэтической сферы вообще, является доступность для весьма многочисленного круга неискушенной публики, то есть популярность. Упрощенная истина, каковую и представляет из себя миф, лучше всего действует на воображение большого числа людей и становится их общим достоянием. С упрощением связано произвольное, не всегда обоснованное обобщение, то есть распространение содержательной сущности мифической веры на широкую область явлений, в идеале — на всех и вся. Устанавливаемая правда мифа становится не только общедоступной, но и претендует на то, чтобы быть пригодной во всех случаях, в которых выступает подвергающийся мифологизации предмет. В результате могут возникнуть утверждения, будто *все* жители Кавказа очень гостеприимны, будто *все* русские — *homini sovietici*, *все* цыганки умеют предсказывать судьбу и пылают «страстью роковой», а *все* гусары доблестно воюют и обожают дружеские пирушки на биваках.

Однако это только одна сторона дела. Упрощая и произвольно обобщая, миф все же нащупывает пусть небольшую, но существенную часть объективной истины. Если не все, но все же многие жители Кавказа действительно гостеприимны, а гусары доблестны и отважны. При всем при том гостеприимство кавказцев и отвага гусаров имеет особый характер: то и другое по-кавказски или по-гусарски непо-

² Ср.: E. CASSIRER, Esei o człowieku. Wstęp do filozofii kultury. Warszawa 1977, 159–176; IDEM, Philosophie der symbolischen Formen, 2. Das mythische Denken. Berlin 1925. Аффективное начало в мифотворчестве подчеркивают также В. Вундт (Миф и религия. С.-Петербург 1913) и Л. Леви-Брюль (Первобытное мышление. Москва 1930).

³ Ср., напр.: Z. ŁEMPICKI, Demon antyku a kultura nowożytna. Warszawa 1933, 23.

вторимо, необычайно, чудесно. Чудо мифообраза заключается в том, что этот образ несет в себе внезапный, поразительный прорыв к откровенному смыслу вещей, который поражает своим величием, красотой и непохожестью на привычные, повседневные реалии. Мифообраз, конечно, гораздо дальше от полноты истины, чем многостороннее видение критического разума, но иногда он «чудесным» образом соприкасается с самой сутью вещей, пропуская целые этапы эвристического поиска и игнорируя неудобные для него варианты и случаи, которыми изобилует эмпирическая действительность⁴.

Чужая культура, нашедшая свое поэтическое преломление в культурно-мифическом фоне, вначале интерпретируется в возвышенном, романтическом духе: она объявляется несущей непреходящие ценности для своей культуры. Спустя некоторое время оплодотворившие данную культуру возможности мифического фона оказываются исчерпанными. Наступает фаза дискредитации положительного стереотипа: он подвергается травестированию, насмешке, пародированию, сатирическому разоблачению. Однако нередко бывает и так, что на новом витке развития культуры старый миф переживает вторую молодость и вновь становится носителем положительных ценностей.

Культурно-мифический фон, который условно назван нами венгерским, формируется в России в последней стадии эпохи Просвещения, когда во всей Европе активизируется старый миф о благотворной силе естественности или, точнее, дикой (девственной) неиспорченности⁵. В наиболее яркой форме эта активизация проявилась в известной апологии «естественности» у Руссо и его многочисленных последователей⁶. Подобные «робинзонады» появлялись еще в античные времена, восходя к мифу о золотом веке. При этом зачастую в воображении мифотворцев возникало представление о некоей земле, на которой «спасительная дикость» по-прежнему существует. Она-то и оказывалась «первозданным» культурно-мифическим фоном. Так, например, для Древнего Рима роль такой земли играл Египет, для эллинского мира Ближний Восток (Вавилон, Сирия, Палестина), для Древней Руси — мифическое Индийское царство, где живут люди «с песьими головами»

⁴ На «чудесный» характер мифа и мифотворчества указывает также А. Ф. Лосев в известной работе: Дialeктика мифа: А. Ф. Лосев, Философия. Мифология. культура. Москва 1991, 134–160.

⁵ В ряде европейских языков понятия дикости и девственности обозначаются одним словом. Не лишним будет также заметить, что древнегреческая богиня Артемида (римская Диана) была покровительницей девственных лесов, диких животных, охоты и в то же время — девичества.

⁶ Подробнее о рецепции руссоизма в России см.: Ю. М. Лотман, Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века: Он эсе, Избранные статьи в трех томах: Таллинн, 1992, 2, 40–99.

(«Сказание об Индийском царстве»⁷). В 20–30-х годах XIX в. был «открыт» Кавказ, который в сознании русских романтиков занял место, аналогичное Греции в сознании Байрона. Как известно, русская романтическая литература увидела в Кавказе первобытный руссоистский рай, не испорченный пагубным влиянием цивилизации. Кавказ изображался как край доблести, чистой любви, горячих страстей, подвигов и славы, имевших место на лоне буйной, поражающей глаз природы. Подобный мифообраз имел весьма мало общего с реальным Кавказом, где жили десятки самых различных племен и народов. Это было не что иное, как вымышленная романтическая страна страстей и опасностей, «дикой воли» и всевластия фатума. Любопытно, что наиболее выдающийся из русских романтических авторов — Лермонтов — который превосходно ощущал разницу между реальным и «литературным» Кавказом, не отказался в своем творчестве от мифообраза последнего и охотно использовал расхожее представление о восточном фатализме для метафорического изображения неотвратной горькой судьбы, тяготевшей над русским обществом.

Вернемся, однако же, к цыганке и гусару, образы которых, как покажет нижеследующий, по необходимости беглый анализ, занимают не менее заметное место в арсенале топосов русской классической литературы, чем доблестные черкесы и страстно любящие черкешенки.

Цыганские мотивы пришли в русскую литературу на рубеже XVIII и XIX вв., вскоре после того, как граф Алексей Григорьевич Орлов, «охотник до всякого молодечества русского, как и до песен русских» (Г. Р. Державин), выписал из Молдавии капеллу кочевых цыган и записал их крепостными деревни Пушкино, что 30 верст от Москвы по Ярославской дороге⁸. Мода на цыганские хоры быстро распространилась сначала в аристократической сфере, а затем и в более широких кругах образованной публики благодаря тому, что цыганские песни и пляски стали неотъемлемой принадлежностью балов и маскарадов, а также шумных гуляний москвичей «под Новинским», в Марьиной роще и Сокольниках. Не лишним будет предположить, что популярность цыганских хоров и танцовщиц в российских столицах была обусловлена руссоистской модой на «естественного человека» и «дикую»

⁷ «Сказание об Индийском царстве» или «Сказание об Индии богатой» возникло в Византии приблизительно в XII в., в пору Крестовых походов. На Руси стало известно в XIII в. благодаря сербскому переводу. Повесть отразила фантастические представления о могущественном и богатом христианском азиатском государстве в то самое время, когда христианский Восток терпел одно поражение за другим в борьбе с крепнущим Западом (ср.: Н. К. Гудзий, Хрестоматия по древней русской литературе XI–XVII веков. Москва 1947, 50).

⁸ Подробнее см.: Т. Щербакова, Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. Москва 1984, 9.

спонтанность и непосредственность, которая глубоко укоренилась в образованных умах⁹.

Одним из первых увековечил красоту темпераментной цыганской пляски в своей поэзии Гавриил Державин:

Возьми, египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай;
Исполнясь сладострастна жару,
Твоей всех пляской восхищай.

Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица.

Неистово, роскошно чувство
Нерв трепет, мление любви,
Волшебное зараз искусство
Вакханок древних оживи.

Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица¹⁰.

(«Цыганская пляска», 1805)

Романтика цыганской «воли» и страсти пока еще остается в оковах классицизма: поэту не приходит на ум ничего иного, как сравнить цыганку с тривиальной для антологического канона вакханкой. Однако уже у Державина появляется нечто безусловно присутствующее в цыганской теме вплоть до Маяковского, Есенина и Сельвинского — мотив бушующего пламени, огня, напоминающего о Юге и олицетворяющего неистовую страсть. Но все же Державин, певец Севера с его хрустальной прохладой, не преминул противопоставить южному темпераменту цыганки русскую, северную «скромность», стыдливость, сдержанность:

Нет, стой, прелестница! довольно,
Муз скромных больше не страши;
Но плавно, важно, благородно,
Как русска дева, пропляши¹¹.

Романтизм принес с собою как переосмысление сущности русского национального характера, так и переоценку цыганского темперамента. Сперва южная страстность становится объектом безоговорочного восхищения (у И. И. Дмитриева, Н. М. Языкова, Е. П. Ростопчиной), затем же происходит открытие уже русской души как страстной, тоскующей, пламенной — т.е. по сути дела не «северной», а «южной». Цыганское не перестает при всем при том осмысляться как чужое, как

⁹ О связи цыганской темы и цыганских мифообразов с идеями Руссо см.: Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока: Ю. М. Лотман, указ. соч. 3, 247–256.

¹⁰ Г. Державин, Стихотворения. Москва–Ленинград 1963, 311.

¹¹ Там же, 312.

не более, чем фон, на котором ярче видна русская способность к глубоким эмоциональным переживаниям, к самозабвению в огне страстей, а также исконное русское — разумеется, с точки зрения романтиков — стремление к «дикой» и «роскошной» воле. Цыганская вольница и цыганский темперамент изображаются как идеальный предел, к которому должна приблизиться пресловутая «широкая натура» русского человека, чтобы пробудить дремлющие в ней силы, якобы родственные «диким» цыганским страстям. Песни и пляски табора становятся идеальным материалом для романтического мифотворчества, так как, во-первых, они достаточно экзотичны, далеки от тривиальности повседневной жизни, а во-вторых, цыган, этих «детей природы», легко можно было противопоставить «порочности» светского общества, «неволедушных городов», «гнилому Западу» и прочим мифообразам, которые выступали в роли субститутов европейской цивилизованности со всеми ее светлыми и темными сторонами.

Именно такой — идеализированной в духе руссоистско-романтического мифотворчества — предстает цыганка Сара в поэме Баратынского «Наложница». Ее характер — страстный, темпераментный, «самобытный» — приравнивается к характеру главного героя и противопоставляется характеру Веры — холодной и «приличной» женщины света. И хотя автор поэмы явно подражает пушкинским «Цыганам», ему не удается избежать свойственного романтикам мифопоэтического схематизма¹².

Сам Пушкин использовал руссоистский культурно-мифический фон весьма далеким от романтической шаблонности образом. Оставаясь на первый взгляд верным сложившейся традиции романтической поэтизации цыган, поэт, однако же, подспудно развивает мотив дикой воли, противопоставляемой цивилизованной свободе. Первобытная воля, в отличие от свободы, порабощает человека, подчиняя его мысли и поступки обычаям патриархального коллектива.

Любопытно, что Пушкин употребляет применительно к цыганам только слово *воля* — слово *свобода* звучит в поэме лишь два раза и относится к Овидию, чувствовавшему себя в «вольной» степи, как в тюрьме. С понятием воли связан и мотив скитальчества (физического и духовного), тонко уловленный и переосмысленный Достоевским. Однако уже Пушкин ясно осознавал — подобно Чаадаеву и даже несколько опережая его, — что русский человек обычно понимает свободу как побег, как пересечение границ упорядоченного жизненного пространства, связывающего спонтанную волю различными запретами и ограничениями. На Руси испокон веков освобождение ассоциировалось с бегством: мужик мечтал убежать в степь, «в вольные казаки», интеллигент — за границу или «в пустыню», в монастырь, подальше

¹² Ср.: Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, указ. соч. 255–256.

от царя и мирской суеты. «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля четко свидетельствует об отождествлении русскими людьми различных сословий понятием *воля* и *простор*¹³. Автор «Цыган» явно предостерегает перед опасностью чисто пространственной (и шире — «натуральной», руссоистской) трактовки такой фундаментальной ценности, как свобода. Он понимает, что поэтизация экзотической страсти и дикой вольницы допустима лишь в литературе, которую не следует смешивать с рецептами на жизнь.

Однако русские романтики-скитальцы вопреки смене литературно-художественных эпох и «кодов» с романтических на реалистические продолжали влюбляться в цыганок и очаровываться «первозданным» буйством чувств, заключенных в песнях и танцах табора. Даль и Булгарин, Языков и Полежаев, Л. А. Мей и А. К. Толстой, Аполлон Григорьев и Александр Островский, Фет и Полонский, Тургенев и Лев Толстой, Писемский и Лесков, Апухтин и Блок — поэты, прозаики и драматурги разных поколений и ориентаций в той или иной мере отдали дань увлечению «цыганёрством», а некоторые при обращении к цыганской теме доходили до экстатического восторга.

В еще большей степени это относится к персонажам их произведений, воплотившим в своем облике «непосредственность» и «неиспорченность», сопряженную с поистине карамазовской неистовостью. Дежурным мотивом русской поэзии становится песня цыганки, в прозе повторяется все тот же граничащий с наивной мелодрамой мотив испепеляющей любви к «дочери табора», ради которой герой готов лишиться доброй репутации и состояния, и очертя голову, идти на край света. Ограничимся лишь самыми красноречивыми примерами: вспомним Петра Петровича Каратаева из одноименного рассказа Тургенева, вспомним Грушу из «Очарованного странника» Лескова и конечно же толстовского Федю Протасова. Вопреки предостережениям мудрого Пушкина и трезво-беспощадного Толстого, изображавшего, как табор обманывает и обирает его героя, этот самый герой так говорит об известной цыганской песне «Канавэла»: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...»¹⁴

Вероятно, приблизительно так же ранее рассуждал «последний романтик» Аполлон Григорьев, «вечно декламирующая душа», по

¹³ В. И. Даль, Толковый словарь живого великорусского языка. Москва, 1978, 1, 238–240. Характерными примерами подобного отождествления могут служить следующие приводимые Далем пословицы: «У Бога простор, а в людях теснота», «Своя воля велик простор», «Нет ему простору, а то бы он развернулся» и др. (там же, 3, 514–515).

¹⁴ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений. Москва 1952, 34, 44. Курсив мой. — В. Щ. Уточним, что автор «Живого трупа», который никогда до конца не изжил руссоистских иллюзий, частично солидаризируется с этим высказыванием, хотя, с другой стороны, превосходно понимает сущность т.н. цыганщины, ее искусственный, театральный характер.

меткому выражению Достоевского¹⁵. Человек постоянно метавшийся из крайности в крайность в поисках правды, он был не первым и не последним из тех, кто увидел в цыганах и их искусстве спасительную, обновляющую жизненную силу, ярко контрастирующую с серыми буднями. Однако его стихотворение «Цыганская венгерка» (поэт имел в виду танец), стоящее под номером 14 в цикле «Борьба», написанном под впечатлением несчастной любви к Л. Я. Визард, является подлинным шедевром «цыганской» поэзии. Григорьеву удалось передать не только впечатление, но во многом само звучание экзотической песни, как нельзя более гармонирующей с состоянием душевного надрыва, без которого трудно себе представить психологию русского правдоискателя XIX, да и не только XIX в.

Две гитары, зазвев,
Жалобно заньли...
С детства памятный напев,
Старый друг мой — ты ли?

Как тебя мне не узнать?
На тебе лежит печать
Буйного похмелья,
Горького веселья!

Это ты, загул лихой,
Ты — слиянье грусти злой
С сладострастьем баядерки, —
Ты, мотив венгерки! [...]

Перебор... и квинта вновь
Ноет-завывает;
Приливает к сердцу кровь,
Голова пылает.

Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка,
С голубыми ты глазами, моя душечка!¹⁶

До чего же не по-державински звучат страстные речи и напевы Григорьева, хотя и тут и там присутствуют образы огня, жара и вакханалии! Не скромность, не северная сдержанность воспеваются здесь одним из самых горячих защитников русской национальной самобытности, а загул, хмельная горькая тоска вперемежку с восторгом — словом, тот самый «широкий размет души», о котором писал Белинский, ассоциируя его то с богатырем, которому море по колено, то с пьяным мужиком, валяющимся в луже¹⁷.

¹⁵ Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград 1982, 24, 80. Григорьев одно время подписывал свои статьи псевдонимом Последний романтик.

¹⁶ А. Григорьев, Сочинения в двух томах. Москва 1990, 1, 109–110.

¹⁷ В письме к М. А. Бакунину от 15–20 ноября 1837 года (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений. Москва, 1956, 11, 242). В статье, посвященной разбору повести В. А. Соллогуба «Тарантас» (1844) повторяется та же мысль. Иронизируя над

Цыганка выступала как символ необузданной страсти и в то же время детской, «первозданной» чистоты в глазах некоторых литературных героев, которые не могли не отражать реально существовавших умонастроений. Так, для Ивана Северьяныча Флягина, т.е. лесковского «очарованного странника», цыганка Груша — это «краса, природы совершенство». Подобные представления о «сердечной» красоте, неотделимой ни от страсти, ни от простодушия, ни от специфически понимаемого добра (добро в данном случае означает не только альтруизм, но и мягкость, кроткость) разделяет и «архетипический» — хотя бы в масштабах русской культуры — герой Достоевского Дмитрий Карамазов, который, имея в виду любовь к «гулящей» Грушеньке и пьяные кутежи с цыганами в Мокром, заявляет брату Алеше: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей...»¹⁸

Здесь мы имеем дело с красотой не чисто эстетического, а этико-эстетического характера, с красотой-добротой, обозначавшейся в Древней Греции словом *καλοκαγαθία* представление о красоте было весьма характерно для эллинско-византийской традиции, в поле воздействия которой издревле находилась Россия¹⁹. Вероятно, оно во многом способствовало возникновению в русской культуре мифологемы прекрасной цыганки, чья любовь и чье искусство очищает душу от скверны. К эллинской традиции в конечном итоге восходят и знаменитые слова Аглаи Епанчиной, обычно приписываемые самому Достоевскому: «Мир спасет красота»²⁰.

Однако автор «Братьев Карамазовых» был далек от безудержного «цыганерства» и романтического мифотворчества своего старого соратника Аполлона Григорьева, послужившего прототипом Дмитрия Карамазова²¹. Достоевский не щадит красок, описывая нарочито вульгарные песни не цыган, а пьяных мокринских девок в медвежьих

поведением русских помещиков, щедро одаривающих цыган и обирающих собственных крестьян, Белинский замечает: «Это называется широким разметом души, богатством. Иностранец выпьет бутылку шампанского; русский одну выпьет, а другую выльет на пол: из этого некоторые выводят такое следствие, что у людей гниющего Запада мышинные натуры, а у нас — чисто медвежь...» (там же, 9, 108).

¹⁸ Ф. М. Достоевский, указ. соч., 14, 100. Нелишним будет заметить, что цыганка в повести Лескова «Очарованный странник» (1873) и напоминающая ее по характеру возлюбленная Дмитрия Карамазова (роман был закончен в 1879 г.) носят одно и то же имя — Аграфена (Груша).

¹⁹ Подробнее об этом см.: В. Шукин, Наследие христианского Востока и доминанты русской культуры: *Rossica*. Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике. Прага 1996, 2, 31–49.

²⁰ Ф. М. Достоевский, указ. соч. 8, 436. Аглая передает, а может быть, по-своему интерпретирует мысль князя Мышкина.

²¹ См.: В. Селитренникова, И. Якушкин, А. Григорьев и Митя Карамазов: «Филологические науки», 1969, 1, 13–25.

шкурах. О цыганах же сказано, что они вытащили у пьяного Мити «без счета денег» и «выпили без счета дорогого вина»²². Как некогда Пушкин, Достоевский использовал цыганский культурно-мифический фон для создания должного художественного эффекта, но не преминул усомниться в чистоте и святости самого мифа.

Миф все же оказался достаточно устойчивым. Мелодраматический образ «знойной», «роковой» страсти под аккомпанемент цыганского хора и гитары из высокого, профессионального творчества спустился в область массовой культуры. В XX в. цыганская тема продолжает звучать в поэзии Блока, Есенина и других художников слова. Его воздействие сильно ослабевает по сравнению с XIX в., но потенциальная возможность вдохновлять поэтов художников и композиторов остается неисчерпанной и в наше время.

Обратимся к другой составной части «венгерского» культурно-мифического фона — к гусару. Понятие это, означавшее, согласно словарю В. И. Даля, «легкоконного воина в венгерской одежде»²³, ассоциировалось с Венгрией во всех европейских странах, а само слово *huszár* в венгерском языке восходит к древнесербск. *хусар* (< общеслав. *chōsa* < гот. *hansa* ‘дружина’)²⁴. Элементы костюма и экипировки гусара: кивер, жилетка-венгерка (или доломан), сумка-ташка и наброшенная на плечи полукуртка — ментик — сами по себе были достаточно экзотичны, а для обозначения некоторых из них употреблялись хунгаризмы²⁵).

К гусарской теме русские поэты и писатели обращались реже, чем к цыганской, однако стереотип удалого молодца, храброго воина и беспечного гуляки прочно вошел в русскую культуру, в том числе в массовую²⁶. «Гусарские» стихи, воспевавшие круг ценностей, который включал в себя «Дружество», неприхотливость, озорство, веселье и удаль, писали главным образом поэты, пережившие войны 1812 г. — В. А. Жуковский («Певец во стане русских воинов»), Ф. Н. Глинка («Партизан Давыдов», «Гусарская песня»), В. Г. Бенедиктов («Бивак»).

²² Ф. М. Достоевский, указ. соч. 13, 364.

²³ В. И. Даль, указ. соч. 1, 409.

²⁴ Ср.: HOLLÓS A., *Az orosz szókincs magyar elemei*. Budapest 1996, 26–28.

²⁵ Из частей обмундировки русских гусар обозначались словами венгерского происхождения: *этишкет* < *ветишкет* < *витишкет* < *витишкеттши* ‘длинный шнур с двумя кистями на конце, идущий от верха кивера к воротнику’ < *vitézkötés*, *доломан* < *dolmány*, *ментик* < *ментия* < *mente*, *ментшкет* ‘шнур для пристегивания ментика на опашь’ < *mentekötő*, *цицели* ‘полусапоги’ < *cipellő* ‘ботинки’, *чанпрак* ‘подстилка под конское седло’ < *csáprág*, *шейтмаж* ‘тонкий плоский плетенный шнур’ через нем. *Schoitasch* из венг. *sujtás*; ср.: HOLLÓS A., указ. соч. 21–22, 28–30, 46–48, 64–65, 69–70.

²⁶ Доказательством тому может послужить популярность киномелодрам и водевилей типа «Гусарская баллада» или «Эскадрон гусар летучих» у массового советского зрителя. То же самое, впрочем, относится к мелодрамам на цыганские темы (в качестве примера может быть приведена кинокартина «Цыган»).

Однако более всех созданию гусарского мифа способствовал Денис Давыдов — лихой рубака, поэт-партизан, яркий представитель военной богемы, с презрением относившийся к профессионалам-фронтовикам и видевший в войне не тяжелое ремесло, а безудержный разгул чувств²⁷. Конь и седло, бивак и костер, пунш и арак, бутылки и усы, веселые друзья-балагуры, «ёры-забияки» — вот ключевые мифообразы, из которых складывался мир, воспетый Давыдовым. Приведем несколько отрывков:

Ради Бога, трубку дай!
 Ставь бутылки перед нами.
 Всех наездников сзывай
 С закрученными усами!
 Чтобы хором здесь гремел
 Эскадрон гусар летучих [...]

Бурцов, брат, что за раздолье
 Пунш жестокий! Хор гремит!
 Бурцов, пью твое здоровье:
 Будь, гусар, век пьян и сыт!
 («Гусарский пир», 1804)

Я люблю кровавый бой,
 Я рожден для службы царской!
 Сабля, водка, конь гусарской,
 С вами век мне золотой [...]

Станем, братцы, вечно жить
 Вкруг огней, под шалашами,
 Днем — рубиться молодцами,
 Вечерком — горелку пить²⁸.
 («Песня», 1815)

Нетрудно выделить общие элементы, связывающие воедино женский и мужской вариант топоса страстной непосредственной «натуры». С этим топосом неразрывно связан мотив *огня* (часто костра), метафорически обозначающего *пламенную*, порою *дикую* страсть, мотив *вина и опьянения*, создающего иллюзию свободы и раскованности, мотив *воли*, понимаемой как приволье, простор, побег от пут и условностей регулярной жизни, а также мотив *спасительной примитивности* («неиспорченности» образованием и его следствием — мучительной рефлексией). Эти мотивы трактуются как экзотические, но при этом желательны хотя бы частичное их усвоение родной культурой. Инвариантом цыганско-гусарского мифического фона является, как нам кажется, упоминаемый Белинским «широкий размет души». Близкими к этому феномену, овладевшему воображением и симпатией столь

²⁷ Ср.: Б. Эйхенбаум, От военной оды к «гусарской песне»: Д. Давыдов, Полное собрание стихотворений. Ленинград 1933, 43.

²⁸ Д. Давыдов, указ. соч. 76, 94–95.

значительного числа русских людей, стоят понятия озорства, ухарства и загула — однако в отличие от «широкого размета» или «задушности» они содержат некоторый заряд отрицательной экспрессии.

Ключевым произведением русской литературы, в котором гусарская тема органически соединилась с цыганской, и в котором идеализация экзотического фона дополнена его «феноменологией», является повесть Льва Толстого «Два гусара». Она была написана в 1856 г., когда молодой писатель был высокого мнения о «родовых» добродетелях русского дворянства: чести, доблести и отваге. К их числу Толстой относит также «широту души», часто встречающуюся у лихих рубак, пьяниц и картежников, которые импонировали писателю больше, чем трусливые «цивилизованные» эгоисты, скрывавшиеся от опасности в уютных кабинетах.

В композиционном отношении повесть состоит из двух частей. Действие первой части происходит в «гусарские» 1810-е годы, действие второй — в 1848 г. Героем первой части является граф Турбин, доблестный гусар и отчаянный картежник, дуэлянт и соблазнитель, который, презирая спокойную и благоустроенную жизнь, за несколько часов успевает выиграть в карты несколько десятков тысяч казенных рублей, спасти честь товарища (с которым едва познакомился), прокутить тысячу-другую у цыган и провести ночь с молодой вдовушкой Зайцевой, кто отныне будет помнить его всю жизнь. Во второй части выступает его сын, также гусар, однако совсем иного покроя: мелочной, страшась сквозняков, не имеющий ни малейшего понятия о чести, но ценящий ночлег в уютной спальне на перине. Он случайно оказывается гостем вдовы Зайцевой. Там он играет в карты по копейке и обыгрывает нечестным путем старушку на десять рублей, а затем забирается в спальню к ее дочери, но в решающий момент пугается и постыдно убегает в сад через окно. Не в пример отцу страшится он погибнуть на дуэли, а потому полюбовно улаживает конфликт с корнетом Полозовым, назвавшим его подлецом.

Толстой не скрывает, что все его симпатии на стороне Турбина-старшего — соблазнителя и дуэлянта, но человека чести, умеющего жить широко, в полную силу. Писателю импонируют необузданные «фальшивыми» условностями цивилизации силы, которые владеют душой гусара. Он оказывается близок к руссоистскому идеалу «человека природы», под сильным влиянием которого находился Толстой. Не случайно Турбин-отец в медвежьей шубе едет к цыганам, где «запахла» по нему Стеша²⁹, и где он выливает на голову хозяина трактира бутылку шампанского. «Цыганщина» — идеальная культурная среда для гусара, «человека природы», понимаемой как безграничное

²⁹ Лицо историческое, солистка известного в начале XIX в. цыганского хора Ильи Соколова. См.: Т. Шербакова, указ. соч. 12–16.

господство спонтанных, полуосознанных, неконвенционально-эксцентрических импульсов.

В то же время наряду с апологией гусарско-цыганского «размета души» в России XIX в. всё сильнее давала о себе знать и противоположная тенденция — трезво-реалистическое отношение к подобного рода поведению. Так, для писателей типа Салтыкова-Щедрина цыганское и гусарское ухарство становится объектом едкого сарказма. Сцена буйства «кутежной ватаги» у Любиньки в романе «Господа Головлевы» описана следующим образом:

Любинька председатель в этой компании и, представляя из себя «цыганку», полураздетая [...], с распущенными волосами и с гитарой в руках, поет:

«Ах, как было мне приятно
С этим милым усачем!»

[...] И Аннинька брала в руки гитару, перекидывая через плечо полосатую перевязь, садилась на стул, клала ногу на ногу и начинала: и-эх! и-ах! И действительно: выходило именно точка в точку, так, как у цыганки Матрешки»³⁰.

Иллюзорность и бесперспективность поисков правды, добра и свободы в цыганском таборе или на биваке у гусаров в конце концов осознал и Толстой. Но всё же прав был Мандельштам, именно Толстого обвинявший в том, что тот упорно пропагандировал «великую славянскую мечту» о «всеобщем духовном разоружении», призывая прекратить лживую комедию истории и начать «просто жить» во вселенной, без посредства культурного этикета, права, церкви, государства и тому подобных «театральных аксессуаров». Такого рода философия «просто жизни», то есть бегства от ограничений, накладываемых цивилизацией, от культурной оформленности и упорядоченности, была подвергнута резкой критике еще в первом «Философическом письме» П. Я. Чаадаева, противопоставившего, по словам Мандельштама, русскому «бесформенному раю» идеал универсальной организации материального быта и духовной жизни людей, идеал «дисциплины ума», восходивший к западноевропейской средневековой схоластике и далее к философии Аристотеля³¹.

В самом деле, Чаадаев прекрасно понимал, в какие дебри может завести русских людей, например, их понимание свободы лишь как возможности передвигаться в пространстве, убегать, уезжать.

«Взгляните вокруг себя, — писал он. — Не кажется ли, что всем нам не сидится на месте? Мы все имеем вид путешественников. Ни у кого нет определенной сферы существования, ни для чего не выработано хороших привычек, ни для чего нет правил; нет даже домашнего очага; нет ничего, что привязывало бы, что пробуждало бы в нас симпатию или любовь, ничего прочного, ничего постоянного; все протекает, все уходит, не оставляя следа ни вне, ни внутри нас. В своих домах мы как будто на постое, в семье имеем вид чужестранцев, в городах кажемся кочевниками, и даже более, нежели

³⁰ М. Е. Салтыков-Щедрин, Господа Головлевы. Москва 1979, 262–263.

³¹ О. Мандельштам, Петр Чаадаев: «Аполлон», 1915, 6–7, 60.

те кочевники, которые пасут свои стада в наших степях, ибо они сильнее привязаны к своим пустыням, чем мы к нашим городам»³².

Устойчивость и живучесть цыганско-гусарского, то есть своего рода кочевнического мифа в русской культуре свидетельствует о том, что слова великого мыслителя, написанные в 1829 году, по сей день актуальны. Слишком многие, в том числе большие умы и таланты, к мнению которых прислушивалась вся Россия, не устояли перед соблазном оторваться от благопристойности, презреть благоустроенность и оформленность жизни, как вид порабощения, как нечто навязываемое извне.

Традиционно выделяется три пути разрешения извечных проблем русской интеллигенции, три ответа на сакраментальный вопрос: «Что делать?» Первый путь — это примирение с действительностью, конформизм. Второй — активное, вплоть до революционного, преобразование действительности. Третий — работа над собой, нравственное самоусовершенствование, гоголевское «начни с себя», подхваченное Толстым и Достоевским. Но есть и четвертый путь. Он заключается в том, чтобы *обойти* существующие социальные и духовно-психологические проблемы, совершив «романтический побег» к примитивным (или, если кому угодно, к «первозданным») формам культуры — в загул, в ухарство, к цыганам, лишь бы подальше от трезвых оценок, неразрешимых противоречий, неоднозначных и малоутешительных истин. Разумеется, такой побег может быть и чисто духовным, теоретическим, без посещения таборов и питейных заведений. То, что это бегство от реальных проблем носило романтический характер, свидетельствуют хотя бы «Отрывки» Ивана Киреевского, в которых говорится о «потребности умиления», «потребности самозабвения» — и всё это упоминается в одном ряду с самопознанием, счастьем, гармонией как «законные и существенные потребности человеческого сердца»³³. Можно «перекодировать» это утверждение и на реалистический лад, повторив за Фёдей Протасовым: «Быть предводителем дворянства или сидеть в банке — ой как стыдно! И только когда выпьешь, перестает быть стыдно»³⁴. Однако истиной остается факт, что любой мыслящий таким образом человек является романтиком, героем «романтического побега»³⁵.

*

³² П. Я. Чаадаев, Статьи и письма. Москва 1989, 41—42.

³³ И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений. Москва 1911, 1, 280.

³⁴ Л. Н. Толстой, указ. соч., 34, 45.

³⁵ Одним из вариантов метафорически понимаемого побега от действительности является обломовщина. Однако это сложнейшее явление не может быть объяснено исходя лишь из очевидных, лежащих на поверхности мифопоэтических шаблонов.

Имеют ли вышеописанные явления какое-либо отношение к Венгрии, если не к реальной, то хотя бы к воображаемой? Не являются ли ментик, ташка и доломан единственными элементами, связывающими русского гусара с венгерской культурой? И что тогда говорить о цыганах, проникавших в Россию не из Венгрии, а из Молдавии и Бессарабии?

Осмелимся, однако, утверждать, что описанный в настоящей работе культурно-мифический фон можно — разумеется, в высшей степени условно — обозначить как венгерский, руководствуясь следующими соображениями.

Каждая культура стремится к географическому самоопределению, то есть к осмыслению того, какой комплекс явлений будет ею рассматриваться как центр (к которому относится всё, что она считает своим, характерным лишь для нее самой), а также того, какие из чужих культур будут выполнять по отношению к этому центру роль севера, юга, запада, востока и т. д.

«Цыганерство» традиционно осмысляется как составная часть русского ориентализма³⁶. Так ли это на самом деле? Ведь строго на восток от России живут татары и другие мусульманские народы, а не цыгане — русские знали это слишком хорошо. На востоке была Азия — край безграничных неуютных пространств и бесконечного, недискретного течения времени. Восток ассоциировался скорее с ленью, застоем и фатализмом, чем с беспечным разгулом и знойными страстями (ср., например, стихотворение Лермонтова «Спор»)³⁷. Югом для русского человека был эллинско-византийский мир и Балканы³⁸. Русские тосковали по теплу, солнцу, виноградному вину — потому мотив виноградной лозы особенно часто встречается в убранстве именно северных церквей. Но эллинский мир — это организованный *космос*, порядок, это мир созерцания и обучения, а не решительных и тем более импульсивных действий. К тому же лежавшая на юге Византия культивировала строгий, до мельчайшей детали продуманный этикет, который на Руси мог служить источником вдохновения

³⁶ Ср.: Т. Щербакова, указ. соч. 35.

³⁷ Существовала и иная, утопическая мифология Востока, изображавшегося как край несметных богатств и свободы от «испорченности» старой европейской цивилизации. особенно повезло в этом отношении Сибири. Так, например, в историко-софской концепции Достоевского Сибирь занимает важное место, ибо именно там начнется будущее экономическое, социальное и духовное преобразование России, которое позволит ей стать ведущей мировой державой. Подробнее см.: Т. POŹNIAK, Dostojewski i Wschód. Szkic z pogranicza kultur. Wrocław 1992, 37–51.

³⁸ Ср.: Д. С. Лихачев, Нельзя уйти от самих себя... Историческое самосознание и культура России: Он же, Об интеллигенции, Санкт-Петербург 1997, 379–381.

скорее для официальной, «высокой» культуры, а не богемной субкультуры с ее «словами» и «надрывами»³⁹.

На юго-восток от России лежал Кавказ — мир восхитительных ландшафтов, острых поворотов судьбы, доблести и отваги. Но там было опасно, там недоставало греческой (или хотя бы цыганской!) неги, в воздухе носился запах крови.

Сочетать южное солнце и южную негу с «кавказской» доблестью и страстным темпераментом можно было только на юго-западе. Но традиционный для России Юго-Запад — Польша и воспитанная в иезуитских коллегиях Украина — никак не годились для роли мифической родины цыган и гусаров. В Польше, конечно, в большом почете была доблесть и рыцарская честь (презрительно именуемая русскими гонором, от польского *honor* — ‘честь’), но история отношений между двумя крупнейшими славянскими странами сложилась таким образом, что «гордая красавица-полька» и «бравый улан» (не гусар!) стали для России смертельными врагами.

Для мифического сопряжения доблести («гусарства») с южной негой более других годилась область, охватывавшая Паннонию, Трансильванию, Молдавию и Валахию. Она и осмыслялась как отчизна «истинного» цыганского и гусарского духа. Ее неотъемлемыми атрибутами были огонь (жар солнца и походных костров), степь, вино, кочевье и жизнь в седле и в военных тревогах, но без излишнего кровопролития. Давняя русская мечта о доброй красоте (*калокаγαθία*) переносится из школярской Византии на условную «великовенгерскую» почву, лишаясь риторической сухости, зато приобретая мелодраматическую мягкость и тем самым становясь доступной массовому восприятию.

Таким образом, цыганско-гусарский культурно-мифический фон можно назвать венгерским по принципу исключения — поскольку он не являлся ни татарским, ни исламско-ориентальным, ни кавказским, ни эллинско-болгарским, ни польским, ни западноевропейским. Его экзотичность обеспечивалась тем, что Венгрия располагалась далеко от России, *за горами* — не вызывая отрицательных эмоций, воспринимаясь как в меру южная, в меру западная, а также в меру восточная. Как цыганская и гусарская.

³⁹ Подробнее об этом см. многочисленные работы С. С. Аверинцева, в частности: На перекрестке литературных традиций: «Вопросы литературы», 1973, 2; Крещение Руси и путь русской культуры: Контекст-1990, Москва 1990, 64–72.

Формирование художественного образа дьявола в древнерусской литературе

† АНДРЕА БАБИЧ

BÁVICS Andrea, ELTE Keleti Szilárd és Balti Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

Цель настоящей работы — изучение специфических черт образа дьявола, появляющихся в произведениях древней русской литературы, и прослеживание эволюции их дальнейшего формирования. Значимость темы в современном литературоведении объясняется тем, что постепенно складывающийся литературный образ дьявола в ранний период русской культуры подготавливает почву для многочисленного появления в русской литературе XIX–XX вв. героев, представляющих характерные черты дьявола, или чем-то напоминающих этот образ.

Появляющийся в произведениях древнерусской литературы образ дьявола нельзя назвать единым и целостным, так как его появление восходит к различным источникам: официальные учения церкви, апокрифические сочинения и еретические учения, а также фольклорные представления, берущие начало в более древних народных верованиях. Однако задачей данной работы является не исследование упомянутых источников литературного образа дьявола, а лишь исключительно прослеживание и анализ появляющихся в произведениях литературы различных типов этого образа. Широта и многослойность данной темы и ее обширный литературный материал требуют разграничений использованной в настоящей работе литературы, а также сужения в определенном направлении различных точек зрения, касающихся этой темы, что дает возможность проследить основные тенденции формирования предмета исследования, в данном случае, формирование художественного образа дьявола.

Обсуждению исследуемой проблемы в настоящей работе посвящены три больших раздела, различающиеся соответственно представленным в них литературным жанрам (историография, агиография, жанры находящейся в стадии формирования древнерусской беллетристики) и расположенные в хронологическом порядке. Изложенные в трех разделах концепции образа дьявола различны между собой, хотя и находятся в тесной связи друг с другом. Исследование ведется с точки зрения определения личности и идентификации дьявола в литературных произведениях; форм его появления, иконографии образа дьявола, а также с точки зрения авторской интенции изображения черта и изучения его художественных функций.

1. В древнерусской литературе упоминания о дьяволе впервые встречаются чаще всего с назидательной целью в произведениях жанров историографии, таких, как хроника, летопись, где дьявол не принимает непосредственного участия в действии. Фигура дьявола не является предметом обсуждения этих текстов, но поскольку существование дьявола воспринимается повествователем как сам собой разумеющийся факт, в тексте часто даются ссылки на присутствие и действия дьявола. Упоминания о дьяволе не относятся к области фантастики или фикции, а появляются в форме постоянных словосочетаний и выражений.

Ссылки на дьявола или его действия в произведениях историографических жанров служат, главным образом, средством выражения назидательного характера текстов, поэтому появляющиеся в тексте подобные ссылки целесообразно группировать соответственно их назидательным функциям.

Наиболее часто встречающаяся и проходящая через всю историю русской литературы словесно-назидательная функция упоминания дьявола связана с мотивациями актуальной борьбы за власть, военных распрей, религиозных споров. Авторы текстов для выражения своего негативного отношения к актуальному противнику используют отождествляющиеся со злом слова *чёрт*, *дьявол*, приписывают врагу родственную связь с чертом или просто называют врага слугой дьявола. Таким образом, цель упоминаний имени дьявола состояла в порицании противника, в нанесении ему обиды бранным оскорблением для полнейшего убеждения читателя во враждебной настроенности неприязненной стороны¹.

В исторических текстах древней русской литературы наряду с упоминанием черта в качестве оскорбительного бранного слова присутствуют ссылки на дьявола как подстрекателя человека к негативным действиям. Многократность ссылок на дьявольское подстрекательство приобретает типический характер, и во многих текстах имя дьявола означает обязательный топос подстрекателя, преследующий цель замены психологической или политической мотивации и/или означает вынесе-

¹ Данная назидательная функция упоминаний имени дьявола имеет место как в исторических источниках XIII в., так и в документах историографии XVIII в. Дьявольские черты присваивались татарам («Сказание о Мамаевом побоище», перевод В. В. Колесова: Памятники литературы Древней Руси XIV–XV вв. [в дальнейшем: ПЛДР и год издания]. Москва 1981, 132–190; «Летописная повесть о Куликовской битве», пер. М. А. Салминой: ПЛДР 1981, 112–132; «Повесть о Шевкале», пер. Я. С. Лурье: ПЛДР 1981, 62–66), враждебным правителям («Повесть о Басарге и о сыне его Борзосмиле», пер. В. В. Колесова: ПЛДР 1982, 566–578; «Рассказ о преступлении рязанских князей», пер. Д. С. Лихачева: ПЛДР XIII в. 1981, 128–130; «Сказание о Борисе и Глебе», пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1979, 279–305; Повесть временных лет, 312-ый год. Москва–Ленинград 1975, 299), староверам и новообрядцам (Житие Аввакума: ПЛДР 1989, 370–390), Петру I и его противникам. Упоминания дьявола и обвинения в связи с ним имели значительное место и в переписке Ивана Грозного и Андрея Курбского.

ние приговора поступкам героя. Ссылки на подстрекательные действия дьявола делали возможным установить контактную связь между антагонистичным героем и чертом, что обладало более убедительной силой, нежели обличение мотиваций политического или психологического характера, в определенных случаях могущее привести к оправданию поступка противника.

Упоминания о дьяволе служили также средствами назидательного воздействия в видах словесного воплощения борьбы против язычества и в идеологических схватках раскола. В дидактической литературе церкви часто черт изображался иллюстративно в целях устрашения верующих. В таких текстах обычно язычников называют дьяволами, а их обряды — каверзными манипуляциями ада. Действенным орудием религиозного назидания и устрашения были также образные, часто натуралистические изображения дьявольских мук ада². Подобные описания при всей их стереотипности в определенной мере все-таки предоставляли возможность для развертывания творческой фантазии. Таким образом, художественный образ дьявола в древнерусском культурном сознании впервые обретает свое воплощение в формах словесного выражения.

2. Почти одновременно с формированием прослеженного нами выше образа дьявола, не принимающего участия в действии, выступающего в тексте лишь в виде ссылки, намека на свое присутствие и упоминаемого обычно в назидательных целях, в агиографической литературе персонаж черта появляется как реальный участник действия. В легендах дьявол часто выступает, выполняя самостоятельную роль в действии, и в разных обликах, однако же, образ дьявола носит стереотипный характер. Здесь демонологические фигуры, еще не воплотившиеся в самостоятельной художественной форме, обычно представляли собой соответственно предписанным традициям и схемам набор постоянных атрибутивных признаков дьявола или служили иллюстрацией в достижении какой-либо идеологической цели. Собственно говоря, их действия и характерные черты определялись не логикой самостоятельного сюжета или художественным замыслом текста, а требуемыми жанром и традицией закономерностями. Для исследования стереотипного характера активно действующих демонологических персонажей автор данной работы исследует текст Киево-Печерского патерика³, содер-

² Относительно данной темы хотелось бы обратить внимание лишь на несколько произведений: «Слова Серапиона Владимирского», пер. В. В. Колесова: ПЛДР 1981, 440–456; «Послание иумена Памофила», пер. В. И. Охотниковой: ПЛДР 1984, 318–322; «Сочинение Максима Грека», пер. Д. М. Буланина: ПЛДР 1984, 436–456; «Поучение Даниила митрополита всея Руси», пер. Н. В. Поньрко: ПЛДР 1984, 494–520.

³ В работе ведется исследование по двум вариантам текста: «Киево-Печерский патерик», пер. И. П. Еремина: Художественная проза Киевской Руси XI–XIII веков. Москва 1957, 149–279 [= КПП 1957] и «Киево-Печерский патерик, или сказания о

жащий исключительно богатый материал по рассматриваемой в работе теме.

2.1. Демонологические существа в агиографической литературе опознаваемы, в первую очередь, на основании внешних особенностей; содержание их сущности не определено, но в то же время по традиции воспринимается как само собой разумеющееся. В легендах эти герои однозначно принадлежат к трансцендентному миру, обладают неземными способностями и противодействуют человеку.

Существовавший в сознании древнерусской культуры образ дьявола в период своего становления как автономного литературного героя уже располагал собственной иконографией, соответствующей частично установленным канонам изобразительного искусства, частично традициям, берущим начало в догматике и фольклоре.

В изобразительном искусстве враг человеческого рода чаще всего появлялся без маски, в собственном, истинном (согласно традиционным представлениям) облики, однако в литературных текстах подобное изображение черта встречается редко. В своем истинном виде черт — черный, крылатый, с хвостом и копытами — обычно появляется с целью наведения страха, или изобличается благодаря прозрению какого-либо живущего в святости монаха. В большинстве же случаев черт принимает вид фантастических масок, животных, людей или потусторонних существ⁴. Животные маски черта принадлежат к набору средств устрашения, запугивания человека дьяволом, как, например, являющийся Иоанну Многострадальному⁵ дьявол в образе извергающего пламя, обрушивающего лавы огня и дыма мифического дракона. Представитель ада может принять на себя обличье любого животного — собаки, медведя, льва или другого дикого зверя, иногда их смеси⁶. Авторы легенд отмечали, что дьявольские существа такие же «дикие» как звери, в образе которых они являлись.

В замысел облакающего в образ человека или потусторонних существ беса входило введение человека в заблуждение, в обман, подстранивание ему всевозможных козней. Часто изображалось появление беса

житии и подвигах святых угодников Киево-Печерской лавры». Киев 1991 [= КПП 1991].

⁴ См. об этом подробнее: Ю. А. Рязановский, *Демонология в древнерусской литературе*. Москва 1915.

⁵ «И вот увидал я змея, страшного и лютого, который хотел пожрати меня, дыша пламенем, осыпая меня искрами» (О многотерпеливом Иоанне затворнике: КПП 1957, 195).

⁶ «Вдруг явился предо мною черный пес и препятствовал мне молиться» (Житие преподобного и богоносного отца нашего Феодосия Печерского, начальника иноков Российских, начавших подвижитися по уставу в монастырях: КПП 1991, 42); «...бесы пугали Исакия, являлись пред ним в образе медведя, льва и иных лютых зверей» (Житие преподобного отца нашего Исакия Затворника Печерского: КПП 1991, 88–92).

в облике лучшего друга⁷, в ангельском обликии⁸, или даже в образе Христа⁹.

Заслуживает отдельного упоминания бес, скрывающийся под маской чужеземца¹⁰. Приспособление признака принадлежности к иной стране к атрибуту дьявола (оппозиция свое—чужое) связано с аргументацией в целях назидания с использованием ссылок на «дьявольскую силу», а именно, с отождествлением актуального врага с чертом. Например, в Киево-Печерском патерике бес в облике представителя постоянно враждующего с русскими народа, польского воина, кидает в монахов цветы усыпляющего действия¹¹. Необходимо отметить, что в самом возникновении формы скрывания беса под маской иноземца большую роль сыграло недоверие к иным вероисповеданиям.

Позднее, главным образом начиная с XIX в., в русской литературе постепенно блекнет негативная коннотация врага как беса в облике иностранца, но признак принадлежности к иной стране продолжает оставаться атрибутом черта.

Ученость и знание всех языков являются одними из самых характерных свойств дьявола¹², часто выступающих средством дьявольского искушения. Монахов часто вводит в заблуждение факт того, что дьявол обладает гораздо большими знаниями по сравнению с человеком по причине своего ангельского происхождения. Знания дьявола, или предлагаемые им человеку способы постижения недоступных человеческому разуму истин, не становятся, однако, характерной, самостоятельной темой в русской литературе. И хотя признаки дьявольского ума¹³ приобретают особое значение в русской литературе XX в., герои подобные

⁷ «враг принял на себя образ Василия» (О Федоре и советнике его Василии: КПП 1957, 210).

⁸ «„мы — ангелы...“ и воставши увидел множество бесов» (Житие преподобного отца нашего Исакия Затворника Печерского: КПП 1957, 88–92, 89); «И тотчас стал перед ними бес в образе ангела» (О Никите Затворнике, бывшем потом епископом в Новгороде: КПП 1957, 184); «Однажды увидел Федор во сне беса, как ангела светлого и прекрасного» (О Федоре и советнике его Василии: КПП 1957, 211).

⁹ Житие преподобного и богоносного отца нашего Антония, основателя святой Киево-Печерской Лавры и первоначальника иноков, начавших подвизаться в Пещера: КПП 1991, 8–21; «один из бесов, мнимый Христос» (Житие преподобного отца нашего Исакия Затворника печерского: КПП 1957, 88–92, 89).

¹⁰ См. об этом: Ю. А. Рязановский, Демонология в древнерусской литературе. Москва 1915.

¹¹ Житие преподобного отца нашего Матфея Прозорливого, который ясно видел бесовские замыслы и казни и намерения человеческих: КПП 1991, 86–88.

¹² «И начал он [бесноватый] говорить по-еврейски, по-латински, по-гречески — на всех языках; а прежде никогда и не знал их...» (О Лаврентии Затворнике: КПП 1957, 186).

¹³ В русской литературе самым характерным и обязательным элементом дьявольской стихии в героях «демонического характера» (Печорин, Иван Карамазов, Ставрогин) является интеллигентность более высшего проядка, несущая в себе разрушающее начало, вытекающее из осознания ограниченности своих возможностей.

Фаусту, готовые продать свою душу за способность постижения высших истин, всё же не появляются.

2.2. В агиографической литературе темы, связанные с появлением дьявола, характеризуются стереотипным изображением, несмотря на то, что в связи с отдельными темами постепенно намечаются изменения, ведущие к возникновению еще не полностью отмежевавшегося от церковной традиции, но уже самостоятельного образа дьявола.

Самой распространенной среди дьявольских деяний, изображенных в Киево-Печерском патерике, является тема подстрекательства. Жертвой дьявольского подстрекательства могли стать как мирские люди, так и затворники. Особенно подчеркивалось целомудренное достоинство монастырского послушника, способного противостоять подстреканиям беса, в отличие от мирского человека, по влиянию дьявола сразу впадающего во грех¹⁴. Целомудрие веры монахов приобретает еще более подчеркнутый характер, когда они дают отпор восстанавливаемому дьяволом против них миру¹⁵.

Поскольку монахи не могут избежать участи оказаться жертвой дьявольского подстрекательства, авторы легенд слабости и недостатки (чревоугодие, жадность к деньгам, злобу, жестокость, пьянство) святых отцов списывают «на счет» дьявола. Они впадают в грех самодовольства посредством дьявола¹⁶, изнуряющего их плотскими страстями¹⁷, и провоцирующего также различные ссоры и склоки между ними¹⁸. Подобное объяснение пороков преследует нравственноидейную цель оправдания монашеских грехов.

Тема искушения дьявола трудно отделима от темы дьявольского подстрекательства. Согласно трактовке данной работы, о последней теме можно говорить, если дьявол пытается склонить намеченную жертву к плохим поступкам, погрешениям, а при искушении же дьявол прельщает свою жертву, соблазняет обещаниями достижения всевозможных целей. Функция этих тем заключается в сглаживании слабостей и пороков святых отцов.

Тема искушения связана чаще всего с соблазнением деньгами или телесной чувственностью. Самостоятельная, носящая характер сделки тема искушения, когда обличившийся дьявол предлагает монаху пос-

¹⁴ Об этом свидетельствует «Легенда о Григории Чудотворце» (О святом Григории Чудотворце: КПП 1957, 191).

¹⁵ В истории о Феодосие Печерском получает особое значение призвание монаха в сравнении с действующей по подстреканию черта его матерью.

¹⁶ «И стал он отчаиваться, что не получит награды за истраченное богатство. Дьявол вложил это ему в сердце...» (О черноризце Еразме, истратившем имение свое на святые иконы и за то получившем спасение: КПП 1957, 165).

¹⁷ «Часто приходил к нему один из братии томимый по действию дьявола, плотским желанием...» (О многотерпимом Иоанне Затворнике: КПП 1957, 194).

¹⁸ Ненавидящий же добро дьявол... посеял вражду между ними» (О двух враждовавших между собой братьях, Тите попе и Евагрии дьяконе: КПП 1957, 168).

порить или заключить с ним сделку — например, искушение Христа в пустыне — не представлена в легендах Киево-Печерского патерика.

Наиболее стереотипной из получивших изображение в легендах темой можно считать физические страдания святых, исходящие или из самоистязания своей плоти во имя духовного очищения, или от деяний Сатаны. Мысль о присутствии дьявольского начала в физической боли, болезнях, страданиях человека восходит к Библии. Смерть, болезни считаются последствиями грехопадения, и, таким образом, находятся под властью дьявола. В легендах одним из постоянных признаков, подтверждающих избранность героя, является его способность мужественного принятия телесных мук¹⁹. Эта тема связана также и с темой истязания героя²⁰. В этом случае болезнь выступает как наказание Бога, которому подвергается герой за то, что поддался искушению дьявола.

Теме физических мучений, исходящих от дьявола, родственна проблема телесной страсти. Преодоление плотского желания²¹ или отпор соблазняющим женщинам²² считается доказательством силы истинности веры монаха.

Наряду с темами, связанными с традиционной ролью дьявола как вредителя, врага человека, в агиографической литературе нередко появлялась тема усмиренного, покоренного дьявола, над которым человек смог одержать победу. Согласно сложившемуся вечному конфликту ангельской и дьявольской стихий, потусторонние силы находятся в постоянной борьбе друг с другом. В этой ситуации человек остается не только внешним, бездейственным созерцателем этой вечной борьбы. Умиравший или уже усопший монах обычно попадает в руки к дьяволу, и вмешательство ангелов, приходящих ему на помощь, происходит лишь благодаря божьей милости²³. Эта тема также порождалась дидактическими намерениями. Целью ее было вразумление читателя, устрашение порочным примером, побуждение к поведению, соответствующему предписаниям церкви.

Характерной формой борьбы с дьяволом было т.н. изгнание бесов, главным образом служившее для успокоения оберегающегося от дьявольских проделок читателя²⁴. Нельзя не обращать внимания и на то, что персонаж святого отца, совершающего изгнание беса еще более

¹⁹ История Феодосия Печерского: КПП 1991, 81–92.

²⁰ История Еразма: КПП 1957, 166.

²¹ «Часто приходил к нему один из братии томимый по действию дьявола, плотским желанием...» (О многотерпимом Иоанне Затворнике: КПП 1957, 194).

²² О блаженном Моисее Угрине: КПП 1957, 196–202.

²³ В Киево-Печерском патерике ангелы выхватывают уже мертвого монаха из когтей дьявола: КПП 1957, 166.

²⁴ См. отрывки из «Легенды о Лаврентии Затворнике» (КПП 1957, 186) или «Легенды Кукши и Пимена» (О мученике Кукше и Пимене постнике: КПП 1991, 158), повествующие об изгнании дьявола, соответствуют установкам официальной догматике, согласно которым дьявол не всемогущ и может быть сломлен силой истинной веры.

превозносится в глазах читателя (по контрасту) из-за опасности, которой подвергает себя святой отец, совершая подобные действия, так как главной целью гнусных деяний Сатаны был отличившийся в деле усмирения дьявольской силы монах.

К кругу тем «покоренного дьявола» примыкает тема «принужденного к службе» черта. И хотя изображение дьявола в монастырском патерике решительно определено фольклорным влиянием, роль вышеуказанной темы здесь особенно бросается в глаза. В легендах нетрудно распознать влияние известных персонажей славянского фольклора — помогающих и вредящих человеку духов, гномов, домовых. Прodelки черта напоминают действия домашних духов; злой дух наносит опустошительный вред монастырскому хозяйству, приводит в действие мельницу, разбрасывает сложенные дрова, мучает животных²⁵. Идеологическая цель показа этой темы согласуется со сформулированными Бахтиным тезисами концепции народно-карнавальской культуры, связанными с дьяволом: выставленный на посмешище и подвергнутый издевательским подтруниваниям и шуткам черт лишается своей устрашающей сущности. Таким образом, орудием победы над чертом станет его осмеяние²⁶.

2.3. При исследовании различных ролей персонажа дьявола, появляющегося в агиографической литературе можно заметить, что доминирующей функцией его появления в этом жанре, как и в указанном выше нами примере исторических жанров, остается назидательная функция. Продолжают играть существенную роль ссылки на дьявола в качестве средства словесного назидания, обычно имевшего место в легендах с конкретной идеологической целевой установкой.

Анализируя арсенал ролей, в которых выступает дьявол в легендах, мы не можем не обратить внимания на явление, названное Т. Ф. Волковой *адсорпцией*²⁷. Согласно результатам исследования ученой, одна из причин ссылок на дьявола заключается в стремлении автора произведения перенести имеющиеся в наличии или присутствующие потенциально отрицательные качества героя на противника (в данном случае на беса), присваивая ему все пороки героя и поступки негативного значения. Таким образом, герой агиографического произведения, святой остается соответственно канонам жанра агиографии безгрешным и праведным.

²⁵ В легенде о Федоре и Василии (КПП 1957, 210–215) эти энергии направляются монахами на труд. Так, покоренный дьявол, подобно своим родственникам из народных сказок, работает на пользу человека.

²⁶ См.: М. М. Бахтин, Народная смеховая культура и гротеск: М. М. Бахтин, Эстетика слова и А. Я. Гуревич, Проблемы средневековой народной культуры. Москва 1981.

²⁷ Т. Ф. Волкова, Художественная структура и функция образа беса в Киево-Печерском патерике: Труды Отдела древнерусской литературы [= ТОДРЛ] 33 (1979) 228–238.

Адсорбционная функция получает особо важное значение в тех текстах, где появляется персонаж борющегося за власть святого отца. Жизнь монастырей была нераздельно связана с актуальными вопросами управления, власти. Многие легенды не только рефлектируют на круг проблем этой стороны жизни монастыря, но и благодаря представленным в них доводам становятся ее действенной частью. Ссылки на бесовские действия, клевету во многих случаях заменяют реальное объяснение какого-либо действительного или словесного поступка, и освобождают данного монаха от несения ответственности за содеянное или высказанное²⁸.

Принцип действия контраста также может характеризоваться назидательной целью, хотя в данном случае доминирует скорее замысел нравоучения. Монах, противостоящий бесовским действиям или противопоставляемый поддавшемуся влиянию беса обыкновенному человеку, нравственно возвышается, преображается.

Однако, наряду с намерениями назидательного характера, зачастую независимо от авторского замысла, всё более выступает на передний план художественная функция изображения дьявола. Дьявол как самостоятельный, автономно участвующий в событиях персонаж задает событийный ход действия; часто само присутствие дьявола становится главной темой легенды, описания его деяний — главным образом, под влиянием фольклора — представляются во всё более красочных картинах.

3. Параллельно с процессом формирования жанров беллетристики появляются не затрагивающие историческую и религиозную тематику литературные произведения, в которых фигура дьявола всё чаще выступает как самостоятельный литературный герой. Роль образа дьявола уже выходит за пределы иллюстрации к нравоучениям и назиданиям. Наряду с привычной стереотипной характеристикой демонологические персонажи постепенно приобретают индивидуальные черты. Переход от стереотипа к индивидуальному образу был поступательным. Формирование литературного образа дьявола происходило параллельно с образованием всё новых и новых литературных жанров, путем всё большего отдаления от религиозной традиции, и одновременно, процесс этот шел сложнее, чем процесс появления тематики светского характера.

²⁸ Это относится также и к отцу-основателю Антонию в той части «Жития преподобного и богоносного отца нашего Антония, основателя святой Киево-Печерской лавры и первоначальника иноков, начавших подвизаться в Пещера» (КПП 1991, 8–12), в которой упоминается об отлучении от монастыря. Подобный метод адсорпции имеет место и в легенде о Стефане игумене (Житие преподобного отца нашего Стефана, игумена Печерского, впоследствии Епископа Владимирского: КПП 1991) или в Легенде о Феодосии Печерском (КПП 1991, 88–92).

Характерный пример этого перехода наглядно представлен в «Повести о Савве Грудцыне»²⁹. В тексте повести дьявол долго не появляется в своем истинном облике, однако имя его упоминается особенно часто. Ссылка на его деятельное присутствие появляется почти на каждом поворотном этапе событийного действия. Жена Блажена под воздействием дьявольского наваждения соблазняет молодого Савву, и все встречи любовников автор сопровождает ссылками на пагубные деяния дьявола. Так, любовная линия предшествует персональному появлению беса в истинном своем облике. Яркий пример перехода от образа дьявола, лишь упоминаемого в форме ссылки, к принимающему активное участие в действии литературному персонажу представлен в сцене, когда по опрометчивому желанию Саввы появляется бес, как бы реализует словесное желание.

3.1. В период образования беллетристики дьявольские персонажи, принимающие самостоятельное участие в действии, часто направляющие ход событий в произведении, всё более отмежевающиеся от стереотипа, уже становятся характерным литературным явлением. В произведениях литературы эти герои представлены в удивительном разнообразии. Общая характерная черта, доминирующая при определении их образов — противопоставленность человеку. В действии произведения человек противостоит злым силам, иногда получая помощь небес. Но часто конфликт разрешается *deus ex machina* — непосредственным вмешательством Богоматери или ангелов, что не является органической частью действия, обычно лишь завершает его.

В изображении демонических образов иконография постепенно получает всё меньшую роль, и всё большее значение приобретают другие их особенности (качества, их окружение и т.д.). Очень часто даже в пределах одного произведения в оформлении образа дьявола нет единого принципа. Например, в «Повести о Савве Грудцыне» можно проследить несколько представлений, связанных с этим образом. Автору произведения уже заранее предвидится истинный вид беса, в который он облачается, когда начинает мучить Савву³⁰. Представляет интерес факт, что в этом случае автор отклоняется от канона иконологии, согласно которому дьявол в подлинном облике — это черное, лохматое чудовище с копытами и крыльями, и появление спутника Саввы в истинном облике изображается в виде животного. К истинной природе дьявола относится и смех, который становится постоянным его признаком. Смех часто сопровождает разговор Сатаны и Саввы³¹.

Мир демонологических персонажей в этом произведении иерархичен, придворный штат Сатаны состоит из главного черта и подчи-

²⁹ Повесть о Савве Грудцыне: ПЛДР 1985, 39–55.

³⁰ Появляется в образе зверя, позади которого свора чертей.

³¹ И.П. Смирнов, От сказки к роману: ТОДРЛ 27 (1974) 285–304.

ненных чертей. Описание ада свидетельствует о богатом воображении автора. Здесь среди функций дьявола на первый план выступает не функция мучителя, истязателя человека, а аспект введения в искушение, в соблазн. Сверкание золота и серебра, символизирующих греховность богатства, охватывает всё пространство. Это сверкание квази-аналогично Небесному сиянию света. Тронный зал Сатаны выступает как оппозиция рая. Во главе восседает Сатана, рядом с ним крылатые молодые черти. Лишь темные лица молодых стражников Сатаны выдают их сущность, однако спутник Саввы объясняет этот факт иностранным происхождением стражников.

В повести дьявол появляется также и под различными масками человека. Повествователь представляет перед читателем этого героя всегда в новых обликах, которому несмотря на это, удается сохранить личностную идентичность в глазах Саввы. Современному читателю кажется психологически не убедительным, что Савва без малейшего сомнения верит высказанным бесом о себе сведениям (торговец лошадыми, дальний родственник, названный брат, сын царя).

Имеет смысл коснуться темы родственных связей с дьяволом. Если в текстах произведений исторических жанров упоминания о дьяволе являлись словесным орудием поношения противника, то в рассматриваемом произведении бес становится органической частью сюжета. Братские отношения с дьяволом здесь уже не считаются оскорбительными. Установление близких родственных отношений увеличивает власть беса над героем, и еще более способствует отдалению героя от настоящей семьи³².

В историях о «покоренном дьяволе»³³ соответственно роли обманутого черта появляются совершенно иные, отличные от привычных, фигуры этого образа. В этих случаях акцентируется не внешняя форма темы — перед читателем предстает не искушающий и соблазняющий человека всевозможными характерными для него способами Сатана, а, скорее, потерпевший поражение представитель этой вечной борьбы.

В легенде об Иоанне Новгородском, например, особое внимание обращается не на описания внешнего облика явившегося дьявола, а на характерную особенность легенды, где бес как представитель мира перевернутых ценностей стыдится своих добрых деяний. Его последующий гнусный поступок (оклеветание епископа) мотивирован в легенде не его мифологической миссией, а личным побуждением, жадой

³² Этот элемент восходит к миру мифа, где тотем и герой находились в родственной связи. См. об этом: *И. П. Смирнов*, Указ. соч.

³³ «Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе», пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1981, 454–464; или «Повесть о старце, просившем царскую дочь себе в жены», пер. Н. С. Демковой: ПЛДР 1984, 48–52.

мести. Ему на роду написано быть побежденным, оставаться всегда в низах независимо от того, благие или злые деяния он совершает³⁴.

В историях о «заключенном бесе» образ дьявола представлен авторами в двух крайних проявлениях. Так, в «Повести о старце, пожелавшем царскую дочь себе в жены»³⁵ заключенный старцем в сосуд бес подобен мухе, попавшейся в паутину. Но впоследствии автор показывает своего героя также и во всей его огромной ужасающей силе, что прежде всего играет значительную роль в особом подчеркивании добродетелей противостоящих дьяволу героев.

В легенде о Петре и Февронии³⁶ появляется персонаж, которого нельзя отождествить с дьяволом, но его поступками в явной или скрытой форме руководит находящаяся на заднем плане демоническая сила. Часто изображаемый в повести в присущих дьяволу чертах змей в качестве посланника дьявола оказывается в комнате правительницы, откуда и берут начало все его злые деяния. Относящиеся к змею определительные конструкции (великий обманщик, нечистый дух, лукавый) и его фантастические способности³⁷ соответствуют определениям признаков дьявола. Однако во многом змей отличается от дьявола — в первую очередь, тем, что он может быть уничтожен физически, ведь дьявол хоть и побеждаемый, однако физически не истребимый. Многими другими своими свойствами змей (например, кровь змея ядовитая) напоминает мифического змея, живущего в народных верованиях.

3.2. Тематически в находящейся в стадии образования беллетристике разрабатывались, в основном, известные темы агиографической литературы, из которых формировались более самостоятельные литературные произведения. Однако, многие произведения продолжали соответствовать характеру и требованиям агиографии, сохраняя при этом неписанные правила изображения образа дьявола, характерные для произведений данного жанра. Подобным примером может служить «Повесть об Ульянии Осорьбиной»³⁸, где автор делает главной героиней истории свою мать, излагая при этом события жизни мирских людей соответственно правилам, принятым в произведениях агиографического жанра. Изображение дьявола также дано соответственно сложившимся в религиозной литературе представлениям. Автор подчеркивает нравственное величие героини изображением дьявола, выступающего

³⁴ «Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на Бесе», пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1981, 454–464.

³⁵ «Повесть о старце, просившем царскую дочь себе в жены»: ПЛДР 1984, 48–52.

³⁶ *Ермолай-Еразм*, Повесть о Петре и Февронии Муромских, пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1984, 626–647.

³⁷ Может облечься в образ Петра, способности его безграничны, вводит во грех.

³⁸ Повесть об Ульянии Осорьбиной: ТОДРЛ 6 (Москва–Ленинград 1948) 256–323.

в роли могущественного и страшного врага человека, измывающегося над ним искусителя.

Среди источников произведений беллетристической литературы наряду с темами агиографии удивительно широко использовались темы, встречающиеся, в основном, в фольклоре. Тема победы над драконом в первой части «Повести о Петре и Февронии» составлена из элементов народных сказок. (То, что в легенде дракон сам выдает способ своего истребления, что Февронию находят в деревне, или играющие значительную роль в развитии хода событий повести загадочные высказывания мудрой девы и т.д. — это всё мотивы, характерные для народных сказок).

Появляющийся в повести змей располагает арсеналом устрашающих средств мифической демонической силы. (Стремится завладеть героиней, уничтожить своего противника. Способен принять любое обличье и губительно опасен для всех.) В этой повести уничтожение дракона не означает поражения дьявола. Роль победы над драконом имеет важное значение в подтверждении избранности князя Петра и его божественного призвания.

В произведениях литературы часто разрабатывалась разновидность темы «побежденного дьявола», тема «обманутого черта», которой мы коснулись при упоминании подтипа темы «обманутого черта» — «заключенный бес, принужденный к службе черт»³⁹. Данная тема распространена как в фольклоре⁴⁰, так и в агиографической литературе⁴¹. Отличительная черта произведений русского фольклора и русской литературы, представляющих эту тему — это то, что принужденный к службе дьявол всегда воздает хвалу Богу. Иоанн Новгородский, принуждая черта к повиновению, преследует святую цель: с помощью черта преодалевает огромное расстояние на пути к Иерусалиму, совершая пономничество к Святой могиле. «Повесть о старце, просившем царскую дочь себе в жены» служит иллюстрацией и подтверждением истинности евангелиевской цитаты⁴².

Обычно, в расцвеченной сказочными мотивами истории скрывалось дидактическое намерение. Главный герой только с помощью черта

³⁹ «Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на Бесе», пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1981, 454–464; также «Повесть о старце, просившем царскую дочь себе в жены», пер. Н. С. Демковой: ПЛДР 1984, 48–52.

⁴⁰ События «Повести о старце, просившем царскую дочь себе в жены», настолько известны в русском фольклоре, что в указателе сказочных сюжетов Н. П. Андреева (Н. П. Андреев, Указатель сказочных имен по системе Аарне. Ленинград 1928) представлены как самостоятельный тип сказки. Под номером 841.1 автор отмечает тип сказки об «Отшельнике, испытывающем истинность евангелиевских слов».

⁴¹ В легендах «Скитского патерика» и в «Повести о Аврааме Ростовском». См. примечания Н. С. Демковой к «Повести о старце, просившем царскую дочь себе в жены»: ПЛДР 1984, 674.

⁴² «Просите, и дано будет вам; ищите, и найдете; стучите, и отворят вам» (Мф 7:7).

мог достичь своей цели (обретение драгоценного камня), всегда указывая на Божью волю в успешном завершении всех своих деяний, вознося при этом хвалу Богу. Подобная трактовка в произведении аналогична концепции дьявола, согласно которой возможности дьявола не только сильно ограничены, но однозначно подчинены воле Бога.

Тема «обманутого черта» и тема «мести» в произведении часто были представлены вместе. В «Повесте о путешествии Иоанна Новгородского на беса» принужденный к повиновению бес клянется в отщипении и, соответственно роли клеветника, заставляет всех окружающих поверить тому, что благочестивого епископа по ночам навещает женщина. Эта тема продолжает существовать в русской литературе и в последующие периоды. Она представлена и в произведении XVI в., в «Повести о рязанском епископе Василии» Ермолая-Еразма⁴³. Здесь бес, приняв обличие дородной женщины, выглядывающей из окна обители монаха, бросает тень на благонаправленного святого отца, вызывая у всех тем самым сомнения в непорочности и святости жизни монаха. Для сегодняшнего читателя наличие «адсорбционной функции» агиографии в подобных произведениях однозначно, т.е. объяснение пороков человека бесовским присутствием и клеветой, и таким образом освобождение от обвинения в явном грехе (распутстве), имело место и в более поздних произведениях русской литературы.

Распутство, «плотская любовь» становятся всё более самостоятельными темами в беллетристической литературе. Это можно пронаблюдать как в «Повести о Петре и Февронии Муромских», так и в «Повести о Савве Грудцыне». Нравственная оценка темы «греховной любви» подобна взгляду на эту тему, представленному в агиографической литературе. Однако в произведениях беллетристики данная тема играет не только ведущую роль в изображении нравственных достоинств противостоящего искушению монаха, но постепенно становится самостоятельным элементом сюжета.

В случае Петра и Февронии змей-дьявол намечает своей жертвой княгиню и в образе ее мужа пытается ее соблазнить. В истории наряду с подтверждением божественного назначения Петра особое значение получает и верность правительницы. Сцена в третьей части произведения, где Феврония, разгадывает греховные мысли искушителя, также имеет подчеркнутое значение. Дидактическое намерение автора не вызывает сомнений: телесная любовь — это дьявольское начало, побеждаемое лишь истинной добродетелью героев.

В «Повести о Савве Грудцыне» плотская страсть, возникшая по наваждению беса, станет начальной точкой завязки событий. Именно эта страсть подтолкнет Савву к роковому шагу — заключению договора с дьяволом. Однако автор не последователен в проведении темы.

⁴³ Ермолай-Еразм, Повесть о рязанском епископе Василии, пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1984, 648–651.

После возобновления эротической связи любовь не получает дальнейшей роли в ходе событий⁴⁴, в дальнейшем отношения с женщиной теряют какую-либо важность для Саввы, и темой повествования становится странствования Саввы и Беса.

«Повесть о Савве Грудцыне» — характерный пример разработки еще одной часто встречающейся темы древней русской литературы, темы «заключения договора с дьяволом». В этом произведении можно обнаружить все виды сюжетных блоков, представляющих данную тему («мотивировка обращения к дьяволу, путь к заключению договора, заключение договора с дьяволом — плата героя дьяволу, наделение героя какими-то ответными дарами, путь к разрыву договора, разрыв договора с дьяволом»⁴⁵). Кажется, что Савва сам ищет возможность вступить в контакт с бесом, но несмотря на это во время сделки он не осознает, перед кем находится и что совершает. Со стороны беса план сделки продуман до конца. Он любовью соблазняет молодого человека и просит многочисленных подтверждений заключенного договора (Визит к Сатане).

Согласно замечаниям О. Д. Журавель, в древнерусской литературе разрыв договора с дьяволом происходит «в результате вмешательства высших сил (Богородицы, святого) или в результате обмана героем дьявола»⁴⁶. В этой повести Савва, физическими муками искупая свои грехи, может спасти свою душу став монахом лишь в результате милостливого вмешательства Богородицы в судьбу Саввы. Автор оправдывает своего героя не с моральной точки зрения. По авторским замечаниям в спасение Саввы важную роль играл тот факт, что наш герой ясно не осознавал, какой договор он подписывает. В подобном авторском решении нетрудно распознать дидактическое намерение, направленное на укрепление веры читателя, что делает возможным отпустить грехи героя, разрешить конфликт героя в произведении. О. Д. Журавель указывает также и на то, что «заключительный сюжетный блок связан [...] с религиозно-дидактическим осмыслением и оценкой сюжета, характерной только для бытования сюжета на литературном уровне в рамках средневековой культуры»⁴⁷. Именно поэтому при трактовке концовки повести необходимо установить различие между традициями древнерусской литературы и традициями литературы XIX–XX вв., где разрешение конфликта героя тесно связано с целями, которые герой преследовал заключая договор с дьяволом (см. «Фауст» Гёте или «Мастер и Маргарита» М. Булгакова).

⁴⁴ *IGLÓI Endre, Az orosz irodalomí múlt. Budapest 1988, 272.*

⁴⁵ *О. Д. Журавель, Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск 1996, 56–57.*

⁴⁶ Там же, 57.

⁴⁷ Там же, 60.

3.3. В период формирования беллетристической литературы в процессе дифференциации персонажей причины появления в произведении героя-дьявола всё более изменялись и усложнялись.

Назидательная функция постепенно теряет свое значение, но ссылка на дьявола продолжает существовать скорее по традиции, как жанровый арсенал. Такова, например, роль ссылки на дьявола-подстрекателя, обнаруживающаяся в «Повести о Петре и Февронии Муромских», где в третьей части нарратор два раза ссылается на действия дьявола (при упоминании о бунте бояр⁴⁸ и в связи с телесными искушениями⁴⁹). Оба раза упоминания о дьяволе выступают в унаследованной из агиографии роли: в первом случае черт как враг упоминается как постоянный элемент указаний на актуальные конфликты властей, во второй раз — как черта контраста, на основании которого возвышаются чистота и добродетель главного героя.

Но несмотря на отдельные примеры, в произведениях историографических и агиографических жанров не принимающий участия в действии и появляющийся лишь в форме ссылки дьявол встречается гораздо реже. Причина этому заключается в том, что назидательная функция постепенно отодвигается на задний план, и различные формы упоминания и появления дьявола, характерные для более позднего периода развития литературы (особенно для эпохи романтизма), создающие особый колорит литературного произведения, выполняющие роль скрытого намека, предчувствия, и определяющие трактовку самого произведения, в рассматриваемый период древнерусской литературы еще не образовались.

Однако заметно выделяется имевшая место уже в агиографии художественная функция появления дьявола, которая выполняла роль соединения структуры произведения, создавая таким образом сюжет. В произведениях данного периода действие состояло из множества различных историй, в большей или меньшей степени составляющих органическую целостность. Очень часто единство истории обеспечивается постоянным участием в действии какого-либо персонажа или присутствием фигуры дьявола. Пластичность образа дьявола делает возможным сцепление различных историй и вплетение в действие новых сюжетных линий. Так, в «Повести о путешествии Иоанна Новгородского на Бесе» тема «принужденного к службе черта» соединяется с темой «мести черта», автор посредством фигуры беса включает в действие произведения историю об оклеветании епископа.

⁴⁸ «Враг помутил их разум»: *Ермолай-Еразм*, Повесть о Петре и Февронии Муромских, пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1984, 641.

⁴⁹ «И человек этот, искушаемый лукавым бесом, посмотрел на святую с помыслом»: *Ермолай-Еразм*, «Повесть о Петре и Февронии Муромских», пер. Л. А. Дмитриева: ПЛДР 1984, 641.

В легенде о Петре и Февронии образовавшаяся от брызнувшей крови змея рана обеспечивает появление в сюжете главного женского персонажа. Структурно-объединяющая функция образа дьявола особенно наглядно представлена в вышеуказанном примере, хотя вся повесть и состоит из самостоятельных «сюжетных блоков»⁵⁰. Но применение данной функции не исключает возможности появления образа дьявола в другом месте одного и того же произведения (здесь в третьем сюжетном блоке) в совершенно отличной от предыдущей, эпизодической роли.

Наряду с дальнейшим формированием разновидностей проявления литературного образа дьявола всё чаще становится основной темой произведений тема присутствия дьявола в мире человека. И хотя в литературе XVI–XVII вв. еще явно ощущается стереотип в изображении дьявола, основывающийся, главным образом, на религиозных традициях, намечающиеся тенденции дальнейшего развития этого образа несомненно ведут к заложенному в авторской интенции, своеобразному, характерному лишь для данного художественного произведения, автономному изображению дьявола.

⁵⁰ О. Д. Журавель, Указ. соч. 57.

Князь Мышкин и юродство Христа ради

АГНЕСИ ХАВАШИ

HAVASI Ágnes, Budapesti Közép-Európai Egyetem, Középkortudományi Tanszék,
Budapest, Nádor u. 9, H-1051

Идеал жизни Достоевского — сам Христос. Творчество писателя является одной гигантской попыткой создания романа о Христе, изображения положительно прекрасного. Одновременно он написал ненаписанное Евангелие Святого Разбойника¹.

Достоевский, с юности активно участвовавший в русской интеллектуальной жизни, считал себя сыном своего века («дитя века»), которому приходилось бороться с неверием не на жизнь, а на смерть: «...не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла» (XXVII, 86)². В событиях своей жизни, в непосредственном опыте близости смерти, в потрясших и изменивших всю его жизнь переживаниях «мёртвого дома» он познал, что «только с верой в свое бессмертие человек постигает всю разумную цель свою на земле» (XXIV, 49).

На наш взгляд современность и непреходящая актуальность этого русского писателя, между прочим, выражается и в том, что в своих произведениях он показывает личную веру не как нечто само собой разумеющееся и приносящее спокойствие духа, а как ежедневно возобновляющуюся борьбу, полную страданий, сомнений и мук. Такое изображение опирается на многовековое православное предание, которое Достоевский считал живым источником. Здесь мы узнаем именно то учение отцов церкви, согласно которому духовная жизнь есть подвиг битвы.³

Итак, в основе веры Достоевского лежит Евангелие и богатая традиция православной церкви, которую он уже с детства хорошо знал и

¹ Это слова венгерского поэта Яноша Пилинского, который не раз обращался к творчеству Достоевского, и его замечания ценны и для нас: *PILINSZKY J., Egy lírikus parlójából: Szög és olaj.* Budapest 1982, 291.

² *Ф. М. Достоевский*, Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград 1972–1991. Ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифры тома, арабской — страницы.

³ Об этом свидетельствуют, например, рассказы сборника «Отечник». Bruxelles 1963; на венгерском языке: *Az atyák bölcsessége.* Budapest 1991.

из которой черпал всю свою жизнь. Наша задача состоит в том, чтобы, рассматривая его полифоническое творчество⁴, осветить связь последнего с этим фоном, послужившим для писателя среди множества разнообразных идей и интеллектуальных направлений⁵ — очевидной опорой.

По выражению православного богослова П. Евдокимова, Гоголь стряхивает кредит атеизма с чërта, а Достоевский противопоставляет ему живую икону Христа.⁶ В этой статье нам хотелось бы проследить, как просветляются черты этой иконы в одном из героев Достоевского, князе Мышкине в романе «Идиот».

Достоевский уже в самом начале своего творческого пути стремился изобразить «положительно прекрасного героя». В ранних произведениях писателя, в «Бедных людях», в фигуре Макара Девушкина, затем в герое «Слабого сердца», в Юлиане Мастаковиче и в мечтателе повести «Белые ночи», им показывается внутренняя, духовная красота человека. Однако только в последующий период опыта лет сибирской каторги и военной службы, переоценка смысла жизни, более глубокое познание русского народа и разнообразия человеческих характеров заставляли писателя обращаться всё сознательнее к внутреннему миру человека. В «Записках из мертвого дома» он представляет нам почти все характерные типы своих позднейших наиболее значительных романов. Таким образом, здесь найдется и „ранний вариант“ князя Мышкина и Алеши Карамазова в образе Алея, который вызывает любовь и воплощает духовную красоту: «Вся душа его выражалась на его красивом, можно сказать — прекрасном лице» (IV, 51). Фигура князя Мышкина в романе «Идиот» является в творчестве Достоевского первой значительной попыткой создания образа совершенно прекрасного человека. Из письма к С. А. Ивановой — 1 (13) января 1868 г. — в котором писатель объясняет своеобразный смысл этого выражения («положительно прекрасное»), одновременно указывая и источники своего произведения, можно видеть всю ответственность этого предприятия:

Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие Иоанна в этом смысле; он всё чудо находит в одном воплощении, в одном

⁴ Разумеется, нельзя не иметь в виду результаты книги замечательного исследователя Достоевского: М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1979.

⁵ См. об этом, например: DUKKON Á., Arcok és álarcok. Dosztojevskij és Belinszkij. Budapest 1992.

⁶ P. EVDOKIMOV, Gogol et Dostoïevsky. Paris 1961, 282.

появлении прекрасного.) [...] Упомяну только, что из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон (XXVIII/2, 251).

По очевидному намерению писателя, князь Мышкин одновременно несет в себе черты Христа и Дон Кихота. Будучи прочно соотносен с этими двумя личностями, образ Мышкина, имея в виду сумасшествие князя, тесно связан с особой православной формой подвижничества и святости, с типом «Христа ради юродивого». Таким образом, вовсе не исключая возможности других влияний⁷, образ Мышкина имеет три главных источника. Показав сначала их соотношение, в дальнейшем нам хочется обратить внимание именно на аспект юродства, которое, по своеобразному толкованию писателя, присутствует во всех этих фигурах, и которое, к слову, играет столь существенную роль⁸ в значительных романах Достоевского.

В самом тексте романа «Идиот» обнаруживаются явственные намеки на прямое сходство Мышкина с фигурой Дон Кихота. Князь посылает откровенное письмо Аглае, которая кладет его как раз в книгу «Дон-Кихот Ламанчский» (VIII, 157). Параллель между двумя этими героями становится еще более заметной в той сцене, в которой Аглая, прямо адресуясь Мышкину, читает стихотворение Пушкина о „рыцаре бедном“. Однако она говорит и о том, почему такой человек вызывает к себе глубочайшее уважение:

... в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь. Это не всегда в нашем веке случается (VIII, 207).

Князь, последний представитель княжеского рода Мышкиных, тоже является, в своем роде, последним «рыцарем». Детски невинный и имеющий чистые идеалы красоты, он сталкивается с противодействующими силами мира. Этим он как бы продолжает ряд героев-мечтателей из ранних произведений Достоевского. Собственное чувство реальности обманывает его, как и в случае Дон Кихота. Это особенно видно при его вступлении «в светский мир»: в этот момент он считает этот пустой, самодовольный слой (включая и самого себя) жизнеспособным и могущим руководить русским обществом. Для любви князя тоже характерны черты донкихотства; ее скорее можно называть жалостью («я ее „не любовью люблю, а жалостью“» — говорит он о самом себе) (VIII, 173). Предметом любви князя является не живое лицо, а сам идеал (красота), и потому его любовь никогда не имеет завершения.

Следующую основную черту сходства этих фигур можно найти в их безумии. И. Тургенев в своей известной лекции «Гамлет и Дон

⁷ Об образе Чацкого как об одном из типов, которые послужили опорой Достоевскому в изображении Мышкина, пишет: А. Л. Бем, Достоевский — гениальный читатель: О Достоевском. Сборник статей, 2. Praga 1933, 10–14.

⁸ См. напр.: Н. MURAV, Holy Foolishness. Stanford (Ca.) 1992.

Кихот» (1859) исходит именно из этого качества, делая намек на возможность двоякого истолкования этого образа: «...под словом „Дон Кихот“ мы часто подразумеваем просто шута, — слово „донкихотство“ у нас равносильно с словом: нелепость, — между тем как в донкихотстве нам следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны»⁹. В контексте русской национальной культуры постоянный эпитет Дон-Кихота — *бедный рыцарь* — прямо обозначает его безумие. Этим объясняется и то, что его «имя стало смешным прозвищем даже в устах русских мужиков»¹⁰. К этому следует добавить, что «толкование юродства как специфической русской провинциальной параллели европейскому рыцарству, воспринятому через фигуру Рыцаря Печального Образа»¹¹, характерно и для Достоевского.

О моменте сумасшествия Мышкина мы будем далее говорить более подробно. Напомню, что сама эта болезнь, которая с точки зрения терпимости, принятия ее обществом стоит едва ли не на последнем месте, может послужить причиной осмеяния. На наш взгляд, именно тот факт, что Мышкин становится посмешищем, и связывает главного героя романа «Идиот» с фигурой Дон Кихота по существу. Достоевский пишет в одном из своих писем (С. А. Ивановой, 1/13 января 1868 г.): «Является сострадание к осмеянному и *не знающему себе цены* [курсив мой. — А. Х.] прекрасному — а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора» (XXVIII/2, 251). Кроме того оба они становятся смешными своим анахронизмом, несоответствием данной эпохе. Дон Кихот представляет собою рыцарские идеалы в то время, когда они уже совсем исчезли из мира, а Мышкин противопоставляет идеальность безгрешности и райского состояния (невинности) той России, в которой уже господствует подчеркнуто апокалиптическая атмосфера и где — с умножением греха — давно затуманилось представление о потерянном рае. Вследствие обесценивания, малоценность в мире становится мерой, причем ценность и исключительность отвергаются в качестве смешного. Этот контраст усиливается тем фактом, что главный герой «Идиота» сознательно берет на себя роль посмешища (то же делает и смешной персонаж в повести «Сон смешного человека»), и этим как бы проявляя и сохраняя свою систему ценностей: «Нечего смущаться и тем, что мы смешны, не правда ли?»; «по-моему, быть смешным даже иногда хорошо, да и лучше: скорее простить можно друг другу, скорее и смириться; не всё же понимать сразу, не прямо же начинать с совершенства!» (VIII, 458).

⁹ И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, 8. Москва—Ленинград 1964, 172.

¹⁰ Там же, 177.

¹¹ Лена Силард, От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и шутства (набросок темы): Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm 1982, 92.

Согласно интерпретации Петера Балашши, путь Дон Кихота в целом является томительно смешным, аскетическим и экстатичным¹². В своей статье о Достоевском, этот автор считает всё творчество русского писателя — в том числе и смешного человека, и других безумных, сумасшедших персонажей — парафразой истории Дон Кихота¹³. Итак, подверженность осмеянию, сопровождаемая атмосферой мучительности, связывается с историей страдания Христа, которая соединена с эсхатологией, последними временами именно осмеянием и издевательством.

Если мы постараемся понять характер осмеяния Мышкина с помощью фигуры «рыцаря Печального Образа», мы можем прийти к следующему выводу: корни этих архетипов несомненно ведут ко Христу, к остановкам его крестного пути. Это наблюдение, как будет показано, придает исключительно глубокий смысл всей композиции романа.

Существенным элементом в художественном оформлении образа Мышкина является его поведение и качества, характерные для самого Христа¹⁴. Автор, как известно, не случайно в черновиках озаглавил роман «Князь Христос» (IX, 249). Романо Гвардини, по мнению которого «Идиот» — это глубочайшее религиозное произведение Достоевского, называет подлинный смысл существования главного героя религиозным¹⁵, а его самого — символом Христа, символом Искупителя.

В критической литературе уже много раз говорилось о чертах Мышкина, безусловно напоминающих Христа. Мы должны помнить о том, что герои романа благодаря князю ощущают Божье присутствие. В этой роли очевидно указывающего на Христа проявляется *иконоподобие* князя, поскольку — по учению святых отцов православной церкви — на иконе изображено всегда больше, чем это видно: в образе присутствует сам Господь.

Итак, Мышкин, по своему иконоподобию и своей необычайной личностью «не от мира сего» вызывает то же самое двойственное действие, как и иконы: в его окружении, в его присутствии изменяются герои романа: они относятся к нему либо с любовью, либо с ненавистью, но всегда активно. Рогожин говорит: «и таких, как ты, бог любит!» (VIII, 14). Генеральша Епанчина прямо восхищается при их встрече: «я всё еще верю, что сам бог тебя мне как друга и как родного брата прислал» (VIII, 265). «Да вечно, что ли, ты мне дорогу переступить бу-

¹² BALASSA P., A nevétséges ember menyegzője: «...mennyire hátra van még az ember». Török Endre hetvenedik születésnapjára. Budapest 1993, 144.

¹³ Там же, 143.

¹⁴ См. напр.: В. Ленахин, Христианские мотивы в романе Достоевского «Идиот»: Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae, Dissertationes Slavicae, Sectio linguistica 16 (1984) 65–92.

¹⁵ R. GUARDINI, Ein Christussymbol: Der Mensch und der Glaube. Leipzig 1932, 314: „der eigentliche Inhalt seiner Existenz ist religiös“.

дешь!» — кричит Ганя, а потом дает князю пощечину (VIII, 99). Мышкин — будучи иконой Божией любви и красоты — всех заставляет высказываться. В эпоху возрастающего неверия Достоевский предлагает следующий выбор (в своем письме к А. Н. Майкову 11/23 декабря 1868 г.): «Одно слово: „Верите Вы иконе или нет!“» (XXVIII/2, 333). Этим высшим призванием князя сила Божия «совершается в немощи»¹⁶. На ином — игровом, комическом — языковом уровне его имя и фамилия (лев и мышь) сочетают в себе ту же самую силу и слабость.

Надо учитывать и то, что в своем творчестве Достоевский — следуя своему писательскому богословию — во всех своих персонажах, и в грешниках, и в святых, раскрывает и показывает образ Христа, по которому сотворен каждый человек и который, хотя и потускнел по причине греха, но во всех нас присутствует. В «Идиоте» Мышкин, проходящий через страдания русской действительности, своим появлением воспроизводя символ света и тьмы Евангелия от Иоанна, способствует проявлению добра в действующих лицах романа и этим передает вселенское приглашение «прежде падший воскресити образ»¹⁷.

Говоря о соотношении роли Мышкина с Христом, нужно помнить и о том, что по ходу повествования он не раз переживает почти то же самое чувство безотрадного одиночества и оставленности — «душа моя скорбит смертельно» (Мф 26. 38), — которое выпало перед смертью на долю Христа. Нам кажется, что переживание Мышкина наиболее соотносится с событиями перед Христовым страданием. Это тесно связано с тем, что для персонажей произведения, между прочим, и для самого главного героя, смерть Христа, и вообще мука перед смертью являются всё время огромной проблемой, даже, можно сказать, ключевым вопросом¹⁸. Мы дважды видим Мышкина наедине с собою, как кажется, тоскующим в своем Гефсиманском саду.

Князь очень был рад, что его оставили наконец одного; он сошел с террасы, перешел через дорогу и вошел в парк; [...] ему ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать «невозможно», что это будет почти малодушие, что перед ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права (VIII, 256).

Его терзания, наконец принятие на себя призвания, являются, по-видимому, отзвуком молитвы Христа: «Отче мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф 26. 39).

¹⁶ 2 Кор 12. 9. Цит. по Синодальному переводу.

¹⁷ Тропарь предпразднества Рождества Христова. Молитвенник. Bruxelles 1980, 224.

¹⁸ Б. Н. Тихомиров, О «христологии» Достоевского: Достоевский. Материалы и исследования, 11. Санкт-Петербург 1994, 112.

Второй раз князь опять бродит по парку, тоска его продолжается, и ему хочется снова куда-нибудь уйти (VIII, 351–352). Никто не остался с ним, чтобы вместе бодрствовать, и он забывается в своем горе, как бы в одном лице символизируя и учеников, неспособных бдеть с Мастером.

Кроткий князь Мышкин, несмотря на всю свою истинную доброту и преданность людям, всё же не представляет собою такую решительную, последовательную спасительную и избавительную силу, как Христос. Рогожин раз называет его «овцой» (VIII, 99). Этим названием он определяет роль Мышкина по отношению к Христу: вероятно, князь не может стать настоящим *агнцем*, жертвой за других людей.

Мышкин — не без греха; по собственному своему признанию он «иногда недобрый» (VIII, 49). Хотя он тоже испытывает «двойные мысли» (это выражение опять-таки освещается духовной литературой отцов-пустынников, которые называют помыслами те искусительные мысли, против которых следует бороться), даже и говорит о них (VIII, 258), он всё же не ощущает в мире присутствие греха. Так как он не воспринимает метафизическую глубину греха, он и не знает подлинного значения и необходимости спасения. Поэтому он стоит в недоумении перед Крестом Христовым, и — подобно остальным героям в «Идиоте» — он тоже видит только его внешнюю сторону, еще без воскресения. Князь много говорит о последних предсмертных минутах, его воображение волнуется сознанием пределов, мгновенными предельными ситуациями всезнания. В этом отношении его можно опять сравнить с другим персонажем Достоевского, с «человеком из подполья». В копии картины Г. Гольбейна «Спаситель» страх перед силой закона природы и земное видение смерти полностью поглощают внимание князя, и на вопрос Рогожина, верует ли он в Бога, Мышкин не отвечает прямо.

Стоит отметить, что на православной иконе, по многовековой традиции, распятие Христа никогда не изображается так, чтобы страдание, тленные муки изображались бы столь впечатляюще, как это часто бывает в западно-европейской живописи¹⁹. На православной иконе Христос на кресте до самого конца остается «Царем Славы»: его голова всегда изображается выше, чем его распятые руки. В романе «Идиот» действие происходит в типичной русской среде XIX века, где светское общество — на фоне своей культуры — всё-таки «привыкло», главным образом, к православным иконам, и поэтому его может так поражать эта живопись, которая, впрочем, выражает католическое вероучение. Глядя на эту картину, разумеется, ставятся совсем другие вопросы, чем перед иконой. Невысказанное сомнение Мышкина выражается Ипполитом: «Каким образом они могли поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» (VIII, 339).

¹⁹ Cp. F. Kontoglou, *Iconography of the Crucifixion: Byzantine Sacred Art*. Belmont (Mass.) 1985, 116–120.

Для князя «сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (VIII, 192). По личному опыту писателя, участие, сострадание — т.е. страдание вместе с другим человеком — считаются мерилем человечности²⁰. Из этого рождается милосердие Мышкина, которым он окружает в конце романа Настасью Филипповну и Рогожина, сочетая их утешительным жестом в общем страдании и невыносимой скорби. Эта иконоподобная картина в завершении романа, особенно это соприкосновение страдающих лиц в слезах, приводит на память икону «Положение во гроб», на которой лицо Богородицы прижимается к щеке Христа²¹. Достоевский считал это завершение чрезвычайно важным. Здесь показано последнее мгновение призвания и миссии Мышкина: нося в себе бесконечную скорбь, он своим присутствием, личностью, милосердием и состраданием выполняет роль Утешителя. Своим состраданием он проявляет свою человечность, и таким образом к нему теперь относятся сказанные прежде слова Ипполита: «Я с Человеком прошусь» (VIII, 348).

Однако князь Мышкин верит, скорее, в спасительную силу красоты, чем любви. Он не осознает, что красота в одно и то же время может содержать в себе божественное и демоническое начала; в основном он видит и оценивает в ней страдание. Достоевский, и с этой точки зрения продолжая гоголевскую традицию, одновременно показывая и положительную и отрицательную красоту²², во многих своих произведениях стремился к тому, чтобы раскрыть полярность красоты. Существо этого явления высказано Дмитрием в «Братьях Карамазовых»:

Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. [...] Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны [...]. Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей (XIV, 100).

Мышкин ничего не знает ни о двойственности, таящейся в красоте, ни о причине этой двусмысленности. Однако ему приходится выбирать между «красотой в унижении» и «красотой в невинности»²³, между Настасьей Филипповной и Аглаей, и он — вместе с Рогожиным — становится жертвой пагубной красоты Настасьи: «с этакою красотой можно мир перевернуть» — говорит о ней Аделаида (VIII, 69). Согласно вы-

²⁰ Письмо М. М. Достоевскому. 30 января — 22 февраля 1854. Омск. XXVIII/1, 169.

²¹ См. описание иконы этого типа (и саму икону): В. Н. Лазарев, Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва 1983, 71.

²² Тоёфуса Киносита, Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского: Достоевский. Материалы и исследования, 11. Санкт-Петербург 1994, 97.

²³ К. Мочульский, Достоевский. Жизнь и творчество. Paris 1980, 310. Ср. о красоте у Достоевского: И. Ф. Анненский, Символы красоты у русских писателей: Книги отражений, 1. München 1969, 18–19.

воду романа, в мире греховности (страстей, сказали бы святые отцы церкви) красота сама по себе не может иметь спасительной власти и силы, так как и она нуждается в спасении. По определению Павла Евдокимова, великое очищение (катарсис) Красоты происходит на Кресте²⁴; а избавить может только одна Божия любовь, сам Христос. Его и называет Достоевский положительно прекрасным.

Нам кажется, что восприимчивость и не редко прямое восхищение писателя красотой могли питаться и укрепляться православной церковью, ее литургической жизнью, таинствами и святыми. (Павел Флоренский называет именно богослужение синтезом искусств²⁵.) В творчестве Достоевского много раз встречается мысль о *духовной красоте*, которую он пытался изображать в своих положительных героях. В этой связи у него имеются конкретные ссылки на подвижников православной церкви, в том числе и на Тихона Задонского, на эту «величавую, положительную, святую фигуру» (XXIX/1, 118), чьи поступки «ясны и прекрасны» (IX, 138). Достоевский в своей столь известной речи о Пушкине напоминает о том, что поэт в своих произведениях уже показал «целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском. Главная красота этих типов в их правде, правде бесспорной и осязательной...» (XXVI, 144). Затем он с похвалой отзывается об иноке-летописце, Пимене-Несторе, «этом величавом русском образе» (XXVI, 144) и его смиренной духовной красоте, подчеркивает его реальность («тип этот дан, есть») (XXVI, 144), как делал он и в «Братьях Карамазовых», говоря о русском иноке, о старце Зосиме.

Упомянутые выше взаимосвязь и важная роль красоты, идеала, Христа (и правды!)²⁶ в художественном мире Достоевского и их православная церковная основа обращают нас к другому существенному аспекту главного героя «Идиота», к теме «Христа ради юродства». Прежде чем перейти к этому вопросу, необходимо отметить, что не только красота и сострадание, но и гармония составляют основу мышкинского идеала. По словам автора красота «есть гармония; в ней залог успокоения» (XVIII, 94). Это переживание дается князю в эпилепсии, припадки которой «сделали из него совсем почти идиота» (VIII, 25). Эта болезнь, хорошо известная Достоевскому по собственному опыту своей странностью, непредсказуемостью и таинственностью, внушающими страх, и сама по себе создает чувство избранности. Она даже усиливает, подчеркивает трансцендентный фон князя, появляющегося в мире чужим, чудачком и слабоумным.

²⁴ Указ. соч., 280: «La grande catharsis de la Beauté s'opère sur la Croix.»

²⁵ Свящ. П. Флоренский, Храмовое действо как синтез искусств: У водоразделов мысли. Paris 1985, 53.

²⁶ См. об этом столь известное письмо Н. Д. Фонвизиной, конец января — 20-е числа февраля 1854. Омск. XXVIII/1, 176.

Перед самыми припадками ощущение Мышкиным света (света милости, света святого), потеря и выход (экстаз) из земного времени, соотношение болезни и трансцендентного начала, также воспроизводят переживания мистики²⁷, в том числе подвижников-исихастов, созерцавших нетварный свет. Подобное переживали и Алеша Карамазов, и старец Зосима в минуты особенно интенсивного ощущения Божьего присутствия. Для князя Мышкина эпилепсия оказывается «в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни» (VIII, 188). Но тогда как мистический опыт соединяет, эта болезнь совсем изолирует и делает большого человека одиноким и оторванным от всех.

Заглавие романа «Идиот» имеет и такое значение: это слово греческого происхождения и обозначает человека в уединении, в обособлении²⁸. А с другой стороны, припадок эпилептика является мгновением смерти в жизни²⁹. Этим для Мышкина создается возможность пережить в экстазе предельность, познать «окончательную причину» (VIII, 188), когда жизнь освещается для него смертью. Эта болезнь позволяет сравнить его с некоторыми персонажами Достоевского совершенно другого типа, в том числе со Смердяковым из романа «Братья Карамазовы». Их особая общность, создаваемая припадками «звериного характера», кажется нам намеком на божественную основу добра и зла.

Подробное представление главных непосредственных источников образа Мышкина представляется нам необходимым и полезным с точки зрения раскрытия, прослеживания в нем характерных черт юродства. Несмотря на то, что явление юродства пользуется значительной популярностью³⁰, нам хочется кратко показать, имея в виду наше последующее сравнение, что значит это — считающееся миром безумием — явление, основа которого находится в самом поведении Христа.

С первых веков христианства, параллельно с постепенным возникновением монашества, в ожидании последних времен, появилось на Востоке сознательное, в большинстве случаев, юродство как новая подвижническая форма. Целью первых хорошо известных на Руси византийских юродивых было избежание грехов, искушающих их по

²⁷ Ср.: V. LOSSKY, *The Mystical Theology of the Eastem Church*. Crestwood (N. Y.) 1976, 217–235.

²⁸ Ср. *ιδιότης*; H. G. LIDDELL, *A Greek-English Lexicon*. Oxford 1968, 818.

²⁹ VATAI L., *Dosztojevszkij. A szubjektív életérzés filozófiája*. Budapest 1944, 140.

³⁰ См. напр.: И. Ковалевский, *Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской церкви*. Москва 1895; V. DÉROCHE, *La spiritualité du salos: Études sur Léontios de Néapolis*. Uppsala 1993, 154–225; С. А. Иванов, *Византийское юродство*. Москва 1994; L. RYDÉN (ed.), *The Life of St Andrew the Fool*. Uppsala 1995; BAÁN I., A „szent örültek“ és társadalomkritikai funkciójuk a középkorban: Társadalomtörténeti tanulmányok. Miskolc 1996, 16–19; D. KRUEGER, *Symeon the Holy Fool*. Berkeley (Cal.) 1996.

причине удивления и почтения к их жизни со стороны людей, в первую очередь, самого главного врага в духовной жизни — тщеславия. Они добровольно принимали на себя жизнь, полную лишений и бедноты, претерпевали насилие и унижение, проповедуя таким образом смирение Христа, стремясь и в своем поведении, и в душе отождествиться с Ним. Этот подвиг, как известно, имеет новозаветную, евангельскую основу; в том числе можно привести слова послания святого апостола Павла: «...если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтоб быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом...» (1 Кор 3. 18–19). Христа ради юродивого называли человеком Божиим, так как он получал мудрость от Святого Духа, при помощи которой напоминал о том, что царство Божие не от мира сего и не по мудрости его. Сознательным отказом от всего, даже от разума, юродивый полностью предавал себя Богу и при этом обретал свободу.

В русской литературе тема юродства ради Христа появилась лишь в XIX в. Самые значительные изображения этого типа принадлежат, между прочим, Пушкину, Герцену, Тургеневу, Некрасову, Лескову, Белинскому и Л. Толстому.

Имеется критическая литература этого сложного и проблематичного явления в произведениях Достоевского. Понятие юродства является уже в ранних сочинениях М. Бахтина: оно встречается, с одной стороны, в его рассуждениях о карнавализации, с другой, об авторской речи и о стиле внутреннего диалога человека «из подполья»³¹. Новейшие исследования обращают внимание — с точки зрения наррации и идеологии — на значительную роль типа Христа ради юродивого и святого безумия в творчестве Достоевского, имея в виду множество персонажей, начиная с Сони Мармеладовой до Алеши Карамазова³².

Говоря о романе «Идиот», необходимо упомянуть о черновиках текста, поскольку во многих их вариантах прослеживается и сохраняется до самого конца — как бы в качестве типологической черты³³ — писательское намерение изобразить главного героя юродивым. Само это слово, правда, редко встречается в «Идиоте». Сразу в начале повествования Рогожин хвалит Мышкина таким образом: «совсем ты, князь, выходишь юродивый» (VIII, 14). Впоследствии это слово употребляется не по отношению к главному герою; его, скорее, называют синонимами этого слова, делая намеки на его сумасшествие.

Далее нам хотелось бы показать, на каких явных и скрытых уровнях и как конкретно проявляется юродство Христа ради в фигуре князя Мышкина; каким образом объясняется или мотивируется его поведение связью с действительно существующими церковно-историче-

³¹ Указ. соч. 269–271.

³² Н. МУРАВ, Указ. соч. 7.

³³ Г. Г. Ермилова, Тайна князя Мышкина. Иваново 1993, 58.

скими и агиографическими типами юродивых; какие еще элементы, взятые из православного предания, являются частью его образа.

В этом отношении мы опираемся, главным образом, на работы Федотова³⁴ и Панченко³⁵.

Приметные черты юродства сразу бросаются в глаза уже в самом начале романа, в описании наружности Мышкина. В житиях подчеркивают особенность, странность, часто лоскутность одежды юродивых. В «Идиоте» же очевидна необычность несоответствующего русскому климату костюма князя. В первую очередь, вызывает недоумение его «тощий узелок из старого, полинялого фуляра» (VIII, 6), о котором далее еще не раз упоминается.

Нам кажется более существенным то, каким образом сочетается роль Мышкина, связанная с Христом, с судьбой юродивых. Так как святые подвижники под видом безумия стремились, прежде всего, к соединению со Спасителем, им тоже выпадало на долю «хождение по мукам». Выше уже отмечалось, что князь Мышкин в большой степени соотнесен автором со страданиями Христа. Можно провести также параллель между его скорбным одиночеством в Гефсиманском саду и тем ночным уединением и плачем, о которых сообщается в описании подвигов юродства. Тем более, что юродивые днем пребывали в гуще людей, в толпе и шуме, чтобы там совершать свою миссию, особой частью которой являлись провокация и скандал. По мысли Мурава, в частых театральных ситуациях считается существенным именно этот скандал³⁶, ибо в понимании Святого апостола Павла он является важной частью благовестия Креста, и сопровождает даже самого Христа. Читая роман «Идиот», с полным правом можно поставить вопрос: почему Мышкину надо столь часто бывать в светских салонах, принимать участие в скандальных сценах и даже вызывать скандал своими поступками. Подобно юродивым, как уже отмечалось, своим присутствием, поведением и словами он вызывает активную реакцию всех окружающих. Здесь стоит заметить, что о существенном значении скандала, о т.н. карнавализованных сценах в произведениях Достоевского опять-таки пишет Бахтин³⁷.

Значительным элементом подвига юродствующих считается обличительство, склонность к раскрытию и обличению грехов и пороков, а также тревога за моральную чистоту людей и вообще общества. Как сообщают жития, русские юродивые со строгой и беспощадной откровенностью дерзали называть царям и вельможам совершенные ими

³⁴ Г. П. Федотов, Святые Древней Руси. Paris 1985; G. P. FEDOTOV, The Holy Fools: The Russian Religious Mind, 2. Belmont (Mass.) 1975, 316–343.

³⁵ А. М. Панченко, Смех как зрелище: Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, Смех в Древней Руси. Ленинград 1984, 72–153.

³⁶ Указ. соч. 95.

³⁷ Указ. соч. 169.

грехи, ошибки и несправедливость их поступков. В герое Достоевского, в его словах, высказываемых с детской искренностью и доверием, мы видим проявление этого стремления, жажду всех спасти. Он выполняет свое задание критика, когда перед «аудиторией» светского салона словно обличает (по замыслу Достоевского) скрытую связь между социализмом, католицизмом и атеизмом, в то же время провозглашая не раз выраженную писателем идею о мессианском призвании русского народа, о его долге сохранять в чистоте и возвышать образ Христа. Здесь важен тот факт, что главный герой — князь, только это дает ему возможность попадать в высшие круги общества, в те салоны, в чьих передних нищих встречаются по строгим инструкциям и указывать на греховность этих людей. Мышкин может выполнять роль юродивого лишь на этом «высшем уровне». Он должен быть князем, чтобы его послушали, и сумасшедшим, чтобы безнаказанно высказывать истину.

Христа ради юродивые, принимая на себя роль посмешища и подвергаясь унижениям, часто являлись жертвами насилия и издевательств (это вновь есть подражание Христу, хождение по мукам), и многократно сносили укоры и побои. Герой Достоевского, подобно им, во всех этих испытаниях, в тесном смысле слова, становится центром столкновения в скандальных сценах, связанных с Настасьей Филипповной.

В житиях говорится и о важнейших качествах этих типов-духосцев: в том числе об утешительной роли и о необыкновенном даре пророчества и предвидения. Как уже отмечалось, миссия Мышкина как Утешителя заканчивается к концу романа. Его прозорливость и чувство сострадания к другому человеку аналогичны дару пророчества выдающихся святых, всего более, старцев. (В этом отношении стоит сравнить Мышкина с Зосимой.) Он связан с юродивыми своим стремлением спасти людей. Сначала он просто странник, а потом исчезает из водоворота жизни, как и юродивые просто исчезают (об этом упоминается и в житиях) — всё это тоже является сходством между ними. Кстати, нам известен и тот исторический факт, что не один из юродствующих был переселившимся на Русь иноземцем. В самом начале романа «Идиот» приезд Мышкина из-за границы напоминает нам об этом. Ни к чему не привязан, он живет так же бездомно и бесприютно, как юродивые. Хотя он получает наследство, он относится с равнодушием к нему, богатство не касается, не волнует его, вопреки своему имуществу он беден.

Презирающих суету мира и похоти тела Христа ради юродивых называли бесплотными, подобно ангелам. Таков же — «в телеси ангел»³⁸ — среди персонажей произведения и Мышкин, который страдает от всякого несовершенства и «неполноты воплощения»³⁹. Он послан

³⁸ Тропарь преподобному Иоанну Лествичнику. Молитвенник. Bruxelles 1980, 170.

³⁹ И. Б. Роднянская, Вяч. И. Иванов, Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском: Достоевский. Материалы и исследования, 4. Ленинград 1980, 227.

Богом, как об этом говорит, между прочим, и генеральша Епанчина (VIII, 265). Несмотря на то, что он приехал исключительно за тем, чтобы познакомиться, сойтись с людьми (VIII, 22, 24) (это, однако, является глубоко диалогической чертой его личности), его истинными собратями, скорее, становятся дети, чем взрослые. Бердяев в своей книге о Достоевском подчеркивает именно эту чистоту и «ангелическое начало»⁴⁰ в Мышкине, объясняя тем и его несчастье, и его постоянный, тихий экстаз.

Юродство Христа ради ни в коем случае не является единственным вдохновляющим источником образа Мышкина. Нельзя, кроме того, не принять во внимание и различия между Мышкиным и юродивым. Нам кажется самым важным с этой точки зрения их отношение к красоте. Для князя Мышкина красота как проявление трансцендентности, как явление божественного начала, спасающего мир, есть главная категория мышления. Причем он не осознает и материальную, губительную сторону красоты, ее двойственность. А юродивые переворачивают эстетическую норму наоборот, так, что место красоты занимает безобразие. Об этом пишет Бахтин: «юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком»⁴¹. Глубокий смысл этого коренного переворота освещается цитатой из книги пророка Исаяи, касающейся Христа: «нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его» (Ис 53. 2–3). Здесь следует заметить, что в «Идиоте» эту же Христову судьбу разделяет и как бы являет икону юродивой Мари, бедная, осмеянная, ходящая босой и в лохмотьях, закиданная грязью девушка, образ которой играет значительную роль в воспоминаниях Мышкина о Швейцарии. Ее можно считать парой князя в юродстве.

Нельзя не отметить, что Достоевский показывает и в своих романах явление юродства наизнанку. С одной стороны, он делает это под знаком начала «про и контра», преобладающего в его творчестве. А с другой стороны, таким образом он создает действительно адекватную картину этого необыкновенного, странного и часто грубо проявляющегося подвига. В художественном мире писателя точно отразилось то, что сама русская действительность давала и отрицательные примеры. Как известно, начиная с петровской эпохи утвердилось явное и считающееся важным отличие юродства Христа в пользу лжеюродства⁴². Становится понятным, почему в «Идиоте» без всякого одобрения Рогожин рассказывает о своей тетке, которая «всё с юродивыми

⁴⁰ Н. Бердяев, *Мирозозерцание Достоевского*. Paris 1968, 40, 121.

⁴¹ Указ. соч. 269.

⁴² Лена Силард, Указ. соч. 87.

сидит с утра до ночи. Монашенька не монашенька, а еще пуще того» (VIII, 10). Также интерес Настасьи Филипповны к юродивым оценивается, скорее, как ее каприз: «она чрезвычайно любила почему-то всех подобных оригиналов старичков и старушек и даже юродивых...» (VIII, 119). В романе «Бесы» лжеюродивый, играющий лишь эпизодическую роль, ведет себя прямо отвратительно; а в «Братьях Карамазовых» противник старца Зосимы, отец Ферапонт представляет собою возможность злоупотребления этой формой святости. С этой точки зрения, заслуживает внимания рассказ И. Тургенева «Странная история» (1869), в котором автор разоблачает лжеюродство в образе странного самоистязающегося «человека божия».

Достоевский не принимает всё без критики даже в любимой им православной церкви, но зато он всё время верит в «идеал», в блестящие примеры святых.

В своих произведениях он противопоставляет юродству еще одно, похожее на него формально и поэтому очень обманчивое явление шутовства. В «Идиоте» Фердыщенко «сам навязал на себя роль шута» (VIII, 116): «этот господин как будто по обязанности взял на себя задачу изумлять всех оригинальностью и веселостью, но у него как-то никогда не выходило» (VIII, 80). По своему собственному представлению он имел особые права, например, право говорить истину. Генерал Епанчин приходит, однако, к следующему выводу в пользу главного героя: «Ну, князь Мышкин не Фердыщенко всё-таки-с» (VIII, 116). Таким образом князь определяется писателем со стороны «*via negativa*», отрицательного пути.

Избрав предметом нашей статьи связь Мышкина с юродством и изображение его под этим знаком, нам хочется еще раз напомнить о вышеупомянутом заглавии «Князь Христос», ибо оно имеет своеобразное отношение ко всему творчеству писателя. В статье Лены Силард мы читаем, что — исходя из того, что «юродство прямо связывается с богоизбранностью», — у Достоевского «эта мысль о богоизбранности юродивого претерпевает дальнейшие смещения, в результате которых не только все христообразные герои, но и сам прообраз их Христос, даются в той или иной степени под знаком юродства»⁴³. Таким, всё время молчащим представляется Христос в поэме Ивана в «Братьях Карамазовых». А это молчание, как известно, является «своеобразной автокоммуникацией»⁴⁴ юродивого.

Итак, в романах Достоевского юродивые несут в себе черты Христа, в то время как сам Христос — или, в большинстве случаев, образ Христа, сияющий в героях, — характеризуется чертами юродивого. В этом смысле изображает писатель в «Идиоте» своего героя, князя Мышкина, который, будучи юродивым, указывает на Христа.

⁴³ Указ. соч. 84.

⁴⁴ А. Н. Панченко, Указ. соч. 121.

Иван Бунин — автор единого целостного художественного текста, запечатленного в «двух книгах»

ЮДИТ КАТОНА

KATONA Judit, ELTE Keleti Szlav és Balti Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

В 1911 г., во время поездки на Цейлон у Бунина возникает мысль написать произведение о себе, об авторском субъекте, в котором документально запечатлился бы путь его духовного становления. Это намерение было созвучно писательской установке Бунина, так как самой главной своей задачей он считал воссоздание в описании с документальной точностью ход событий окружающей жизни и своего стремления к постижению тайны бытия, чтобы сохранить личный опыт познания действительности для будущих поколений. «Вещи и дела, еще не написанные бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написанные же яко одушевленные...» — звучит писательское кредо Бунина¹. К десятым годам нынешнего столетия писатель достигает такого уровня зрелости творческой индивидуальности и художественного мастерства, что считает достойными увековечивания свои личные познания жизни и мироощущение. В одну из зим, проведенных на острове Капри, он констатирует, что «чувствовал, как с каждым днем всё более крепили его литературные силы»². Первый взлет бунинского творчества отмечен такими произведениями, как «Деревня» (1910), «Суходол» (1911), «Братья» (1914), «Соотечественник» (1916), «Господин из Сан-Франциско» (1915), и синтезирующая художественную проблематику рассказов десятых годов, новелла «Сны Чанга», написанная в 1916 г. Следует обратить внимание на поочередное появление таких зрелых произведений, ибо этот факт противоречит сформулированной Бунином в 1911 г. его писательской интенции. Несмотря на то, что Бунин уже с раннего периода творчества задумал приступить к написанию «Книги моей жизни», он отступает от своего намерения, проектируя свой личный бытийный опыт за пределы субъекта на образы действительности. Ранее созданные отдельные части из «Книги моей жизни», считающиеся самостоятельными произведениями, такие как лирический очерк «Перевал» (1892–1900), или рассказ «У

¹ Этими стилизующими древнерусский язык словами в духе древней хроники, начинается роман «Жизнь Арсеньева», описывающий становление творческой личности.

² Цит. по кн.: *Н. Кучеровский*, Иван Бунин и его проза. Тула 1980, 136.

истока дней» (1906), позже признанный Буниным эскизным наброском к роману «Жизнь Арсеньева», источником вдохновения которого послужила автобиография писателя. Задуманная книга так и не появилась — и даже «Жизнь Арсеньева» не может полностью рассматриваться как роман о становлении авторского субъекта. Систематизация законченного к 1911 г. рукописного материала откладывается до 1925 г., эмигрантского периода, однако с точки зрения репродукции пути духовного становления Бунина эти фрагменты имеют исключительную важность. Центральное место среди них отводится роману «Жизнь Арсеньева», создание которого заканчивается с длительными перерывами также только в последний период творчества (1927–1939), хотя замысел произведения возникает уже в 90-х годах минувшего столетия, в юношеский творческий период писателя, когда Бунин решает, что поскольку темы высокой поэтичности иссякают из жизни, именно об этом процессе утраты он напишет книгу, то есть — «Книгу ни о чем, без всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь, то что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть» — читаем мы в его более поздней (от 9 ноября 1921 г.) дневниковой записи³. Сюда относится написанное в 1925 г., но уже в 1911 г. родившееся как замысел, произведение «Ночь», первые варианты которого явились предпосылкой создания «Книги моей жизни». Эти творческие зияния в связи с отдельными задуманными Буниным темами — он постоянно возвращается и к другим темам — позволяют проследить существенные черты бунинского творчества.

Бунина можно условно назвать «автором одного единственного художественного текста», всю жизнь интересующегося разработкой одних и тех же проблем, которые он заново обдумывает, заново пишет о них, в какой-либо форме всегда заново возвращается к постановке данных проблем. Один из исследователей эти возвращения определил как «автоплагиат» Бунина⁴. Требуется осмысления и тот факт, что писатель уже в ранней молодости принимает решение написать роман «Ни о чем», о чувстве пустоты, наполняющем его душу, но в действительности приступит к созданию этого романа лишь в более зрелом возрасте, по накоплению жизненного опыта. Однако параллельно с собиранием бытийного материала Бунин создает поистине богатый

³ Устами Буниных. Франкфурт-на-Майне 1977–1982, 2: 66–67.

⁴ «Так, в бунинской прозе конца 900-х годов появляется своеобразный автоплагиат, когда целые страницы прозы почти дословно переносились писателем из одного произведения в другое или печатались под разными названиями.» Н. Кучеровский, Эстетическая сущность философских исканий И. А. Бунина (1906–1911). В кн.: Научные доклады высшей школы. «Филологические науки», 1969/6, 31.

художественный материал — лирические произведения и прозу, являющие собой целое творчество.

Своеобразные черты мастерства Бунина трактуются нами как презентация осуществления писательской интенции на двух уровнях; результатом творчества писателя, собственно говоря, явились «два романа» — один изображает внешние отношения в настоящей действительности с отпечатками в них прошлого, темой другого стал внутренний путь, «путевые записки» внутреннего странствования художника.

В этих «двух книгах», условно названных нами книгами «внутренней жизни» и «внешней жизни» и тесно взаимосвязанных друг с другом, явно вырисовывается стремление писателя с начала творческого пути отделить интимную духовную сферу от изображения созерцаемой и ощущаемой сферы внешнего мира. Произведения «внутренней книги» проявляют разнообразие как в жанровом, так и в тематическом планах. Это объясняется тем, что писатель открыто не выступает даже в таком сочинении автобиографической направленности, как роман «Жизнь Арсеньева». Бунин рассматривает собственное духовное развитие как определенный художественный материал, соблюдая при этом необходимую дистанцию между изображаемым и изображающим. В этих произведениях прослеживаются характерные тенденции бунинского мастерства, формирующиеся соответственно с внутренним становлением писательского субъекта. Исповеди «книги внутренней жизни» являют собой ценный материал для исследователей творчества и духовной жизни Бунина, особенно для трактовки происшедших в десятые годы трансформаций художественного стиля писателя.

Упомянутый выше период творческого пути Бунина приходится на третье десятилетие жизни писателя, когда автор с первоначальной лирической установкой начинает отдаляться от своих персонажей, когда точки зрения автора и его героев в произведении окончательно отделяются друг от друга. Автор один остается «властелином» своего искусства, «события» действительности в довольно упрощенной фабульной форме передаются посредством нарраторов. Смене мировоззренческой установки сопутствуют и изменения в поэтическом методе: бунинская проза с одной стороны, приобретает черты эпичности, с другой стороны, позиция лирического героя получает всё более яркий акцент, выражение субъективного внутреннего мира становится задачей нарраторов или передается созерцательным, мудрым авторским голосом. Эта дифференциация распространяется также и на ощущение времени в новой модели бунинского повествования — авторскому субъекту принадлежит время переживаемое бесконечная протя-

женность, неизмеримость внутреннего времени, а остальным героям — внешнее, объективное, измеримое время физического мира. Из этого следует, что единый линейный повествовательный ход нарушается, фабула и сюжет расходятся, фабула теперь не имеет начала и конца, и часто повествование начинается *in medias res*. С точки зрения трансформаций поэтической системы Бунина произведение «Легкое дыхание» (1916) расценивается как прототипическая модель, поскольку все составляющие его композиционные элементы являли собой новые приемы по отношению к традиционной поэтике рассказа: единый ход линейного повествования распадается, исключительно простая фабула задана в первых же фразах рассказа, автор отходит на задний план и передает свою роль нарратору, главная смысловая нагрузка заключена в деталях⁵. Такие произведения, как «Перевал» и «У истока дней» возникли в лирико-эпический ранний период творчества Бунина, когда лирический герой субъективно интонированных сочинений является персонажем, исключительно близким авторской личности. Эта близость исчезает в зрелых произведениях десятых годов, и в лирико-философском очерке «Ночь» (1925) обретает вербальное выражение, когда автор отделяет себя от своих героев, их точки зрения окончательно раздваиваются, и отныне Бунин как бы «сверху» созерцает весь хаотический мир. Смена авторской перспективы оказала влияние на дальнейшее развитие всей писательской установки Бунина — из писателя-лирика происходит постепенное становление писателя произведений эпического характера, и сопутствующие этому переходу изменения, на первый взгляд касающиеся только системы поэтических приемов, а на самом деле, явились результатом наступивших изменений в методе интеллектуального воззрения, так как, по свидетельству этих произведений, Бунин постепенно находит точку ориентации в комплексе житейных и бытийственных проблем, обрушившихся на мысляще-чувствующего индивида эпохи рубежа столетий. В лирическом этюде «Ночь» писатель подытоживает накопленные им до этого периода знания о жизни, следуя собственному заданию — документально сохранить ценности познания бытия для потомков, — и признает, что осуществить подобное задание способны лишь избранные личности определенного разряда. Самым важным элементом бунинского мироощущения эпохи рубежа столетий является то, что писатель, считая себя частицей хаотической мировой жизни, чувствует и пытается постичь взаимосвязь между единичным и общим, настоящим и прошлым, между самим собой и мирозданием. «Человек должен сознавать в себе

⁵ См.: О. Сливницкая, Фабула — композиция — деталь бунинской новеллы. В кн.: Бунинский сборник. Орел 1974.

свою личность не как нечто противоположное миру, а как малую часть мира, огромного и вечно живущего»⁶. «Подобное воззрение выражало одну из существенных граней сознания эпохи в философской и психологической литературе начала века, и часто определялось как „космическое“»⁷.

Космическое мышление — характерное русское мироощущение эпохи рубежа столетий, изложенное в самых разных видах словесного воплощения, появляется в произведениях художественной литературы, в теоретических трактатах по литературоведению, но главное выражение обретает, естественно, в отдельных философских трудах, как, например, в трудах Н. Бердяева. Согласно мнению знаменитого мыслителя т.н. русского религиозного ренессанса хаотичный, противоречивый образ русского мышления данной эпохи мотивируется не получившей доселе ответа дилеммой историко-духовного порядка, которая уже около двух столетий, начиная с петровских реформ занимает умы России и разделяет русскую интеллигенцию на два лагеря. А именно: вопрос о культурной принадлежности России. Философ считает, что рассматривая проблему в более широком измерении можно снять антиномию оппозиции — «социальность» и «космическое представление» «в бесконечном океане мировой жизни»⁸. Бунин по своему складу мышления художник, а не философ, поэтому лирический очерк *Ночь*, представляющий зарисовку картин созерцания жизни есть художественное произведение, которое может рассматриваться не более как философское эссе. В этом отношении это произведение можно поставить в параллель с о статьей Андрея Белого «Восток и Запад» (1916), которая соответственно авторской установки однозначно не являющаяся теоретико-философским произведением, несмотря на то, что в ней сделана попытка выразить характерное мироощущение эпохи. Автор этой статьи отклоняет разделение цивилизованного мира на Восток и Запад, считая, что необходимо мыслить более глобальными категориями — ведь человек эпохи притязает (по крайней мере умозрительно) на бесконечный космос: «Кем мы должны стать, обитателями провинции или страны, континента или же — обитателями вселенной, участниками космической жизни, равноправными гражданами всех планет и всех солнц?»⁹ Ответ на этот вопрос напрашивается

⁶ Цит. из кн. Бунин, Освобождение Толстого (1937) по кн.: О. Сильвицкая. Проза И. Бунина (1914–1917). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Харьков 1970, 6.

⁷ См. там же.

⁸ Н. Кучеровский. Иван Бунин и его проза. Тула 1980, 284. Кучеровский цитирует статью Н. Бердяева «О социальном и космическом мироощущении» из ж. «Биржевые ведомости», 1916, № 15705.

⁹ А. Белый, Восток или Запад?: Биржевые ведомости, 1916, № 15661.

сам собой и может быть найден в своеобразном «поэтическом» решении вековой дилеммы истории русской культуры и духа. Литературный критик Д. Да-рский, современник Бунина видит воплощение космического мироощущения в натурофилософской лирике поэта XIX в. Ф. Тютчева: «...характерной чертой космического сознания является прежде всего чувство космоса, то есть мировой жизни и порядка; и в тоже время это интеллектуальное прозрение которое одно может перенести индивидуума в новую сферу существования... И, наконец, еще то, что можно было бы назвать чувством бессмертия, сознанием вечности жизни и не в форме убеждения, что такая жизнь будет у меня, а как сознание того что она у меня уже есть»¹⁰. Бердяев расценивает «космическое сознание» эпохи как высшую стадию развития человечества, равноценную просветлению Будды, Христа, Магомеда, и блестяще доказывает при этом, что речь идет о философии кризисных культурных эпох. Бунин, словно продолжая мысль Бердяева, разделяет человечество на две половины, и ко второй половине он причисляет личности масштаба Будды, Христа, Магомеда и Толстого, характеризуя их, подобно Бердяеву, как представителей духовной элиты своей эпохи: «Что это за разряд, что это за люди? Те, которых называют поэтами, художниками. Чем они должны обладать? Способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, — то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения, и, кроме того, живой и особенно образной (чувственной) Памятью... Для таких людей их исключительно сильное Я есть одновременно и проклятие и счастье, жажда вящего утверждения этого Я и вместе с тем вящее (...) чувство тщеты этой жажды, обостренное ощущение Всебытия. И вот Будда, Соломон, Толстой...»¹¹.

Интересно отметить, что философ Бердяев, поэт-писатель и теоретик Белый и прозаик-поэт Бунин прошли одинаковый путь к выявлению космического сознания, к постижению его сущности. Все они каким-либо образом искали ответ на актуальный по сегодняшний день вопрос истории русской мысли. Вопрос о культурной принадлежности России, географически занимающей пограничное положение между Востоком и Западом, и по историческим причинам вобравшей в себя элементы обеих культур.

Бунин, подобно Бердяеву, воплощает свое универсальное миропонимание в библейских картинах, которое дополняется у него

¹⁰ Д. Да-рский, Чудесные вымыслы о космическом сознании в лирике Тютчева. Москва 1914, 7.

¹¹ См. там же, 287.

представлениями восточной философии. Поэтому не случайно, что к лирико-философскому обобщению сложившейся к десятым годам мировоззренческой картины инспирирует Бунина именно путь на Восток, цейлонская поездка, о которой он ведет дневниковые записи. Насколько является личным этот выкристовализованный тип мировоззрения писателя свидетельствует тот факт, что отражающий образную систему произведения *Ночь* дневник почти без изменения был опубликован Буниным под заглавием «Воды многие», также с двойной датой: 1916–1926. В этих двух произведениях представлены обобщенные жизненно-философские взгляды писателя, получившие выражение в сочинениях периода десятых годов, который, как мы уже упоминали, ознаменовал переломный момент в творчестве Бунина. Ведь Бунин сумел возвыситься над хаосом, царившем вокруг него, признать и принять себя частью природного мира, и окрепнув властью всебытия, смог сверху созерцать обремененный предчувствием катастроф человеческий мир.

К описанию своей философии жизни Бунин призывает в помощь романтический топос созерцающе-мыслящего индивида, появляющегося на фоне ночи, на что указывает и подзаголовок произведения. Вероятно, что контрасты природы вызывают философские размышления о человеческом бытии, его цели и назначении у отличающегося лирическим складом души Бунина, потому что именно он является тем русским писателем рубежа столетий, кто среди своих современников кажется наиболее связанным с традицией русской классической литературы. Однако это произведение показывает, что Бунин человек иной эпохи, нежели художник натурофилософской лирики XIX в. Тютчев, для которого природа — холодная, враждебная власть, Сфинкс, безучастный к страданиям человека. Мы же видим, что человека рубежа веков не обескураживает природа, равнодушие космоса, а напротив — ощущение контраста дня и ночи, природы и общества приводит к пониманию того, что человек благодаря своей способности прочувствовать в более глубоком философском смысле обе эти сферы является частью как общественного, так и природного мира. Эта мысль впервые была сформулирована уже в произведении Бунина 90-х годов XIX в., в лирическом очерке «Перевал». Две противоречивые сферы присутствуют в человеке, пульсируют в нем, и интеллектуальное переживание их присутствия делает способным человека освободиться именно посредством творчества из гнетущего плена суеты будничного существования. Человек, будучи носителем культуры, при словесном выражении своих мыслей и чувств обращается как опосредующему языку к древнейшим документам человеческой мысли — к Библии, цитатам из книги Екклесиаста, заимствует из изречений Будды. Книга Екклесиаста

служит напутствием западному человеку, жизнь которого замкнута в определенных временных и пространственных измерениях. Для живущего в сфере общественных преград индивида, для «труженика дня», единственной возможностью высвобождения на некоторое время из плена его земного назначения становятся ночная тишина, творчество, размышления. Именно поэтому Бунин избирает сливающую воедино две сферы человеческого бытия ночную темноту временным фоном, таинственной атмосферой своего медитативного лирического этюда. Пространство, расширяющееся в произведении, слияние на краю горизонта «млечного моря и млечного неба», холодный свет «зловещего Юпитера», монотонный гул миллиарда ночных существ, зрительные и слуховые эффекты инспирируют мысли и чувства творческого субъекта, стремящиеся к выражению из глубины души. «О чем я думаю?» — спрашивает он себя. «Решился я испытать умом всё, что делается под солнцем; но это тяжелое занятие дал бог сынам человеческим, чтобы они мучили себя»¹². И Екклезиаст отечески советует: «Не будь слишком правдив и не умствуй слишком». «Но я — говорит лирический герой, — всё „умствую“, я слишком „правдив“». Он, полемизируя с пророком, последовательно излагает в ряде мыслей почему мышление нераздельно от личного существования и от человеческого бытия вообще. «О чем я думаю? Когда я спросил себя об этом, я хотел вспомнить, о чем именно я думал, и тотчас же подумал о своем думанье и о том, что это думанье есть, кажется, самое удивительное, самое непостижимое — и самое роковое в моей жизни». Думает и затем, чтобы запомнить, сохранить, удержать в себе всё, что его окружает, а также потому что «еще чувство великого счастья от этого великого покоя, великой гармонии ночи» охватывает его, и «рядом же с этим чувство какой-то тоски, какой-то корысти». Потому в нем одном нет покоя бездумности, что он жаждет «как-то использовать ... даже эту самую тоску и жажду, что-то создать из них». Но Екклезиаст увещевает: «В будущие дни всё будет забыто. Нет памяти о прежних людях. И любовь их, и ревность давно исчезли, и уже нет им участия ни в чем, что делается под солнцем.» Бунин не комментирует это предостережение, ведь все его творчество и есть опровержение этому предупреждению. Ведь самая главная обязанность концепции художника по Бунину — запечатлеть каждый миг эфемерного бытия, создавая связь между мгновением и вечностью.

¹² Приведенные отрывки из лирического этюда *Ночь* (1924), цитируем по изд.: И. А. Бунин, *Сочинения в трех томах*, 2, 417–428. Цитаты библейских парафраз (высказывания Будды) в этом произведении даются не в точности.

Но не важно, о чем именно думал я, продолжает Бунин свои размышления, важно мое «думанье», а еще важнее «думанье об этом думанье». «Эта мысль о собственной мысли, понимание своего собственного непонимания есть самое неотразимое доказательство моей причастности чему-то такому, что во сто крат больше меня, и значит, доказательство моего бессмертия: во мне есть помимо моего, еще некое нечто, очевидно, основное, неразложимое, — истинно частица бога.» Но ведь эта божья искра в человеке и есть его гибель, потому что «бог на небе, мы же на земле», и если данное сознание начинает преобладать в человеке, то «земное делание» и «бывание» становятся для человека невозможными. Ночной сад, перспектива, расширяющаяся в сторону моря, как-бы пробуждают погруженного в думы героя. Созерцание грандиозной картины природы возвращает его душевное спокойствие. «Только человек дивится своему собственному существованию, думает о нем. Это его главное отличие от прочих существ, которые еще в раю, в недумании о себе. Но ведь и люди отличаются друг от друга — степенью, мерой этого удивления. За что же отметил меня бог роковым знаком удивления, думанья, „умствования“ так сугубо, зачем всё растет и растет оно во мне?» Ведь кузнечики не умствуют, приводит доводы лирический субъект, намечая этим характерную особенность своей прозы в духе универсального своего мировоззрения — он не видит различия преимущества между живущими существами, считает, что всякое создание божье в этом мире достойно того, чтобы о нем писали. Эта мировоззренческая установка, не признающая иерархическую разноранговость между земными тварями, способствовала, по-видимому, созданию таких произведений как *Белая лошадь* (1908), и более широко известной повести *Сны Чанга* (1916), в которых в роли мыслящих человеческих существ выступают животные, как, например, китайский пес Чанг может восприниматься как альтерэго своего хозяина капитана.

«Я слушаю и думаю. И от этого я бесконечно одинок в этом полночном безмолвии...» Человеческий мир пребывает в молчании, лишь тишина природы «слышится» в «ее хрустальном звоне» — и одиночество человеческого мира есть одиночество человека, способного эмпирически и интеллектуально воспринимать и созерцать свой собственный одинокий мир, тот мир, который знаком нам уже с эпохи романтики.

«День есть час делания, час неволи. День во времени, в пространстве. День — исполнение земного долга, служение земному бытию. И закон повелевает: будь в делании и не прерывай его для осознания себя, своего места и своей цели, ибо ты раб земного бытия и дано тебе в нем известное назначение, звание, имя... А что есть ночь? То, что раб

времени и пространства на некий срок свободен, что снято с него его земное назначение, его земное имя, звание, — и что уготовано ему, если он бодрствует, великое искушение: бесплодное стремление к пониманию, то есть непонимание сугубое: непонимание ни мира, ни самого себя, окруженного им, ни своего начала, ни своего конца» — говорит художник с некоторой иронией, примиряясь с неизменным.

Следующий этап размышлений автора являет собой поворот в ходе течения мыслей эссе, и Бунин графически подчеркивает это, посвятив началу новой мысли новый абзац. Заявление творческого субъекта, что у него «нет ни начала, ни конца» означает радикальный разрыв с миропониманием Екклезиаста, представляющим воззрения западного человека на время и пространство. Для размышляющего в ночи рождение и смерть не существуют, они теряются в тумане бесконечной цепи бытия. Художник вдохновляется исследованным им на рубеже веков и прочувствованным во время восточной поездки духом восточной философии, благодаря которому он переоценивает такими представления, которые ранее означали для него границы индивидуального бытия. «Рождение! Мое рождение никак не есть мое начало. Мое начало и в той (совершенно непостижимой для меня) тьме, в которой я был зачат до рождения, и в моем отце, в матери, в дедах, прадедах, ибо все они тоже я, только в несколько иной форме...» Толстой, чья личность и творчество были одним из образцов для Бунина, пытался похожим образом постичь индивидуальное бытие, вероятно, также под влиянием восточных учений о реинкарнации, одним из первых распространителей которых в России он и явился¹³. Цитируя изречение Будды («Я помню, что когда-то я был козленком»), Бунин испытывает ощущение бесконечности бытия и этим причисляет себя к разряду избранных личностей, таких как Будда, Толстой, Саламон Премудрый.

«У нас нет чувства своего начала и конца» — спустя годы воспроизводит Бунин-Арсеньев это универсальное космическое мироощущение в романе «Жизнь Арсеньева»¹⁴. Самым важным является то знание, которое мы приносим с собой в мир посредством нашей («чувственной») Памяти». Носитель этой памяти — творческий субъект. Первое детское воспоминание Арсеньева-ребенка носит предметный конкретный характер — это нечто незначительное — освещенная комната. В то время как герой в романе воссоздает события прошлого

¹³ Толстой впервые издает учение Будды на русском языке. О. Солоухина цитирует из заметок Толстого: «...я, Лев Толстой, есть временное появления Толстых, Волконских, Трубецких, Горчаковых и т. д. ... всякое живое существо носит в себе все черты (или возможности их) всех своих предков...» (*Л. Н. Толстой*, Полное собрание сочинений, юбил. изд., 55, Москва 1937, 248–249).

¹⁴ *И. Бунин*. Жизнь Арсеньева. Юность. В кн: Полное собрание сочинений в 9-и томах, 6, 242.

в воспоминании, авторский субъект посредством чувственной памяти заново переживает прошлое, сопровождая процесс воспоминания лирико-философскими комментариями, поэтическими восклицаниями выражая этим позицию согласия или несогласия к воспроизводимому из памяти. Картина целостной жизни возникает в итоге синтеза этих двух ракурсов восприятий. Так, из симультанного действия воспоминания-памяти возникает организующий композицию произведения художественный прием, к которому Бунин прибегает уже в более ранний творческий период, развивает его, оттачивает, как один из важнейших поэтических приемом своего творчества. Воспоминание как художественный прием способствует созданию сочинений раннего периода бунинского мастерства, произведений, написанных в жанре эпитафия, как, например, «Антоновские яблоки» (1900), или «Руда» (1900).

Но автентическая личность по концепции Бунина вмещает в свое физиологическое существование не только время (прошлое, настоящее, будущее), но и объединяет в себе миры и пространства. «Но ведь так вероятно, что мои пращурьы обитали именно в индийских тропиках... Есть люди, боящиеся змей, пауков „безумно“, то есть вопреки уму, а ведь это и есть чувство какого-то прежнего существования, темная память о том, например, что когда-то древнему пращурьу боящегося постоянно грозила смерть от кобры, скорпиона, тарантула». В таком случае, продолжает автор свою аргументацию, смерть является не тем, что думает о ней «труженник дня», пребывающий в практической бытовой сфере человек. Не понимая, не чувствуя смерти, он, если бы родился на каком-нибудь необитаемом острове, не имел бы о ней даже ни малейшего представления. С самого начала творческого пути Бунина горячо интересует проблематика смерти, исчезновения во времени и обреченности на гибель всего живого на земле. Но он подходит к осмыслению этой темы своеобразно, истолковывая ее отлично от традиционных представлений. В уже ранних произведениях Бунина, написанных на рубеже столетий, можно проследить, что для него кончина жизни — это своего рода «исход» какого-либо состояния пребывания во времени, как мы видим в «Исходе» (1902), или «преображение», как в «Мелитоне» (1906) и «Соснах» (1901). И лишь в лирическом очерке «Ночь» Бунин окончательно преодалевает страх, захватывающий его при мысли об исчезновении, и перед ним мелькает надежда бессмертия. «Я всю жизнь живу под знаком смерти — и все-таки всю жизнь чувствую, будто я никогда не умру... Но каждые семь лет человек перерождается, то есть незаметно умирает, незаметно возрождаясь».

С ранней молодости Бунин ощущал в себе писательское призвание. Это чувство явилось двигателем его творчества, мотивацией мучитель-

ных творческих. Но первый раз писатель об этом открыто исповедуется только на пороге десятых годов: «Меня выделили из многих прочих. И хотя всю жизнь я мучительно сознаю слабость и недостаточность всех моих способностей, я, по сравнению с некоторыми, и впрямь не совсем обычный человек». Бунин причисляет себя к людям, «которых называют поэтами, художниками». Их главный отличительный признак — способность перевоплощения. Они чувствуют не только свою эпоху, но и прошлые времена, обретают свою родину и на чужой земле, понимают самих себя и других людей. «Обладают особенно живой и особенно образной (чувственной) Памятью, предопределяющей их способность перевоплощения». Художник всегда знает больше, чем его окружающие — творец художественного произведения обзирает жизнь своих героев с другой, высшей перспективы. Это знание и особое видение мира в то же время есть тяжкое бремя художника, ведь он никогда не знает, где граница между его воображением и действительностью. Отсюда ведет только один шаг к осознанию писателем того, что: «Есть два разряда людей. В одном, огромном, — люди своего, определенного момента, житейского строительства, делания, люди как бы почти без прошлого, без предков, верные звенья той Цепи, о которой говорит мудрость Индии: что им до того, что так страшно ускользают в безграничность и начало и конец этой Цепи? А в другом, сравнительно малом, не только не делатели, не строители, а сущие разорители, уже познавшие тщету делания и строения, люди мечты, созерцания, удивления себе и миру, люди „умствования“, уже в тайне откликнувшиеся на древний зов: „Выйди из Цепи!“ — уже жаждущие раствориться, исчезнуть во Всеедином и вместе с тем еще люто страждущие, тоскующие о всех ликах, воплощениях, в коих пребывали они, особенно же — о каждом миге своего настоящего».

Описывая свое космическое мироощущение, Бунин ставит его в оппозицию с другим, характерным, как он считает, для большей части человечества миропониманием. Писатель всякий раз заново излагает свою позицию — в процитированном выше отрывке дается уже третья формулировка представления о подразделении человечества. Парадоксальным образом, для лучшего пояснения своей точки зрения художник использует всё более отвлеченные категории. Представление Цепи являет собой путь цепи единичных существований, который необходимо до конца пройти творческому индивиду, чтобы «явить в себе» и использовать весь накопленный своими предками опыт. «Эти люди... воскресившие в своем лице силу и свежесть своего райского праотца, его телесности... райски чувственны в своем мироощущении, но рая уже лишённые. Отсюда и великое их раздвоение: мука ухода из Цепи, разлука с нею, сознание тщеты ее — и сугубого, страшного очарования

ею... Господи, я уже слышу тебя. Но еще горько мне разлучение с обманной и горькой сладостью Бывания. Еще страшит меня твое безначалие и твоя бесконечность...»

Хотя писатель уже в начале произведения однозначно изъясняет, что время его существования — ночь, а пространство его действия природа и мироздание, что он сам принадлежит к разряду избранных художественных натур, только в последней части философского очерка он полностью идентифицируется с этой философией жизни, под знаком которой рождаются его мысли, создающие питательную почву его творчества, определяя мыслительный организм писательского мастерства. Проявление этой философии в стремлении Бунина упорядочить и запечатлить свою картину мира («...непрестанно высказывать свои чувства, мысли, представления, и высказывать не просто, а с точностью, красотой и силой, которые должны очаровывать, восхищать, давать людям печаль или счастье...») оказало исключительное влияние на дальнейшее формирование творческих принципов писателя, став началом изменений, ознаменовавших десятилетия.

Бунин двояко реагирует на опознание человека не центром мироздания, а лишь его малой частицей, и на то, что этот статус открывает в то же время огромные возможности для индивида в мировом пространстве и времени. Ранние произведения писателя уже предвосхищают эту двоякую позицию. С одной стороны, Бунин придерживается т.н. «социальной» картины мира XIX в., согласно которой возможности индивида не выходят за пределы границ возможностей своей социальной группы, с которой он связан узами обычаев и условностей. Это обуславливает доходящий до крайности, шопенгауэровский пессимизм бунинского мироощущения. Однако с другой стороны, он сознает преимущества экзистенциальной ситуации, предложенной новыми умонастроениями — ту безграничную свободу, которая открывается способному освободиться от общественных конвенциональных ограничений индивиду. Из этого упоения неожиданно открывшейся свободой, из внезапного раскрытия красот жизни рождается эстетизирующее мировосприятие. Это мироощущение воплощается в произведениях искусства, запечатливающих в первую очередь жизнь с точки зрения ее эстетических проявлений. Философский витализм Бергсона также стал одним из источников вдохновения художественных поисков в искусстве рубежа столетий.

Контрастный характер мироощущения Бунина, программно выраженный в основной художественной антиномии новеллы *Сны Чанга*, является формообразующим принципом творчества писателя. «Было когда-то две правды на свете, постоянно сменявших друг друга: первая та, что жизнь несказанно прекрасно, а другая — что жизнь мыслима

лишь для сумашедших»¹⁵. Однако только авторское сознание способно вобрать в себя и примерить эти две крайние позиции. Как показывают новеллы десятых годов и последующего периода, двойственный взгляд на жизнь не может вместить сознание ни одного из героев. Лишь авторское сознание обладает этой «(чувственной) Памятью», дающей ему способность связать настоящее время с другими измерениями времен и пространств. Поэтому авторский субъект может стать «всезнающим», «всеобъемлющим времена и пространства» властелином своего творческого мира. И если мастер искусства XIX в., выражающего социальную ориентацию художественного миропонимания, например, автор классического романа, создает закрытую целостную систему художественного пространства и времени, то для художника начала XX в. мир — бесконечное космическое пространство и слияние разных пластов исторического времени.

Известный исследователь русской литературы рубежа столетий, М. Дрозда, анализируя стилевые явления модернизма и в то же время черты традиционного характера в творчестве Бунина, утверждает, что современники писателя причислили его к последователям русской классической прозы, видимо потому, что «на первый взгляд — один из существенных элементов его поэтики, а именно соотношение коммуникативной установки повествования и предмета его, лолучал в его прозе форму более близкую поэтике классического реализма, чем современным нарративным системам... Бунинское повествование выглядит трафаретным, прежде всего, потому, что Бунин пользуется главным образом психологически-всезнающим, эпически-суверенным рассказчиком»¹⁶. Хотя, как это было выше отмечено нами, доминирующий авторский субъект открыто выступает только во «внутренней книге», и эта цезура между сочинениями Бунина, носящими характер *ars poetica*, и между остальными его произведениями, начиная с десятых годов вырисовывается отчетливее, чем раньше. Поэтому новую исследовательскую точку зрения М. Дрозды, высказанную при рассмотрении круга проблем о своеобразии бунинской прозы, мы можем принять только с некоторой оговоркой, добавляя, что доминирующая роль авторскому субъекту отводится лишь начиная с десятых годов. Небезынтересно также указать, что сам исследователь для подтверждения своей концепции упоминает произведения, созданные лишь после обсуждаемого периода, такие как «Сны Чанга», «Легкое дыхание», «Жизнь Арсеньева». Лирико-философский этюд *Ночь*, составляющий одну из главных страниц в «книге внутренней жизни», как уже упоминалось нами, при-

¹⁵ И. Бунин. Сны Чанга: Сочинения в трех томах, 2, 118.

¹⁶ М. Дрозда, Бунин: М. Дрозда, Нарративные маски русской прозы от Пушкина до Белого (Труды по исторической поэтике). Прага 1990, 187–188.

обретает окончательную форму только в 1925 г. Первая часть романа «Жизнь Арсеньева», воскрешающая детские и юношеские годы — Бунин планировал создать трехчастный роман — и завершенная в 1930 г., собственно говоря, отчасти представляет собой нанизывание уже ранее написанных новелл. Авторский голос и роль героев здесь решительно разделяются, поскольку в главном герое Арсеньеве автор стилирует свое прежнее «я»¹⁷. Кроме дневника писателя и автобиографии, к произведениям «книги внутренней жизни» относятся еще книга «Освобождение Толстого» (1937) и поздняя работа о Чехове, где автор заново излагает, уточняет свои принципы в области философии жизни и философии творчества.

Что же касается страниц «книги внешней жизни», они являют собой «отчужденные» творения авторского субъекта, где на примере судьбы своих героев автор представляя и варьируя ту же самую экзистенциальную ситуацию, показывает, в какой степени и форме индивид способен пережить эпоху хаоса, принять эту новую ситуацию в истории человеческого духа и извлечь из нее познавательный опыт, способствующий поддержать его жизнь. Именно начиная с десятых годов Бунина всё больше интересуют широкие метафизические проблемы индивидуального бытия — проблемы человеческого духа и его связи со Всебытием. Поэтому произведения писателя приобретают более подчеркнутый философский характер. Герои Бунина не в одинаковой мере способны осмыслить свое место и назначение в этом структуре мироздания, поэтому они помещаются писателем на определенной воображаемой ценностной шкале соответственно мере их «просветления», т.е. того, насколько они способны выйти из Цепи и, освободившись от уз индивидуального бытия, раствориться в бесконечном пространстве космоса. В новелле «Братья» (1914) на примере изображения различия мироощущений живущего «младенчески-непосредственной жизнью» восточного рикши и пытливого, стремящегося к разгадке тайн бытия западного ума показана неуместность разделения мира на Восток и Запад, ведь обе культурные сферы имеют один исток, и при непосредственном сравнении этих двух миропониманий в смысле космического мироощущения общество и Всебытие объединяется, времена и пространства сливаются воедино. В истории поэтической гимнастики Оли Мещерской («Легкое дыхание», 1916) воспета возможность освобождения от уз практического, конвенционального мира. Пренебрегая общественными предписаниями, Оля, грациозное и пленительное в своей естественности существо излучающей и дышащей из нее

¹⁷ Об этом подробнее см.: *KATONA Judit, Bunyin: Arszenyev élete*. In: *Huszonöt fontos orosz regény. Szerk. [Ред.] Hetényi Zsuzsa. Budapest 1995. 249–261.*

женственностью как космической безличностной силой разрывает условные рамки этого мира, и хотя «в земном смысле» Оля при этом погибает, по космическим же законам энергия и мощь женского начала, «легкое дыхание» растворяется во Всеединстве, потому что оно — органическая часть общей стихии. Бунинские воззрения на искусство, его концепция творческой личности, высказанные в романе «Жизнь Арсеньева», таким образом, заново получили выражение в эмигрантский период, обогатив этим самым художественное полотно произведений, посвященных процессу становления художественного сознания.

Безымянная героиня рассказа «Чистый понедельник» (1944), возможно, более всех соответствует бунинской философской концепции жизни, не только в смысле своей духовной культуры, как носительница в равной мере восточных и западных начал, но как представительница этой двойственности, воплощенной и в ее внешнем физиологическом облике и в поведенческой манере¹⁸. Идеал героини древняя, допетровская патриархальная Россия, и она чувствует, что лишь в монастырской жизни, полноценно выражающей дух древнерусской культуры, могут воплотиться ее чаяния об идеале и может осуществиться ее причащение к этому духу. Только посредством ухода в монастырь индивидуальное бытие может выступить за рамки общественного существования и соединиться с духом Всеединства. Хотя героиня с самого начала рассказа тайно лелеет в душе желание этого освобождения, все-таки только постепенно, ценой терзаний сопротивляясь искушениям соблазняющего материального мира, представителем которого является ее возлюбленный, осуществляет свою мечту о жизни более высокого порядка. Используя терминологический обиход очерка «Ночь», можно сказать, что героиня «Чистого понедельника» уже ответила на «древний зов» — «Выйди из Цепи!» , потому что она несет в себе новый идеал, проявляющийся в форме космической силы. Но она еще не может вырваться из рамок своей личности, не может раствориться во Всеединстве, так как испытывает ностальгическую тоску по «каждому уходящему мгновению своей жизни». Эта ностальгическая тоска есть жажда упования красотой мира, или внешний эстетический момент, но внутреннее индивидуальное стремление продиктовано стремлением освободиться из Цепи. Жест героини близок философской концепции жизни писателя потому, что потерявшая свою роль личность противостоит безличной, хаотической силе мира тем, что покинув сферу своего привычного существования растворяется

¹⁸ См. подробнее: Ю. Катона, Рассказ «Чистый понедельник» и проблема кризиса личности в творчестве Ив. Бунина: *Dissertationes Slavicae, Sectio historiae litterarum* 19 (Szeged 1988) 87–106.

в бесконечном пространстве мироздания, и таким образом обретает новую жизнь, ощущая новую гармонию всего единения со всебытием.

Эти несколько характерных примеров показывают, что в творчестве Бунина широко представлена и разработана одна центральная для писателя до конца его творческой жизни проблема — понять и определить новое место и назначение потерявшей свою культурно-историческую роль личности на пороге грядущего столетия, в первые десятилетия нового века. Творческо-философские искания писателя представлены на двух уровнях, соответственно которым творчество Бунина можно рассматривать как состоящее из двух разделов — большая часть произведений составляет «книгу внешней жизни», и менее многочисленные произведения-исповеди образуют «книгу внутренней жизни» художника. И хотя такое мысленное разделение творчества Бунина последовательно оправдывается лишь произведениями десятых годов, после того как автор дал тезисную формулировку своей концепции жизни, все-таки можно сказать, что уже начиная с раннего периода, периода поисков и творческого становления писателя параллельно пишутся страницы обеих книг.

К проблеме метафоризации в философских текстах: мотив грома у Вико и у Андрея Белого

ЭМЕШЕ НИРИ-РОДЖЕРС

Emese NYÍRI-ROGERS, P. C. Hoofstraat 112, Amsterdam, 1071 CD
[EmeseRogers@compuserve.com]

Цель настоящей работы — анализ мотива грома в произведениях Андрея Белого, в частности, в соотношении с семантикой мотива грома, как это оформляется в «Новой науке» Джамбаттиста Вико¹.

При анализе мотива грома у Андрея Белого данное исследование выдвигает в фокус внимания две статьи: «Магия слов» (1909) и «Жезл Аарона» (1917), которые уже не раз толковались литературоведением в связи со стремлением определить место Белого как мыслителя и теоретика языка в контексте философских и лингвофилософских течений XIX и начала XX вв.² В отличие от этого целью настоящей работы ставится освещение тех художественных особенностей данных статей, которые резко отделяют их от других текстов, написанных Белым на тему языка (напр. «Мысль и язык») и от многих трудов, в которых Белый формулировал свои философско-эстетические взгляды³.

Когда мы стараемся проследить развитие одного мотива⁴ в контексте данных двух статей и в кругу нескольких других, художественных произведений Белого (в романах «Котик Летаев» [1922], «Крещеный китаец» [1915] и в поэме «Глоссолалия» [1922]), естественно возникает вопрос: почему писатель, столь глубоко знающий язык и код отвлеченного философского мышления, издает работы по теме поэти-

¹ Данная работа берет основой анализа следующее издание «Новой науки» Вико: *Principi di una Scienza Nuova d'intorno alla comune nature delle nazioni di Giambattista Vico*, Secondo l'edizione del MDCCXXV, con note di Giuseppe Ferrari, Napoli, Stamperia de Classici Latini 1859.

² См. напр.: *Stephen CASSIDY*, Bely the Thinker in: *Andrei Bely — The Spirit of Symbolism*, ed. John E. Malmstad. Ithaca and London 1987.

³ Нужно отметить, однако, что и в ряде других «теоретических» работ Белого появляются образы и метафоры (см. пр. статью *Искусство* (1911), *Ритм и смысл* (1922) или сборник статей «Луг зеленый»). О художественных признаках последнего см.: *Каталин Секе*, *Элементы стиля модерн в эстетике Андрея Белого (Луг зеленый): Литературное обозрение 1995/IV–V*, 196–200. Статьи «Магия слов» и «Жезл Аарона» отличаются, однако, от вышеприведенных их своеобразной логикой умозаключения (см. данную статью позже).

⁴ Настоящая статья употребляет термин «мотив» в качестве словесно-образной единицы, следуя за определением Елизаветы Френцель в кн.: *Elisabeth FRENZEL*, *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1962.

ческого языка, которые и в их построении и в их насыщенности образами противостоят критериям теоретического лингвофилософского текста? Ответ на этот вопрос обеспечивает сам Белый на страницах тех же самых статей, когда излагает свои идеи о том, почему отвлеченные философские понятия и мышление в абстрактных терминах не способны передать «смысл»⁵, вследствие чего «течению слов не соответствует течение смысла», и когда аргументирует, что познание и общение возможны только в рамках творчества⁶, в определенном творческом, поэтическом состоянии духа и сознания.

Решение вопроса о неадекватности философского термина «выразить невыразимое» Белый находит в метафоре и в образном, поэтическом слове⁷ (смысл которого «реален», многообразен, «жестикულიационен», «мимичен»)», создание и восприятие которого связано с актом творчества.

Проблема неадекватности понятийного философского языка выразить «метафоричное мышление» «новой философии» (метафоричную сущность мира) для нового времени впервые была сформулирована Ф. Ницше⁹. Метафоричный, поэтический язык работ «базельского философа» и жанровое новаторство „Also sprach Zarathustra“ оказали огромное влияние на представление Белого о своеобразных формах, в которых наиболее верно может проявиться современная философия. В творчестве Белого имя Ницше фигурирует не только в «теоретиче

⁵ «Эти слова не суть термины... группу терминов покрывают они обыкновенно случайно... все такие слова далеки от первичной мифической свежести живого народного слова» и «...логике современных философов просто нечего делать с понятиями, в которых течет наша жизнь» (Жезл Аарона. В кн.: Скифы, 1917, 156), «Требуется оживление динамики мысли; мысль в понятиях — статика» (Жезл Аарона, 210).

⁶ «...познающий есть всегда неопределенный рев безсловесной души; познаваемое — встречный рев стихийной жизни; только словесный фейерверк ...создает иллюзию познания; но это познание — не познание, а творчество нового мира в звуке» (Магия слов. В кн.: Символизм. Москва 1910, 438), ср. еще: «природа, мир возникают для познающего только тогда, когда он уже умеет творить наименования» (Магия слов, 430), и: «корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания» (Жезл Аарона, 160).

⁷ См.: Жезл Аарона, 157, ср. также: «...мысль изреченная есть ложь — говорит Тютчев. И он прав, если под мыслью разумеет он мысль, высказываемую в ряде терминологических понятий. Но живое, изреченное слово не есть ложь» (Магия слов, 429).

⁸ Жезл Аарона, 159 ср.: «слово-образ — подобно живому человеческому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание» (Магия слов, 436), ср. Жезл Аарона, 158.

⁹ Об этом и о метафоричности языка пресократической философии, анализ которого помог Ницше сформулировать свои идеи о философском языке, см.: Sarah KOFMAN, Nietzsche and Metaphor. Stanford, California, 1993, 17. Об употреблении метафоры в философских текстах см. также: Ж. Деррида, Белая мифология: «Poétique», 1971.

ских» трудах (см. статью «Искусство», и т.д.), но и как метафора (вместе с именем Заратустры); оно встречает нас и в поэме «Глоссолалия»¹⁰.

Когда Белый в статье «Жезл Аарона» критикует традиционный язык философии и упрекает философов в отказе от метафоры¹¹, он формулирует проблему, которая занимает и других мыслителей эпохи начала века. Язык многих работ В. Розанова свидетельствует о поисках этого философа выражение своеобразия содержания религиозно-философских идей на специфическом, метафоричном языке¹². Поэтому я считаю необходимой задачей не только выявить наличие художественных элементов в статьях «Магия слов» и «Жезл Аарона», но и осветить, хотя и только в контурах, те своеобразные признаки умозаключения этих трудов, которые свидетельствуют о метафоричности не только языка, но и мышления данных работ.

Насколько мне известно, литературоведение не располагает данными, свидетельствующими о непосредственном воздействии Дж. Вико на А. Белого. Выявление параллелей в использовании одного и того же мотива — мотива грома, — однако, может открыть возможность увидеть в книге Вико прототекст для изложений Белого.

«Новая наука» Вико, впервые воспринятая в России через французские переводы, оказала большое влияние на русскую философскую мысль XIX в. Идеи Вико о тождественном характере всех народов мира, об универсальности и цикличности исторических процессов нашли отклик в работах выдающихся историософов Михаила Стасюлевича, Петра Лаврова и Николая Михайловского¹³. В полемике, вызванной мыслями Вико, среди других, участвовал Борис Чичерин, следы виковского влияния можно обнаружить также и в некоторых историософских статьях Владимира Соловьева¹⁴.

В области художественной литературы идеи Вико оказали наибольшее влияние на творчество Ф. М. Достоевского, который построил

¹⁰ См. Глоссолалия. Берлин 1922, гл. 39. Поэма «Глоссолалия», по моему мнению, является наиболее совершенным и удачным итогом поисков Белого создать произведение, в котором через своеобразия формы и стиля (стилей) — философия и поэзия воплощаются как единство, и в котором появляется идеал Белого о синтезе метафоричного, интуитивного мышления и некой чистой, прозрачной сверхлогики (определение логического смысла и идеи о синтетическом сверхмысле), см. Жезл Аарона, 158 и 171.

¹¹ «Обыденная философия отскочила в «паническом» ужасе от метафоры; и потом на метафору наложила узду аллегории» (Жезл Аарона, 156).

¹² О метафоричности языка Розанова см.: А. Синяевский, Опавшие листья В. Розанова. Париж 1982

¹³ См.: George KLINE, Vico in Pre-Revolutionary Russia, in Giambattista Vico: An International Symposium, ed. Hayden V. Uchite, Baltimore 1969.

¹⁴ См.: Attila FAY, I. Karamazov tra Poe e Vico. Studi Vichiani, Napoli 1984.

в роман «Братья Карамазовы» ряд важных вопросов, являющихся опорными точками системы мышления Вико¹⁵.

Однако, можно предположить и другой канал, через который идеи Вико могли быть восприняты Андреем Белым — это традиция немецкой философско-лингвистической школы, особенно наследие В. Гумбольдта¹⁶, в частности повлиявшего на Андрея Белого через учения А. Потебни¹⁷.

Появление мотива грома в человеческой культуре отмечено с самых ранних времен письменности. Мифологии и священные книги древних исполнены образом грома. О весьма широком и многообразном круге значений мифологемы грома—грозы—молнии свидетельствуют образы громобогов-громовержцев в германской (Донар), скандинавской (Тор), саксонской (Тунор) и восточнославянской (Перун) мифологиях¹⁸.

Многочисленные примеры проявления образа грома в неевропейских культурах подчеркивают важность и универсальность данного мотива в контексте мировой мифологии. Достаточно вспомнить образ индусского бога грома (одного из старших божеств Индии) Индру¹⁹ или китайское представление о «князе грома», управляющем «Министерством грома и грозы» в Небесном мире²⁰. Чрезвычайно интересным является китайский миф о рождении молнии из полуоткрытого рта улыбающегося рая-неба или предание о громе как смехе неба²¹. Гром как средство гадания или как возвращающийся мотив при предсказании будущего встречается нас в тантрическом буддизме и в латинских предсказаниях Сибилл²².

С точки зрения данной работы, однако, можно выделить одно, наиболее значительное, общекультурное проявление образа грома, в котором он связан более или менее тождественно с идеей высшего могущества, сообщающего людям нечто из трансцендентного мира²³.

¹⁵ Там же.

¹⁶ G. WOHLFAHRT, Denken der Sprache, Sprache und Kunst bei Vico, Hamann, Humboldt und Hegel. Freiburg-München 1984.

¹⁷ Особенно большое влияние оказали на Белого среди других следующие работы А. Потебни: «Мысль и язык» и «Записки по теории словесности».

¹⁸ См.: В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Исследования в области славянских древностей. Москва 1974, 9.

¹⁹ См.: Usha CHOUDHURI, Indra and Varuna in Indian Mythology. Delhi 1981.

²⁰ См.: Joseph CAMPBELL, The Masks of God. Oriental Mythology. Arkana 1962.

²¹ Ср. сочетание образов неба, грома и смеха в повести «Котик Летаев», 330 глава «Образование действительности».

²² См.: HAHN István, Hitvilág és történelem. Budapest 1982.

²³ Чрезвычайно интересным является пример одного гностического письма, где высшее женское божество сообщает откровения в форме грома, см. об этом работу М. К. Трофимовой: Гром — Совершенный Ум, в «Труды по знаковым системам» XXIII. Тарту 1989.

Эта картина, вызывающая страх и почтение смертных, встречается нас в греческой фигуре «Зевса Громовержца», в латинском образе «Юпитера Громовержца» и во многих библейских историях, где Бог повелевает, наказывает и сообщает откровения пророкам именно в форме грома²⁴.

Многочисленные факты появления образа грома в русской и мировой литературе как семантически особенно насыщенного мотива свидетельствуют о важности данного образа в контексте европейской культуры²⁵. Примечательна его активизация в первые десятилетия XX в., и особенно примечательно, что конкретное оформление его у Дж. Джойса возрождает концепты Вико²⁶.

Как известно, «Опус Магnum» Джамбаттиста Вико, фундаментальными единицами которого служат принципы, дает начертание единой, многослойной концепции мировой истории как циклически повторяющегося, универсального процесса, реализующего Божественную Волю. Основой «Новой науки» является каноническая христианская метафизика, но вместе с тем — и стремление к опоре на строго научный подход, характерный для эпохи Просвещения. Последнее манифестируется, в основном, в главной цели книги — в намерении установить последовательную методологию изучения и описания истории. Однако в главах, где решающую роль играют философско-эстетические взгляды Вико на поэтическую речь, часто нарушается именно принцип филологической строгости²⁷. Изложение концепции поэтической речи в книге Вико мозаично, в некоторых местах — неразработано и не завершено. Признаки нецелостности теории Вико не лишают, однако, размышлений итальянского философа их крайней оригинальности и вдохновительной силы²⁸. Наоборот, они придают стилю Вико те свойства, через которые непосредственно выражается эмоциональная насыщенность произведения и проявляется колорит поэтичности.

²⁴ См.: Исх. 7, 9, 7, 17, 8, 5, 8, 16, 28, 1. Числ. 20, 27, 17. Цар. 7, 10, 12, 16–18. Иов. 26, 14, 37, 4–5. Пс. 29, 3–4. Апост. 2; «Слушайте, слушайте голос Его / и гром, исходящий из уст его» (Иов 37, 2–3); «Но Господь возгремел в тот день сильным громом над Филистимлянами» (1Цар 7, 10).

²⁵ См.: NIETZSCHE, Also sprach Zarathustra; Е. П. Блавацкая, Тайная доктрина; J. JOYCE, Ulysses; В. Хлебников, Зангеци; Б. Пастернак, Поверх барьеров. Гроза моментальная навек, А. Блок, Аграф догмата: «Тяжелый огонь окутал мирозданье. / И гром остановил стремящие созданья / Немая грань внедрилась до конца. / Из мрака вышел разум мудреца».

²⁶ См.: Clive HART, Structure and Motif in Finnegans Wake. London 1962.

²⁷ Анализируя методы Вико, Питер Берк тоже подчеркивает факт, что по критерию того, каким образом итальянский философ использует источники, его вряд ли можно характеризовать в качестве «настоящего ученого», см.: Peter BURKE, Vico. Oxford 1985, 74.

²⁸ Касательно элементарной силы и влияния идей Вико о поэтическом языке появилось много работ. Одна из важнейших была написана Б. Кроче, см.: Benedetto CROCE, Filosofia-Poesia-Storia. Milan-Napoli 1951.

С точки зрения нашего анализа особенно интересны первая и вторая книги²⁹ основного труда Дж. Вико, исходя из которых можно реконструировать главные элементы хода мысли Вико о поэтической речи и свести их к одному исходному образу — образу грома. Этот первичный образ-элемент служит источником для двух, в концепции Вико не связанных цепей размышления. Судя по ссылкам автора «Новой науки», обе теории для европейского мышления являются новыми, чем обеспечивают неаполитанскому философу статус первенства и определяют первичную семантику «грома» в кругу европейских истолкований значения поэтической речи.

Первую линию идей Вико, которую позволительно можно назвать поэтической, хотя и обогащенной философскими и эстетическими аспектами, можно изложить следующим образом: Вико определяет гром как тот первый импульс, который, вызвав в людях страх своими сопровождающими звуковыми и визуальными явлениями, впервые в человеческой истории породил изменения и огромной силы потрясение в психике людей, вследствие чего «они подняли глаза и ощутили небо... и выразили свои бурные чувства криком и ропотом... Они изобразили небо как огромное живое тело..., которое хотело им что-то сказать свистом молний и грохотом грома. И так они назвали его „Джове“ (Юпитер)»³⁰. Подобно этому первому действию, в котором был заключен процесс сотворения образа (метафоризация) и акт наименования, «варвары», или, по другому выражению Вико, «теологические поэты» начали воспринимать и другие окружающие их явления и предметы как божества и снабдили их именами.

Вико считает, что эта первичная поэтическая деятельность творчества окружающего мира воображением в образах³¹, вызванная «универсальным чувственно-воспринимаемым топосом» Божества-Громовержца, заложила корни мифотворчества. Эту же самую деятельность считает Вико тем первородным творчеством, из которого развились религия, познание, все филологические и естественные науки³², одним словом — основы человеческой цивилизации. Вико утверждает, что творческая деятельность «людей в эпоху младенчества»³³, т.е. творчество образов и метафор, является поэтическим творчеством самого высокого уровня и самых великих ценностей, так как в нем рациональное мышление полностью отсутствует, а присутствует первичная

²⁹ Dello stabilimento de'principi (Libro primo); Della sapienza poetica (Libro secondo).

³⁰ См. пр. 377.

³¹ См. пр. 376.

³² См. пр. 301.

³³ Ср.: «первичная поэзия слова пульсирует смыслами молодого, живого сознания» (Магии слов, 156).

изобразительность³⁴. Это изложение можно выделить как самую важную эстетическую оценку поэтической речи итальянским мыслителем³⁵.

Вторая концепция, для которой образ грома служит исходной точкой, связана с поисками Вико в сфере истории языка. С точки зрения нашей темы самым важным является убеждение Вико, согласно которому языки начали развиваться путем ономотопеи, и что первая речь была пением³⁶: «Юпитер сперва был назван латинянами Иоус-ом, из-за грохота грома, от греков он получил имя Зевса из-за свиста молнии, а восточными людьми был наименован Ур-ом, в подобии звуку огня»³⁷. Другим важным элементом хода мысли Вико является утверждение, что следующим этапом развития языка было произнесение междометий, которых, однако, Вико не представлял ономотопеичными.

Развитие языка и человеческого сознания Вико описывает в следующих трех планах:

- 1) ритмико-метрический и звуковой план,
- 2) план развития мышления от образно-метафоричного к абстрактно-терминологическому,
- 3) морфологический план.

Как известно, соответственно циклической повторяемости исторического процесса, Вико различает три периода: эпоха Богов (период поэтической теологии и поэтического, образного языка), эпоха Героев (период употребления сравнения, синекдохи, метонимии, и т.д.) и эпоха Людей (период использования отвлеченных понятий, терминов, которые чередуются по закону кругового движения³⁸. Таким образом, после «терминологического-прозаического периода Людей» наступает эпоха нового поэтического творчества, эпоха «нового варварства».

Соединяя обе линии размышлений Вико, можно установить, что семантика «грома» в книге «Новая наука» охватывает следующие понятия и идеи:

I. Сам мотив непосредственно связан с концептами:

- A. 1) Наименование и
- 2) рождение образов-метафор,
- 3) в которых проявляется поэтическое творчество,
- 4) представляющее собой первичное творчество,

³⁴ См. пр. 384.

³⁵ О поэтике Вико, самым важным элементом которой является «идея поэтической логики», см.: В. CROCE, 220–221, ср. еще: «...Vico, che scopriva una «logica poetica» e faceva della fantasia, opposta all'intelletto, la primitiva ed eterna fonte della poesia» (там же, 385).

³⁶ Ср.: «первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством» (Магия слов, 431).

³⁷ пр. 447.

³⁸ Умберто Эко обращает наше внимание на противоречие в понимании временной последовательности трех эпох у Вико, см.: Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language*. Oxford 1995, 90.

- 5) первичная, поэтическая метафизика,
 Б) 1) страх как психологический импульс,
 2) ономапопея, как принцип образования первых слов,
 3) междометие, членораздельные звуковые наборы, следующие за наименованием Громо-Бога.

II. Идеи, имеющие опосредствованную связь с мотивом грома:

- 1) эстетические,
 2) философские
 3) познавательные аспекты концепции,
 4) циклическая повторяемость разных периодов языка.

Важно еще раз отметить, что в основе идеи Вико о значении «грома» лежит историософская концепция, точно указывающая на время первых громов, и традиционная христианская метафизика, представляющая Бога в качестве Автора-Творца идеального плана мировой истории. Одновременно Вико полностью отвергает эзотерическую традицию.

Статьи Андрея Белого «Магия слов» (1909) и «Жезл Аарона» (1917), посвященные интерпретации значения художественного слова, представляют собой весьма своеобразную группу трудов среди статей, опубликованных Белым в период 1909–1917 гг. Специфика этих работ, в частности, состоит в том, что, с одной стороны, их стиль воплощает художественно творческие признаки (богатство поэтических образов, явление мотивности, музыкальность и ритмизированность текста, прием звукосемантизации и т.д.). Одновременно в построении мысли этих статей появляются признаки отдаления от методов строго-рационалистической логики и замены ее логикой иного типа³⁹.

Вторжение поэтических черт и несоответствие принципам ортодоксальной научной логики, допустим лингвофилософии, в этих работах писателя было отмечено Вячеславом Ивановым, который определил их как совмещающие признаки «интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания»⁴⁰.

Присутствие нерационалистической логики в данных текстах Белого уловимо во множестве признаков. Наиболее очевидным из этих является постоянное возвращение идей, — повторение одной и той же мысли с определенными изменениями, переоформлениями или доба-

³⁹ Ср.: «В философии борются два течения: «смысловое понятие» — пережиток схоластики; приложенье понятий к наукам дробит в многосмыслие смысл; смысл — техничен, условен, и нет его вовсе. / Другое течение указывает нам искать место логики вне рассудочной области; в ней логический смысл — интуиция; если смысл внерассудочен, то и мысль неадекватна обычному представлению о ней; если мысль внерассудочна, то она внепонятийна; и понимание ее в круге данных рассудка — ужаснейший пережиток, разбитый рассудком же» (А. Белый, Ритм и смысл, 145).

⁴⁰ См.: Вяч. Иванов, О новейших теоретических исканиях в области художественного слова, 1922, 634: Собрание сочинений, IV. Брюссель 1987.

влениями (см. особенно ход мысли «Магии слов»). Эти повторения, однако, никогда не являются излишними, редундантными, а наоборот, строят ту своеобразную архитектуру мысли, в которой каждое слово, каждая фраза имеет одинаковую смысловую весомость, в результате чего текст Белого оказывается особо «сгущенным»⁴¹. Членение текста на длинные абзацы, и особенно на необыкновенно длинные предложения, в которых мысли выносятся как бы приливом, передают своеобразное оформление идей писателя. В то же время, если отдаляться от установки на строго рационалистическое восприятие идей Белого и приближаться к типу восприятия, диктуемому samozаконностью его текстов, то станет ясно: те же самые повторения передают состояние непрерывного «кипения» идей, как бы воплощая критерий и идеал Белого о «динамичности» мыслей и мышления, выражаемой в образе «течения» и «пульсации». «Кипенье» и «пульсация» в то же время являются в философии Белого образами и категориями, в которых проявляется ритм — организующий принцип мироздания и наиболее глубокое действие (перводействие) человеческого существования — носитель чистого смысла (см. «Таков чистый смысл. Он — живая динамика ритма... чистый смысл постигается в вулканической мысли, в пульсации ритма»)⁴².

Прием повторения, однако, появляется в данных работах Белого и как средство, напоминающее магическую, заклинательную силу слова. Белый неоднократно использует повторение отдельного звука, слова или звукосочетания, когда старается убедить читателя в важности определенной идеи. Наиболее яркий пример приема этого типа мы находим в статье «Жезл Аарона», в использовании слова «нутро», при каждом повторении которого интенсивность высказывания повышается: «...а туманный процесс усвоения слов есть отдача какому нутряному процессу: сварение пищи; отправление физиологических функций — не мысль; возведение этого процесса до мысли — залитие мозга желудочным соком — «нутро»: совершается насилие над мыслью в абсолютизме «нутра», бронированном каким-либо случайно услышанным догматом...»⁴³.

⁴¹ См. пр. расположение ключевых, но еще не развернутых фраз на стр. 429: «Всякое слово есть звук, пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало и мира».

⁴² Ритм и смысл, 145, ср. еще: «Область чистого смысла — в пределах иного сознания, могущего отпечатлеться на гранях сознания нашего — ритмом, и только». Важно отметить однако, что окончательное решение вопроса о первосмысле и перводействии Белый находит в «жесте». Первые начертания этой идеи появляются в статье «Жезл Аарона», но развертываются уже в поэме «Глоссология» (ср. концепцию эвритмии Р. Штейнера), см. еще статью «О ритмическом жесте».

⁴³ Жезл Аарона, 157

Однако самый важный аспект появления нерационалистической логики в данных работах Белого выражается в употреблении тех *единиц мышления*, которые полностью соответствуют своеобразию умозаключения анализируемых статей, и которые в дальнейшем настоящая статья назовет поэтической или мифотворческой логикой⁴⁴. Проблема своеобразной, поэтической логики статей «Магия слов» и «Жезл Аарона» — специфика единиц мышления — не отделима от плана художественного оформления этих текстов (плана образов, метафор и символов). Между идейным и образным пластами («понятиями» и образами) образуется ряд типов взаимосвязи (от простого соответствия до их полного синкретического единства), поэтому настоящая статья рассматривает их как один общий план. В дальнейшем данная работа попытается описать эти типы связей и в то же время постарается классифицировать как типы образов, так и разные виды «понятий».

«Единицы мышления», фигурирующие в данных двух работах, в определенном, но не самом значительном количестве, включают в себя «обыденные» философские понятия и термины. Эти термины в ряде случаев гармонично встраиваются в сеть идей статей (см., напр., использование термина «познание» в начале «Магии слов»: «Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова»⁴⁵. Многие из них, однако, трансформируются, приобретают степень поэтичности и становятся «метафоризированными понятиями»⁴⁶). Таким образом, например, переопределяется понятие «познание» на страницах статьи «Магия слов». Новая формулировка того же самого «термина» выражает более верно суть описанного Белым явления и уже отражает метафоричность содержания, ср.: «...но это познание — не познание, а творчество нового мира в звуке»⁴⁷, и «Всякое познание есть фейерверк слов, которым я наполняю пустоту»⁴⁸.

⁴⁴ ср. А. Потебня, Из записок по теории словесности, «Мышление поэтическое и мифическое», 415 в кн.: А. А. Потебня, Эстетика и поэтика. Москва 1976.

⁴⁵ Магия слов, 429.

⁴⁶ Анализ кантовской схемы Белым и ее понимание как метафоры, ярко свидетельствуют о мирозерцании Белого, на основе которого писатель подвергает понятия метафоризации — это утверждение метафоричного условия существования. «Схема у Канта искусственна; она метод изображения понятия в образах. Изображение понятия в образе или есть совершеннейший абсурд, или он полагается в самой основе суждения. Кантову схеме следует положить вовсе не там, где она положена Кантом / ... в таком виде не может быть названа схемой собственно, а полнокровнейшим мифом, условием познания. / Познавательный миф есть метафора, в метафоре образ мысли; учение Канта о схеме — весьма показательное; необходимость ввести в мир суждений мир схем — показательна; здесь в познание вплавлена мифология, познание начинается с метафоричного условия; и — кончается мифом» (Жезл Аарона, 162–163).

⁴⁷ Магия слов, 438.

⁴⁸ Магия слов, 440, ср. еще выражение «искусство познания» (Жезл Аарона, 160).

В других случаях на месте обыденного термина Белый сам творит новые «концепты», которые встраиваются более гармонично в своеобразный мир специфически беловских идей; ср, лингвофилософскую семантику слова «именование»⁴⁹ (Жезл Аарона, 157), значение слова «наименование» (Магия слов, 430) и трансформированный вариант «нарицание» (Жезл Аарона, 197), выражающий духовность содержания. Большинство единиц мышления, которыми оперирует Белый, принадлежит к этой новой, созданной самим Белым группе слов. Источники, на основе которых Белый вводит в свою систему мышления многие из новых элементов, можно найти не среди ортодоксальных философских, лингвофилософских текстов, а в религиозно-духовной и эзотерической традиции. Категории: 1) слово-слово-плоть-имя-наименование-глагол-логос; 2) пространство и время, сознание-звук; 3) ритм-смысл-первосмысл-корень-жест; 4) дух-духовность и т.д. — употребляются прежде всего соответственно их религиозной, эзотерической семантике. (Насыщенность духовной символикой и мифологическими ассоциациями особенно характеризуют идейно-образный план статьи «Жезл Аарона».)

Другой прием, которым Белый освобождает словесный состав своих статей от лингвофилософско-научной конструкции (от «каменного гроба абстракций»⁵⁰), — это употребление одного и того же слова во множестве разных значений. Отсутствие дифференциации между разными значениями одного и того же слова является весьма характерным для данных работ Белого (особенно для статьи «Жезл Аарона»). Можно предположить, что избегая эксплицитность высказывания, Белый полагается на более творческий подход читателя к его текстам, заставляя догадываться о значении определенного слова либо из контекста, либо интуитивно. Наиболее ярким примером этого приема является разнообразие значений слова «смысл» в статье «Жезл Аарона», где оно часто употребляется без определения как смысл поэтический, логический, конкретно-разумный или обыденный.

Эти примеры ярко свидетельствуют и о том процессе, в ходе которого в системе мышления Белого *обыденные понятия трансформируются* и становятся «понятиями», для которых характерны динамичность содержания, постоянное изменение значений, как бы *присутствие внутренней формы*.

Понятия, приобретшие внутреннюю форму, можно воспринять, с одной стороны, как метафоризованные или — на более высокой ступени того же самого процесса — как мифологизированные или символизированные. Определение степени образности «понятий» у Бе-

⁴⁹ См.: «Мышление наших дней в именовании, в произнесении абстрактного и некритичного слова» (Жезл Аарона, 157).

⁵⁰ Жезл Аарона, 158.

лого в большинстве случаев проблематично, поэтому данная статья будет употреблять первые два «термина» без дифференциации, наряду с более общим термином «поэтизированное понятие».

Как было сказано раньше, поэтизированные понятия сочетаются в данных статьях Белого с соответствующими им образами (напр., в статье «Магия слов» слову «познание» соответствует образ «фейерверка», образному слову — «живой организм», отвлеченному термину — «костяк», заклинанию и наименованию — «гром», и т.д.). Связь между понятием этого типа и образом можно определить как сравнительно простую, где понятие и образ не сливаются в (полное) единство, однако в передаче смысла одинаковую роль играют и метафоричность понятия и метафоричность образа. Образы, относящиеся к данной группе, тоже являются сравнительно простыми и характеризуют, в первую очередь, мир «Магии слов». Из этих образов наиболее многослойным и насыщенным смыслом является образ грома, семантику которого данная статья определит на основе соответствий между данным образом и «понятиями» статьи «Магия слов». На этой же самой почве откроется и возможность выявления параллелей между семантикой образа/мотива грома у Вико и в «Магии слов» Андрея Белого.

Так как для «Магии слов» характерны особое богатство мыслей и многослойность затрагиваемых Белым идей, — в рамках данной статьи нет возможности для их полного освещения. Моя работа может претендовать лишь на краткий анализ тех основных элементов «концепции» «Магии слов», которые свидетельствуют о параллелизме в употреблении одних и тех же образов-понятий Вико и Белым.

Исходными идеями статьи А. Белого являются:

1) утверждение примата наименования над познанием: «Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия»⁵¹;

2) определение наименования, словесного творчества как первородного творчества: «В слове дано первородное творчество»⁵²;

3) характеристика поэтической речи как «речи в собственном смысле», значение которой в том, что «она ничего не доказывает словами, а совокупность слов в ней дает образ»⁵³.

Особая разница, однако, между истолкованием Вико и Белым понятий наименования, (первородного) творчества и значения поэтической речи коренится в эзотерическом подтексте «Магии слов» и интерпретации звука, а следовательно и слова как символа пространства и

⁵¹ Магия слов, 429.

⁵² Магия слов, 430.

⁵³ Магия слов, 428.

времени (естественнонаучный контекст начала XX в.)⁵⁴. Белый, соединяя две идеи: идею о звуке «как объективации времени и пространства»⁵⁵ и о значении наименования как средства защиты («стремясь назвать всё, что входит в мое поле зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного мне, непонятного мира»⁵⁶), — приходит к выводу, что «процесс наименования пространственных и временных явлений есть процесс заклинания»⁵⁷. В «Магии слов» образ грома появляется, в частности, как выражение идей о магической власти слова. Психологическим импульсом, так же как и у Вико, является чувство страха. Принцип оформления звукового набора и у Белого — ономотопея. «Всякое слово есть заговор ... называя устрашающий меня звук грома „г р о м о м“, я создаю звук, который подражает грому (г р р р), создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром, процесс воссоздания и есть познание, в сущности я заклинаю гром»⁵⁸. Далее Белый разворачивает идею поэтической речи, которую характеризует как образную речь, где логический смысл не определен, и которая является творческой речью: «Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости, сама логика есть порождение речи... Главная задача речи — творить новые образы»⁵⁹.

Мотивировкой творчества звуковых образов и слов-образов, как мы видели, Белый считает онтологическое обоснование звука как пространственно-временного символа и вынужденность человека покорять окружающий мир словами-заговорами.

Творчество и творчество образных слов является для Белого единственно возможной формой «владения миром», поэтому он считает поэтическую деятельность, живую речь «условием существования самого человечества»⁶⁰. На этом же основании Белый описывает процесс вытравливания образного содержания слова и его постепенное превращение в отвлеченное понятие как процесс умерщвления слова⁶¹. В конце процесса, «живая жизнь, лишенная живых слов, становится для нас безумием и хаосом, пространство и время вновь начинают нам грозить

⁵⁴ Важно отметить, что интеллектуальную атмосферу начала XX в. характеризует, с одной стороны, оживление интереса к эзотерическим учениям и разным тайным обществам, с другой стороны, — особый интерес к открытиям точной науки. Интереснейший феномен, что в этот период определенные положения оккультизма и естественных наук соприкоснулись в теории волн, ср.: *Monika FICK, Sinnwelt – Weltseele: der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993 (Studien zur deutschen Literatur, 125).*

⁵⁵ Магия слов, 430.

⁵⁶ Магия слов, 431.

⁵⁷ Магия слов, 431.

⁵⁸ Магия слов, 431.

⁵⁹ Магия слов, 433.

⁶⁰ Магия слов, 431.

⁶¹ Ср.: *Андрей Белый, Мысль и язык.*

... наступает новая потребность к творчеству» и новая эпоха новых, образных слов — «здоровое варварство»⁶².

Белый различает три стадии движения языка:

- 1) образную речь, где царствует «творческое слово»,
- 2) переходную эпоху «полуобразов-полутерминов» и
- 3) мир отвлеченных понятий, терминов, — которые циклически повторяются.

В конце статьи Белого мотив грома появляется снова, но уже как метафора магической силы образной речи: «соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает всё, что он видит, вторгаясь как воин, в пределы неизвестного, и если он побеждает, слова его гремят громами»⁶³.

Если подвести итоги сопоставления мотива грома в «Новой науке» Вико и в «Магии слов» Андрея Белого, то можно допустить, что параллели между употреблением одних и тех же понятий в связи с образом грома указывают на «Новую науку» как возможный прототекст размышлений А. Белого.

С образом грома у обоих авторов связано признание (1) чувства страха как импульса для творчества (2) наименований, соответственно принципу (3) ономотопеи. По мнению обоих мыслителей, процесс наименования является:

- 4) поэтическим творчеством,
- 5) первородным творчеством, особую ценность которого представляют собой слова
- 6) образно-метафоричные. Образность слов обуславливается:
- 7) полным отсутствием рационалистического мышления и противопоставляется
- 8) отвлеченным понятиям, терминам.

Оба автора различают

- 9) три периода развития языка, которые
 - 10) циклически повторяются.
- И Вико, и Белый считают образную, поэтическую речь
- 11) условием существования человечества⁶⁴ и рассматривают поэтическое творчество как
 - 12) начало познания, (проблема, которая должна быть рассмотрена особо)⁶⁵

⁶² Ср.: Лекции Вяч. Иванова по поэтике (1921–1922 гг.) В рукописи.

⁶³ Магия слов, 437.

⁶⁴ Важно отметить разницу между пониманием одного и того же концепта Вико и Белым. Вико считает, что поэтическое творчество было тем первичным творчеством, из которого развились все экономические, политические, социальные и духовные институты.

⁶⁵ См.: *Richard MANSON, The Theory of Knowledge of G. Vico*. Archon Books, 1969.

- 13) начало религии,
- 14) философии
- 15) и всех наук.

Обоими выдвигается тезис об образности слова как корня мифотворчества и выявляется концепция

- 16) слова-мифа,

ср. А. Белый: «Слово рождало образный символ — метафору, метафора представлялась действительно существующей, слово рождало миф, миф рождал религию, религия — философию, философия — термин»⁶⁶.

Оба автора воспринимают акт наименования как действие, породившее начала

- 17) самосознания⁶⁷:

«Первейшая победа самосознания — в творчестве звуковых символов»⁶⁸. Ср.: «...облака бегут на громах в моем небе духовно-душевности белоходным изливом, а изливы — ветрятыся, ветвятся и — листятся, раскидается мыслями всё, и это всё отражается в небе над нами, оттого-то оно говорит, и оттого оно ведомо...»⁶⁹.

Последние два положения статьи «Магия слов» — концепция слова-мифа и проблема самосознания — становятся основными вопросами и статьи «Жезл Аарона». Однако опозитизированное «понятие», «закливание», явившееся центральной, всеохватывающей идеей «Магии слов», становится в статье «Жезл Аарона» периферийным (см. только первые главы), тогда как остальные «концепты» «Магии слов»: «познание», «творчество», «наименование», «пространство и время», и т.д. — в значительной мере трансформируются и приобретают новые значения. Идейное построение статьи «Жезл Аарона» насыщено рядом новых «концептов», значительно обуславливающих и мир ее художественного построения.

Наиболее важными из них, на мой взгляд, являются идея о «единстве природы и духа» («тела и духа»), выдвигание на первый план концепции Логоса и сочетание их со штейнеровскими концептами эвритмии, имагинации, инспирации и интуиции. Об идейном плане статьи «Жезл Аарона» обобщенно можно сказать, что в нем доминируют элементы, тяготеющие к сфере духовности, к плану трансцендентных ценностей. В то же время идеи, связанные с основными стихийными движениями человеческой психики, играют сравнительно

⁶⁶ Магия слов, 440.

⁶⁷ Вико не употребляет слово «самосознание», но описание изменений человеческой психики и свойств умозаключения указывает на подобное понимание значения наименования. Примечательно, что большинство пишущих о Вико оперирует словом «самосознание».

⁶⁸ Магия слов, 430.

⁶⁹ Андрей Белый, Котик Летаев, 313 (глава I. Образование самосознания).

меньшую роль (ср. роль природы в «Магии слов» как враждебной, покоряемой среды и понимание природы в «Жезле Аарона»).

На уровне художественного оформления этот же самый процесс отражается в появлении более сложных образов, расширяющих поле ассоциаций в кругу мировых религий, эзотерической традиции и в некоем общем мировом, космическом мифе. Образ и символ «жезла» (кодуцея Гермеса), змеи, грома, молнии, мирового дерева, образ реки, символ солнца, луны, земли, образ шара, языка, рта, глотки, струи воздуха и т.д. образуют один общий план, в котором воплощается своеобразная система значений, диктуемая самодвижением и трансформацией образов одного в другой, аллюзиями и скрытыми соответствиями.

Слова «корень», «жест», «смысл», и т.д., сочетающиеся с символами «солнца», «реки», «мирового дерева», «змеи», и т.д., отражают в своем семантическом построении не просто метафоризацию слова, а более высокую степень приобретения внутренней формы — поэтичности, — степень символизации (ср. сочетание «слово поэтическое» — «живой организм» в «Магии слов» и сочетания «слово живое» — «жезл расцветший», «мудрая змея», «смысл» — «солнце», «корень» — «змея», и т.д.).

В сочетании образа и понятия, образ, напр. «Солнца», — сохраняя множество своих значений, как религиозный и эзотерический символ, насыщается семантикой ассоциируемого с ним «понятия», в этом случае «смысла». Одновременно, слово-понятие «смысл» приобретает измерения символа, так как к нему прикрепляются значения, обычно ассоциируемые с символом-мифологемой Солнца. Так создается единство понятия и образа.

Как появляется мотив грома в этом контексте и насколько он трансформируется? «Переживаются звуки грома: они устрашают. Воспроизведение звука природы гортанью — начало познания: здесь звук слова — есть щит... В звуках слова „г“, „р“ (слова гр-ом), или „d“, „r“ (слова Donner) есть известное проникание природы гремящего звука, в приспособлении гортани, в умении управлять языком струей воздуха, и т.д., в умении слагать слово — начало науки»⁷⁰. (Ср.: «Глубокие тайны лежат в языке: в громе говорю — смыслы огромного слова, но грома говорю и мгновенные молнии смыслов укрыты метафорным облаком, ...звук я беру здесь, как жест, на поверхности жизни сознания, жест утраченного содержания...»⁷¹).

Самый важный новый элемент, возникающий при мотиве грома в данном примере — это образы артикуляционных органов и струи воздуха. Эвритмическое понимание артикуляционного процесса⁷² в си-

⁷⁰ Жезл Аарона, 160.

⁷¹ Глоссолалия, гл. I, II.

⁷² Об этом см.: Rudolf STEINER, An Introduction to Eurythmy. New York-Hudson.

стеме Белого связано с определением смысла — первосмысла, проявляющегося в категории жеста. Таким образом, в центре семантики данного образа стоит категория смысла, определяемая на страницах статьи «Жезл Аарона» как синтетический сверхсмысл⁷³, символом которого является солнце-логос. Артикуляционные органы и струя воздуха, однако, представляют собой древнейшие египетские атрибуты Тота-Гермеса — божества речи. Струя воздуха символизирует воплощение духа как в египетской, так и в индийской (буддийской) религиозно-эзотерической традиции. Таким образом, в фразе «воспроизведение звука природы гортанью» уже появляется идея «единства природы и духа», подробно излагаемая в главе «Миф о слове» (Жезл Аарона, стр. 165). В «Мифе о слове», сквозь символику Зевса (духа) и Майи (природы) описывается миф рождения Гермеса⁷⁴ (слова-ЛОГОСа), и появление синтетического сверхсмысла. В связи с данными идеями-образами опять-таки возникает ассоциация с образом-символом Солнца⁷⁵. Эти ассоциации, эта связь далее подчеркиваются следующими словами, где Белый трансформирует мифологему грома соответственно учению Потебни о внутренней форме слова: «В метафоре нас встречает слияние двух образов в третий... Любая метафора заключает потенцию мифа... Метафора — соединение образов. Но первые метафоры — соединения многообразия звуков в единство: ге, ер звуки слова *гром* не есть *г* и *р*, а звук *гр*, не исчерпывающий своего содержания в сумме звуков, звуковое единство — не сумма: звуковое единство — произведение звуков, неразлагаемый, синтетический смысл зарождается в нем»⁷⁶. Сознательным делением звуков слова *гром* на *гр-ом* Белый эксплицитно отсылает нас к символическому истолкованию священного буддийского слова «мантры» «ОМ» или «АУМ»⁷⁷, в произнесении и интерпретации которого центральный элемент — опять таки «струя воздуха» — носитель чистого сознания и космического, мирового духа.

⁷³ См.: «ослепительный видимый блеск нашей логики и цветущие звучности слова — два луча солнца-смысла» и «резвость логики не теряя лучей наливается соками жизни» (Жезл Аарона, 158).

⁷⁴ См.: «наше мертвое слово, разъятое в корне и смысле, родит свое слово; термин дух и природа корней, Зевс и Мая, рожают младенца Гермеса» (Жезл Аарона, 172) и «дар объяснения (*hermeneuein*) соединит нам по новому глоссологию с дарами духовного назидания — в конкретной разумности» (Жезл Аарона, 171); ср. еще: «в имяславстве — оплодотворение Духом (Зевсом) — природы: дети Духа и мира суть — души; эти души — слова» (Жезл Аарона, 163). Примечательна близость оформления идеи рождения слова как деторождения к идеям П. Флоренского, излагаемым в статье «Магичность слова».

⁷⁵ Ср. выражение «солнечно-разумная речь» (Жезл Аарона, 171) «Бог-Слово» и «Да здравствует Солнце!» (Жезл Аарона, 171).

⁷⁶ Жезл Аарона, 161.

⁷⁷ О символике слова АУМ/ОМ см., в частности, объяснение Белого в «Комментариях» к статье «Магия слов», 619.

Итак, можно определить, что самые важные новые элементы, которые появляются в семантике мотива грома в статье «Жезл Аарона» — это идея о единстве природы и духа, появление идеи синтетического сверхсмысла и ассоциация данного мотива с образом солнца-логоса. Концепты пространства и времени, явившиеся центральными в семантике мотива грома в статье «Магия слов», мифологизируются, становятся концептами-мифологемами (см. «червь времени», «шар пространства», «яйцо», «Протагон», *Жезл Аарона*, 159), но непосредственно с мотивом грома не ассоциируются. Их метафоризованное переоформление, однако, уже пробуждает символику «Солнца», см.: «ослепительный видимый блеск нашей логики и цветущие звучности слова»⁷⁸.

Прием звукосемантизации является еще одним способом, посредством которого освещаются более тонкие ассоциативные связи мотива грома. См. следующую связь: *гром* → деление на *гр-ом* → следующая логическая ступень: выделение буквы-звука *М*⁷⁹. *М* ведет нас к библейскому образу Моисея и последовательно, к образам жезла-змеи. (Образ жезла уже появляется непосредственно и в образе Гермеса, атрибутом которого является кодуцей.) Символика буквы-звука *М*, однако, пробуждает и ряд других религиозных эзотерических ассоциаций, в большинстве случаев связанных каким-то образом с водой и с женским принципом. Таким путем в цепь ассоциаций вступает среди других образ Марии, реки (ср. выражения «изреканье» и «имя рек»⁸⁰) и опять-таки — образ змеи. Прием звукосемантизации является и тем элементом, который наряду со многими другими аспектами связывает статью «Жезл Аарона» с поэмой «Глоссолалия». Звуковые ассоциации и образы-символы, однако, не отделимы друг от друга, и в данном случае можно сказать, что звуковая ассоциативная связь ведет всегда в одном направлении — к образу Солнца — доминирующему символу поэмы «Глоссолалия». Таким путем звуковая связь: *гром*—*горло*—*гортань*—*горный* ведет нас к следующим образам Глоссолалии: Заратустра, Нищие, Ассирия и Солнце. В поэме «Глоссолалия» мотив грома далее трансформируется, и его значение переопределяется по мере того, как он встраивается в образ солнца. Самое важное изменение состоит

⁷⁸ Жезл Аарона, 158. Нельзя забыть однако, что идея синтетического смысла ведет нас непосредственно к образам «расцветающего жезла» и «змеи-мудрости» — центральным символам статьи, см.: «расцветания сознания в безсознании звука... это — мудрое жало змеи» (Жезл Аарона, 187).

⁷⁹ О символике буквы-звука *М* смотри книгу Е. Блавацкой: Тайная доктрина, один из возможных источников для Белого.

⁸⁰ «В изреканьи названий животному миру Адам — уже дух» (Жезл Аарона, 164), ср. «живая речь — вечно текущая созидающая деятельность» (Магия слов, 435); и «имяславство выражает наш опыт, неизреченный доселе — умение слагать Имя Рек» (Жезл Аарона, 170).

в том, что концепты пространства и времени возвращаются и активно появляются в образной символике. Синтезом образов грома и солнца воплощается идея соединения сфер видимого и слышимого. См. «увидел бы солнце; космический храм бы возник, гремя блесками» (гл. 43) и «...Солнце гремело... Но этот звук стародавнего солнца теперь рождается во рту; ...топот внутренних Солц гроыхает нам белыми громами света, звук белого грома — в ком есть? Белый гром приближается»⁸¹ (гл. 36), ср. также «и оттого всё, что меня окружает пространством и светом и звучно мне говорит: звуком ведомо мне» (гл. 43).

Касааясь звуковой стороны мотива грома, отметим интереснейший феномен, который проявляется в том, что состав *gp-om* при симбиозе с образом солнца трансформируется. Новый образ — образ космического солнечного взрыва — уже сопровождается звуками *str*. Ср.: «соединение *s* и *t* — соединение огненных светочей с силами роста... соединение растущего пламени с напряжением энергии *str* есть огненный взрыв пламени, боль, вновь пламя: то «страсть» (гл. 67)⁸², ср. «первая робкая нота» (гл. 52).

Образ грома возвращается и встраивается в картину пылающих энергий солнца взрыва апокалиптическим резонансом. Ср.: «Второе происшествие слова — совершится ... „страсть“ ... картина звучаний рисует грозу: свет блестит, гром гремит — вихрь эфира влетает в животную кровь» (гл. 69), ср. «Мир рвался в опытах Кюри / Атомной, лопнувшей бомбой»⁸³.

Подводя итоги нашего анализа, можно установить, что статьи «Магия слов» и «Жезл Аарона» представляют собой весьма особую группу трудов в творчестве Белого-мыслителя-теоретика. Своеобразие данных работ, на мой взгляд, обуславливается спецификой тематики; вопросом художественного языка, философского языка и языка вообще. Уникальность этих произведений состоит в том, что их текст написан соответственно тем принципам, истолкованию которых данные труды посвящены.

Из положений статей «Магия слов» и «Жезл Аарона» проявляются следующие характеристические признаки:

— отдаление от использования отвлеченных понятий и терминов; их поэтизирование-метафоризация;

— творчество нового состава «слов-концептов», демонстрирующих черты поэтичности, динамичности, многозначности, наличием внутренней формы;

⁸¹ Ср. «блеско-громное огромное Солнце, на котором я жил, опустилось на нас превозглашенным глаголом» «Котик Летаев», гл. 349 «Церковь».

⁸² Ср. образ космогенезиса в повести «Крещенный китаец»: «небо... звук разрыва... так образуем кругом животы, иль животных; то акт нарицания», гл. 592 «ОМ».

⁸³ Андрей Белый, Первое свидание, в «Стихотворения и поэмы», Москва-Ленинград, 1966, 411

— использование поэтических образов, символов, метафор как органической части идейного построения статей (из них одним из важнейших является образ-мотив грома, в семантическом построении которого отражаются главные идейные положения данных работ);

— единство художественного и идейного плана;

— музыкальность текста: приемы звукосемантизации и ритмизации, интегрально связанные с вопросом «смысла»;

— все вышеназванные признаки указывают на более многослойный феномен «выявления смысла», чем рационалистическая аргументация;

— своеобразная логика умозаключения, являющаяся нерационалистической логикой, которую можно воспринять как поэтическую логику, полагающуюся на творческий и интуитивный подход восприятия. Одновременно очевидно стремление выявить некое прозрачное, чистое мышление. Синтез этих двух назван Белым «конкретной разумностью» (см. статью «Жезл Аарона»): «Или мы онемеем на век; или снова словесность нам станет воистину «герметическим» культом; и дар объяснения (*hermeneuein*) соединит нам по новому глоссологию с дарами духовного назидания — в конкретной разумности»⁸⁴.

Цитированная литература

- Белый А. Жезл Аарона. В кн.: Скифы, 1917.
 Белый А. Магия слов. В кн.: Символизм, 1910.
 Белый А. Глоссолалия. Берлин 1922.
 Белый А. О ритмическом жесте: Труды по знаковым системам XII. Тарту 1981, 132–139.
 Белый А. К вопросу о ритме: Там же, 112–118.
 Белый А. Ритм и смысл, 140–146.
 Белый А. Мысль и язык: Логос, 1910.
 Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Москва 1929.
 Белый А. Котик Летаев in «Серебряный голубь»: Повести, романы. Москва 1990.
 Белый А. Крещенный китаец in «Серебряный голубь»: Повести, романы. Москва 1990.
 Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стихотворческом наследии Андрея Белого: Труды по знаковым системам XII (Тарту 1981) 97–111.
 Иванов В. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова: Сборник сочинений, IV. Брюссель 1987.
 Иванов В. В., Топоров В. К. Исследования в области славянских древностей. Москва 1971.
 Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва 1976.
 Пресняков О. П. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. Москва 1980.
 Флоренский П. А. Магичность слова: *Studia Slavica Hung.* 34 (1988) 25–40.
 Флоренский П. А. Именславие как философская предпосылка: *Studia Slavica Hung.* 34 (1988) 40–68.
 Секе К. Элементы стиля модерн в эстетике Андрея Белого (Луг зеленый): Литературное обозрение, 1995/IV–VI, 196–200.

⁸⁴ Жезл Аарона, 171

- Синявский А. Опавшие листья В. Розанова. Париж 1982.
- Трофимова М. К. Гром-Совершенный Ум: Труды по знаковым системам XII. Тарту 1981.
- ALEXANDROV Vladimir, Andrei Bely, The Major Symbolist Philosopher. Harvard 1985.
- BURKE Peter, Vico. Oxford 1985.
- CASSIDY Stephen, Bely the Thinker. In: Andrei Bely, — The Spirit of Symbolism, ed. John E. Malmstad, Ithaca and London 1987.
- CROCE Benedetto, Filosofia—Poesia—Storia. Milan—Napoli 1951.
- ECO Umberto, The Search for the Perfect Language. Oxford 1995.
- FAY Attila, I. Karamazov tra Poe e Vico, Studi Vichiani, Napoli 1984.
- FLINT Robert, Vico. London 1901.
- HAHN István, Hitvilág és történelem. Budapest 1982.
- HAHN István, Istenek és népek. Budapest 1986.
- KLINE George, Vico in Pre-Revolutionary Russia. In: Geambattista Vico, An International Symposium, ed. Hayden V. Uchite, Baltimore 1969.
- KOFMAN Sarah, Nietzsche and Metaphor. Stanford 1993.
- MANSON Richard, The Theory of Knowledge of G. Vico, Archon Books, 1969.
- STEINBERG Ada, Word and Music in the Novels of Andrei Bely. Cambridge 1982.
- VICO, Principi di una Scienza Nuova d'intorno alla comune nature delle nazioni di Giambattista Vico, Secondo l'edizione del MDCCXXV. con note di Giuseppe Ferrari, Napoli, Stamperia de Classici Latini 1859.
- WOHLFAHRT G., Denken der Sprache, Sprache und Kunst bei Vico, Hamann, Humboldt und Hegel, Freiburg—München 1984.

Максимилиан Волошин (1877–1932): поиски России

ВАЛЬДЕМАР ШМИДТ

Waldemar SCHMIDT, Prinz-Rupprechtstr. 42, D-93053 Regensburg

*Долго Русь раздирали по клочьям
И усобицы, и татарва.
Но в лесах по речным узорочьям
Завязалась узлом Москва.*

Максимилиан Волошин, «Дикое поле»

XX век известен своими роковыми и печальными историческими фактами. Это век засилия диктатур и век нещадного истребления народов, век разгула произвола и насилия. Однако уходящий век известен не только своими трагическими страницами — этот век породил целую плеяду замечательных русских поэтов и писателей, внесших определенный вклад в историю литературной жизни России.

Именно конец XX в. усилил собственно интерес русской интеллигенции к истории России, ее прошлому. Самоутверждение таланта — это довольно длительный и сложный процесс, а с другой стороны, данное утверждение не есть поиск только своих мироощущений. Это, прежде всего, умение изменить какие-либо устоявшиеся представления в своей собственной концепции, а именно в осознании самого себя как таланта.

Поэтический и художественный дар Максимилиана Волошина формировался в период переломного времени, в период перехода одной эпохи в другую. Формирование его поэтического и литературного дара происходило в определенных исторических условиях, в той или иной мере повлиявших на его поэтическое мировоззрение, нашедшее конкретное отражение во многих его стихах. Нельзя утверждать, что поэтическое творчество Волошина исчерпывается только лишь его эпохой. Он близок по духу, по оценке событий нам, людям живущим на исходе двадцатого века. И понятен он тем, что в своем литературном творчестве он затрагивает вечно волнующие человека темы: Родины, истории и прошлого народа, вопросы преемственности поколений и многие другие философские проблемы. В творчестве Волошина имеет место проявление связей с прошлым. Общие принципы его историко-литературного мировоззрения так же указывают нам еще с большей силой на отражение отношений настоящего к прошлому, то есть на высокое и принципиальное отличие его литературного искусства от поэтических стилей XIX в.

Особенностью развития русской литературы начала XIX в. является ее движение, а именно движение, характеризующееся определен-

ными резкими переменами, нашедшими свое отражение в общественном мировоззрении и выражении данного общественного мнения в поэтической и литературной форме начала XX в.¹

Проявление данного «скачка» в развитии литературы находит свое выражение в стремлении литературных кругов России к формированию различных литературных направлений и литературных школ.

Обращение к наследию Серебряного века не случайно, да и оно необходимо в смысле осознания своей причастности к данному веку. Огромный интерес современных литературоведов к наследию Серебряного века обусловлен также и тем, что по своей широте и многообразности литературное творчество русских поэтов данной эпохи несомненно глубоко в своем философском осознании собственной причастности к истории, к судьбе России, к ее народу, прошлому и настоящему, которое исходит из внутренних и эмоциональных, индивидуальных качеств каждого поэта.

Каждый из крупных поэтов Серебряного века предложил собственную «структурную версию поэтического искусства». Формирование различных «структур поэтического искусства» обуславливало то, что в эпоху Серебряного века русская литература представляла многообразное и сложное явление, в поэтической форме и, естественно, художественно отражающее степень веры писателя и поэта в божественное происхождение мира человека, в божественное предназначение России².

Исторические мотивы в поэзии начала XX в. отличаются от исторических мотивов поэзии XIX в. тем, что исторический факт перестает быть особым, отдельным моментом, так как он слился с современностью. События русской истории, ее великие люди вошли в поэтическое творчество Максимилиана Волошина как неотъемлемая часть его современности.

Цель данной статьи — рассмотреть этапы собственно формирования взглядов поэта на историю России, ее своеобразное предназначение в историческом процессе. История является в общем понимании русской литературы начала XX в., в понимании произведений поэтов и писателей конца XIX — начала первых десятилетий XX в. одним из важнейших элементов их творчества.

Интерес к истории в русской поэзии начала XX в. проявился в формировании т.н. проекции прошлого в настоящем; кроме всего, данное проектирование исторических событий в поэтической форме приобретало у русских поэтов чисто профетический характер, характер предсказания.

Естественно, формирование взглядов М. Волошина на историю России не ограничивалось только поиском осознания ее своеобразности

¹ Карпов А. С. Русская литература в XX веке: Anzeiger für Slavische Philologie 25 (1997) 145–161.

² Чернышев А. П. Серебряный век русской литературы. Калуга 1998, 9.

— его поэтические мысли затрагивали практически все сферы духовной жизни, ее прошлое и настоящее. В поэтическом творчестве Волошина много магических, религиозных и культовых представлений о истории и ее развитии.

Формирование общественно-политических взглядов Волошина на историю России началось еще в годы его обучения в стенах Московского университета. В этом плане особенно интересны письма М. Волошина к А. М. Петровой, в которых вырисовывается доминанта становления мировоззрения поэта с ключевыми, поворотными пунктами в самом мировоззрении. Надо отметить, что стиль данных писем нередко небрежен, в нем много оговорок, мелких неточностей. Практически все письма, написанные М. Волошиным к А. М. Петровой³ в конце XIX в., отражают ту особенность русского интеллигента и черты его характера, которые направлены не только на анализ своего собственного Я, но и на осознание своей причастности к происходящим изменениям в обществе, в государстве, во всем мире. Ряд приведенных мной писем из переписки М. Волошина с А. М. Петровой более ярко раскрывают его жизненную, чисто человеческую позицию в отношении России. В своих письмах к Александре Михайловне Петровой Волошин с полной откровенностью делится своими мыслями о России, русском народе, молодежи. Конечно же, это не есть «революционный порыв» — это есть стремление молодого поэта осознать предназначение России и роль русского народа в мировом сообществе, его особую духовную позицию, его особенности национального характера.

В письме от 31 января 1898 г. М. Волошин напишет: «Мы, русские совсем не знаем своего прошлого — новое поколение приходит не зная ничего о поколении предыдущем. Это прошлое — наше наследство, наше достояние, скрыто и отнято у нас. А прошлое действительно великое: какие громадные личности, какая жизненная сила воли, какая страстная любовь к родине — это всё уничтожено, замыто, скрыто, искажено...»⁴.

Январские письма Волошина, написанные из Москвы, очень эмоциональны и патетичны по своему содержанию. В одном из писем М. Волошин напишет А. М. Петровой о революционерах 1881 г.⁵ следующее: «...Это тоже были святые, и едва ли много было личностей, которые любили бы Россию и русский народ так, как любили они»⁶.

Неоднократно М. Волошин в своих письмах возвращался к теме поколений, к теме молодежи, ее предназначенности, ее нужности в рус-

³ Александра Михайловна Петрова родилась в Феодосии 7 (19) августа 1871 г. Познакомилась с Волошиным в годы его обучения в феодосийской гимназии.

⁴ *Волошин М.* Из литературного наследия, 1. Спб. 1991, 45.

⁵ 1 марта 1881 г. в Петербурге по приговору Исполнительного Комитета «Народной воли» был убит Александр II. Позже Волошин скажет, что «1-ое марта было для него первым впечатлением русской истории, подслушанным из разговоров старших».

⁶ Там же, 38.

ском обществе. Эта тема волнует Максимилиана Волошина во всех письмах, написанных им в студенческие годы. В письме от 24 февраля 1898 г. Волошин напишет: «Я понимаю, почему так мелка и безотраднa наша молодежь. Она не знает ни своего прошлого, ни своего настоящего. Да и как знать ей его, когда от нее всё скрыто за семью замками ... И вот мы сидим по глухим провинциям и ничего нет, и ничего не знаем, что вокруг нас в России делается и делалось»⁷. Трагизм русской молодежи Волошин видит в ее безысходности, ее ненужности, в ее неумении применить свои духовные силы в возрождении России.

Напряженно-чуткая и отзывчивая духовная ситуация «философской жизни», принявшая в России начала XX в. столь острые формы и столь многократно запечатленная в ее поэзии — глубокое и многовариантное культурно-историческое явление, и феномен Максимилиана Волошина в русской поэтической литературе раскрывает один из наиболее самобытных и значительных ее инвариантов. Из писем к А. М. Петровой следует, что для Волошина не существует преемственности поколений. Для него есть только значимость его поколения: «Что скажем наконец мы, поколение двадцатого столетия»⁸.

Лирика М. Волошина о прошлом, о истории России не имеет четкого оформления поэтической концепции, а кроме того, она очень мифологична.⁹ Во многих стихах поэт выступает как ясновидец, и тон его стихов — это тон предсказания. История России для поэта развивается по спирали, или иными словами, по типу концентрированных кругов. Это означает, что то, что произошло 100 лет назад, должно повториться вновь, но уже в более широком масштабе своего проявления.

Историософская концепция Волошина близка концепции русского религиозного мыслителя Николая Федоровича Федорова. Для Волошина Россия — это прежде всего ее народ, его судьба, неотделимая от судьбы его Родины. Поэтому Волошин, как и Н. Ф. Федоров считает, что «русская история в буквальном смысле слова — «международная» в силу географического и исторического положения России между враждебными друг другу Востоком и Западом, которых она старалась умиротворить, либо помирить»¹⁰.

Помимо писем Волошина к А. М. Петровой интересны в этом плане также воспоминания Е. Герцык¹¹, которые она назвала «хроникой». Воспоминания автора, принадлежащего к кругу знаменитых дея-

⁷ Там же, 47–48.

⁸ Там же, 48.

⁹ WALLRAFEN Claudia. M. Vološin als Künstler und Kritiker (Slavistische Beiträge 153). München 1982, 176.

¹⁰ Федоров Н. Ф. Собрание сочинений, 2. Москва 1995, 211.

¹¹ Евгения Казимировна Герцык (1875–1944) принадлежала к блестящей эпохе русского культурного ренессанса. Была знакома с Волошиным через свою сестру Аделаиду Герцык.

телей русского культурного и религиозного ренессанса, интересны во многих отношениях. В ее воспоминаниях Волошин представлен как человек, глубоко знающий историю России. В частности, Герцык пишет: «Парадоксальность в судьбе человека всегда момент его. В судьбе человека — в судьбе народов, потому что Волошин с легкостью переходил на широкие исторические обобщения»¹². В своих воспоминаниях Евгения Казимировна дает описание этапов развития духовного, религиозного, исторического мировоззрения М. Волошина. Это не просто описание его творческой деятельности, но и сострадание автора, ее личные переживания по отношению к Волошину.

В воспоминаниях Евгения Казимировна напишет о позиции М. Волошина в оценках истории России: «Вплотную к душе, к совести подступил вопрос о России. Когда Волошин слышал эти разговоры, у него делалось каменно-безучастное лицо...». Однако позже в данных воспоминаниях Е. Герцык должна будет признать его огромный вклад в поэтическое оформление историко-литературной концепции в поэзии России начала XX в. Она напишет следующее: «Ведь в последние годы жизни он и вправду нашел, выносил, дал свое понимание России. Жестокими штрихами, не минуя ни одной жесткой подробности, рисует он русскую историю в своих стихотворениях последнего периода»¹³.

Для М. Волошина русская революция 1917 г. ознаменовала собой новый этап «смутного времени». В цикле стихов «Пути России» М. Волошин считает, что революция 1917 г. положила конец мирному развитию России.

С Россией кончено... На последях
Ее мы прогладели, проболтали,
Пролузгали, пропили, проплевали,
Замызгали на грязных площадях.¹⁴

Однако надо отметить, что в обстоятельствах послереволюционного развития М. Волошин не отделял свою судьбу от России, ее истории. Любовь Волошина к России, но не старой, а большевистской, питается не только верой в будущность России, но и в ее святость.

В стихотворении «Святая Русь», написанном им 19 ноября 1917 г., говорится следующее:

Поддалась лихому подговору,
Отдалась разбойнику и вору,
Подожгла усадьбы и хлеба,
Разорила древнее жилище.
И пошла поруганной и нищей
И рабой последнего раба.
Я ль в тебя посмею бросить камень?
След босой ноги благославляя, —

¹² Герцык Евгения. Воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1973, 79.

¹³ Там же, 88–91.

¹⁴ Цит. Волошин М. Пути России, Стихотворения, под ред. В. Завалишина. Paris 1969, 35.

Ты, бездомная, гулящая, хмельная,
Во Христе юродивая Русь!¹⁵

Своеобразие волошинского восприятия «русской усобицы» заключалось в том, что он истолковывал происходящее под историософским углом зрения, сквозь призму катаклизмов прошлого.

Для Волошина история России и русский человек — это одно и то же. Для поэта русский человек — это человек крайностей: он или святой или же злой дух.

Русь! Встречай роковые години...
Разверзаются снова пучины
Неужитых тобою страстей,
И старинное пламя усобиц
Лижит ризы твоих Богородиц,
Всё, что было — повторится ныне
И опять затуманится ширь,
И останутся двое в пустыне
В небе Бог, на земле — Богатырь!¹⁶

Стиль его стихотворения «Заклинание о русской земле» — поэтический стиль былинного сказания. Это стихотворение является отражением нового витка исторического развития древнеславянского поэтического творчества. Эпический элемент в творчестве М. Волошина не случаен, поэт на основе данного элемента более широко и объемно показывает трагизм русского народа, его истории.

Не слышать людей,
Не видать церквей.
Ни белых монастырей:
Лежит Русь разоренная,
Окровавленная, опаленная!¹⁷

В своей поэме «Россия» М. Волошин очень четко показывает трагизм России в эпоху Петра Великого. Данная мысль поэта тесно переплетается с философскими идеями об эпохе Петра, высказанными Н.Ф. Федоровым, который об историческом отрезке правления Петра писал следующее: «Эта забота о будущности выразилась прежде всего, в освобождении. А между тем, это освобождение лишило жизнь цели и смысла и обрекло Россию, как и весь род человеческий, на несовершенное, не временное, а вечное и безысходное»¹⁸. И как бы вторя его словам, М. Волошин высказывает эту же мысль в поэтическом контексте.

Великий Петр был первый большевик,
Замысливший Россию перебросить

¹⁵ Там же, 23.

¹⁶ Там же, 82.

¹⁷ Там же, 79–80

¹⁸ Федоров Н. Ф. Собрание сочинений, 2. Москва 1995, 27.

Склонениям и нравам вопреки
За сотни лет к ее грядущим далям¹⁹.

Резюме: В современной ситуации, в которой находится Россия, обращение к творчеству поэтов серебряного века необходимо в плане понимания сегодняшнего момента.

М. Волошин предстает не просто яркой и самобытной фигурой в истории русской литературы первых десятилетий XX в. Его поэтическое слово, искания России и прозрение его творческого духа по-прежнему и с не меньшей остротой воспринимаемы нашими современниками.

¹⁹ Волошин М. Стихотворения. Москва 1987, 73.

«Мой антиязык от антижизни»

Место поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки»
в современной русской литературе*

ЭРЖЕБЕТ ВАРИ

VÁRI Erzsébet, ELTE BTK Keleti Szlav és Balti Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

*Надо иметь мужество к запретному,
особое расположение бродить в лабирин-
тах мысли.*
(Ф. Ницше)¹

Как нам понимать поднятую в название фразу из интервью² Венедикта Ерофеева? Какие особенности писания отличают его текст «Москва-Петушки»³, как он боролся с языком в данном ему дискурсе — в официальном ряду «заговаривания» языка⁴ — смертельной для культуры и личности «антижизни»? В первую очередь меня интересует не «референциальная» функция данного текста, а вопрос, как состоится концепция «поэмы» — плода *вымысла* — о возможностях существования, о бывшей и состоявшейся культуре в стране запретов, в мире, потерявшем свою память, а значит, и свое прошлое, настоящее и «светлое будущее».

Венедикт Ерофеев уникально по сравнению с практикой современной ему литературной нормы выработал особый модус *употребления языка*, в котором «нет иерархии, (ценностного) порядка, последовательности»⁵, а также *свободное* отношение к традиции. Автор МП, вопреки своему герою, возглавляющему «всеобщее малодушие»⁶, совершил

* Данная статья представляет собой введение к более обширной работе о поэме Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» и о возможных «предках» писателя, предтеках произведения. Объем настоящей работы позволяет сформулировать некоторые основные вопросы, необходимые для дальнейшего анализа.

¹ Ф. Ницше, Происхождение трагедии. Предисловие. Москва 1900, 4.

² См.: В. Ломазов, «Нечто вроде беседы с Венедиктом Ерофеевым»: Театр, 1989/4. — Словами, которыми я озаглавила свою интерпретацию, оканчивается интервью.

³ В. Ерофеев, Москва-Петушки: Весть. Москва 1989, 418–506 (в дальнейшем: МП).

⁴ Концепт дискурса взят у Мишеля Фуко; см.: М. FOUCAULT, Les mots et les choses (особенно: Préface, Chapitre IX et X. Paris 1966, 7–18, 314–378); L'archéologie du savoir (особенно: II. Les régularités discursives: 1. Les unités du discours; 2. Les formations discursives. Paris 1969, 29–54). — Для данной статьи интересен, разумеется, освободительный поступок Ерофеева, открывшего каналы за пределами закрытого «поля» литературной жизни брежневской эпохи, каноничных институтов и языка официально разрешенного дискурса. К этой проблеме я еще вернусь.

⁵ Предложение взято из «Введения в беллетристику» венгерского писателя Петера Эстерхази, совершившего в некотором отношении параллельный ерофеевскому поворот в венгерской литературе (ESTERHÁZY P., Bevezetés a szépirodalomba. Budapest 1986, 107 (перевод мой. — Э. В.).

⁶ «Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигу» (МП 423). Конечно, всем читавшим МП понятно, что «возглавление» «всеобщего малодушия» концептуально связано с тради-

оригинальный акт, своего рода *memento*. На вопрос Игоря Болычева, как Ерофеев относится

«к тому, что советская интеллигенция должна унаследовать лучшие традиции интеллигенции русской», писатель ответил вопросом: „Господи, а это что такое?“ (сов. интеллигенция), а потом добавил: „это чистейшая болтовня. Чего им наследовать? Советская интеллигенция истребила русскую интеллигенцию, и она еще претендует на какое-то наследство...“⁷.

Проблема утраченной традиции⁸ — одна из главных тем МП. Интересно подумать о том, как она может прозвучать после долгих десятилетий господства одной нормы. Мне хотелось бы доказать, что в творчестве Вен. Ерофеева можно выявить особое, *сугубо литературное освободительное* значение, *уникальное* положение в литературной жизни, которая на долгое десятилетия резко порывала с русским модернизмом и предыдущим прошлым: независимо от текущих и последующих направлений (но оказывая огромное влияние на новейшую литературу) писатель впервые тематизировал проблему *состояния языка, потаенной литературной традиции, свободы личности, тела, эротики*, одновременно — тонкой фиктивной метаполитической подкраской — вольно предоставляя слово «советским» табу, лозунгам, цитатам.

Возьмем, напр., цитату из главы «Карачарово-Чухлинка» МП, тематически тесно связанную с постановкой вопроса о «действии языка»:

«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний — эти глаза не сморгнут. Им все божья роса...» (МП 428).

Цитата парафразирует текст Тургенева «Русский язык» из «Стихотворений в прозе». В данный момент нам важно не то, что тургеневский цикл существует на грани повествования и лирики, хотя это имеет решительное значение в связи с вопросом о жанре «поэмы», интерпретация которого последует ниже. Поэтические слова Тургенева, обращенные к родному языку, теряют, конечно, ценность возвышенности, и становятся ироническими, так как они направлены на современное автору *пустое* состояние языка, на обязательное, противоречивое употребление данной цитаты в школьной системе — с нацио-

цией Достоевского, с сотворенным положением главного героя-рассказчика: с бытием «на пороге» (Бахтин), за границами официальности, ведь в данном герою миражном мире «каждый третий герой» (Гребенщиков — группа «Аквариум»). Авторская позиция, тематизирующая и своеобразное положение рассказчика, и его отношение как к былой, так и к данной (современной) традиции, совершает акт, только на первый взгляд противоречащий роли рассказчика. Авторская концепция, с помощью сотворения необычного «полиглотного», диалогизирующего героя-рассказчика, выводит читателя за пределы официальных «ценностей» и «правд».

⁷ См. интервью с В. Ерофеевым: Московские новости 1989/50 (10 декабря).

⁸ Филологические корни ее пытался выявить Юрий Левин. См.: Ю. Левин, Классические традиции в «другой» литературе, Венедикт Ерофеев и Федор Достоевский: Литературное обозрение 1992/2, 45–50; *он же*, Комментарий к поэме «Москва — Петушки». Грац 1996.

налистическим оттенком, по ассоциации с тем же, но дальше уже не цитируемым тургеневским текстом, который оканчивается так: «Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!» Ерофеев, явно травестируя тургеневскую неуверенность, побежденную способностью прекрасной выразительности — одним жестом ставит в кавычки подлинное значение: веру в «величие» и «свободность» русского народа и языка.

Интересно проследить по тексту, как релятивизируются в нем нормативные ценности в столкновении самых разных языковых игр, как вольная эстетика Ерофеева, выраженная и в основных жестах, тоне, языке рассказывания, ведет нас к *новому представлению о романной личности/нарраторе, существовании метафизических ценностей, «даров» культуры*. Интересен и вопрос, можно ли считать представителем или *предшественником постмодернизма* автора, явно не входившего — во время создания текста — в рамки официального дискурса, явно приступившего к методу иронической игры истинами и вносимыми текстами, явно воплотившего поворот к вольной эстетике? Конечно, письмо Ерофеева не лишено оттенка трагизма (о тесной связи — на первый взгляд противоположных — ценностей: эстетики наслаждения и трагизма в МП я скажу позже), но тем не менее я нахожу, что автор посредством цитатности не только релятивизирует одностороннюю правду, но и близок к миропониманию постмодернизма, который — выражаясь словами немецкого философа Петера Козловского — «настроен [...] на преодоление противоречия между модернизмом и классичностью», и таким образом «заявляет, что достиг *новой творческой свободы* вне этого спора»; притом «как повторное снятие утопизма (модернизма. — Э. В.), отменяющего историю, вновь напоминает об историчности и восстанавливает исторический характер религии, политики, науки, культуры»⁹. В поэме Вен. Ерофеева путем вариативности языковых игр и фиктивных «я» прошлое сожительствует с настоящим, — притом при господствующей над фабулой субъективизированной, разговорной нарративности.

А разве такого рода — ироническое, сатирическое — явление литературы, с провоцирующими друг друга аллюзиями не является *bricolage*-ем, «недоверием к большим повествованиям» или «гетерогенностью разных языковых игр» (Лиотар)?¹⁰

Тем не менее мне бы хотелось указать и на сомнение в правоте деления времени XX в. на периоды модерна и постмодерна, поскольку синкретизм, существование «чужого слова»/интертекстуальности, метод самоотражения и пародирования ценностей «развития», временные

⁹ Петер Козловский, Современность постмодерна: Вопросы философии 1995/10, 86 и 93 (перевод с немецкого Ф.Фельдмана; курсив мой. — Э. В.).

¹⁰ См. его книгу «о постмодерном состоянии»: J. F. LYOTARD, La condition post-moderne. Paris 1979.

сдвиги, фиктивизация субъекта, открытая концовка произведения — явления не новые. Венгерский литературовед Михай Сегеди-Масак обращает внимание на непосредственную, глубокую связь между постмодерном и модерном и по праву ставит вопрос о том, возможна ли человеческая деятельность как отрицание предания и телеологичности¹¹.

Пол де Ман называет концепт постмодернизма «старомодным», представляющим историю опять-таки как развитие¹², а Ихаб Хассан, написавший книгу о «постмодерном перевороте», указывает на «семантическую нестабильность понятия», с одной стороны, так как нет согласия между исследователями по поводу значения концепта и его связи с авангардом и неоавангардом, а, с другой стороны, настаивает на том, что история, как и культура, тоже «палимпсест»: разные ее периоды не отделены друг от друга «Железным занавесом или Китайской стеной». Итак, концепт составляет «и диахроническую и синхроническую конструкцию»¹³.

И когда Яусс, интерпретатор новейших явлений культуры под углом зрения герменевтики, называет (для нашей работы тоже важного) английского писателя Стерна — «предпостмодернистом», он как бы тоже снимает резкое противопоставление времен.

Ихаб Хассан не случайно пользуется данными метафорами, которые ассоциируются с «замкнутым» в одну провозглашенную правду типом мышления, противостоящим открытости, смещениям и с этим относительности свободного творения постмодернизма, переход к которому в России, по моему мнению, совершил Венедикт Ерофеев.

Надо иметь в виду, по-моему, два важных в данном отношении момента:

1. Моментально возникшую и до наших дней сохраняющуюся мировую известность книги Ерофеева, вопреки еще долгому запрещению

¹¹ SZEGEDI-MASZÁK Mihály, *Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?: Minta a széonyegen – A műértelmezés esélyei*. Budapest 1995.

¹² См. его интервью, данное С. Рocco (в 1983 г.), в котором он говорит и следующее: «The difficulty for me is that the “postmodern approach” seems a somewhat naively historical approach; a very old-fashioned concept of history; where history is seen as a succession...» (Stefano ROSSO, *An interview with Paul de Man: Paul DE MAN, The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986, 120.

¹³ Ihab HASSAN, *The postmodern turn*. Ohio State University Press, 1987; см., напр.: «postmodernism suffers from a certain semantic instability, that is, no clear consensus about its meaning exists among scholars» (87); «Modernism and posztmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, present, and time future. We are all, I suspect, a little Victorian, Modern and Postmodern, at once. And an author may, in his or her own life time; easily write both a modernist and postmodernist work (Contrast Joyce’s *Portrait of the Artist as a Young Man* with his *Finnagans Wake*) [...] Thus a period is generally not a period at all; it is rather both a diachronic and synchronic construct. Postmodernism, again like modernism or romantism, is no exception, it requires both historical, and theoretical definition» (88).

текста на родине. Полагаю, что главной причиной этого можно считать совершенно новый, *свободный модус* писания, а не политическую окраску МП, ведь после появления массы «разоблачительной» литературы — после перемен на политической арене, — поэма сохранила свое уникальное положение, привлекая не уменьшающийся интерес¹⁴.

Может быть, Ерофеев никогда и не думал о своем положении постмодерниста, но его поэма тем не менее влилась в волны формирования, в те годы антиидеологического состояния, поэтому и смог стать ее автор *post factum* «классиком» постсоветских/постмодернистских движений — не только литературных: в формировании концептуализма, напр., явственно играло огромную роль ироническое, пародийное тематизирование Ерофеевым табу, лозунгов, быта советской эпохи. В 90-е годы, после появления (в наши дни господствующей) «новой волны» направлений «артистической прозы» (концептуализма, метареализма, соц.-арта, крутого «стеба» и т.д.), МП естественно кажется увертюрой нового «леточисления»¹⁵. Это поддерживают и отклики на МП новейших писателей, литераторов — в частности Виктора Ерофеева, Курицына, Попова. Но суждениям о Вен. Ерофееве как о «цветке зла», как о противостоящем пророчеству и учительству вообще, явно противоречат иные интерпретации его творчества и авторской фигуры. В данном противоречии, мне кажется, можно проследить и борьбу некоторых интерпретаторов за власть над новым, формирующимся литературным процессом.

Войдя в официальные каналы переходного российского литературного дискурса после бытия долгих лет в самиздате, но еще годами не получая заслуженной интерпретации¹⁶, Ерофеев сохранил уникальную позицию алкаша-интеллигента — участника подпольной литературы. Подобная роль «outsider»-а, члена внутренней, «литературной» эмиграции, способствовала тому, что после своей трагической болезни и

¹⁴ Пишу это по моим личным сведениям о польском, венгерском, французском восприятии произведений Вен. Ерофеева.

¹⁵ См.: *Марк Липовецкий*, Апофеоз частиц или диалоги с хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва-Петушки» и русском постмодернизме (Знамя 1992/8, 214–224; курсив мой. — Э. В.); а также номер ж. «Театр» (1991/9), посвященный Венедикту Ерофееву, — особенно статью Андрея Зорина, в которой исследователь именуется поэму МП «пратекстом русского постмодернизма»).

¹⁶ Первая — еще цензурная — публикация МП в официальных каналах, «в сильно сокращенном и кастрированном виде» (из личного письма Ерофеева) в ж. «Трезвость и Культура» (!!) (Москва 1988/12, 1989/1–3) понадобилась для властительских целей, тексту придавалась роль «в антиалкогольной борьбе» — вопреки его исходному значению и известности: текст еще в 70-е годы был переведен на многие иностранные языки, а в России рукопись МП, вышедшая в свет в 1970 г., в эпоху брежневской диктатуры «в двух машинописных экземплярах», естественно, не в рамках официального литературного порядка «языковых игр», написанная совсем даже не в «литературной ситуации», а — как на это указано в конце МП — «На кабельных работах в Шереметьево» — распространялась самиздатом.

«преждевременной смерти Ерофеев становится на наших глазах мифом»¹⁷. Мифологизация, во многих чертах похожая на посмертное массовое восприятие фигуры Владимира Высоцкого, поддерживается и некоторыми исследователями произведений Ерофеева, которые, наряду с явной стилиевой игрой, в первую очередь, акцентируют «недосказанное»; «чувствительность», «юродивость», «религиозность» автора/рассказчика (часто без указания на пародийное столкновение автором разных «ролей»), и (созвучно и с интерпретаторами из Тарту¹⁸) сильно подчеркивается прочтение текста через литургическо-евангельскую историю — христоподобной личности.¹⁹

Мифологизация автора является интересной *социологической* проблемой, особенно в русском контексте, где из-за долгой подцензурной культурной жизни и отсутствия демократических учреждений фигуре писателя-художника в неофициальных кругах традиционно придавалась сверхлитературная, философская и даже «сакральная» функция избавителя, что продолжается вплоть до наших дней. С другой стороны, именно в теперешнем русском литературном дискурсе ведется и борьба против литературных мифов, «скульптур», поддерживаемых нормативностью. Эту тенденцию можно проследить не только в концептуализме, в поэзии и беллетристике Битова, Бродского, Пригова, Сорокина, Саши Соколова, Лимонова, Зуфара Гареева, Попова, Виктора Ерофеева, но и в их эссеистике, или, напр., в работе Абрама Терца о Пушкине (Терц/Синявский: «Прогулки с Пушкиным»), в новых прочтениях таких классиков, как Андрей Платонов. Не говоря в этом отношении о свободном «пересочинении» на свой лад — «Паруса» Лермонтова и поэмы «Цыганы» Пушкина в раннем постмодернистском цикле Виктора Соснора — «Ямбы, темы, вариации» (1964!).

Интерпретация «литературного мифа» явно противоречит постмодернистской позиции автора и становится проблематичной при господстве *одностороннего* отождествления автора и рассказчика, при «жизненной», биографической, *внетекстовой* аргументации, при неточном улавливании роли цитатности — играющей основополагающую роль для понимания образа рассказчика (см. «Веничка жизни и

¹⁷ См.: Михаил Эпштейн, После карнавала или вечный Веничка: Золотой Век 1993/4, 84; Театр 1991/9, 95, 97, 102.

¹⁸ И. А. Паперно и Б. М. Гаспаров, «Встань и иди»: Slavica Hieresolymitana 5–6 (1981) 387–400: «в частности, повесть Ерофеева прямо соотносена с Евангелием. Эта соотношение многое объясняет в структуре и семантике повести» (с. 387). Соответственно интерпретация начинается через «структурные и семантические» особенности Евангелия.

¹⁹ Марк Липовецкий в упомянутой статье связывает мотив юродства с христоподобностью личности главного героя/рассказчика: «И как тяготы и страдания древнерусского юродивого содержат в себе не прямое напоминание о муках Спасителя, так и история Венички вся пронизана ассоциациями со страдальчим путем Иисуса Христа. Более того, в поэме даже прослеживается своеобразный перифраз Евангелия. Правда, это Евангелие какое-то сдвинутое, перевернутое, истинно юродское» (с. 216).

Веничка поэмы становятся одним лицом, а это уже начало мифа»; «блаженный Веничка», производящий «люмпенизацию святости»²⁰). Тут входит в аргументацию одна из частых ссылок на воспоминания о личности автора, в образе жизни которого можно проследить «службу», «мучения и труда в ней было несравненно больше, чем удовольствия»; «Получать удовольствие, искать удовольствий — гаже вещи для него, наверное, не было»²¹. Всё это подтверждает — явно противоречившую освободительной роли творения — «святость» автора. Марк Липовецкий, балансируя между этими исходными противоречиями, пишет о переходности МП «от духовного учительства русской классики к безудержной игре постмодернизма», связывая эти два начала через фигуру юродивого²². Утверждением «самоизвольного мученичества» решается проблема «трагических смыслов». Но если, по Марку Липовецкому, Веничка и «мудрый шут, сплетающий воедино высокое и низкое и в этом взаимном соседстве унижающий всякую официальную серьезность»²³, то и речи не может быть о традиционном понятии «классика», о поучительстве в связи с авторской позицией, даже если Ерофеев и шуточно разыгрывает такого рода роль. Имитация юродивого явно противоречит свободе «деканонизации», релятивизации правд, поскольку к традиционной фигуре юродивого приложился ореол канона, святости — хотя и субкультурного, девиантного начала, противоположного официальной церковности, но во всяком случае носившего черту истинной веры, не искаженной церковной иерархией. Конечно, рассказчик и его собеседники сообщают в МП о личных правдах, о любви субкультуры, резко противостоящих официальному, авторитетному строю, и в связи с данной проблемой можно припомнить и приветливый тон, в котором рассказчик обращается — в своем свободном отношении — вверх: к богу и ангелам. Но концепция однородности имитации юродивого снижает значимость остальных параллельно исполненных ролей.

Может быть, учительство и юродство так сильно акцентируются у Липовецкого и по причине боязни бартовской теории «смерти автора», также как и господства новой парадигмы: «Новористые и непочтительные к авторитетам литературы, гордящиеся своей «постмодерностью» (в том числе и названный в статье Андрей Зорин — Э. В.) первыми признали классичность Венички»²⁴ [sic!], — пишет исследователь, а само презрение к представителям нового, постмодернского сопровождается провозглашением того (со ссылкой на Михаила Эп-

²⁰ М. Эпштейн, Указ. соч. 84 и 86.

²¹ См. «воспоминания» Ольги Седаковой; цит. М. Эпштейн по ж. «Театр» 1991/9, 86 (курсив мой. — Э. В.).

²² См.: М. Липовецкий, Указ. соч. 217.

²³ Там же, 216.

²⁴ Там же, 214.

штейна как на авторитет), что «постмодернский проект *провалился*» (курсив М. Липовецкого)²⁵. Это высказывание не получает аутентичную аргументацию и накладывается и на перцепцию «начала» новой волны. Таким образом, становится возможным устранение Венедикта Ерофеева от постмодернской позиции и приковывание его письма к более традиционным началам.

В связи с учительством нашего автора, по-моему, точно выразился Вячеслав Курицын: «Гений новой эпохи, обильно хлебнувший тоталитаризм, не может позволить себе учительство, как таковое, поучающий жест с такого-то времени (и думаю надолго) крепко ассоциирован с жестом тоталитарным»²⁶. На этом же настаивает Наталья Кузнецова, автор рецензии на монографию С. Гайсера-Шнитмана о Вен. Ерофееве.

Роман или автобиография?

Согласно концепции Виктора Жмегача, игровая рефлексия писателя на самого себя, метаязык писания являются определяющими чертами не только постмодерна, но уже и *современного романа*²⁷. Итак, во множестве современных романов, начиная с конца XVIII в. (с творчества Стерна или Пушкина!), в некоторых писаниях Фонтане, Г. Джеймса, Льва Толстого, а в XX в. — в творчестве Пруста, Селина, Вульф, Шандора Мараи, Робб-Грийе и т.д. — можно проследить размывание границ между романным персонажем и автором / реальностью и фиктивностью, или явление т.н. «фиктивной автобиографии».

Ален Робб-Грийе, напр., подобно Ерофееву, отстраняясь от роли всезнающего интеллигента, провозглашающего — близкую к правде — идеологическую правду, считает свою автобиографию «фикцией», выразив право на меняющиеся во временной перспективе субъективные суждения, на недостоверность памяти; а романские фигуры называет «фантомами», которые существуют среди нас, «мы их видим или слышим, но если захотим их тронуть, они улетучатся»²⁸. В связи с этим напомним почти дословно сходную с пониманием романских фигур у Робб-Грийе концепцию Вячеслава Иванова, который (в начале века) в статье «О границах искусства», размышляя о сущности творе-

²⁵ Там же, 223.

²⁶ Вяч. Курицын, Мы поедем с тобой на «А» и на «Ю»: Новое литературное обозрение 1992/1, 300.

²⁷ Viktor ŽMEGAČ, Der europäische Roman. Tübingen 1991, 253–261.

²⁸ « Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. [...] Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, ou d'aléatoire recherche. Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici. » — « Les personnages de roman, ou ceux des films, sont aussi des sortes de fantômes: on les voit, ou les entend, sans jamais pouvoir les étreindre; si on veut les toucher, on passe au travers. Ils ont la même existence douteuse et obstinée que ces trépassés sans repos qu'un charme maléfique, ou la vegeance divine, oblige à revivre éternellement les même scènes de leur tragique destin. » (A. ROBBE-GRILLET, Le miroir qui revient. Les Editions de minuit, 1984, 13, 21).

ния, подчеркивает важность не только «духовного пути вверх», «к бытию высочайшему», но также и «художественного нисхождения», «господства над действительностью» в творческом пути, чтобы приобрести «истинную объективность», для создания «той магической силы оживления, которая населяет нашу душевную атмосферу ощутимыми в своих действиях и вне круга данных произведений демоническими чадами гениальной фантазии, как Гамлет или Вертер, Медный Всадник или Чичиков»²⁹ (курсив мой. — Э. В.). Сходная мысль появляется у Андрея Белого в романе «Петербург» (ср.: главу «Наша роль»).

Конечно, процесс снятия преград между жизнью и творением, вплоть до «растворения» единой позиции личности — усиливается в постмодерне, но нельзя забывать о том, что в русской культуре нить модерна (и разнообразие постсимволизма), начавшего по-новому артикулировать проблему индивидуума, часто сопровождая литературное новаторство радикальным размыванием границ между видами искусства, практика которых становилась своеобразным образом жизни (повседневная жизнь и творчество сближались друг с другом; ср. также задачу преобразования общества с помощью творчества у футуристов, в сопровождении, напр., попытки Маяковского развязать ограниченность личных отношений; связь сюрреализма, дадаизма с внутренним ментальным состоянием личности, в том числе и сновидениями, ассоциациями; перформансы ОБЕРИУ и т.д.), — была агрессивно прервана. А после долгого разрыва, возникшего из-за запретов официальной культуры, новая волна русской литературы и искусства, которая старалась продолжить начатое недолгим модерном, могла появиться в 70-е годы только вне рамок данной официальности, с обреченностью на подпольную жизнь, поскольку выбор свободного творчества обозначал и выбор «нелегальной» жизни. Итак, искусство стало действительно образом жизни, частыми «фиктивными» проявлениями и альтер-эго автора, но именно альтер-эго — своего рода преобразование «действительной» личности. Стремление в произведениях создать собственную и истинную личность — так как из-за выбранного или вынужденно маргинального бытия в «реальности» для этого нет возможности — можно проследить в американской литературе т.н. «откровений» (выдающейся представительницей которой была Сильвия Плат [Sylvia Plath]), у художников-литераторов движения бита (назову американцев Керуака или Гинзберга — известных представителей американской «подпольной» литературы; группу «Аквариум» в России, начавшую свою деятельность позже американских «коллег», в конце 70-х годов). Характерной чертой является также представление о произведении как репрезентации личной жизни, размывание границ не только между искусством и действительностью, но и между видами искусства — в се-

²⁹ Вяч. Иванов, О границах искусства: Родное и вселенское. Москва 1994, 207.

ансах ОБЕРИУ (в 20-е годы) или в движении венгерского неоавангарда (70-х — начала 80-х годов), русского концептуализма. Представители названных группировок, провозгласив — сходную с романтическим представлением — полноту художественного мироощущения и не находя возможности для такого типа практики в официальных каналах культуры, выбрали путь радикального поворота: не соприкасаясь с официальной культурой, выйти за ее границы и легкой анархической подкраской создать своеобразную, независимую антикультуру, в которой становится возможным сотворить своеобразную личность художника. А форма их художественной деятельности была неотделима от образа жизни, потому и важны в этом движении разного типа акции, перформансы, театральные представления³⁰.

Но при анализе всех вышеупомянутых исканий так же, как и в подходе к текстам Ерофеева, стоит иметь в виду, что автор, вступив в свое творение, теряет свою биографическую значимость и «подчиняется» правилам *фиктивности* текста, т.е. становится *сотворенной фигурой*, которая хотя в каких-то чертах и указывает на автора, — *не отождествляется* с ним (можно даже предупредить, что «автор претендовал на некоего Веничку»³¹). Это тем более так — при главном герое-рассказчике, разыгрывающем самые разные роли, на самых разных языках, травестируя разные литературные формы, проявления манер и высказывания самого разного типа — даже в одном предложении или абзаце. Наряду с фиктивизацией личности в МП, игра «Венички» указывает и на постоянно меняющуюся, трудно уловимую точку зрения. Словами Лакана (наследованными от Ницше) можно сказать, что «правда всегда являет себя в фиктивной структуре». Это тем более так в нашем случае, когда автор — хотя главный герой-рассказчик и носит его имя (правда, в *ласкательной*, автоиронической форме, с легким знаком отделения!), и в тексте воспроизводятся автобиографические факты — пишет не автобиографию: обязательно господствующая в автобиографии референциальная функция в данном случае оттесняется. Явная фиктивность фигуры (даже трагически скончавшейся в произведении), как и открытая игра разными литературными жанрами (уточнение которых следует позже) — отводит текст от «автобиографического пакта» к «романному».

В книге Филиппа Лежен об автобиографии³² целый раздел посвящен рассмотрению возможных вариаций жанра, в котором одной из возможных комбинаций является тот, по мнению исследователя, не имеющий примера и лишь теоретически вырисовывающийся вариант,

³⁰ Я имею в виду, напр., художников/писателей Миклоша Эрдели, Тибора Хайаша, режиссера Петера Халаса, группу «Трабант» в Венгрии, перформансы Дмитрия Пригова с джаз-группами в России.

³¹ Устное замечание поэта-художника Дмитрия Пригова.

³² *Philippe LEJEUNE, Le pacte autobiographique. Paris 1975.*

который определяется романом, но в котором автор и главный герой носят одно то же имя³³. По-моему, именно в эту «слепую» полосу (*Les cases aveugles*) можно уложить явно фиктивное, уникальное письмо Ерофеева, фиктивность которого поддерживается противоречивыми определениями жанра: под заглавием стоит — «повесть», которая как и «поэма», объявленная при «индивидуальных графиках», ведет нас к игре традиционно возвышенными формами устного происхождения. Конечно, в связи с повестью важна и установка на выделенную роль рассказчика.

Вопреки читательским ожиданиям здесь снимается функция традиционной жанровой системы³⁴ и происходит свободное обращение к самым различным (не только литературным) жанрам — от лирических до оперы (ср. ироническую саморефлексию рассказчика о своем обращении к жанрам: «Чорт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть» (см. главу «43-й КИЛОМЕТР — ХРАПУНОВО»)).

Пародийное, синкретическое пользование жанрами размывает границы между художественными формами, подобно тому как неразличимы в этой поэме автобиографичность и фикция: в ней можно проследить не только «life-art» в действии, но и новое явление «мультикультурального» принципа.

МП — несмотря на появившиеся в тексте библейские реминисценции — не носит свойств морализации притчи; это произведение даже не исповедь (если только не в пародийной форме): «серьезно-высокому» представлению признаний противоречит его постоянно релятивизирующая и диалогизирующая структура; итак, текст не допускает нравственно-поучительной интерпретации. Формой рассказывания выработан провокационный тон, которым снимается традиционная «благоговеющая перед правдой» роль повествующего, — ради того, чтобы поколебать читателя: верить или не верить словам рассказчика. Подобно тому как антигерой из подполья у Достоевского вывертывает наизнанку просветительские, философские, антропологические, моральные ценности, или Розанов в своей эссеистике, с крайней субъективностью и недоверием к фактам, к абсолютности, «деконструирует» господствующую в России концепцию любви, тесно связанную с учением Евангелий, Ерофеев не внушает читателю, что надо думать о противоречивых высказываниях романной личности — об истории, о «реалиях» «мира сего», о потерянной традиции.

³³ Там же, 31.

³⁴ Мысль М. Сегеди-Масака касательно прозы Петера Эстерхази см.: *SZEGEDI-MASZÁK M.*, Bevezetés a szépirodalomba: Minta a szényegen. Budapest 1995, 255.

Крутой поворот

Противоречивость суждений вокруг авторской позиции, фигуры рассказчика, по-видимому, объясняется и тем, что «на наших глазах» происходит литературоведческая канонизация автора, связанная со сменой литературной парадигмы — *многослойного процесса*, всегда начинаемого *уникальным индивидуальным литературным актом*, который впоследствии провоцирует переосмысление прежних парадигм. Поэма Ерофеева в этом смысле открыла возможность для новых рефлексий касательно прошлой культуры; значимость Ерофеева я вижу — вопреки вырастающему вокруг авторской фигуры мифу — именно в том, как он шуточно профанизирует, снижает избавительскую «святость» интеллигенции, создавая фигуру высмеивавшего мир карнавального плута, иронизирующего интеллигента, *не легко поддающегося обоготворению*, и, релятивизируя ценности круга имитаций, в том числе как и официальных, так и сакральных, хриstopодобных, снимает их возвышенность; *одновременно* провоцируя новое рассмотрение христианских ценностей, эротики, трагической свободы человека. Герой МП, имеющий особую форму памяти, рефлектирует на традицию как и на современность с уникальной, субъективной точки зрения вовсе не только интеллигента, а *одновременно* и шута, субкультурного алкаша и пародийной фигуры «гражданина СССР» — плода мира сего. Последние уничтожают господствующий в том мире пафос поучительства. Ерофеев мог бы сказать с Гоголем, с его предком, в основном определяющим его письмо, и следующее: «В самом деле, не мое дело поучать проповедью» (письмо Жуковскому от 10 января 1848 г.). Притом этот вопрос явно тематизируется, напр., в описании отношения к «народу» в вагоне электрички, к сожителям по комнате в главе «Карачарово-Чухлинка» МП — как травестия отношения писателей-просветителей, народников и коммунистов к людям, — а также в пародировании «поучительной роли» рассказчика во время бригадирства, размышления о «светлом будущем», на фоне контраста: «Все ваши выдумки о веке златом — твердил я, — все ложь и уныние» (гл. «Орехово-Зуево»); в описании «траурного пленума» и исхода революции в следующей главе, виденной в бреду, «сгущения» «мрака невежества» на обратном пути и трагической гибели.

Поэма проникнута свободой в онтологическом смысле этого слова, и процесс повествования указывает на трагичность независимого бытия в тоталитарном мире: подобно философии Ницше, герой повести «переоценивает (господствующие) ценности», изображая «личную» интерпретацию языка и мира, провозглашая, выдвигая на первый план индивидуальный «поток речи», «полив»³⁵ — как свободно диа-

³⁵ Выражение Петра Вайла и Александра Гениса, см.: Страсти по Ерофееву: Книжное обозрение 1992/7 (14 февраля) 8.

логизирующий «акт беседы», как «приключение» — наррацию, построенную уникальным, координативным методом из самых разных, *релятивизирующих друг друга* слоев языка, которые не различаются на «откровенные» и «ложные», как это внушает Марк Липовецкий. Выворачиванию правд наизнанку служит именно стилистический эффект конфронтации «чужих слов», так как сам рассказчик *не имеет господствующего образа*³⁶.

Ерофеев — «классик» вольности?

Боязнь вышеупомянутого Марка Липовецкого по поводу превращения Ерофеева в «классика», «законченный литературный факт», так как его творчество должно «подвергаться изоляции за стеклом музейной витрины» (с. 214), наверно, основывается на традиционной интерпретации классика как служащего примером канонического, определяющего норму писателя³⁷. Место классика, кажется, и Липовецкий считает статичным, *постоянным*, якобы на него могут «претендовать» «самые известные писатели», выдержавшие смену вкусов и нравов³⁸. Подобное представление об авторитетном каноне, почетном «классике», восходит к первому выбору Авлом Геллием (Aulus Gellius — ок. 130–170) классических текстов, т.е. произведений, написанных в архаическую эпоху греко-латинской культуры, для первого сборника нормативных текстов. Ретроспективно определенный, нормативный статус придается через посредство традиции классику «вневременному, всему настоящему обозначающему одновременность» и в концепции Гадамера о «реабилитации авторитетности и традиции», о «примере классика», хотя с той разницей, что немецкий философ подчеркивает значение традиции, сохраняющей в «памяти» классическое произведение, поскольку «мы тоже принадлежим к миру (произведения)»³⁹. А под этим понимается и обратное: «произведение также принадлежит к нашему миру»⁴⁰. Гадамер, таким образом, придает огромное значение пониманию как «историческому событию/действию», которое может совершиться только при условии непрерывности традиции, помогая осуществляться истинному значению текста, обращаться к интерпретатору. «Каждая эпоха должна по-своему понимать тексты предания

³⁶ Поэтому мне кажется спорным мнение Липовецкого о том, что «властность личностного видения настолько сильна, что даже *откровенные* цитаты и перефразы, попав в поле авторского тяготения, перестают восприниматься как „чужое слово“» (215; курсив мой. — Э. В.).

³⁷ В связи со следующими рефлексиями о понятии классика я опиралась на статью Агнесы Ханшаги о классическом произведении в событии традиции: HANSÁGI Ágnes, „Jelen-lét-mód“? (A klasszikus mű a hagyomány történetében): *Literatura* 1995/3, 298–308.

³⁸ Об этом см.: René WELLEK, Austin WARREN, *Theory of Literature*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1993, 246–247.

³⁹ Ср.: H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, II/1. Tübingen 31972.

⁴⁰ Там же, II/2, 274.

потому, что они относятся к целостности традиции, с которой ее связывает предметная заинтересованность, и в которой она старается понимать самое себя»⁴¹, — пишет там же Гадамер, сближая таким образом — с точки зрения интерпретатора — современность с былым миром. Но все-таки, кажется, Яусс справедливо критикует, с точки зрения аппликативного вопроса, гадамеровское толкование *eminens textus* из-за его авторитетности⁴², развивая теорию касательно данной проблемы снятием «провозглашающей функции» понятия — в гибкую сторону понимания, более близкую к бахтинской теории диалогичности восприятия и «памяти жанра»⁴³ — которая, по-моему, способствует более точному определению места Ерофеева в литературном процессе, поскольку его МП явно не входит в рамки нормативного восприятия. Итак, Яусс акцентирует преимущественность позиции интерпретатора и задачу литературной герменевтики видит в том, чтобы «воспринимать содержательную напряженность между текстом и настоящим — процессом, в котором временная удаленность, состоявшаяся между автором, читателем и новым автором, преобразуется в движении (динамике) вопроса-ответа на основе первоначального ответа — нового вопроса — нового ответа, и конкретизации смысла всегда по-новому — всегда богаче».⁴⁴ Созвучно с ним писал — намного раньше, в начале столетия (!), Вячеслав Иванов о роли Достоевского в культурной жизни рубежа, акцентируя — кроме «демонической жизни» романских персонажей, упомянутой выше, — отношение русской интеллигенции, «новых читателей и новых авторов» к миру героев Достоевского:

«Тридцать лет тому назад умер Достоевский, а образы его искусства, эти *живые призраки*, которыми он населил нашу среду, ни на пядь не отстают от нас, не хотят удалиться в светлые обители Муз и стать предметом нашего отчужденного и безвольного созерцания. Беспокойными скитальцами они стучатся в наши дома в темные и в белые ночи, узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье»⁴⁵.

⁴¹ Там же, 280.

⁴² Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, 1991, 398.

⁴³ О соприкосновенности философской герменевтики Хейдеггера и Гадамера с философиями о диалогичности, в том числе и с концепцией Бахтина, писал уже в нескольких работах венгерский философ-литератор Габор Боньхаи. См., напр., его послесловие (в его переводе): H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*. Utószó: BONYHAI Gábor. Budapest, 1984, 389–398.

⁴⁴ H. R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, I. München 1977, 18 (курсив и перевод мой. — Э. В.)

⁴⁵ Вяч. Иванов, *Достоевский и роман-трагедия*, 282. Строго придерживаясь темы данной работы, можно сказать, что следующая оговорка не входит в ее рамки, однако считаю уместным в данном отношении напомнить интересные построения философских концепций вокруг «чад гениальной фантазии» в работах русского религиозно-

Т. С. Элиот также размышлял о том, что шедевры европейской и отечественной литературы в их полном объеме являются одновременными «новым» творениями, а литературный процесс представляет собою сыгранность «старого» и «нового»⁴⁶.

Обобщая вышесказанное, мне хотелось бы уделить внимание тому, что, в основном, в герменевтических трудах выработалана (в наши дни уже общеизвестная) мысль о «беспрестанном посредстве между прошлым и настоящим», судя по чему можно сказать, что «принадлежащее и нашему миру» классическое произведение передается традицией, существует в «переусвоении наследства», поскольку понятие того или другого классика реализуется «при вступлении в действие традиции», в цепи интерпретаций. Не воспринятый в истолкованиях автор — выпадает из памяти культуры⁴⁷.

В этом смысле можно указать на «успешность» текста МП в восприятии его еще «подпольного» состояния, на нынешнее восприятие автора деятелями «постсоветской» = «постнормативной» литературы и на его мировую известность. Выход Ерофеева за границы русской литературной жизни особенно поддерживает то важное место, которое он — «уникальный» классик совсем не нормативного типа — занимает в новейшем литературном процессе.

«Живость» такого рода текста «ушедшего от нас» Ерофеева делает автора именно классиком, который читается снова и снова, приглашая нас бросить свободный взгляд на культуру.

Но, с другой стороны, текст МП Ерофеева указывает и на трудности наследствования прошлой культуры в мире, который отрекся от нее, и стремлением к тотальному господству над культурной жизнью закрыть свободные каналы для действующей коммуникации настоящего и диалога настоящего с прошлым. Этот мир Ерофеев, наверно, потому и назвал «антижизнью».

философского возрождения начала века, созданные на (провокационном) фоне размышлений о романых фигурах Достоевского — см., напр., книгу Бердяева о Достоевском, Розанова о «Легенде о великом инквизиторе»; сравнение Достоевского и Ницше, проведенное Шестовым через фиктивный образ «жителя подполья». Самым существенным в данном отношении кажется то, что в повести «Записки из подполья» через полифонный, постоянно диалогизирующий метод Достоевский поставил в центр внимания самые волнующие философские проблемы современного сознания, совершив «критику чистого разума» (Шестов), впервые в русском контексте «проверив» человека после потери Бога. И это казалось, провоцирующей постановкой вопросов, на которые откликнулись опосредованно или прямо все русские мыслители начала века, кого волновали проблемы человеческой свободы в ее отношении к религиозной метафизике. Поэтому и Симон Вейл, которая наверняка читала некоторые работы Шестова, не раз ссылается в своих «конспектах» (собранных в книге «La personne et le sacré») на проблему, поставленную Иваном Карамазовым (!) (прибавим, что самой сакральной книгой она считала «Илиаду» Гомера, являющуюся, конечно, и оправой греческой мифологии, но для современности исполняющую роль, в первую очередь, шедевра литературы).

⁴⁶ См.: T. S. ELIOT, Tradition and the Individual Talent: Selected Essays. London 1961, 15–16.

⁴⁷ См. указанные работы Гадамера и Яусса.

Каким образом дана выбранная *традиция* автору при языковой ситуации «тупики» (И. Бродский)⁴⁸, в котором «первой жертвой разговоров об Утопии [...] прежде всего становится грамматика»⁴⁹ (к этому можно коротко добавить: в основном семантика, под агрессивной диктатурой новой риторики); т.е. как «заговорит» снова культура после долгого «молчания» ее важных слоев (ведь традиция передается главным образом языком)⁵⁰.

В связи с первым вопросом можно задать и второй: *кто говорит* в тексте МП, т.е. как состоится «личное» заговаривание языка и *каково* его отношение к преданию.

«Боремся с языком. Ведем борьбу с языком»⁵¹ —
или: как усвоить традицию в мире запретов?

Для автора и героя МП было дано поле действия — соприкасающееся с господствующим миром, речевые навыки которого господствуют и в тексте повести. Окружение «нового» советского языка дано писателю-интеллекту как необходимость, а он, стараясь поднять из глубины прошлого, как из подводного царства, *обломки «былого»*, — по своему, субъективному выбору — должен вступить в диалог и с современностью, в которой парафразы заговорят иначе, получают ироническую окраску (согласно бахтинской концепции «чужого слова»). Автор МП тематизирует, в своей поэме проблему «заговариваний» контрастных языков и «правд» с помощью диалога, состоявшегося между остатками литературного языка (былой) культурной традиции, «заговарившими» через «болтовню» плута-интеллекта, и языком субкультуры, отражающим — в гротескной форме — и одновременно выворачивающим на изнанку язык «правды» официальности, *иррациональными формулами которого и сам пропитан*. Текст МП творит, таким образом, «ореол условности» (Бродский), выражая миражность «мира сего». Правила состоявшейся «языковой игры» определяет не только автор, но и контекст поверхностного квази-языка, от которого отвергнуто животворное прошлое.

Попытка Ерофеева предоставить слово былому и самому себе — в монолитном мире — становится сугубо проблематичным актом. Поэтому возникают метафоричный путь к трагическому концу и сама гибель (под смех ангелов и молчание Бога): «Они вонзили мне

⁴⁸ См.: Предисловие Иосифа Бродского к повести А. Платонова «Котлован»: Ardis, 1979, 5.

⁴⁹ См. там же.

⁵⁰ См. работу Дюркгейма об элементарных формах религиозной жизни (1912): *Émile DURKHEIM, Les formes élémentaires de la vie religieuse, Conclusion III–IV. Press Universitaires de France, 1960, 616–638.*

⁵¹ *Ludwig WITTGENSTEIN, Vermischte Bemerkungen. Hg. v. G. H. von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Frankfurt am Main 1978, 30 (перевод мой. — Э. В.).*

шило в самое горло...» (разрядка автора). Ритуальная форма наказания блатного лагерного мира — «затыкание хайла» (которое доставалось вольно мыслящим, говорящим, независимым от строго составленных блатных кодексов) — вместе с бандитообразными фигурами палачей, указывая на глубокую связь строя с воровским миром как плодом господствующего «мира сего» (драма Ерофеева, *Вальпургиева ночь* во многих отношениях тоже явно имитирует блатную лагерную ситуацию, поддерживаемую властью), — грубо предостерегает о границах свободного личного выбора. Вечной потере сознания предшествовала попытка аутентичного говорения и мышления вне рамок данного, официального мира.

В свободном диалоге пути, проведенном с самим собой, с богом, с ангелами, с пассажирами и с контролером электрички, также, как и с кошмарными фигурами делириума тременса, центральное место занимают рассказы о пьянстве, об отношении к любви «великих» русских писателей, поэтов, композиторов, «советской арфистики»; фиктивное, и из-за запретов мифологизированное странствование по Европе, в котором господствует гиперболизация упрощенной национальной характеристики — становящаяся саркастической на фоне (фиктивной) личной апперцепции. В данном странствии, между прочим, расширяется круг своеобразного «Сентиментального путешествия» — «без путешествия» (Бахтин) и акцентируется (запретный) любовный подход, похожий на интерпретацию человеческой истории, пересказанной контролеру Семенычу. В фиктивных «поездках» на Запад (которые в запертой стране возможны именно только в фикции, и рассказ о них в электричке дает возможность для вольных выдумок и для столкновения разных представлений о «том мире»), в рассказе об истории пародируются распространенные в закрытом государстве национальные чувства, выворачиваются наизнанку провозглашенные Кремлем «общественные» ценности, — через призму опьянения, для подделки лживой возвышенности вокруг выдуманного партией национального сознания о советском «мы» и трактовки истории как классовой борьбы. Пародируя консерваторский «советский язык», Ерофеев иронизирует также над «реалиями» советской «культуры», постоянно обрушивающимися на личную жизнь людей: этим объясняется наличие в тексте МП саркастических хрестоматийных цитат, математических задач, переписанных на «исторические» темы, и воспроизведений радиопередач, до отворачивания насыщенных ариями таких «звезд» советской оперы, как Козловский.

Пародийное столкновение разных языковых миров служит реакции против провозглашенных каноничных, эблематичных «ценностей». Кроме помощи личных наследий: опьянения и секса — релятивизирующей техникой «bricolage» — становится возможным снятие их господства. Карнавальное сознание рассказчика снимает «святость»

официально поддерживаемой, «школьной» традиции; возвышенное (вместе с панегирическими литературными жанрами) интерпретируется с точки зрения субкультурного «низкого»: поэтому вырисовывается картина пьяниц — ряда писателей, поэтов, музыкантов «высшей ценности», толкование байроновских драматических фигур, блоковского героя «Соловьиного сада» — в связи с пьянством, а «Первая любовь» Тургенева выступает как прототип для повседневных, гротескных ситуаций, рассказанных спутниками. Высокое профанизируется, поскольку становясь эмблемой в официальной норме, в одностороннем провозглашении теряет свое аутентичное значение, — пройденное в школе литературное прошлое может служить лишь аперцепции сугубо жизненных ситуаций. Здесь происходит своего рода «контрмифологизация».

В период, когда «не выхолощенная, не управляемая культура стучалась в кабаки»⁵², Ерофеев открыл новую полосу в русской литературе — актом демифологизации советских «правд», провозгласив право на свободу слова, различных точек зрения и на — связанные с ними — различные «правды».

С помощью сотворения индивидуализированной фигуры, выступающей в разных регистрах и даже в разных диалектах языка⁵³, наполняющей текст вносными текстами из самых разных стилей, последовательно и с использованием многогранной фразеологии, создается уникальная форма наррации, определяющая композицию, язык, интонацию, мирозерцание рассказывания (подробнее об этом — ниже); так происходит «переоценка ценностей», становящаяся определяющим МП модусом (не случайно автор считал своими самыми важными предками Стерна, Гоголя и Достоевского)⁵⁴. В поэме звучит многослойная *диалогичность* (первоначально остро разнообразных) языков (литературного, возвышенно-библейского, официально/серьезного/цензурно-журналистского) — в контексте мата/вульгарного субкультурного-низового регистра; в «поливе», совмещающем разные языки переосмысливается официальное вранье и передается как «личное», и, одновременно, оно, конечно, кажется «чужим словом», в зависимости от того, в какой мере читатель узнает эти языки. (Не случайно, что

⁵² Цитирую слова венгерского писателя Петера Хайноци, который до трагически ранней смерти-самоубийства представлял параллельное ерофеевскому, долгое время маргинальное явление в венгерской литературе, см.: рассказ «Галоп» в цикле «Невеста Иисуса»: *HALNÓCZY Péter, Galopp: HALNÓCZY P., Jézus menyasszonya. Budapest 1982, 402* (мой перевод. — Э. В.)

⁵³ Концепты «диалект» и «регистр» я употребляю исходя из концепции лингвиста Хеллидея, выработавшего в прагматической теории «социальной семиотики» новый подход к данным понятиям. Подробнее см.: *M. A. K. HALLIDAY, The Users and the Uses of Language: Fishman (ed.) 1968: 139–169; M. A. K. HALLIDAY, Language as social semiotic. London 1978.*

⁵⁴ См. в процитированном выше интервью (Московские Новости 1989/50); в этом ряду писатель назвал и Салтыкова-Щедрина.

именно в Австрии, а не на родине писателя возникла просьба составить сборник с цитатами МП)⁵⁵.

Разные слои звучат пародийно, гротескно в зеркале остальных. В этом процессе выражается и абсурд официальной идеологии — с помощью высмеивания ее, но одновременно теряет свою оригинальную значимость и литературная традиция: в субкультурной перцепции литературные цитаты звучат как объекты для стилизации, значит: аллюзии тоже получают оттенок условности, пародийности (Бахтин).

«Излияниями» шута-алкоголика из субкультуры Ерофеев одним из первых нарушил правила консолидации застоя литературной жизни, без конкретного политического разоблачения строя, и даже наоборот: сам поэтический вымысел, основной трагикомический тон — наряду с пародией жанров, стилей и «фиктивной» реальности — указывают на ограниченность и самого «бытия».

Но как может рождаться из такой ограниченности такой оригинальный акт? В наши дни уже считаются общим местом высказывания о диалогичности языка, о том, что употребление языка — фундаментальный акт, всегда приступающий к диалогу с «другой грамматикой» (так как «отвлеченного» языка нет, язык живет в употреблении); акт, связанный с *бытием*, «модусом» жизни индивидуума и сообщества (не зря «модальность» высказываний имеет огромное значение). Словами Шпенглера эта мысль выражалась так: «Появление других культур говорит на другом языке, для других людей существуют другие правды»⁵⁶.

Итак, для любого личного существования, индивидуального употребления языка (*parole*; *language*) дано (определяющее) состоявшееся бытие, т.е. какого-то рода укладывающееся, творимое предание (в частности и *langue*). Как на это указывает Михаил Бахтин, слово должно иметь «предысторию», должно проходить через процесс «созревания» в общественном контакте организмов перед становлением внутренним словом в данном организме⁵⁷. Контекст интеракций самых разных речевых жанров — исторический продукт, поскольку литературным текстам предшествуют также и бытовые, стереотипные, избыточные, банальные высказывания, как и особенные, уникальные формы выражения. Итак, каждый речевой жанр представляет собой коллективный характер: проявляется в динамике вопроса-ответа, акции-реакции, ожидания-рефлексии, игры, определенной коллективной традицией, но каждое индивидуальное «слово», высказывание, появляющееся в «хоре» уже существующих голосов, интегрируясь в него, прибавляет свою

⁵⁵ См.: Ю. Левин, Комментарий к поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева. Graz 1996.

⁵⁶ SPENGLER, Der Mensch und die Technik. München 1931, I. 32. Цит. по: NEUMER Katalin, Határutak — Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról. Budapest 1991, 33.

⁵⁷ См.: М. Бахтин (Волошинов), Марксизм и философия языка. Москва 1930, 50.

новую дефиницию, благодаря чему «процесс становится богаче» (говоря словами Юсса). Выше обобщенные мысли Бахтина ведут нас к двум основным выводам:

1) Контекст — историческое явление, и каждое индивидуальное выступление обязательно пользуется «чужими речами» в своем диалоге, вместе с ними создавая значение речи — т.е. жанрового, языкового положения. Как остроумно пишет по этому поводу Тодоров в своей книге о Бахтине: «Со времени Адама нет ни неназванных вещей, ни неупотребленных уже слов» (*Il n'existe plus, depuis Adam, d'objets in-només, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi*)⁵⁸.

2) Роман — тот жанр, который является *par excellence*, наиболее характерным способом стимула полифонии: его развитие в Европе определяется перманентным и без конца варьирующимся конфликтом: тенденцией к стандартизации и разнообразию.

Продолжая ход мыслей уже с помощью Ренаты Лахманн, развившей концепцию Бахтина в сторону анализа стилей синкретических форм («гибридизации» в бахтинской терминологии) — можно сказать, что язык официальной литературы стремится к определению стандарта, нормы канона, тогда как жанры «вторичного» синкретического стиля (какова и мениппова сатира, и развивавшиеся из нее романские жанры) — сохраняя «память свойств архаической эпохи», — могут считаться «сопротивлением иерархическому строю стилей» (и жанров), «развивая стратегии перехода границ в одного рода контрриторики»⁵⁹. Синкретизмом своей поэмы Ерофеев «сопротивлялся (господствующей) стилевой иерархии», вырабатывая «контрриторику», «стратегию нарушения пределов.»

Итак, мы читаем особый текст, в котором намеренно вывертываются на традиционные повествовательные структуры, занимающие «твердое» место в господствующей иерархии, в то время как и сам текст продолжает линию некоторых также провокативных в свое время произведений (как, напр., Стерна, Гоголя, Достоевского, Розанова и т.д.).

В тоталитарном мире нет возможности для действительного диалога, описанного выше (наверняка поэтому и настаивал Бахтин на его существовании): ни альтернативный образ жизни, ни альтернативный образ мышления не воспринимаются. Ценности других миров или былой культуры не доходят до его жителей или появляются искаженно, итак: рефлексивное отношение к ним дается не просто. (Именно поэтому имеет огромное значение выбранная Ерофеевым потаенная или не ценностно интерпретируемая традиция).

⁵⁸ См.: *Tzvetan TODOROV*, Mikhail Bakhtin. Le principe dialogique. Coll. Poétique, 1981, 8.

⁵⁹ *Renate LACHMANN*, Synkretismus als Provokation von Stil: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Hrsg. H. U. Gumbrecht, L. K. Pfeiffer. Frankfurt 1986, 541–558).

В свободном писании, безусловно, вырабатываются контрмеханизмы против провозглашенного «социалистического» реализма, прикованного к одной — виртуальной и официально разрешенной — «правде» — согласно «классическому» принципу подражания ('*mimesis*'). Установление новой иерархии жанров (куда входили, кроме панегирических стихотворных форм, таких, как ода, поэма, эпос — только реалистические рассказы и романы с сильными референциями «на общественность»), сопровождалось «поверхностностью» в употреблении языка: «творения» языка официально поддерживаемой литературы даже «не тронула подлинная проблематика глубины языка — шизофреническая проблематика страдания, смерти и жизни»⁶⁰. Данный литературный процесс, провозглашаемый как «общенародность», в действительности опирался на запрет, удачно захватив власть над разнообразностью мышлений и речей. Выработался особый тип дискурса, игнорировавший не только другие, до середины/конца 20-х годов тоже принимавшие участие в нем, но и те вопросы мышления и употребления языка, которые волновали литературу и философию современного *эпистеме* (ἐπιστήμη⁶¹), «вызывая трещину в ней с начала XIX века»⁶².

Как на это обратил внимание Фуко в книге «Слова и вещи» (*Les mots et les choses*, 1966), в классической концепции мышления — наследниками которой в данном отношении стали также и «реалисты» XX в. — «говорящий» естественно переходил от высказываний типа «думаю» к высказываниям «существую» (эта проблема восходит к знаменитой мысли Декарта) и творил утопию совершенно прозрачного языка, в котором вещи именовались без всякой (туманной) ослышки (*brouillage*); итак: фундаментальной задачей классического «дискурса» стало приписывать одно название вещам, и этим названием именовать их бытие⁶³. С распадом классического *эпистеме* стало возможным понимание того, что своеобразное употребление языка разделением и комбинацией вещей тоже оказывает влияние на то, каким представляется нам мир, и как мы представляем (изображаем) его⁶⁴. Этот переворот выдвинул на первый план проблему точки зрения в мышлении и в искусстве, подготавливавшуюся в эпоху Ренессанса Рабле и Сервантесем, а потом впервые отчетливо артикулированную в эпоху классицизма и за его пределами в произведениях Стерна (сильно повлияв-

⁶⁰ См.: Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe, 1. Paris 1972, 280 (перевод мой. — Э. В.).

⁶¹ M. FOUCAULT, Les mots et les choses. Paris 1966, 179: « Dans une culture et un moment donné, il n'y jamais qu'une épistémé, qui définit les conditions de possibilité de tout savoir. »

⁶² См.: Там же, 13.

⁶³ Там же, 133–136.

⁶⁴ Здесь и в следующем абзаце о роли Ницше и Малларме в описанном процессе я опираюсь на мысль Фуко: Там же, Chapitre IX. L'homme et ses doubles — I. Le retour du langage, 314–317.

шего на Дидро и на Гоголя). Стерн, настаивающий в своем романе «Тристрам Шенди» на праве на субъективное, своеобразное суждение (см.: «я буду мыслить и действовать, как никто другой [дитя человеческое] в мире» или «О вкусах не спорят — то бишь не спорят против идефиксов»)⁶⁵, ставит в фокус своего творения уникально сформированную идею о том, что при изменении взгляда на явление выварачивается наизнанку сама «вещь», а оценка ее релятивизируется — до возможного высмеивания ее; — напр., придается ироническая окраска разным способам описания (!) в рассказе Тристрама о возможных подходах историков к своим сюжетам, — где Стерн пользуется мотивом, указывающим на новаторский метод изображения точки зрения, на «камеру обскура» Фермера, (вырабатывающего в живописи новый, не однородный «взгляд на вещь», как потом у Веласкеса будет выражен процесс выработки диалогичных, субъективных точек зрения на картину):

One of these ('great historians'—*E. V.*) you will see drawing a full-length character against the light;—that's illiberal,—dishonest,—and hard upon the character of the man who sits.

Others, to mend the matter, will make a drawing of you int the Camera, —that is most unfair of all,—because, there you are sure to be represented in some of your most ridiculous attitudes.⁶⁶

«Приключение» наррации Стерна родилось благодаря индивидуализации точки зрения рассказчика и конфронтации ее с «голосами» остальных героев, господствующих литературных, философских течений, вносными текстами (часто придуманными автором, т.е. фиктивными, подражающими разным научным, литературным, художественным тенденциям), — наконец, с возможными читательскими позициями. Референциальная функция отесняется; и из-за этой своеобразной «философии» видения и структуры его романы отличаются от подобных им иронических, приключенческих романов о «плутах» эпохи классицизма, напр., — от «Молля Флендерса» и от «Тома Джонса», где из-за явной социальной установки — с неизменяемой точкой зрения главного героя-рассказчика — образуется иная, менее радикальная, менее новаторская форма романа. (На диалогической оппозиции и на проблеме «выражения» расходящихся «поточков речи», постоянно переоценивающих друг друга «высказываний» строится и «Жак фаталист и его мастер» Дидро, который родился под влиянием Стерна, ср. в нем цитаты из «Тристрама Шенди»).

Более того, уникальное «говорение» языка, в контрасте разных стилей (вплоть до «безудержного вранья и бессмыслицы»⁶⁷) в лучших произведениях Гоголя, рожденное неопределенной точкой зрения,

⁶⁵ Laurence STERNE, *Tristram Shandy*. New York–London 1980. Vol. I. Ch. III, p. 3; Ch. VIII, p. 8.

⁶⁶ Там же, Vol. I. Ch. 23, 54.

⁶⁷ Выражения заимствованы у Ирины Осиповой.

«приключением» рассказа — как и у Стерна, — своей аффективной выразительностью и фантастикой, активной диалогичностью — не исполняет роли «подражания» (мимезиса), предусматриваемой концепцией «натуральной школы». (Ср., напр., высказывания Гоголя в письмах от 1843 г. о российских откликах на вышедший в свет первый том «Мертвых душ»)⁶⁸.

Переоценке однозначного взгляда на историю, на людей, на природу и на личность придавалось огромное значение не только в литературе и живописи, но и в общественных науках, и в философии, где впервые радикально выдвинул этот вопрос в центр внимания Фридрих Ницше. После высказываний Канта об а priori автономии, субъективной целесообразности суждения только «при условиях рефлексивности» «высших познавательных способностей» (как и эстетического восприятия и творения «Прекрасного»), дающих «только самим себе закон», и определенных воображением и разумом⁶⁹, Ницше во всех сферах познания стал отрицать кантовскую концепцию «вещи в себе» и, поколебав веру просветительства в отождествляющий разум, в возможность объективной познаваемости мира, а так же завершая процесс, начатый романтизмом, настоял на метафоричности языка, на релятивности правд, зависящих от субъективной «перспективы», т.е. от того, «кто говорит»⁷⁰. Ницше впервые в европейской философии настоял на релятивизации правд, на том, что единственное рассуждение никогда не может быть «правдивым»: есть только соответствие нескольких рассуждений, а также и на том, что нет духа, ума-разума — всё это только никому не нужная, произвольная *фикция*, что категории, названия вещей были узаконены только потентатами, властителями —

⁶⁸ Цитирую несколько строк: «Разве ты не видишь, что ещё до сих пор все принимают мою книгу за сатиру и личность, тогда как в ней нет и тени сатиры и личности» (С. П. Шевыреву; Рим, 28 февраля 1843 г.); «мои сочинения не должны играть роли журнальных статей» (Н. Я. Прокоповичу; Мюнхен, 28 мая 1843 г.); «Белинский смешон. (...) Я был бы виноват, если бы даже римскому князю внушил такой взгляд, какой имею я на Париж. Потому что и я хотя могу столкнуться в художественном чутье, но вообще не могу быть одного мнения с моим героем». (С. П. Шевыреву; Дюссельдорф, 1 сентября 1843 г.; курсив мой. — Э. В.). Протест Гоголя против восприятия «Мертвых Душ» в качестве сатиры явно указывает на то, что он не имел намерения социальной установки. См. об этом подробнее: В. Набоков, Гоголь: Новый мир, 1987/4.

⁶⁹ См.: И. Кант, Первое введение к «Критике способности суждения» и Первый раздел первой части «Критики способности суждения»: Последнее, юбилейное издание текста на русском языке: И. Кант, Собрание сочинений в восьми томах, 5. Под общей ред. А. В. Гулыги, Москва 1994.

⁷⁰ См. «автобиографический» текст Ницше: F. NIETZSCHE, Ecce Homo. Wie man wird, was man ist. 1888/89 (Erstdruck, hrsg. von Raoul Richter, Leipzig 1908) и разные высказывания философа по реляциям «виртуальности»/«истинности», «объекта»/«субъекта» в его поздних записках, опубликованных посмертно в кн.: F. NIETZSCHE, Der Wille zur Macht (Versuch einer Umwertung aller Werte). Leipzig 1906; Последнее издание: Frankfurt am Main 1992; см. особенно третий раздел «об основах нового восстановления ценностей».

для более простого понимания и для верности. В своих записках „Der Wille zur Macht“ Ницше подчеркивал также, что «видимость» он считает не противоречивостью «действительности», а как раз наоборот: видимость — это действительность, которая не превратится в воображаемый «мир правды» — а название этакой действительности могло быть даже «воля к власти».

Итак, в философском восприятии мира, в первую очередь, благодаря Ницше, центральным вопросом стала проблема *употребления языка* («*langage*»)⁷¹.

Но если Ницше настойчиво остается при вопросе «кто говорит?», хотя бы и ценой расспросов, обращенных к самому себе и основанных на самом себе, на говорящем и формирующем вопросы субъекте, то Малларме откликнулся на вопрос Ницше о том, «кто говорит?», по-своему. Малларме настаивает на том, что само *слово* говорит в своем одиночестве, в своих деликатных, чувствительных трепетах души; не значение слова важно, а тайное и хрупкое «бытие» его. Малларме, исходя из совершенно обратного Ницше подхода, непрерывно старается вычеркнуть самого себя из своего «говорения» («*dangage*»), до такой степени, что нацеливается стать «только» простым «демиургом», исполнителем церемонии «Книги», как если бы данный дискурс творил бы самого себя. «Мы знаем, пленники абсолютной формулы, что поистине нет ничего кроме того, что существует»⁷².

Тема данной работы — не разработка традиции русского рубежа, но здесь все-таки следует коротко отметить, что представители символизма живо реагировали на постановки проблем Ницше и Малларме, в частности, и о языке, о возможностях выразительности, о множестве «точек зрения», после пережитого в русской лирике романтизмом XIX в. (и постромантизмом) «кризиса» выразительности слова. Вспомним, напр., Жуковского, интересным образом ставшего нашим современником, не только из-за выраженных мыслей, предвосхищавших в самом главном знаменитое письмо «Chandos» Гофманстала (см. его стихотворение «Невыразимое» о том, что «обессиленно безмолвствует искусство» и «лишь молчание понятно говорит»), но и потому, что, несмотря на его веру в возвышенность природной красоты, его можно считать первым намеренным представителем «интертекстуальности» — по свидетельству его письма к Гоголю (6. 2. 1948), в котором он пишет о своей неспособности думать «одному», о том, что самые лучшие его мысли появляются в конфронтации с чужими текстами — «но они

⁷¹ Мысли немецкого философа оказали огромное влияние и на идеи русского рубежа XIX–XX вв., но об этом в рамках настоящей работы говорить нет возможности, позже затрону эту тему в связи с Андреем Белым.

⁷² MALLARMÉ, *La Musique et les lettres*. Цит. по: Paul DE MAN, *Poetic Nothingness, On a Hermetic Sonnet by Mallarmé* (1955): Paul DE MAN, *Critical Writings* (1953–1978). Univ. of Minnesota, 1989, 22.

становятся все-таки своими», в результате такого отношения к «чужому слову», можно сказать, что всё его творчество состоит из адаптаций, ссылок и переводов (не случайно его желание перевести «Одиссею» в эпоху, провозглашавшую поэму в качестве основного жанра, и не случаен блестящий результат этого труда).

В связи с кризисом слова можно также назвать „Silentium!“ Тютчева, как и напомнить, что русский символизм — стараясь отойти от обязательности миметизма реалистических тенденций XIX в. — во многом продолжая начатый романтизмом путь, тематизировал проблему выражения.

Сходная с Малларме постановка проблемы внешнего мира, природности — господствующих над возможностями изображения — появляется в России и у поэтов «объективной» лирики: см., напр., цикл стихов Пастернака «Сестра моя — жизнь»; а в «Охранной грамоте» поэт-писатель акцентирует по этому же поводу следующее: «мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали»⁷³.

Подобную Малларме позицию в отношении к «самотворящим» — «самосотворяемым» словам-мыслям можно наблюдать, напр., и у Андрея Белого — ср. строки в романе «Петербург» о том, как «думы думались сами; и открывали картину» — т.е. «объективировались» для героя, Аполлона Аполлоновича, который сам «соткан» из мозга повествователя — но тем не менее «он сумеет все-таки напугать неким, потрясающим бытием, нападающим ночью»⁷⁴. Здесь мы опять очутились, конечно, у «фантомной жизни» героев, ведь в творчестве А. Белого также можно проследить размывание границ между реалиями и фиктивностью, как и у вышеупомянутых авторов. Интересно проследить, как Белый, осознав, что философия Ницше основана не на умственных доказательствах, не на теории познаний, а на творчестве, признав «панметодологизм», т.е. то, что «Само мое мировоззрение — проблема контрапункта, диалектики энного рода методически оправ в круге целого»⁷⁵ — пришел к выводу о «вторжении в мозг разнообразия сил»⁷⁶ — в связи с мозговой игрой, о «множестве познавательных методов, предопределяющих характер опознания». Словами Лены Силард можно также сказать: признанием того, «что образы видимости зависят от условий воспринимающего сознания», «А. Белый подготовил многие открытия литературоведения XX в.». По этому поводу важна мысль Белого из «Дневника писателя»: «...не правила жизни, а материалы

⁷³ См.: Б. Пастернак, Воздушные пути. Москва 1983, 273.

⁷⁴ Андрей Белый, Петербург, гл. I: Да вы помолчите!.. — Ты его не забудешь вовек! Москва 1979, 41, 59.

⁷⁵ Андрей Белый, На рубеже двух столетий. Москва 1989, 197.

⁷⁶ Андрей Белый, Петербург, 59.

сознания интересуют нас в истинах...», ведь «отсюда понятно — пишет Лена Силард — почему и в художественных произведениях А. Белого невозможно провести традиционного разграничения на „действительность“, „фантастику“ и т.п.: в качестве равноправных материалов сознания они теряют иерархичность взаимоотношений и становятся равноценными элементами пространственной композиции „самосознающей души“»⁷⁷.

Из данного отступления (сугубо философские вопросы даже не затронувшего) явно видно, что влияние Ницше было определяющим «на рубеже двух столетий» в России в культурфилософии «Серебряного века». Многие из вышеописанных проблем было унаследовано поколениями и авангарда, (в том числе и ОБЕРИУ). Само собой разумеется, что при сожительстве в русской культуре многих направлений, речи не могло быть о прикованности к одной правде и единственному методу изображения, как это произошло с провозглашением в начале 30-х годов «социалистического реализма».

«С того момента (1850 г.), как писатель перестал быть выразителем универсальной истины и превратился в носителя несчастного сознания, его первым актом стал выбор формы», — пишет Барт в «Нулевой степени письма», созвучно с Фуко, но назначив более позднее время для начала кризиса, если я правильно понимаю, из-за интенсивного наличия реализма/критического реализма в литературе середины XIX в. «Так вдребезги разлетелось классическое письмо, и вся Литература — от Флобера до наших дней — превратилась в одну сплошную проблематику слова»⁷⁸.

После интереснейшего многообразия направлений рубежа и начала XX в. официальная «советская культура», игнорируя существующие новые явления литературы и искусства, вернулась к практике классического властвования над языком, к устарелой вере в прозрачность слова и его отождествления с вещью, под «образом коллективного спасения»⁷⁹. Более того, советский властительный дискурс, вернувшись к устарелому представлению об изображении, своей идеологией тотально завладел языком, эксплуатируя новую риторику согласно своим идеологическим целям. Этому способствовало и то, что «советская культура» представляла собой практику первичных словесных типов передавания традиции через строго проверенные каналы. В рамках данной работы нет возможности подробно описать исторические перемены в унаследовании культурных ценностей: в связи с нашим текстом мне хотелось бы обратить внимание всего лишь на то, что за-

⁷⁷ Лена Силард, Введение в проблематику А. Белого: *Umjetnost riječi* 2–4 (Zagreb 1975/80) 178, 182–183.

⁷⁸ Ролан Барт, Нулевая степень письма, Семиотика (ред. Ю. С. Степанов). Москва 1983, 307 (перевод Г. К. Косикова. — Э. В.).

⁷⁹ См.: Там же, о политическом письме, 319.

претом богатого письменного (и, конечно, архитектурного, образного, музыкального) наследства советская власть принудила, наряду с цензурованными «классиками» и школьным материалом, к опять-таки подцензурной традиции словесных, образных форм передачи: таковы были фильмы, радиопередачи, позже телевидение, ораторские выступления на собраниях, консервативные сеансы оперы, балета.

Эта практика способствовала мифологизации как искажению подлинных ролей не только некоторых «выдвинутых» в фокус внимания авторов,⁸⁰ но и всего прошлого, напоминая деятельность архаических словесных культур, когда оральным, также *публичным* формам передачи былой традиции постоянно грозила опасность *забвения*, так как без письменных, предметно-репрезентативных форм нет возможности ни для *долгого, точного* сохранения, ни для сопоставления длительных текстов, т.е. — *ни для рефлексивного мышления*.

Опираясь на книгу венгерского философа Кристофа Нири о «Философии традиции»⁸¹, можно добавить по этому поводу следующий ход мыслей: для усвоения предметов формулировок поэтому и необходим — кроме помогающих запоминать стихотворных форм — коллектив, в котором размываются когнитивные границы между личным «я» и другими членами общества так же, как и между легендами и фактами, т.е. мифология здесь не отличается от знания. Первобытное предание, таким образом, изменчиво: точность текстов не гарантируется; передается постоянная история, релятивно постоянная традиция — временными (оральными) импровизациями: превратность предания не сознает исторических фактов, миф и реальность сливаются, но в то же самое время пересказ традиции исполняет функциональную, уравнивающую роль: от имени прошлого — о котором по видимости рассказывается — консервируется настоящее, оформляется существующий порядок. Ведь предание должно передаваться соответственно мнемонической технике — *неизменно* готовыми мыслями, для установления исключительно одной, проверенной властью, придуманной «правды», которая — также, как и в первобытных обществах — имеет высшее происхождение: в былом предание передавалось певцу, в конце концов,

⁸⁰ Напомню, напр., как вливались в официальные каналы советской эры переосмысленные Белинским, революционными демократами, Лениным — писатели XIX в., которых пускали в обиход только в «сопровождении» специально выбранных интерпретаций. Более конкретно: парадигматическими считались, напр., высказывания Белинского об «Онегине» Пушкина как о произведении, которое есть «поэтически верная действительности картина русского общества в известную эпоху», или статья Ленина о Толстом, как о «Зеркале русской революции». Сходные интерпретации литературы для коллективных целей позже еще усилились.

⁸¹ *Nyíri Kristóf, A hagyomány filozófiája. Budapest 1994.* — В примечаниях книги находятся ссылки на богатую литературу по теме на английском и немецком языках. Основные мысли философа по поводу традиции можно найти в следующем сборнике его очерков, опубликованных на английском языке: *J. C. Nyíri, Tradition and Individuality, Essays. Dordrecht–Boston–London 1992.*

от муз, т.е. оно имело божественное начало (а в советской практике фикция также неизменной передачи установленных «сверху» «правдивых» текстов приводила к Кремлю). Конечно, сознание такого рода основывается на иллюзии: оно не считается ни с проблемами пересказа, ни с меняющимися условиями, при которых меняется и само предание.

Вернувшись к нашему автору, на фоне вышеописанного мне хотелось бы обратить внимание на то, что не случайно звучат в тексте МП обломки выбранной и «обязательной» традиции в форме установки на устную речь. Ерофеев явно тематизирует практику подобной мифологизации однокоренной правды и прошлого, наряду с многочисленными советскими табу. Предание, так же, как и невидимые европейские страны и их жители, — без возможности «опредмечивания» рефлексивного познавательного подхода — может появиться только в фиктивном рассказе, подобном устной речи. Эта форма «квази-говорения», с подделками тона, взятого из субкультуры, похожая на нарративную технику Селина, одновременно входит в особый вариант «борьбы» против «растворения» личности (после упадка господства реалистического письма, провозгласившего единую правду, с верой в возможное отражение мира) — борьбы, описанной Бартом в «Нулевой степени письма».

О символическом, властном мире Кремля тоже можно узнать из устной коммуникации (хотя, конечно, весь российский мир пропитан его влиянием, следствиями): в зачине текста отказ от него, «онтологически» свободный от власти статус и говор рассказчика определяется следующим образом: «*Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышу про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелью, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — и ни разу не видел Кремля*» (курсив мой. — Э. В.). Здесь — с помощью прямой цитаты из начала лермонтовской «Панорамы Москвы»⁸² — ведется и полемика с той литературной традицией, в которой (в «ведутных» описаниях от Карамзина вплоть до Цветаевой) Москве и именно центральной, Кремлевской части города (откуда чаще всего и дается «панорама») придается возвышенная или даже сакральная важность⁸³. Веничка именно тот «антигерой», который «никогда не был на вершине Ивана Великого», «все равно, ведь, никакого Кремля я не увижу», — говорит он, указывая этим на то, что Кремль, может быть, всего лишь «рассказ», «бред» других; и одновременно и на то, что «рай» ожидает героя вовсе не в «центре», и благодаря опьянению, отделению от центра станет

⁸² «Кто никогда не был на вершине Ивана Великого, кому никогда не случилось окинуть одним взглядом всю нашу древнюю столицу с конца в конец, кто ни разу не любовался этою величественной, почти необозримой панорамой, тот не имеет понятия о Москве» (М. Ю. Лермонтов, Проза: Избранное. Москва 1979, 319).

⁸³ Здесь я должна выразить благодарность Александру Флакери (Загреб) за его лекции «О ведутах в русской литературе», прочитанные в осенний семестр 1996 г. в Будапештском университете им. Лоранда Этвеша.

возможным освобождение от «status quo». Но, как на это обращают внимание многие исследователи, не случайно строится пространственная структура произведения как круговращение: происходит отдаление от центра (через сугубо агрессивные этапы, в вокзальном ресторане, напр.) — в периферию бытия, в своеобразную утопию, в более независимую полосу, чтобы потом в безумии происходило противоположное: приближение к центру, страдания и конец в кругу Кремля: вместо рая героя повести встречает ад.

Форма наррации: кто такой Веничка?

Веня в многогранной тональности субъективизированного рассказа, в своем бесконечном, имитирующем устную речь диалоге со всеми встречаемыми земными тварями (включая и читателя/«слушателя») так же, как и небесными ангелами и Богом, как я уже указывала на это, ведет постоянный диалог и с самим собой, открыто рефлектирует на самого себя, вплоть до рефлексии о собственной смерти. Всё рассказанное передается через призму фантазии, памяти, сознания рассказчика, а при потере последнего — открывается уникально показанный внутренний мир «делириум тременс».

Эта фигура воплощает в себе не «властную» «легитимизацию» своего рассказа⁸⁴, противореча по поводу «правдивости». Не случайно процитировано здесь из «Пророка» Пушкина⁸⁵: рассказчик и демиург истины «высшей», но эта роль, конечно, одновременно и иронизируется, снижается соответсвенно точке зрения низовой позиции алкаша. Рассказчик связывает мир своих коллег-собеседников, спутников-собеседников и читателей-собеседников с обманчивым «высшим» «божественным» миром и с «подводным царством» былой культуры, ставшими, как об этом говорилось выше, пародиями на фоне официального и сугубо личного языка. Текст наполнен цитатами, «деконструирующими» друг-друга.

«Поэтическое я» МП звучит в динамике внетекстовых (автобиографических, «бытовых») и текстовых (литературных) вариаций, в имитациях, в разных речевых тактах, выскальзывая из точных определений.

На многозначность героя в связи с сладострастностью, писатель особенно указывает парафразой «Соловиного сада» и «Незнакомки» Блока (жанр первого считаю одним из провокационных прототекстов для шуточного вывертывания поэмы). В МП происходит «деконструкция» лиризованных героев и идеалов блоковских произведений —

⁸⁴ Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*. Paris 1979, chapitre 9.

⁸⁵ См.: «...сжечь их всех, гадов, своим глаголом!» — из гл. «113-й Километр-Омутище-Весть», 495. — Парафраза последней строки «Пророка» Пушкина: «Глаголом жги сердца людей».

со стороны субкультуры⁸⁶. А свободно странствующий по Европе «подонок из снежной России» даст также имитацию странствий не только советских писателей (напр., «чувством законной гордости»): шуточной нотой вводятся в текст и фиктивно переосмысленные на «советский лад» отрицательные рефлексии на Европу интеллигенции царской России, в том числе Фонвизина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина и Достоевского.

Многие роли рассказчика так же, как и основной круг ссылок, проекций на евангельские, литературные мотивы перечислили и Ю. Левин, и исследователи из Тарту И. А. Паперно, Б. М. Гаспаров в упомянутых выше работах (см. ссылки 8 и 18). Последние даже предполагают (довольно доказательно), «что все происходящее в вагоне — галлюцинации пьяного героя». Указаниями на это служат: «мотив единства в герое нескольких лиц» или «мотив двойничества», а также «использование в речах всех пяти персонажей („собеседников“ в электричке. — Э. В.) деталей, уже всплывавших во внутренних монологах и диалогах самого героя»⁸⁷. Как на это уже было указано в начале статьи, вывод авторов на основе воспроизведения разных масок героя, ведущих, по их мнению, к мотиву триединства и к подкреплению «проекции на образ Христа», мне кажется немного односторонним. Ведь Веня, алкоголик субкультуры (это представляет собой самый явный «такт» в первой перцепции), смелый, свободный от конвенций шут, который *имитирует* скорее и сладострастную, трагическую фигуру Диониса, умирающего и воскресающего в стадиях опьянения. Несомненно существующие в тексте аллюзии из Евангелия, может быть, воспроизводятся ради контраста: для выражения невозможности существования Христоподобной личности в мире, в котором спасения нет. Сладострастие поддерживается парафразой поэтизированной фигуры верующего, сладострастного Соломона Ветхозаветного (открытыми ссылками на «Песнь песней»), переосмысляемого в призме розановской философии о новой (любовной) вере.

Веничка — пародийная фигура образованного, начитанного интеллигента, человека творческой деятельности, см., напр., пародийную рефлексию на «известность», на «образование» в сцене конфликта с четырьмя сожителями по комнате, знакомства с дамами в главах «Карачарово-Чухлинка и Чухлинка-Кусково», или в сцене знакомства с «рыжей дьяволицей» в главе «Кучино-Железнодорожная», где также можно проследить знаки имитации пародийной фигуры сентименталиста/романтика (см. указания на чувствительность, тоску, одиночество, «деликатность», «щепетильное сердце», байронизм рассказчика, а также позже имитацию на тему «Первой любви» Тургенева). «Аф-

⁸⁶ Здесь мне хотелось бы выразить благодарность Лене Силард за то, что она существенно обратила мое внимание на эту «нить».

⁸⁷ См. И. А. Паперно и Б. М. Гаспаров, Указ. соч. 397.

фектный» «глагол» рассказчика часто «запевая песню чувствительности» (даже в прямом смысле слова «песня» постоянно указывает на «Песнь песней» Соломона), явно претендует на роль героя-сентименталиста, «взяв нить» и в этом отношении — традиции Стерна, писателя стиля чувствительности. Цель поездки — дионисийское опьянение, и этим, конечно, отдаление от нормативного центра. Текст проникнут разнообразной тематизацией любви, противоречия названием, провоцирующим читательское ожидание: мы читаем не традиционный роман-путешествие — в повести нет ни описания местностей (кроме нескольких важных элементов Москвы), ни (критического) описания образа жизни населения. И поэтому МП невозможно считать продолжением традиции Радищева, скорее — «Сентиментального путешествия» и описанных в «Тристраме Шенди» походов дяди Тобиаса. Общеизвестно, что Стерн оказал огромное влияние на Гоголя и раннего Достоевского. Укажу на описанную Розановым «скорбь» Гоголя и, конечно, на упомянутых некоторыми вышецитированными исследователями героев Достоевского. Мне хотелось бы обратить внимание и на сходное с ерофеевским тематизирование «пошлости» — появившейся в освободительном акте смеха — у Стерна, у Гоголя, у Достоевского.

Как на это обращают внимание многие, пишущие о Гоголе (в том числе А. Белый, Розанов, Вл. Набоков, Эйхенбаум, Юрий Манн), русский писатель сотворил «фигуры фикции», «маски», «гротескные фигуры за пределами», которые считаются не «типичными» фигурами, а «архетипами». Такой подход существен и к собеседникам в вагоне в МП. Заметное сходство двух авторов можно обнаружить в описании «абсурдности существа» (Анненский) с помощью гротескного разлада лица, его искажением (проблемы носа, безвыразительности глаз, усы у женщин и т.д.). Описание «народа» в МП, у которого глаза «на выкате», параллельно отрицательному мнению Гоголя, выраженному не только в его произведениях, но и в следующих словах, написанных в письме из-за границы к Погодину в 1836 г. (объясняющих безнотальгическое отношение автора к России): «Но на Руси есть такая изрядная коллекция гадких рож, что невтерпеж мне пришлось глядеть на них. Даже теперь плевать хочется, когда об них вспомню»⁸⁸.

Интересным сходством между двумя авторами считаю и то явление, о котором Юрий Манн в книге о Гоголе пишет следующее: «Фантастика ушла в быт, в вещи, в поведение людей, и в их способ мыслить и говорить». [...] «фантастика ушла в стиль»⁸⁹. Ерофеев ставит в качестве исходной точки для фантастики быт, автобиографичность, но *формой рассказывания* отводит рассказанное от документальности, сотворив многозначность, с которой глубоко связана структура пред-

⁸⁸ Н. Гоголь, Письма: Собрание сочинений в восьми томах, 8. Москва 1984, 110.

⁸⁹ Ю. Манн, Поэтика Гоголя. Москва 1978, 129 и 131.

ложений/абзацев, тоже восходящих к гоголевской «мозаике слов» (Розанов), о чем речь пойдет чуть позже.

Уникальный, многослойный «полив» рассказчика, диалогизирующего с потерянными «дарами» прошлой культуры, «пронизан внутренним диалогом: *все слова* здесь обращены к себе самому, к мирозданию, к его творцу⁹⁰, ко всем людям. И здесь, как в мистерии, слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром»⁹¹. Я воспользовалась бахтинским описанием «Сна смешного человека» Достоевского, входящим, согласно концепции ученого, в ряд «ключевых» произведений писателя, «которые наиболее отчетливо раскрывают жанровую сущность его творчества, тяготеющую к мениппее и к родственным ей жанрам»⁹². Воспользовалась потому, что родство Ерофеева с Достоевским именно в данном отношении мне кажется существенным. Упоминанием, напр., люстр (из «Двойника») в ресторанной сцене, воспроизводится весь мир «подпольных» героев указанных повестей, поддержанный «малодушием» Венички, которого всюду «отстраняют». Жанр повести названных творений Достоевского тоже имеет значение в данном отношении; вместе с формой, с провокативным тоном наррации, он является протоформой для МП. Веничка, «подпольный герой» советской эры подобно своему предку своей любовью к страданию, отвергает нравственные истины и тоже разыгрывает разные роли, представляясь в сказоподобной наррации; в которой господствует «аффектная», выразительная функции языка, нет абзаца в тексте без грамматических форм, выполняющих «конативную» (обращение на воспринимающего) и «фатичную» (обращение на контакт) функций⁹³.

Рассказанная история передается с точки зрения субъективизированного рассказчика, «правдивость» которого может подвергаться сомнению со стороны читателя. Это доминантная сюжетобразующая модель текста преобладает над всеми остальными временно-пространственными, «референциальными» компонентами и, конечно, над фабулой в МП (Веничка рассказывает даже в делириуме и при смерти). Особая разговорная форма наррации, новая вариация *сказа*, в котором интеллектуальный-возвышенный *личный* говор рассказчика «погружается» и «в народную стихию»⁹⁴ субкультуры; но одновременно пере-

⁹⁰ В этом месте в ссылке Бахтиным цитируется отрывок из «Сна смешного человека» Достоевского: «И вдруг *воззвал*, не голосом, ибо был недвижим, но *во всем существом моим к властителю все того, что совершилось со мною*».

⁹¹ М. Бахтин, Слово у Достоевского, см.: М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, гл. 5. Москва 1963, 206 (курсив мой. — Э. В.)

⁹² Там же.

⁹³ Здесь я пользуюсь терминами Р. Якобсона, выработанными в его докладе: R. JAKOBSON, Linguistics and Poetics (1958): Style in Language (Edited by T. A. Sebeok). New York, 1960, 350–377.

⁹⁴ См. строки Лены Силард о стилизованном сказе: *Лена Силард*, Русская литература конца XIX — начала XX века (1890–1917), I. Budapest 1981, 293.

дается в нем и речь «смешного человека» советской эры, речь которого пропитана — конечно, травестированными — формами нормативного языка «строга». Но это последнее тоже является компонентом *личной речи*.

Перманентным цитированием Веничка воспроизводит, но в тот же момент и «диссеминирует» мир подлинного текста. Так, напр., появившиеся в «советскую эру» «смешной человек» или «человек из подполья» травестируются так же, как и библейские цитаты, или реминисценции из «высокой литературы» на фоне «советского» мата. Трудно определить, какой язык воспринять аутентичным.

Да, справедливо говорит о самом себе рассказчик: «я противоречив». «Смесь» имитаций, из которых эта фигура соткана, скорее ведет нас к релятивизации самой личности произведения. (см.: «Вот и я: разве я не облетаю? разве не противно глядеть, как я целыми днями все облетаю и облетаю?..»; см. под конец главы «Салтыковская-Кучино»).

Итак, размываются границы между текстовыми и внетекстовыми «реалиями», между жизнью и литературой, но *при усилении «фиктивности»*:

— на место референтных фактов часто вступают желания, тоска, сны (кошмары), воспоминания, литературные памятники, поэтическая жизнь, и человек чаще всего состоит из фраз, из самых разных цитат (литературных, оперных, библейских, картинных) из языковых оборотов, из фантазии (алкогольной), вымыслов; см. напр.: рассказ героя/нарратора о «революции», которая является плодом бреда, но включена в нарративную структуру, как и все предыдущие рассказы о «былом» (и желанном) личной жизни, человеческой истории или литературы;

— повседневные речевые обороты, — вплоть до мата субкультурного слоя языка — явления жизни представляются как элементы художественной речи, наравне с литературными аллюзиями или возвышенной тональностью;

— исключена из текста ценностная иерархия между вносными (литературными и речевыми) текстами, между авторским/нарративным словом и словами героев;

— крюки, отклонения, экскурсы сказа уделяют внимание самому сочинению речи, «говорению» языка — с целью игры воображения, в иррациональном мире, который сам фантастичен, т.е. кажется фикцией, как, напр., в писаниях Гоголя, Кафки.

Итак, Ерофеев завершил начатый разными путями русского авангарда процесс «фиктивизации» поэтического/нарративного «я», «размытие» его в соединении самых разных и «речевых жанров» (по бах-

тинской терминологии), которые «стилистически противопоставляются друг другу»⁹⁵.

Очевидно сходство Веничкиных абзацев со структурой полива или «вранья», появившихся в «Петербургских повестях», в «Мертвых душах» и драматических произведениях Гоголя. Как это точно описал Эйхенбаум в своей статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя?», комический эффект в рассказе Гоголя производится манерой рассказывания, в котором каламбур, доведенный до абсурда, «прихотливые синтаксические расположения производятся в логически строго построенных конструкциях», но, что еще важнее, часто напряженная интонация «полива» — патетической декламации — обрывается поразительно простой формулой. Владимир Набоков также отмечает в своей книге о Гоголе роль метода (восходящего к Стерну и появившегося у Джойса) «внезапного вопроса» и обстоятельного, длинного «полива» — интонацией повседневного говора, который строится на определенной интонации и анахронически не подходящей к ней стилевой игре⁹⁶.

Приведу один показательный пример (из возможных многих) из главы «33-й километр — Электроугли МП» для презентации того, как работает снижение разыгранной патетической декламации в наррации Венички приемом «бриколажа» анахронистических стилей, употреблением возвышенной интонации для описания «низкого» биологического явления (икоты), внезапным, противоположным, но оторванным заключением (которое становится началом следующей главы):

И в этой тишине ваше сердце вам говорит: она не исследима, а мы беспомощны. Мы часто лишены всякой свободы воли, мы во власти произвола, которому нет имени и спасения от которого — тоже нет.

Мы — дрожащие твари, а она — всесильна. Она, то есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно, Он есть.

Итак, будьте совершенны, как совершенен Отец ваш небесный.

Электроугли — 43-й километр.

Да. Больше пейте, меньше закусывайте.

И это «закключение» по праву становится началом для дальнейших размышлений. Конечно, в «поливе» Ерофеева конфронтация стилей усиливается, в «высокотональном» модусе уже появляются «низкие» выражения.

Переосмысление библейских текстов (не только евангельских), установка на утопию, связанную с сексуальной свободой, переосмысление истории с сексуальной точки зрения (рассказ контролеру), цитата из «Песни песней» Соломона указывают и на Розанова, интерпретирующего сакральные тексты Библии с точки зрения наслаждения, переосмысляя отцовскую роль Бога Ветхого Завета, настаивая на ветхо-

⁹⁵ В. В. Иванов, Типология поэтического языка и творчества Хлебникова — рукопись. Цит. по венгерской публикации текста: Helikon (Budapest) 1987, 334.

⁹⁶ Vladimir NABOKOV, Gogol. New York 1961, 84.

заветной полноте жизни и обвиняя Христа в «кастрации» человечества. Имеет значение и влияние его крайнего субъективизма (о чем писалось выше), провозглашения «скорби» и отрицания издевательства, «низшей категории человеческой души» (ср. отношение нарратора-героя к рассказам «о первой любви», или к страшным издевательствам Сатаны, Сфинкса, Суламифи в «делириуме тременса»). Конечно, с точки зрения освободительного смеха Ерофеев противоречит своему предку, не случайно в ироническом и автоироническом эссе Ерофеева, которое носит название «Василий Розанов — глазами эксцентрика», Розанов воспринимается в качестве строгого иМПульса, решающего вопрос альтер-эго писателя — о жизни и смерти, который дает возможность интеллектуального — вовсе не однократно радостного — преобразования: «*Этот гнусный, ядовитый фанатик, этот токсичный старикашка* [курсив мой. — Э. В.] [...] спас мне честь и дыхание [...]. Все 36 его сочинений, от самых пухлых до самых крохотных, вонзились мне в душу и теперь торчали в ней, как торчат три дюжины стрел в пузе святого Себастьяна»⁹⁷. (Обращаю внимание на появившееся и в данном тексте колебание семантики высказывания — саркастическим снижением ценностей с помощью употребления языковых элементов контрастных стилей: возвышенная литературная и иконографическая семантика смешивается и звучит словами просторечия.)

О влиянии Розанова свидетельствуют и записные книжки автора МП; в одной из них можно читать следующую парафразу на мотивы произведения философа-мыслителя («Люди лунного света»): «И сидят напротив меня три дамы: одна вся такая из себя пасторальная, другая — лунная (именно лунная, в отличие от солнечного супруга), третья — патетическая»⁹⁸.

Здесь в коротком отступлении я должна указать, с одной стороны, на то, что и в связи с надолго забытым философом-литератором Ерофеевым совершен освобожденный акт: после долгого перерыва впервые он ввел в свой текст элементы модуса писания сугубо субъективного мыслителя, дав этим возможность на «возрождение».

С другой стороны, мне кажется интересным, как связывает наш автор нить Гоголя с нитью Розанова, страстно критикующего первого (ср. приложение о Гоголе к работе о «Великом инквизиторе», высказывания против Гоголя в «Опавших листьях» и в «Апокалипсисе нашего времени»). Ерофеев, в отличие от Розанова, придав литературное, а не общественное значение творениям Гоголя, выбрал именно ту традицию смеха, к которой Розанов относился холодно как к «безжизненно» «высмеивающей».

⁹⁷ Текст эссе цит. по изданию: Московский Рабочий, 1989/1, 44.

⁹⁸ *Венедикт Ерофеев*, Из записных книжек: Литературная газета 1993/22 (2 июня) 16.

Почему поэма МП?

В корне МП мениппея, определяющая структуру, тон повести, в частности и потому, что и эта жанровая особенность связывает текст Ерофеева с миром Достоевского. Кроме явно существующего *смехового элемента* мне хотелось бы обратить внимание по этому поводу на *гибкость жанра*, на то, как рассказчик тематизирует свое свободное отоношение к жанрам, предтекстам, «шедеврам» русской литературы, на их игровое, пародийное переосмысление в «свободной» структуре «мирского» евангелия, законы которого творит живая речь субкультурного интеллигента. С этой пародийной стилизацией чужих текстов связаны также *«исключительная свобода сюжетного и философского вымысла»*, широкое использование «вставных жанров», «смешение прозаической и стихотворной речи», как и тот диалогический характер мениппеи, который «усиливает наличие вставных жанров», а именно: ее «многостильность, многотонность». В МП, в произведении «смелого вымысла» и «*последних вопросов*» происходит также «*сочетание свободной фантастики символики и — иногда — мистико-религиозного элемента с крайним и грубым труппобным натурализмом*» (если воспользоваться терминами Бахтина из его книги о Достоевском, 1963).

Особенно важным кажется разыгрывание черт поэмы в МП, жанра, восходящего опять-таки к Гоголю. «Божественная комедия», эпопея Данте, травестируется в «Мертвых Душах», как и сама форма поэмы у Ерофеева, который про Гоголя говорил: «Если не было бы Николая Васильевича, и меня бы как писателя тоже не было, и в этом не стыдно признаться»⁹⁹.

Гоголь впервые в русской литературе назвал повествование, написанное в прозе, поэмой, (вслед за ним и Достоевский дал такого рода жанровое определение «Двойнику», а Иван Карамазов — своей «Повести о Великом инквизиторе»), тогда как прежде и чаще всего вплоть до наших дней это определение относилось — согласно греческому происхождению термина (ποίημα ‘стихотворение’) — к жанрам поэзии: оно обозначало (строго не определенный) круг «поэтических повествований, стихотворных рассказов целостного содержания» (Даль) соответствующего обширного размера. Наверно, стоит отметить, что после оживления культа жанра, после строгой жанровой и стилистической иерархии классицизма, когда поэма — вместе с функционально родственными жанром, с одой — исполняла нормативную роль, и значению термина придавался оттенок изящности, возвышенности и смысл панегиричности. В поэтике романтизма, а потом, после господствующих прозаических тенденций реализма, в постсимволистских и авангардных исканиях начала века — вплоть до 10–20-х годов, появились

⁹⁹ Цит. по: Наталья Шмелькова, *Времени нет...* (Вомпоминания): Литературное обозрение 1992/2, 41.

иронические, сатирические, авангардные формы жанра, переступившие жанровые и стилистические границы, не входящие в норму (в данном отношении укажу на Пушкина, Блока, Маяковского, Твардовского и др.)

Поэма позволяет индивидуализировать наррацию, «лирические отступления», и Ерофеев, обновляя уникальную прозаическую форму жанра, выработанную Гоголем, проявляет и многослойную семантическую структуру «Мертвых душ» так же, как и вышеописанные элементы наррации.

При этом Ерофеев вступает в диалог и с традицией «соцреализма». Вспомним, как изображал Замятин в первой «записи» своей антиутопии «Мы» панегирическую функцию, которую исполняла поэма вместе с другими жанрами при господствующей эстетике нового строя: «Всякий, кто чувствует себя в силах, обязан составлять трактаты, поэмы, манифесты, оды, или иные сочинения, о красоте и величии Единого Государства»¹⁰⁰. Явное нивелирование придается обоим классическим жанрам (оде и поэме), при «всяком употреблении» вместе с жанрами иного, нелитературного характера, как это произошло и в реальности того периода, с литературой которого Ерофеевым ведется спор, подобный гоголевскому отношению к господствовавшей норме.

Карнавальная смех «искривляет»¹⁰¹ современность и близкое прошлое писателя, выражая свободу творческой игры независимого интеллигента с конвенциями (всякого — и положительного и отрицательного — рода): с моделями поэтики мышления, формами общественного мнения.

Однако здесь придется затронуть еще одну проблему, связанную с противоречивым положением автора МП в отношении постмодернизма, а именно: пародийный текст сочетается и с трагедийностью (если рассматривать проблему согласно карнавальной концепции Вяч. Иванова и Бахтина). Из-за ложного, властного употребления, «Бытия» его в XX в. потерян дар русского языка, все бывшие ценности выворачиваются наизнанку. Происходит и профанация Евангелия: сотворение связи между смертью-любовью (открыто сексуальной) и «сакральностью»; а целью имитации основополагающих структурных элементов рассказа о Христе становится сексуальное наслаждение, Петушки — это (находившееся в дистанции от Кремля) место наслаждения — описываются библейскими аллюзиями (и, конечно, любовными словами из «Песни Песней» Соломона), а страшный конец героя происходит в кремлевском контексте, заверченный круг не приносит ни спасения, ни воскресения, ни обещания «второго пришествия».

Путь рассказчика/главного героя символизирует бесцельность: не только из-за постоянных крючков, отступлений «стерноподобной» нарративной структуры, но на это намекает и круговая структура,

¹⁰⁰ Евгений Замятин, *Мы*. Кишинев 1989, 10.

¹⁰¹ Выражение Дмитрия Пригова по поводу повести МП — устное сообщение.

которая ведет в бездну — вместо «воскресения» в Петушках. Этим объясняется и то, что, несмотря на Евангельские аллюзии, в хронотопе поэмы не реализуется цикличность спасительных, блаженных телеологий, наоборот, в ней «снимается утопия». И к этому можно еще добавить, что при всех игровых элементах, при иронизации и *bricolage* чужих текстов — парадоксально! — мы встречаемся со строго обдуманым творением языка трагического мыслителя, изображающего кризисную ситуацию личности в данном ему мире. Для этого пытающегося верить мыслителя и молчание Бога осознано.

Хотя Ерофеев разыгрывает разные тексты, все-таки можно выделить в структурообразующей традиции какую-то ценностную иерархию; хотя наррация игровым методом рефлектирует на самое себя, и релятивизирует, «деконструирует» ценности, потеря предания и прошлого, ситуация личности в закрытом мире показываются как личная трагедия, не фарс. Итак, наверняка, этого уникального писателя можно назвать свободным мыслителем, открывшим новую парадигму, но всего лишь ведущим нас в сторону постмодерна, если, повторяю, верить, что существует подобного типа радикальное деление времени.

Осень 1995 и 1996 годов

Семантика и прагматика перформативных глаголов

ЙОЖЕФ КРЕКИЧ

KRÉKITS József, JGyTF Orosz Tanszék, Szeged, Hattyas sor 10, H-6725

1. Лингвистический термин перформативности принадлежит Дж. Остину (1962). Название перформативности происходит от средневекового латинского слова *performo* 'действую'.

Не подлежит сомнению, что темой перформативности наиболее подробно занимался Дж. Остин, но в разработке этого вопроса мы отдаем приоритет выдающемуся польскому аспектологу Эрвину Кошмидеру, поскольку в лингвистической литературе он первым раскрыл сущность перформативности (у него «коинциденции»): „Die echte Koinzidenz von Wort und Tat... liegt dann vor, wenn die im Verbum ausgedrückte Handlung durch den Ausspruch des Verbums selbst erfolgt, wenn Tun und Sprechen dasselbe ist“¹, т.е. мы имеем в виду настоящую коинциденцию (совпадение слова и действия), когда само действие и произнесение глагола, обозначающего это действие, совпадают. Иначе говоря, высказывание совпадает с действием, обозначенным перформативным глаголом, например, речевой акт просьбы совершается лишь произнесением всего высказывания.

2. Ю. С. Маслов называет перформативные глаголы (*просить/попросить, требовать/потребовать, советовать/посоветовать, обещать, благодарить, клясться* и т.п.) глаголами «непосредственного, непрерывного эффекта», обозначающими «такие действия, которые даже будучи взяты в сколь угодно краткий момент своего протекания, не могут мыслиться как оставшиеся „неэффективными“, безуспешными»². Сравнив вышеприведенные формы НСВ с формами СВ, Л. Н. Шведова приходит к заключению, что значительное место занимают глаголы НСВ, «семантика которых представляет называемые в основе действия как завершенные, т.е. признак целостности, завершенности выражен в них на лексическом уровне (*предупреждать, приглашать, приказывать... и др.*)»³.

¹ KOSCHMIEDER E. Durchkreuzungen von Aspekt- und Tempussystem im Präsens: Zeitschrift für slavische Philologie, Leipzig 1930, 352.

² Маслов Ю. С. Вид и лексическое значение глагола в современном русском литературном языке: Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка 7 (1948) 314.

³ Шведова Л. Н. Трудные случаи функционирования видов русского глагола. Москва 1984, 101.

3. В русском языке граница между иллокутивами и перлокутивами часто проходит внутри видовых пар: в форме НСВ глагол является иллокутивом, а в форме СВ — перлокутивом, например, у глаголов «убеждений и уговоров»⁴ :

агитировать → *сагитировать*

отговаривать → *отговорить*

убеждать → *убедить*

успокаивать → *успокоить*

утешать → *утешить*

Такие пары позволяют нам сформулировать следующие предложения:

- (1) Он уговаривал меня, но не уговорил.
Он убеждал меня, но не убедил.
Он успокаивал меня, но не успокоил.
- (2) Он уговаривал меня и наконец уговорил.
Он убеждал меня и наконец убедил.
Он успокаивал меня и наконец успокоил.

Вышеназванные иллокутивные глаголы НСВ, имеющие перлокутивные пары СВ, не способны употребляться в перформативной функции. Глаголы, способные выявлять перформативную функцию (3), (4), нельзя использовать в предложениях типа (1), (2):

- (3) *Он просил меня, но не попросил.
*Он предлагал мне это, но не предложил.
- (4) *Он просил меня и наконец попросил.
*Он предлагал мне это и наконец предложил.

Примеры (3) и (4) показывают, что в этих неправильных предложениях форма СВ не указывает на возникновение новой ситуации, она лишь редундантно повторяет ту ситуацию, которая задается формой НСВ. Перформативный глагол НСВ, выраженный формой прошедшего времени, используется в своей неперформативной (т.е. дескриптивной) функции: он информирует нас о достижении цели действия, фиксирует лексически целостное, завершенное действие.

4. Как в темпоральном, так и в аспектуальном отношении считаем необходимым определить место перформативного настоящего, одного из вариантов ситуации актуального настоящего. Выявляется, что перформативное настоящее (ср. термин Э. Кошмидера *Koinzidenzpräsens*) относится к актуальному настоящему. Он отличается лишь своим видовым значением от других аспектуальных вариантов актуального настоящего, от актуально-процессного, актуально-длительного и актуально-повторительного значений: он передает актуально-фактическое частное видовое значение. Ю. Д. Апресян указывает на сходство глаголов моментального действия (глаголов типа *приходить*) с перформа-

⁴ Гловинская М. Я. Иллокутивы и перлокутивы в связи с видом в русском языке: *Linguistique et Slavistique*. Paris 1992, 483.

тивами⁵: они объединяются в актуально-фактическом значении форм НСВ. Актуально-процессное, актуально-длительное, актуально-повторительное и актуально-фактическое значения характеризуют действие или состояние аспектуально, т.е. изнутри, с внутренней стороны: «Если аспектуальность представляет собой „внутреннее время“ действия, т.е. внутреннюю характеристику протекания и распределения действия во времени, то темпоральность — это „внешнее время“, с явной дейктической характеристикой»⁶.

4.1. Встает вопрос, чем объясняется актуально-фактическое значение перформативных глаголов в перформативном настоящем? Можно утверждать, что перформативные высказывания входят в план речи (discours), в план свободной речевой деятельности говорящего. Действие канонических эксплицитных перформативов осуществляется в речевом плане коммуникации, где опорой высказывания является не момент речи, а целостная ситуация настоящего.

В тех случаях, когда в объем конкретного временного значения вовлекаются и прошлое и будущее, значение настоящего оказывается открытым:

(5) Иван пишет письмо.

Время закрытого настоящего начинается и заканчивается в настоящем:

(6) Я настоятельно прошу позволения разделить с вами прогулку под дождем.

Выявляется, что перформативное (или коинцидентальное) настоящее совпадает с настоящим закрытым (имеющим левую и правую границы), т.е. с целостной ситуацией настоящего в частой видовой позиции актуально-фактического значения.

В перформативных высказываниях внимание обращено не на момент речи (MP), а на продолжительность (Dauer) речи (ПР), на определенное внутреннее время речевого акта, на целостную ситуацию закрытого настоящего. «Время перформативного высказывания, и следовательно, выполняемого тем самым действия, — подчеркивает Ю. Д. Апресян, — это период, а не момент»⁷. Перформативное настоящее время начинается и продолжается до завершения речевого акта, т.е. перформативный глагол фиксирует целостное, тотальное действие, начало и конец которого говорящему известны.

У большинства перформативов действие между началом и концом бывает обычно растянутым во времени; оно продолжается от самого

⁵ Апресян Ю. Д. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке: Русистика сегодня. Москва 1988, 57.

⁶ Бондарко А. В. Темпоральность: Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Ленинград 1990, 5.

⁷ Апресян Ю. Д. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке, 78.

начала до конца перформативного высказывания. Для эксплицитных перформативов обычно характерно функциональное выделение формы первого лица единственного числа настоящего (иногда простого будущего) времени изъявительного, реже сослагательного наклонения:

(7) Евгения Дмитриевна. *Я прошу вас разменять эту квартиру на трехкомнатную и однокомнатную отдельно, если это не очень сложно...* (Г. Мдивани. Большая мама, III. 206). Петя. *Я предлагаю сейчас всем закурить и каждому одну минуту помечтать...* Садись, кури и мечтай... (А. Корнейчук. Правда, 188). — Будет война, будет. *Советую запасть кое-чем, пока не поздно* (И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев, 142). — *Послушайте, Юра! Я категорически требую, чтобы вы прекратили ваши исследования* (Е. Габрилович. Странная женщина, III. 232). Шарькин. *Приказываю вам вынести знамя полка из боя и доставить в штаб дивизии!* (С. Михалков. Забытый блиндаж, IV. 416). Крымов. *Я душевно попросил бы вас, Леонид Викторович, запомнить некоторые подробности этой лирической сцены, очевидцем которой вы были... И прошу вас, Леонид Викторович, передать председателю, что несмотря на плохие погоды, фильм всё-таки буду снимать я. Честь имею! Разрешите откланяться* (Ю. Бондарев. Игра, 177).

Необходимо еще раз подчеркнуть, что слово *продолжительность* (Dauer) употреблено нами в своем втором значении: 'Время, срок, в течение которого ... происходит что-л.' (СРЯ 1983), как, например, в следующем предложении: «Продолжительность поединка ... была 1 мин. 10 сек.» (Куприн. Поединок). Итак, действие перформативов может быть выполнено и за короткое, непродолжительное время:

(8) Саша. Товарищ генерал, разрешите выполнить ваш приказ по возвращении. Недосекин. *Разрешаю!* (А. Софронов. Наследство, 152).

Выявляется, что форма перформативного настоящего сигнализирует не процесс, а наступление действия в аспектуальной позиции актуального факта: она передает возникновение новой ситуации, т.е. определенное во времени единичное, актуальное и целостное (имплицитно перфективное) действие, приуроченное к одному отрезку или моменту времени⁸.

4.2. Уделим внимание вопросу, чем отличается перформативное настоящее от дескриптивного настоящего.

Трудно согласиться с А. В. Бондарко, когда он утверждает, что перформативы НСВ в перформативном употреблении «имеют явно имперфективное значение»⁹. На наш взгляд, перформативы НСВ в перформативном употреблении имплицитно передают наступление новой ситуации (Eintritt), скачок в новое, что характерно для глаголов СВ. Э. Кошмидер в своей монографии подчеркивает следующее: „Die Koinzidenz dagegen ist der einzige Fall, wo — gerade wegen der Identität von Wort

⁸ Крекич Й. Побудительные перформативные высказывания. Szeged 1993, 19–20.

⁹ Бондарко А. В. Темпоральность: Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Ленинград 1990, 34.

und Tat — der ‚Eintritt‘ in der Gegenwart möglich ist“¹⁰. Эрвин Кошмидер считает ситуацию коинциденции (т.е. перформативности) типично перфективной: „Dieser Koinzidenzfall ist typisch perfektiv, er faßt den betr. Ausspruch in seiner Totalität von Anfang bis zum Ende seines Zeitstellenwerts, und geschieht das nicht, so liegt streng genommen keine Koinzidenz vor“¹¹. Такое же мнение разделяют и Ю. Д. Апресян¹² и Е. В. Падучева¹³. Е. В. Падучева подчеркивает, что у перформативного глагола НСВ возникает значение завершенности действия, свойственное совершенному виду. По ее мнению, перформативные формы НСВ имеют значение СВ: «Сказав Благодарю вас!, человек, тем самым, поблагодарил»¹⁴.

4.3. Что касается словесного контекста, заслуживают внимания индикаторы, воспроизводящиеся в окружении перформативов. В немецком языке в сочетании с перформативными глаголами в качестве факультативного индикатора может фигурировать наречие *hiermit*, которое противостоит индикатору *soeben*, обнаруживающемуся в предложениях с глагольной формой девкриптивного актуального настоящего. Немецкому индикатору *hiermit* соответствуют русские наречия *настоящим* и *сим* или венгерский индикатор *ezennel*. Русские индикаторы *настоящим* и *сим* используются лишь в канцелярском языке; как канцеляризмы в разговорной речи не употребляются:

(9) Шапнев. (читает). «Я, нижеподписавшаяся, *сим* удостоверяю, что мной в уплату личного долга дан управдому Шапневу выигрышный билет за номером пять нулей, единица, серия „А“, в чём никаких претензий к вышеозначенному управдому предъявлять не стану» (А. Толстой. Чудеса в решете, 290). — *Настоящим* уведомляю Вас, что срок действия нашего договора закончился. *Настоящим* я обязуюсь взять на себя все расходы.

В дескриптивном предложении, переданном формой актуального настоящего, немецкому наречию *soeben* соответствуют наречие *сейчас* и его синонимы, приведенные в примерах (11'), (11''), (11'''), которые указывают на момент речи, на середину действия.

Ю. Д. Апресян придерживается мнения, что перформативное высказывание не может быть модифицировано такими дейктическими указаниями времени и места как *сейчас* и *здесь*¹⁵. С этим утверждением Ю. Д. Апресяна нам не позволяет согласиться наш материал, который показывает, что в окружении перформативов могут воспроизводиться, например, временные индикаторы *а сейчас*, *а пока* (в значении 'а сей-

¹⁰ KOSCHMIEDER E. Nauka o aspektach czasownika polskiego w zarysie. Proba syntezy: Rozprawy i materiały wydziału i towarzysystwa przyjaciół nauk w Wilnie, V/2. Wilno 1934, 238.

¹¹ KOSCHMIEDER E. Durchkreuzungen von Aspekt- und Tempussystem im Präsens, 352.

¹² Апресян Ю. Д. Перформативы в грамматике и в словаре: Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка, 45/3 (1986) 208–223.

¹³ Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). Москва 1996, 3–464.

¹⁴ Там же, 164.

¹⁵ Апресян Ю. Д. Перформативы в грамматике и в словаре 212.

час'), и *теперь*, которые в препозиции к перформативу указывают на возникновение новой ситуации, на наступление („Eintritt“) перформативного действия, переданного как формой НСВ, так и формой СВ, что еще раз подтверждает имплицитное перфективное значение перформативного глагола НСВ в перформативном высказывании:

(10) — *А сейчас я вам советую* (ср. посоветую, советовал бы, посоветовал бы) бросить навсегда это логово и следовать за мной (Н. Погодин. Неутонимый строитель, 176). Вентура. Можно мне получить номер? Тереза. Пожалуйста! Номеров сколько угодно! Вентура. *А пока* (= *а сейчас*) *попрошу* кофе (Г. Мдивани. День рождения Терезы, III. 138). — Сознаюсь, кругом виноват, что не слушал вас, когда вы советовали остерегаться всякого... — *И теперь посоветую*; остерегаться не мешает! (И. Гончаров. Обыкновенная история, 132).

Выявляется, что вместо наречия *настоящим*, соответствующего немецкому *hiermit*, в русском языке можно употреблять дополнительный перформативный индикатор *а сейчас*. От дескриптивного индикатора, указывающего в примерах (11'), (11''), (11''') на актуальное настоящее, формально он отличается едва, а семантически — значительно. Перформативный индикатор (*а сейчас*) указывает на наступление речевого акта (9), (10), а дескриптивный (11'), (11''), (11''') фиксирует момент речи, середину процесса. На вопрос «Что это ты сейчас делаешь?» невозможно ответить предложением *«А сейчас я пишу письмо брату», но полностью возможно дескриптивными дополнительными индикаторами *сейчас*, *сейчас именно*, в *данный момент*, как например:

(11') *Сейчас я пишу* письмо брату.

(11'') *В данный момент (я) пишу* письмо брату.

(11''') *Сейчас именно (я) пишу* письмо брату.

Фигурирующие в высказываниях (11) временные индикаторы и глагол передают не наступление (Eintritt), а протекание (Währen) действия.

4.4. По данным нашего корпуса выявляется, что в русском языке имеются и перформативные глаголы СВ, как например, *попросить*, *посоветовать*, *порекомендовать*, *предложить*, *пожелать* и *потребовать*:

(12) Кузьмин. Так вот что. *Я предложу* (ср. *порекомендую*) *бургомистром Дитриха* (Братья Тур. Губернатор провинции, 102).

Э. Кошмидер подчеркивает, что в ситуации перформативности надлежит ожидать форм совершенного вида: „theoretisch in der Koizidenz der perfektive Aspekt zu erwarten ist“¹⁶.

Возникает вопрос, что способствует перформативным глаголам НСВ развить значение перформативности. На наш взгляд, семантические (т.е. видовременные) значения в формах НСВ и СВ нивелируются, так как признак целостности, завершенности выражен в формах НСВ на

¹⁶ KOSCHMIEDER E. Durchkreuzungen von Aspekt- und Tempussystem im Präsens, 356.

лексическом уровне. Но не нивелируется их прагматическое значение: форма СВ перформативного глагола оказывает более сильное иллюкутивное воздействие на адресата; выражаясь словами Ф. Ф. Авдеева: «просто здесь мы имеем дело с проявлением ингерентной (внутренней) экспрессивности форм совершенного вида»¹⁷. По-другому высказывается в этом вопросе А. В. Бондарко, который утверждает, что в перформативах СВ «футуральный оттенок может ослабляться, но... он всё же полностью не устраняется»¹⁸. Приведем удачный пример А. В. Бондарко, в котором перформативные глаголы *прошу* и *попрошу* выражают настоящее время и отличаются лишь своим прагматическим значением:

(12) Сазонов сказал: — *Убедительно прошу*. Вероятно, другой человек на его месте сказал бы сейчас: „Милая Лида!...“. Но вместо этого Сазонов повторил: — *Убедительно попрошу* (Меттер. Обида) (Пример из Бондарко)¹⁹.

Если иметь в виду, что при коинциденции речь идет о полном совпадении слова и действия, то утверждение А. В. Бондарко, что «слово» передает будущее время, а «действие» реализуется в настоящем, нам представляется противоречивым, ведь при таком подходе нельзя говорить об идентичности слова и действия. В этом вопросе мы придерживаемся мнения Эрвина Кошмидера: „Die Koinzidenz dagegen ist der einzige Fall, wo — gerade wegen der Identität von Wort und Tat — der ‚Eintritt‘ in der Gegenwart möglich ist“²⁰. На наш взгляд, как форма НСВ (*прошу*), так и форма СВ (*попрошу*) фиксируют наступление действия, т.е. актуальный факт. Ю. Д. Апресян, разделяя взгляды Эрвина Кошмидера на этот вопрос, утверждает, что «фраза типа „Прошу не забывать о посторонних“ описывает единичную и притом реальную ситуацию, размещенную строго в настоящем. Точно так же обстоит дело с теми перформативными высказываниями, в которых глагол употреблен в формах СОВ, БУД; НЕСОВ, СОСЛ; СОВ, СОСЛ. Ср. „*Попрошу* вас не забывать о посторонних“, „*Я бы просил (попросил)* вас не забывать о посторонних“»²¹.

3.5. Представляет интерес и вопрос о синтаксических конструкциях перформативных высказываний. У. Энгель, подобно Дж. Серлю²², утверждает, что в сложных предложениях главное предложение передает иллюкутивное намерение говорящего, а придаточное — пропозицию, пропозициональное содержание высказывания („propositional content“):

¹⁷ Авдеев Ф. Ф. О выражении повторяющихся действий глаголами совершенного вида в историческом настоящем: Вопросы русской аспектологии II. Тарту 1977, 73.

¹⁸ Бондарко А. В. Темпоральность, 36.

¹⁹ Бондарко А. В. Вид и время русского глагола. Москва 1971, 222.

²⁰ KOSCHMIEDER E. Nauka o aspektach czasownika polskiego w zarysie, 238.

²¹ Апресян Ю. Д. Перформативы в грамматике и в словаре, 220.

²² SEARLE J. R. Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge 1969, 30.

«Aber sie [die Umschreibungen — J. K.] zerlegen ausnahmslos die Äußerung in einen Obersatz, der die Sprechhandlungsintention wiedergibt, und in einen Nebensatz, der den eigentlichen [sachverhaltsbezogenen] Inhalt beschreibt. Für diese beiden Teile hat sich eine bestimmte Terminologie eingebürgert: In den umschreibenden Formulierungen nennt der Obersatz die *Illokution* [die Sprechhandlungsintention], der Untersatz die Proposition [die Sachverhaltsbeschreibung]»²³.

В русском языке, как это выявляется из примеров (7), пропозиция, вводимая перформативным глаголом, может быть оформлена не только придаточным предложением, но и инфинитивной конструкцией.

В обыденном языке не наблюдаются такие конструкции, в которых перформативный глагол с иллокутивной функцией фигурировал бы в придаточной части сложного предложения. По этому поводу заслуживают особенного внимания в книгах Ветхого завета глаголы заповеди (*заповедовать, завещевать*), обозначающие: либо 1) религиозно-нравственное предписание, либо 2) непреложное повеление, либо 3) строго обязательное правило поведения. Выявилось, что глаголы заповеди в книгах Ветхого завета никогда не выступают в перформативной функции, т.е. в главном предложении:

(13) — Дабы ты боялся Господа, бога твоего, и все постановления Его и заповеди Его, *которые заповедую тебе*, соблюдал ты, и сыны твои и сыны сынов твоих во все дни жизни твоей, дабы продлились дни твои (Втор 6, 2). — Сделает тебя Господь главою, а не хвостом, и будешь только на высоте, и не будешь внизу, если будешь повиноваться заповедям Господа, *которые заповедую тебе*, сегодня хранить и исполнять, и не отступишь от всех слов, *которые заповедаю вам сегодня*, ни направо, ни налево, чтобы пойти вслед иных богов и служить им (Втор 28, 13–14). — Все заповеди, *которые я заповедую вам сегодня*, старайтесь исполнять, дабы вы были живы и размножились, и пошли и завладели землю, которую с клятвою обещал Господь отцам вашим (Втор 8, 1).

Моисей, осуществляя посредничество между Господом и народом, пересказывает Израилю заповедь Господа (Втор 5). Заповедь — это по своей сути откровение, «двойная речь», эксплицитная форма которой, по мнению Поля Рикёра, приближает понятие заповеди к понятию инспирации (к понятию «голоса, скрывающегося за голосом») ²⁴. Э. Бенвенист в статье под заглавием «Аналитическая философия и язык» («La Philosophie analytique») подчеркивает, что перформативное высказывание, будучи действием индивидуальным и исторически конкретным, не может быть повторено другим лицом. Всякое воспроизведение перформативного действия есть новое действие, совершаемое тем, кто имеет на это право. В противном случае воспроизведение перформа-

²³ ENGEL U. Deutsche Grammatik I. Heidelberg–Budapest 1992, 71, 72.

²⁴ RICOEUR P. *Bibliai hermeneutika*. Budapest 1995, 15.

тивного высказывания другим лицом неизбежно превращает его в высказывание дескриптивное²⁵.

Древнееврейский язык, будучи языком с развитой видовой системой, чутко прореагировал на эту двойственность (на «двойную речь»), когда вместо формы первого лица единственного числа перформативного актуального настоящего он использует форму первого лица единственного числа дескриптивного актуального настоящего, включая ее в состав определительного придаточного предложения. Заметим, что дескриптивное актуальное настоящее отличается от перформативного актуального настоящего своим частным видовым значением. (Об этом позже!) Стоит еще подчеркнуть, что дескриптивное настоящее и перформативное настоящее являются лишь разновидностями актуального настоящего.

Поскольку глагольные формы (императив, конъюнктив и др.) в главной части сложного предложения на уровне глубинной структуры имплицитно уже передают иллокуцию заповеди, форма *заповедую* в придаточном определительном анафорически лишь упоминает происходящем, лишь воспроизводит и подтверждает высказанное («двойную речь») в главном предложении. Воспроизведение, «обозначение той же ситуации» А. В. Бондарко называет «данной ситуацией», передаваемой глаголами НСВ, в противоположность глаголам СВ, которые сигнифицируют «наступление новой ситуации»²⁶. Форма *заповедую* в придаточном определительном фиксирует «данную ситуацию», не имплицитно изменяя положения дел, она лишь повторяет и подтверждает предшествующую речь.

3.5.1. Дескриптивное актуальное настоящее по-иному можно называть и незакрытым настоящим, поскольку его границы в нашем сознании стираются: неважно, когда началось и когда закончилось действие. Наше внимание (*Blickpunkt des Bewußtseins*) направлено на срединный момент речи, движущийся от прошлого через настоящее к будущему. Фигурирующие в вышеприведенных придаточных определительных предложениях глаголы заповеди представляют действие в процессе его протекания (*Währen*), т.е. выступают в актуально-процессном частном видовом значении и отвечают на вопрос «Что это ты сейчас делаешь?», что не характерно для перформативного актуального настоящего, за которым закрепляется актуально-фактическое частное видовое значение.

3.5.2. Перформативное актуальное настоящее можно называть и закрытым настоящим, действие которого начинается и

²⁵ Бенвенист Э. Общая лингвистика. Москва 1974, 308.

²⁶ Бондарко А. В. К вопросу о функциях в грамматике: Известия Академии наук Серия литературы и языка 51/4 (Москва 1992) 22; Бондарко А. В. Глагольный вид в высказывании: признак «возникновение новой ситуации»: Russian Linguistics 16 (1993) 239–259.

заканчивается в настоящем. В перформативных высказываниях внимание обращено не на момент речи (МР), а на продолжительность речи (ПР), на определенное внутреннее время речевого акта, на целостную ситуацию настоящего. З. Вендлер²⁷ и Б. Комри²⁸ присваивают перформативам пунктуальное значение. Еще раз подчеркнем, что мы придерживаемся взгляда Ю. Д. Апресяна, который указал на то, что внутреннее время перформативных глаголов — «это период, а не момент»²⁹. Перформативное настоящее начинается в актуальном настоящем и продолжается до завершения речевого акта, имея таким образом два соотносимых момента (Bezugsmoment): момент начала и момент конца действия.

3.6. Иллокутивный акт заповеди (или других перформативов) может быть выражен и формой третьего лица единственного числа, когда говорящий передает адресату заповедь Господа (или просьбу, желание, приглашение, требование и т.п. субъекта). В таких случаях субъект речевого акта не совпадает с говорящим. Говорящий является посредником, который осуществляет речевой акт «за субъекта»³⁰. В таких ситуациях референциальное время формы настоящего времени относится к прошлому: форма настоящего времени просто называет событие, которое до момента речи совершилось, не теряя при этом актуальности в настоящем. Прагматически объясняется это либо «двойной речью», либо анафорической ролью видов, которые способны указывать как на предшествующие, так и на последующие моменты ситуации. Говорящий (т.е. посредник) хочет, чтобы адресат воспринимал событие, как будто оно происходит или совершается на глазах адресата, — в настоящем. В этом убеждает нас тот факт, что форма третьего лица единственного числа может быть заменена формой прошедшего времени СВ (ср. Гловинская³¹):

(14) — В день сей Господь, Бог твой, *завещевает* (ср. *завещал*) тебе исполнять постановления сии и законы: соблюдай и исполняй их от всего сердца твоего и от всей души твоей (Втор 26, 16). — Вот что *заповедует* (ср. *заповедал*) Господь о дочерях Салпадовых: они могут быть женами тех, кто понравится глазам их, только должны быть женами в племени колена отца своего (Числ 36, 6).

²⁷ VENDLER Z. Say What You Think. In: Studies Thought and Language. Ed. Cowan J. L. Univ. of Arisona Press, 1977, 86.

²⁸ COMRIE B. Tense. Cambridge—London 1985, 37.

²⁹ Апресян Ю. Д. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке, 78.

³⁰ Кустова Г. И., Падучева Е. В. Перформативные глаголы в неперформативных употреблении: Логический анализ языка. Язык речевых действий. Москва 1994, 30.

³¹ Гловинская М. Я. Семантика, прагматика и стилистика видовременных форм: Грамматические исследования. Функционально-стилистический аспект. Москва 1989, 112.

Такой тип употребления Г. И. Кустова и Е. В. Падучева назвали «квазиперформативом»³². На наш взгляд, там, где исчезает «уникальность» речевого акта, там, где обнаруживается «двойная речь», там нельзя говорить о перформативном употреблении глагола, поскольку речевой акт при двойной речи оказывается разорванным не только в пространственном, но и во временном отношении. При таком употреблении говорящий (т.е. посредник), передавая слова субъекта (здесь: Господа), лишь пересказывает, т.е. интерпретирует заповедь Господа, который поручил ему передать адресату его повеление, заповедь.

4. В заключение нам хотелось бы указать на некоторые условия, моменты, позволяющие (или не позволяющие) использовать перформативные глаголы в перформативном значении.

4.1. Перформативы указывают на выполняемое говорящим действие, которое равносильно высказыванию, произнесенному им. Просьба, например, невозможна без произнесения или написания (буквенной передачи) всего высказывания, которое равносильно действию, выполняемому говорящим.

4.2. Перформативные высказывания автореферентны. Т. В. Булыгина и А. Д. Шмелев подчеркивают, что «всякое высказывание является автореферентным — в том смысле, что содержит имплицитное или эксплицитное указание на свою иллокутивную силу, на условия успешности речевого акта»³³.

4.3. Перформативное высказывание не может быть повторено другим лицом. В противном случае воспроизведение перформативного высказывания другим лицом превращает его в высказывание дескриптивное.

4.4. При повторении перформативного высказывания другим лицом мы имеем дело с «двойной речью»³⁴: в такой ситуации перформативное высказывание лишается критерия уникальности (одного его, одного *hic* и одного *punc*). В ней обнаруживаются два актанта: один эксплицитный и один имплицитный. «Двойная речь» может быть передана 1) либо формой первого лица единственного числа перформативного глагола, фигурирующего в составе определительного придаточного, 2) либо формой третьего лица единственного числа простого предложения. В первом случае имплицитный актант (Бог: дающий поручение субъект) и эксплицитный актант (посредник: говорящий) объединены в одной форме, в форме первого лица единственного числа в составе придаточного определительного. Во втором случае при

³² Кустова Г. И., Падучева Е. В. Перформативные глаголы в неперформативных употреблениях, 31.

³³ Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). Москва 1997, 454.

³⁴ См.: *RICOEUR P. Bibliai hermeneutika*. Budapest 1995, 15; *KRÉKITS J. A bibliai preskriptív performatívumok kérdéséhez: Hipotézisek és realitások a lingvisztikában*. Szeged 1996, V, 69.

двойной речи перформативный глагол в речевом акте передан формой третьего лица единственного числа. В такой ситуации обнаруживаются также два актанта: один эксплицитный (дающий поручение субъект) и один имплицитный (посредник: говорящий). Эксплицитно выраженный субъект дает поручение имплицитно выраженному посреднику-говорящему осуществить свое желание, предписание. В таких ситуациях речевой акт дающего поручение субъекта и посредника-говорящего разорван не только в пространственном, но и во временном отношении: действие дающего поручение субъекта во временном отношении предшествует действию говорящего, передающего поручение адресату, что позволяет нам заменить форму настоящего времени формой прошедшего времени СВ [см. пример (14)]. Поскольку на самом деле при двойной речи референциально передается прошедшее время, не оказывается возможным сочетание перформативных индикаторов (*настоящим* или *а сейчас*) с формами третьего лица единственного числа настоящего времени:

(15) **Настоящим* Петр обязуется взять на себя все расходы.

**А сейчас* Антон благодарит Вас за посылку.

4.5. С прагматической точки зрения можно утверждать, что обе формы перформативного глагола (*прошу* — *попрошу*, *советую* — *посоветую* и т.п.) передают возникновение новой ситуации. Повторение тем же лицом перформативной формы НСВ формой СВ усиливает иллюкутивное воздействие говорящего на адресата: объясняется это проявлением ингерентной экспрессивности форм совершенного вида.

Сличности стила два Селимовићева романа

МИЛАН СТЕПАНОВ

SZTEPANOV Milan, ELTE Szláv Tanszék, Budapest Pf. 107, H-1364

Читајући романе *Дервиш и смрт* и *Тврђава* Меше Селимовића, стичемо утисак, како су та дела заправо две, по много чему опречне, варијанте једне те исте приче. То потврђује и сам аутор, када у својим *Сјећањима* каже да је *Тврђава* „пандан *Дервишу и смрти*“¹.

Сличности су бројне и лако уочљиве. У оба романа место збивања је Сарајево, муслиманска средина, која својим ретроградним моралом и строгом хијерархијском структуром угрожава слободу мишљења и деловања, па чак и егистенцију главних јунака. Описани догађаји збивају се у давној прошлости (у *Дервишу и смрти* то је осмнаести век, а у *Тврђави* седамнаести), историјско време, међутим, ни у једном од та два романа не игра битнију улогу. Јунаци, наиме, нису историјске личности, већ обични људи (у оба дела сусрећемо готово исте карактере), какве је могуће пронаћи на свим меридијанима и у сваком историјском раздобљу. Место и време збивања су, дакле, само спољашњи декор: радња би могла да се одиграва било када и бидо где, у било ком не-слободном друштву (а по Селимовићу су мање или више, сва друштва таква).

Гномичност

На сличности, али и неке разлике, између два Селимовићева романа свакако утичу њихове сразмерно лако препознатљиве стилске карактеристике.

Несумњиво, једна од основних карактеристика Селимовићевог стила јесте честа употреба гнома. Писац у *Сјећањима* истиче како је у младости састављао афоризме, писао сентенције, а његова склоност ка мудрим изрекама видљива је и у *Дервишу и смрти* и у *Тврђави*. На основу та два најуспелија Селимовићева романа могла би се саставити читава збирка изрека. Ради илустрације навешћемо само мањи број сентенција које аутор уграђује у своје текстове:

¹ Меша Селимовић, *Сабрана дела у десет књига*, БИГЗ, 1983, 9. (Сјећања) 191. Остала позивања на ово дело в. у тексту.

1. У Дервишу и смрти:

- «Морал је замисао, а живот је оно што бива.» (4: 139; Хасан)
 «Тешко човјеку ако су му мјера небо и земља.» (4: 164; Нурудин)
 «Правда је као здравље, мислиш о њој кад је нема.» (4: 191; Нурудин)
 «Снажне нико не жали.» (4: 282; Нурудин)
 «А грешке нема, постоји само оно што не знамо.» (4: 393; Нурудин)
 «И мржњи, као и љубави, потребни су живи људи.» (4: 414; Нурудин)
 «Јер нека ноћ мора бити последња, и нешто мора бити што боли, увијек.» (4: 485; Нурудин)
 «Човјек је проклет, и жали за свим путевима којима је прошао.» (4: 492; Нурудин)

2. У Тврђави:

- «Највећа мудрост у животу је да човјек пронађе праву лудост.» (6: 31; Мула Ибрахим)
 «Најмање се говори кад те се највише тиче.» (6: 33; Мула Ибрахим)
 «Жена више воли њежну ријеч, макар била и глупа, него паметну ако је груба.» (6: 51; Ахмет Шабо)
 «Сан је оно што се жели, а живот је буђење.» (6: 86; Ахмет Шабо)
 «Смијешно и страшно могу бити род.» (6: 111; Ахмет Шабо)
 «То је најљепше од свега што човјек може да учини: да покуша и да не успије.» (6: 176; Ахмет Шабо)
 «Пророци треба да умру прије него што иша остваре.» (6: 177; Ахмет Шабо)
 «Ништа толико не мрзи усамљеност као погрешка.» (6: 348; Ахмет Шабо)

Посебну категорију Селимовићевих сентенција чине изреке у чијој је основи поређење нечег апстрактног с нечим материјалним. Примере за ту врсту сентенција наћи ћемо пре свега у *Тврђави*:

- «Ватра је бесмислена и уништавајућа, као и мржња.» (6: 124; Ахмет Шабо)
 «Несрећа је као ватра, истопи све осим злата.» (6: 152; Ахмет Шабо)
 «Ријеч је барут, зачас плане.» (6: 155; Мула Ибрахим)
 «Власт је дух из Аладинове лампе, који служи свакој будали која га држи.» (6: 169; Рамиз)
 «Освета је као пијанство, никад није доста.» (6: 429; Ахмет Шабо)

Још једна од важних карактеристика Селимовићевог стила јесте честа употреба реторичких питања (и чак њихово нагомиланање) у трнуцима драмске напетости, која се неретко јавља у току приповедања. Снажни емоционални набој што га садржи реторичко питање као да помаже наратору да се ослободи унутрашње напетости, а истовремено и читаоца увлачи у вртлог размишљања главног јунака, тера

га да активно суделује у решавању приповедачевих дилема. Примери су тако многобројни да их не вреди ни наводити; истаћи ћемо једино да нека од тих реторичких питања истовремено могу да се схвате и као сентенције у упитној форми. Навешћемо неколико примера и за ту врсту „сентенција“:

1. У *Дервишу и смрти*:

- «Зашто се сматра да су књиге паметне ако су горке?» (4: 276; Нурудин)
 «А је ли крива та тађа рука којом нас Бог кажњава?» (4: 290; Мула Јусуф)
 «Побуна! Је ли то само ријеч, или је мисао?» (4: 11; Нурудин)
 «Зар су везир и ова земља исто?» (4: 461; Нурудин)

2. У *Тврђави*:

- «Зар је нада у томе да све прође?» (6: 86; Ахмет Шабо)
 «Зар се против зла мора употријебити зло?» (6: 171; Ахмет Шабо)
 «Зар до слободе да се дође насиљем?» (6: 171; Ахмет Шабо)
 «Зар је срећа у освети?» (6: 429; Ахмет Шабо)

Осим што ове сентенције доприносе сликовитости Селимовићевог израза, оне имају још две важне функције. С једне стране, оне употпуњују карактеризацију лика који дату сентенцију изговара, а с друге стране доста нам говоре о самој средини у којој су настале. Босна је Ничија земља на размеђи Истока и Запада, и њено становништво, то „мало, издвојено човјечанство“ (Андрић), укљештено између разних народа, идеологија, развија своју специфичну филозофију у којој провејава свест о ограничениости људског постојања и мишљења. Није случајно што је Ерих Фром, који је у својим размишљањима тежио ка синтези источњачке и западњачке мисли, по свом поимању света изразито близак Селимовићу. Када, примера ради, Селимовић, помоћу Нурудинове сентенције, истиче: „није човјек оно што мисли, већ оно што чини“ (4: 177), он као да уметнички уобличава једну од основних Фромових теза. „Са становишта парадоксалне логике“, тврди Фром у књизи *Умијеће љубави*, „тежиште није на мисли већ на дјеловању“².

Видимо, дакле, да се Нурудинова изрека, осим што проточава мишљење одређене личности у одређеном тренутку, у потпуности уклапа у опште токове те „филозофије на размеђи“. Та тврдња важи и за остале Нурудинове сентенције.

² Ерих Фром, *Умијеће љубави*, Загреб 1989, 71.

Контрасти

Контраст је важан елемент Селимовићеве поетике. Честа употреба контраста у складу је с пишем тежњом да нам прикаже тоталитет света који је састављен од супротности, да покаже како исте чињенице могу да се тумаче на посве различит начин, да укаже на стварне или привидне алтернативе између којих је човек разапет.

И у *Дервишу и смрти* и у *Тврђави* аутор нам предочава друштво у расцепу, свет у којем зјапи огроман јаз међу онима који су на власти, с једне, и онима који су тој власти потчињени, с друге стране. То су два непријатељска, супротстављена света (није случајно што четврто поглавље *Тврђаве*, у којем Ахмет Шабо одлази на село код хаџи Духотине, носи наслов *Непријатељска земља*), то је земља о којој Абдулах Делалија каже: «Ово није једна држава, ми стварамо своју, народ своју.» (6: 235) Конфронтација између те две „државе“, сукоб на релацији појединац — власт, главни је покретач радње у оба Селимовићева романа, главни извор драмске напетости.

У роману *Тврђава* видимо супротност и на равни породица — свет. Сиротињски стан Ахмета за њега је право уточиште, а вољена жена извор душевног мира и среће. Насупрот топлој породичном кутку стоји вањски свет, увек суров, безобзиран, опасан. Нурудин је одбацио вољену жену и зато стоји на ветрометини живота без крова над главом, незаштићен љубављу.

Сликајући Босну као тамни вилајет, Селимовић не пропушта да помоћу контраста укаже на другу, уређенију половину света. У *Дервишу и смрти* симбол тог уређенијег света је Дубровник, док је у *Тврђави* то Венеција. У првом од та два романа, Дубровчанин, муж Хасанове љубави, Марије, у свом тајном извештају овако оцртава хаотичне друштвене прилике у Босни: «Овај систем тероризма и полиције, наравно је, да је морао Босну учинити мртвим удом царства, јер више нејвероваше пријатељ пријатељу, отац сину, брат брату, друг другу, јер се свако бојаше црних људи Османових, и био је сретан, ако се није за њ чуло у земљи...» (4: 455)

Те презриве речи човека свиклог на слободнију атмосферу свога града, допуњује хвалоспев који у роману *Тврђава* Шехага изриче о Венецији: «Мало је управљача, и зато мало изјелица. Кажњавају, али за праве преступе, и без самовоље, без непотребне суровости. Сви се брину о држави, и сви дају порез према својим могућностима, а највише троше на школе и на љепоту града. Има богаташа, али нема сиротиње. Има неправде, али нема насиља. Има злотвора, али нема мучилишта. Грађани бирају управу, али је и смењују, сваке три године, најмање. О свему се договарају, зато су моћни.» (6: 418)

Међутим, Селимовић јасно указује на омеђеност својих јунака Босном. Какав је да је, тај тамни вилајет је једини у којем је за његове житеље живот замислив. Ахмет Шабо се осећа мучно у прекрасној

Венецији и једва чека да се врати у свој завичај, својој жени и пријатељима, а Хасан осећа да ни љубав није довољно јака да премости све препреке између два света у којима је све различито: «навике, обичаји, начин како се разговара, начин како се ћути» (4: 368). И он, као и Шабо, једва чека да се врати кући. Чак се и Шехага на самрти открива: у њему се, отрованом, у страном граду, буди потреба за топлом људском речју на матерњем језику.

Саму Босну Селимовић нам приказује помоћу контраста у лику горостаса Џемаила, који је у пијанству самог себе обогатио, као земљу крајности у којој је све могуће сем средњег пута и складног живота. «Џемаил је наша права слика, босанска» — каже Хасан — «Снага на патрљцима. Сам свој крвник. Обиље, без правца и смисла.» (4: 455) Посредством антагонизма унутар тог лика, аутор очигледно хоће да појача раније поменуте контрасте: супротности унутар појединца, крајности које по Селимовићу раздиру све становнике Босне, изгледају нам као празрок свих осталих супротности.

Контрасти се јављају и у појединим, наизглед нерешивим дилемама пред које Селимовић ставља своје јунаке. Ахмет Шабо добија понуду од Авдаге: убеди ли Рамиза да се одрекне својих проповеди, тај бунтовни студент неће бити суђен на смрт. Махмут и Тијана овако формулишу разлоге за и против:

«— Како би могао толико увриједити човјека? — рекао је Махмут огорчено. А Тијана:

— Остаће жив, а то је најважније.» (6: 244)

Разуме се да ниједно од могућих решења није ни исправно ни задовољавајуће.

И Хасан је стављен пред нерешиву моралну дилему када међу својим слугама открива опасни љубавни троугао. Он жели да помогне, да интервенише, али је свестан: «Ма шта да се измијени у ономе што је сад, не би ваљало.» (4: 138)

Помоћу тих дилема у којима видимо два или више међусобно оштро супротстављених решења од којих ниједно нема довољно чврсто морално оправдање, Селимовић упозорава на ограниченост људског мишљена и на несавршеност сваког правног и моралног закона. Он при том, наравно, не оправдава никакво безакоње или неправду који би се темељили на моралном релативизму, него само указује на грешку оних који самоуверено сматрају да се свака појава у животу да регулисати неким прописом. Зато Хасан на крају своје приче о брачном троуглу изазовно додаје Нурудину: «Ето, сад, нађи какво год хоћеш правило, ријеш ми то, успостави ред! Али да их не уништиш. Јер онда ниси ништа учинио.» (4: 139)

Контраст код Селимовића често сусрећемо и на нивоу реченице. Одмах на почетку романа *Дервиш и смрт* Нурудин овако карактерише своју ситуацију: «четрдесет ми је година, ружно доба: човјек је још млад

да би имао жеља, а већ стар да их остварује.» (4: 10) Сличне примере наћи ћемо на скоро свакој страници романа. Исти је случај и у *Тврђави*. Ахмет, на пример, говорећи о Рамизу, каже: «Биће то диван човјек ако не успије у ономе што жели, страшан ако успије.» (6: 176) У том другом Селимовићевом роману наћи ћемо доста примера и за парадокс („Умро је а није се ни родио“ 6: 149) и за оксиморон (младе каријеристе окупљене код Шехаге на слављу, Ахмет карактерише речима „млади старци“ 6: 288).

Понављања

У Дервишу и смрти Нурудинов животни пут сагледан је као низ поновљених грешака и њихових кобних последица. Нурудинова грешка је у суштини увек иста: он не уме на прави начин да воли особу која му је драга. Ни љубљену жену, ни брата, ни пријатеља. Грешку у сва три случаја плаћа губитком вољене особе. На крају свог животног пута остаје и без жене, и без брата и без пријатеља. Жена је удата за другог, брат му је убијен, а пријатељ побегао преко границе. Све их је Нурудин могао задржати, само да је имао смелости да им притекне у помоћ, да им пружи руку када су се нашли у невољи. Но он их је отписао, руководећи се увек неким важнијим разлозима. Одбацујући их, одбацивао је, део по део, самога себе. Његов живот је, дакле, лагано умирање, а насилна смрт на крају романа само је логична последица таквога живота.

Понављање учавамо и у сценама у којима Нурудин тражи милост за свога брата од представника власти. Те сцене су поређане у градацијском низу. Муселим молиоца одбија аргументима у којима има доста јефтине демагогије, но који се ипак још могу назвати аргументима. Кадија га већ понижава на много нељудскији начин: одбија га цитатима из *Курана*, онемогућавајући на тај начин сваки људски контакт, сваки озбиљнији разговор. Последњи ступањ је муфтија, човек који је утонуо у своју апатију и кога ништа више на свету не занима: лењ је и за демагогију и за цинизам и за цитирање. Он је један од Селимовићевих живих мртваца; још жив, а већ ван живота. Три ступња све тежих Нурудинових понижења показују апсурдност његове тежње да брата спасе уз помоћ оних од којих треба да га спасе.

Ту врсту градацијског понављања наћи ћемо и у *Тврђави*, у сценама где је Ахмет стављен на све већа искушења од стране Авдвге. Авдага у три наврата жели да употреби главног јунака као средство против Рамиза. Његови захтеви су све срамотнији, а истовремено и све одлучнији, потребна је све већа Ахметова одважност да им се одупре. Шабо ипак успева да одоли ђаволском искушењу, да одбаци страх и да иницира Рамизов бег из тврђаве.

Стихови и цитати

У Дервишу и смрти свако поглавље почиње целовитим или (намерно) окрњеним цитатом из *Курана*.

Ови цитати служе као мото и дају основни тон ономе што ће у том поглављу бити записано. Цитат с краја дела истоветан је с цитатом с почетка првог поглавља: тако аутор поновљеним цитатом из *Курана* заокружује размишљања несретног јунака. Посредством тих цитата ми упознајемо наратора који се врти у зачараном кругу догме: свако његово размишљања почиње и завршава се исечком из свете књиге. Сва Нурудинова трагања омеђена су туђим мислима, неприкосновеним верским ауторитетом. У тренуцима емоционалних криза он налази уточиште у стиховима исламских верских песника или у самом *Курану*; плаши се својих мисли и зато користи туђе, општеприхваћене.

Осим што доприноси карактеризацији главног јунака, непрестано цитирање *Курана* има и другу функцију: писац, како сам тврди, жели да персифлира „сваку цитатоманију на коју се догматизам ослања“³. «Јер свако има свој *Куран* — упозорава Селимовић — неки узор на који се позива да би поткријепио властиту сиромашну мисао.»⁴

Селимовићево исмевање цитатоманије достиже свој врхунац у сцени у којој Нурудин код кадије моли за свога брата. Уместо људских одговора, кадија га засипа изводима из *Курана*, божјим разлозима оправдавајући овоземаљску неправду. Нурудин најзад изгуби стрпљење и одврати „истом мером, куранском“ (4: 163). Тако на крају те помало гротескне сцене видимо два виртуоза догме како своја супротстављена становишта бране позивајући се на ауторитет исте књиге.

Да се методом истргнутих цитата може доказати свашта, Селимовић показује и у *Тврђави*, у сцени где Сеид Мехмед, помало цинично, ни сам не верујући, помоћу цитата из *Курана* доказује Ахмету Шабу да је свака поезија побуна, а да није побуна једино читање молитве.

И у *Тврђави* аутор главног јунака карактерише стиховима којима се овај служи. Само што Ахмет Шабо не цитира туђе стихове, већ пише и рецитије своје. Он је слободни појединац, песник омеђен искључиво својим талентом; он у својим, а не у туђим стиховима тражи олакшање и уточиште.

Селимовић, међутим, и у овом роману указује на опасност која прети од злоупотребе туђих стихова, и то поводом једне Ахметове песме која гласи:

Свијет се састоји од несавршених људи.
Све друго је лаж.
Или смрт.

³ Критичари о Мешу Селимовићу, приредила Разија Лагумџија. Сарајево 1973, 249.

⁴ Исто.

Савршени људи су у гробу.
Па и то више нису људи. (6: 123)

Та Ахметова песма одише хуманошћу и толеранцијом, као да позива читаоца да прихвати људе онаквим какви они јесу, као мешавину добра и зла, да буде милостив према туђим гресима, јер нико на свету није савршен. Дешава се, међутим, следеће: крволочни Авдага слуша ту песму с одушевљењем и убрзо је научи напамет. Он Ахметове стихове с лакоћом уклапа у властиту нехуману и нетолерантну животну филозофију: за њега ти стихови значе да нико на свету није савршен, нико није без греха, него су сви људи кривци које треба прогонити до смрти. Једино они који су већ у гробу могу се сматрати безгрешним и безопасним. «Чему је то послужила моја песма?», узвикује Ахмет очајно. «Једном целату, да се заклони за њу.» (6: 134)

Селимовић се, значи, не руга текстовима из *Курана* (напротив, њихов поетски квалитет, како сам напомиње, изразито цени) већ људима што мисле да постоје књиге-зборници вечитих истина, књиге које могу да регулишу целокупни човеков живот. Сви су ти људи трагикомични као мудерис Нуман који „одлучно заступа слободу мишљења, без тога нема напретка ни среће, али слободу мишљења у оквиру *Курана*, јер мишљење изван *Курана* није слободно већ назадно.“ (6: 233)

Употређујући стил *Дервиша и смрти* и *Тврђаве*, можемо закључити да се та два романа стилски нимало не разликују. Главна разлика између та два дела произилази из различитих духовних карактеристика два главна лика, Ахмеда Нурудина у *Дервишу*, односно Ахмета Шаба у *Тврђави*. Та два лика, који су уједно и приповедачи Селимовићевих романа, својим различитим погледом на свет чине прави контраст један другом, и том контрасту се може захвалити да нам *Тврђава*, ни након читања *Дервиша* не чини као пуко понављање, већ као нова, успела обрада познатог материјала.

Литература

Меша Селимовић, Сабрана дела у десет књига. БИГЗ, 1983.

Касим Прохић, Чинити и бити. Сарајево 1972.

Критичари о Меша Селимовићу, приредила Разија Лагумџија. Сарајево: Свјетлост, 1973.

Миодраг Петровић, Роман Меше Селимовића. Ниш 1981.

Мирослав Егерић, Дервиш и смрт Меше Селимовића. Београд 1982.

Света Лукић, Модерна интелектуална проза. Београд: Ново дело, 1987.

Ерих Фром, Умијеће љубави. Загреб: Напријед, НОЛИТ, 1989.

IN MEMORIAM

László Dobossy

(1910–1999)

On 27th January this year László Dobossy died. He was the most outstanding Hungarian bohemist, professor emeritus of University Loránd Eötvös in Budapest, and the holder of several honours from home and foreign governments for his scholarship and cultural mission.

László Dobossy had a remarkable and in many ways exceptional career. Born Hungarian in Upper Northern Hungary, a territory which became a part of newly constituted Czechoslovakia after the First World War, he experienced the lot being a member of an ethnic minority—even though it was not the worst one in a solidly democratic state as Czechoslovakia was between the two world wars. This origin of his led him as university student in Prague (1930–1934) into the group of young social minded Hungarians named Sarló (Sickle) after having spent two terms at Sorbonne University in Paris (1929–1930).

Prague and Paris were the two cities which had a decisive influence on his life; Czech and French literature and, in a broader sense, culture became the two spheres of his professional interest. In Paris it was prof. Ferdinand Brunot, a historical linguist, Daniel Mornet, literary historian and André Mazon, slavist, in Prague literary historian Václav Tille, and F. X. Šalda, the famous critic who had a great influence on his scholarly attitude.

After some years of teaching in a Hungarian secondary school in Košice, the second biggest town in his, then and now Slovakian, native land, he won a scholarship from the Fondation Nationale in Paris where he soon became a teacher of Hungarian at École Nationale des Langues Vivantes Orientales. War reached him in France, he became active in the resistance movement against the German invasion and took part in the foundation of a Hungarian exiles' movement for Hungarian independence. After the war he became an employee, then the director of the Hungarian Institute in Paris and returned home in 1950, this time to Budapest, with his new family founded in France.

After some years spent in two language colleges as head of department, in 1955 he became a lecturer then in 1966 the professor of Czech studies at the Department of Slavic Languages and Literatures at the University Loránd Eötvös where bohemistics became an independent subject with his entry. In the seventies he once more had a chance to spend an extended period of time in Paris as a guest professor at Sorbonne University (1971–76) and, a second time, the director of Hungarian Institute (1973–76). At the age of 70 he retired from university professorship but remained active till his death, partly as the chairman of the Hungarian Philological Association and a member of the Philological committee of the Hungarian Academy of Sciences.

From the fifties on he published his most eminent works: the two volume *History of French Literature (A francia irodalom története, 1963)*, even now an essential guide-book of French literary history for Hungarians, a great monograph on the life and work of Romain Rolland (*Romain Rolland az ember és az író, 1961*) and his big, two volume Czech-Hungarian dictionary (*Cseh–magyar szótár I–II, 1960*), short monographs on *Karel Čapek (1961)* and on *Jaroslav Hašek (Hašek világa, 1970)*, several collections of essays on Czech literature and Czech-Hungarian cultural relations *The Central European Man (A közép-európai ember, 1973)*, *Between Two Fatherlands (Két haza között, 1981)*, *Against Prejudices (Előítéletek ellen, 1985)*, *Common in Trouble and Hope (Gondban, reményben azonosan, 1989)* and on French literature *Crises and*

Changes (Váltságok és változások, 1988). He also published a valuable translation of a 17th century Czech novel, that of Comenius' *The Labyrinth of the World (A világ útvesztője*, 1961) and an *Anthology of Czech Literature (A cseh irodalom kistükre*, 1990).

As a scholar professor Dobossy called himself modestly a philologist. He professed that work with literature has to be based on a thorough and precise knowledge of the literary text itself. But philology meant for him much more: it was "an intellectual attitude based on the respect of data and facts" as he formulated it in his essay *A Confession About Philology*. As a literary work is not only a text but it is also the conveyer of a people's culture and a particular way of thinking, the philologist, who is an expert in some modern literature, is in the position of mediating between two cultures, the one which is his native culture, and the one in which he is expert. The philologist, he believed, must have equally strong bonds to both of them. He was convinced that this double bond can bring about the correction of false beliefs and prejudices on both sides.

This double-sided mediative role of modern philologists prof. Dobossy regarded the most important one of all, mainly in the relations of small Central European cultures mutually suffering from the lack of knowledge, misunderstandings and slightening each other's cultural estates. Prof. Dobossy believed that the authentic knowledge of a nation and its culture conveyed to the public can dissolve misunderstandings and bring nations together in mutual respect and friendship. Although as time passed, he had become more and more aware of the small scope of efficacy of a scholar's work, yet he devoted all his bright abilities and unflagging energy to educational and enlightening activity. All of his almost 300 studies, essays and articles published in scientific and literary journals, as well as in daily papers, are the proof of his effort in this field. If there has been some advance in understanding between Hungarians and Czechs during the last several decades, László Dobossy had certainly a great merit in it.

During 25 years of university professorship prof. Dobossy also educated a small but ardent group of professionals in Czech literature and culture who are the grateful followers of his intellectual inheritance.

Veronika Heé

Йожеф Бьоден (1918–1998)

Когато през есента на 1998 г. Българското самоуправление в Будапеща почете 80-годишнината на изтъкнатия българист д-р Йожеф Бьоден, никой не подозираше, че само след няколко седмици завинаги ще се разделим с него.

Неговият творчески път до голяма степен бе предопределен от превратностите на историята през изминалите шест десетилетия.

Въоръжен със солидни знания по няколко езика и неутолима жажда да се задълбочи в историята и културата на Балканите, Йожеф Бьоден започва своята кариера под щастлива звезда. «В началото ми даде огромна сила атмосферата на колежа Йотвъош, вдъхваща сериозна научна задълбоченост, а също така и прекрасната му библиотека»¹ – споделя той. И трябва да прибавим още имената на легендарните професори Янош Мелих, Ищван Книежа и на византинолога Гюла Моравчик. Младият Йожеф Бьоден се ориентира към една доста необичайна комбинация на дисциплините: класическа филология, славистика и балканистика. Стимулиран от интерес и научни амбиции, той полага големи усилия да изучи езици: «Освен български, в университета изучавах полски език, през 1939 г. посетих летния семинар във Варшава и Краков. Ласло Хадрович ми преподаваше сърбохърватски, а Лионтас Константинос – новогръцки. В общежитието от съквартиранта си Хасан Ерен учих турски. Всяко лято взимам часове по руски от един учител руснак, в замяна инструктирах сина му по немски. Румънски

¹ Цитатите са взети от спомените на д-р Йожеф Бьоден, написани през 15. февруари 1982 г. Тук изказвам благодарността си на ст. н. с. Марта Бур-Марковска, която ми ги предостави, и ми оказа голяма помощ при уточняването на библиографията.

учих сам. Единствено с албанския език не успях да се запозная. В балканистиката исках да се занимавам със сравнителна лингвистика и фолклор.»

Първата стъпка по осъществяването на тази претенциозна програма беше стипендията за София, спечелена през 1941 г. за да напише докторската си дисертация. "В опознаването на България и на българския народ ме въведе Гейза Фехер, който по това време вече беше признат специалист не само по история, но и в другите области на българистиката. Бяха прочути сутрешните му разходки от дома му до посолството, когато – заедно с другите унгарски стипендианти – ни обогатяваше не само с наука, а и с човешчина. Изследователската му страст и честното му дело все по-светло се издигат пред мен.»

През януари 1942 г. Йозеф Бьоден в Будапеща защитава докторат по славянска и гръцка филология и допълнителна специалност – българска литература. Стипендията му е удължена, а когато през 1943 г. се създава първият унгарски лекторат в Софийски университет, д-р Бьоден е назначен за лектор. Съставя първия учебник по унгарски език за българи.

Йозеф Бьоден използва лекторските си години да установи солидни научни контакти с най-големите български учени – филолози, етнографи, историци, като Кирил Мирчев, Любомир Андрейчин, Стойко Стойков, Йордан Иванов, Стоян Романски, Владимир Георгиев, Веселин Бешевлиев, Гаврил Кацаров, Иван Дуйчев, Михаил Арнаудов и много други.

За съжаление «народната победа» през 9. септември 1944 г. подкопава материално съществуването на унгарския лекторат, затова д-р Бьоден през юни 1945 г. е принуден да се върне в Будапеща. От тази дата до 1947 г. работи като асистент в Института (катедрата) по славистика в Будапещенския университет под ръководството на Ищван Книежа. Работи известно време и при Балканския комитет на Дружеството на външните дела. Открояват се контурите на един бъдещ Институт по балканистика – мечтаното място за работа на д-р Бьоден.

През 1947 г. обаче получава покана от Софийски университет да продължи прекъснатите си лекторски часове. Следващата година става директор на новооткрития Унгарски културен институт в София, където работи до 1952 г.

«Научните амбиции на младите ми години се разпиляха в царството на мечтите – преценява самият той този обрат на съдбата си. След завръщането си в Унгария намира работа в Издателството на Академията на науките, в редакцията на речници, където работи цели 28 години, до пенсионирането си през 1980 г. «Никога не съм смятал съставянето на речници за монотонен къртовски труд, защото в речника всяка една дума изисква задълбочаване, и винаги обичах да се занимавам с езици. Въодушеви ме мисълта, че върша полезна работа.» Неговото име се свързва с първия – и единствен до сега – среден българо-унгарски речник, издаден през 1956 г. Освен това участва и в съставянето на други речници, разговорници, учебници, превежда и рецензира, и от време на време – «за отдиш» – публикува научни статии и съобщения, които свидетелстват за широкия му кръгозор и за оригиналното му виждане.

Самият той смяташе за най-голямото си научно постижение откриването на надгробната плоча на унгарския княз Йозеф Ракоци върху фасадата на православната църква в русенското село Червена вода.

Д-р Йозеф Бьоден е носител на златния орден «Св. Св. Кирил и Методий», отличен е с много български и унгарски награди.

Смъртта го завари преди завършването на новия – очакван с нетърпение от десетилетия – българо-унгарски речник. «Смятам за професионален дълг да мобилизирам целия си речникарски опит в интерес на новия речник. Дължа това на приятелството между двата народа.»

Първият лекторат, първият културен институт, първият учебник, първият речник – това е равностметката на дългия творчески живот на д-р Йозеф Бьоден. В унгарската българистика той остава като един от основоположниците ѝ.

Ленке Чикхеи

Библиографията на Йозеф Бьоден

- Ismeretlen Rákóczi-emlék Bulgáriában: *Élet és Tudomány* 1974. III. 8. 29: 434, 464–465.
 Rákóczi József sírlapja egy bolgár templom homlokzatán: *Mai Bulgária* 1974, 9: 8–9.
 Гербът на унгарския княз Ракоци в село Червена Вода, Русенско: *Векове 5* (1976) 4: 37–46.
 Rákóczi József sírja: *Képes Újság* 1976. VIII. 21. 25.
 Rákóczi József sírlaptöredéke mint bolgár egyházi emlék: *Történelmi Szemle* 20 (1977) 503–520.

Учебници

- Кратък курс по унгарски език с унгаро-български речник. София 1943.
 Ръководство за изучаване на унгарски език. София 1949. 306 p. (циклостил).
 Bolgár nyelvkönyv tanfolyamok és magántanulók számára (szótárral). Budapest 1963. 439 p.
²1974 (съавтор Тереза Нагъпал)

Речници

- Bolgár-magyar szótár. Budapest: Akadémiai Kiadó 1956. 967 p.
 Magyar-német szemléltető szótár. Budapest: Terra, 1959 (съавтор Эрньо Сили).
 Bolgár-magyar társalgási zsebkönyv. Българо-унгарски разговорник. Budapest: Tankönyvkiadó, 1959. 138 p. (Съавтор Саболичи); ²1964, ³1966, ⁴1968, ⁵1971, ⁶1975, ⁷1980.
 Bolgár-magyar kisszótár. Budapest: Terra, 1966. 557 p.; ²1975. ³1980, ⁴1985.
 GYÖRKÖSY L., Latin-magyar szótár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970. 614 p.
 Magyar-bolgár-magyar útiszótár. Budapest: Terra, 1967. 224, 256, 32 p.; ²1974.
 HALÁSZ Előd, Német-magyar szótár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952, ²1967 (сътрудник)
 PIRICS Zoltán, Dictionarium bibliothecarii practicum. Pullach bei München–Budapest: Akadémiai Kiadó 1974. 385 p. (сътрудник).
 Magyar-bolgár kisszótár. Budapest: Terra, 1975. 584 p. ²1980, ³1986.
 Magyar-bolgár-magyar útiszótár. Българо-унгарски туристически речник, Budapest: Terra, 1981. 336, 324 p.; ²1986.
 Biológiai magyarzó kisszótár. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988.
 Francia-magyar műszaki szótár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, ²1974 (сътрудник)

Монографии

- Magyarok és bolgárok. Magyarország és Kelet-Európa. A magyarság kapcsolatai a szomszédnépekkel. Szerk. [Ред.] Gál István. Budapest, 1947, 215–240. Bibliográfia 274–276.
 Les échos des guerres turco-hongroises dans la poésie populaire bulgare. *Revue d'histoire comparée*. Paris–Budapest 1947. 56–68.
 A bolgár irodalom és a bolgár írók bemutatása. Hungária Irodalmi Lexikon. Szerk. Révay József és Kóshalmi Béla. Budapest, 1947.
 Унгарски емигранти в България. Сборник статии Унгария–България. София 1948, 40–45.
 NAGY László, Szablyák és citerák. Bolgár népdalok és népballadák (Бележки). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 199 p.
 NAGY László, Sólymok vére. A bolgár népköltés antológiája. (Студия и бележки). Budapest 1960. 442 p.
 Bolgár irodalom. Összeállította BÖDEY J. A szomszéd népek irodalma. Budapest: Tankönyvkiadó, 1962. (Világirodalmi antológia a középiskolák számára VI. kötet.)
 A bolgár könyvnyomtatás magyarországi kezdetei: Tanulmányok a magyar–bolgár kapcsolatok köréből. Budapest: Akadémiai Kiadó 1981. 323–352.

Статии, студии

а) История, фолклор

- A bolgár kultúra kialakulása: *Turán XXII* (1939) 29–35.
 Otec Paiszij, a bolgár szabadság előhírnöke: *Turán XXII* (1939) 127–131.
 Rilai Szent Iván legendájának magyar vonatkozása: *Egyetemes Philológiai Közlelőny* 64 (1940) 217–221.

- Пренасяне мощите на Св. Иван Рилски в Унгария и връщането им обратно: Културен преглед г. 2. бр. 24 (София, декември 1940 г.) стр. 2. бр. 25.
- A bolgár népdalok magyar hősei: Turán XXIV (1941) 2 (български брой): 68–72.
- Macedonien in der Geschichte Bulgariens: Donaueuropa 1 (1941) 180–185.
- Маджарски герои в българските народни песни: Културен преглед 2. 22–23. 1941. в. «Мир» 18. окт. 1941 г.
- Ungarische historische Gestalten in der bulgarischen Volksdichtung: Bulgarische Wochenschau, 20. V. 1942.
- Унгарските емигранти от 1848–1849 г. в България: Работническо дело 20/164 (14. юли 1948 г.).
- Унгарските емигранти в България: Земеделско знаме 15. юли 1948 г.
- България в пътеписите на унгарски посланици от Трансилвания през 17. в.: География 1/5–6 (1951) 4–6.
- Пътят на един унгарски емигрант (Thököly) през България: География (1951) 2, 141–145.
- България в спомените на унгарските емигранти, сподвижници на Кошут: Исторически преглед 1958 82–91.
- Botev felkelői tevékenysége a korabeli magyar sajtó tükrében: Filológiai Közlöny 6 (1959) 433–442.
- Начало на българското книгопечатане в Унгария: Българо-унгарски взаимоотношения. Bolgár-magyar művelődési kapcsolatok. София 1980.
- Bolgár püspök levele a költő és hadvezér Zrínyi Miklóshoz: Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae, Dissertationes Slavicae 14 (1983) 81–100.
- Ивашин – унгарски военачалник с изопачено име в българската историография: Векове 10 (1983) 2: 80–83.
- Непозната миниатура на Търново в Унгарската Илюстрована хроника: Векове 13 (1987) 4: 33–38.
- Основаването на университета в Пейч за покатоличване на Видинското банство: Pécsi tudományos ülészak, 1991 (ръкопис на доклад).
- Az 1688. évi csíproveci bolgár felkelés magyarországi végjátéka (Унгарският завършек на Чипровското въстание от 1688 г.): Хемус – Haemus 1996, 3–4: 23–25.
- Megemlékezés a bulgáriai Kossuth-emigráció százéves évfordulójáról (доклад).
- б) Езикознание*
- A bolgár nyelvművelés fellendülése: Magyar Nyelvőr 78 (1954) 5–6.
- Magyar szavak Hriszto Botev prózájában: Filológiai Közlöny 6 (1960) 223–225.
- A magyar népnév eredete új megvilágításban (*onugor-magyar*) (доклад).
- Magyar vonatkozású földrajzi nevek Bulgáriában: Élet és Tudomány 1983, 885–886.
- Delján bolgár trónkövetelő emléke magyar falunevekben: Magyar Nyelvőr 1984, 93–96.
- Delján cár neve magyar földön: Mai Bulgária, 1985.
- Спомени за Петър Делян в унгарската топонимия: Език и литература 1985, 2: 41–45.
- Български местни имена в Панония – Dunántúl: Hungaro-Bulgarica II. Szlávok–protobulgárok–Bizanc. Славяните–прабългарите–Византия. Szeged–Cегед 1986, 195–206.
- Kiril és Metód tanítványai Magyarországon és szerepük a magyar helyesírás kialakulásában. Bulgarisztika Budapesten, 1987 (доклад).
- Следи от унгарски заселници в българската топонимия (преведе от Мирелла Йорданова): Унгарска българистика. София 1988.
- Принос на старобългарската писменост за формирането на староунгарския правопис: доклад на II Международен конгрес на българистика. София 1989.
- A *nádor* szó, mint a puçgati bolgárok pérneve az ómagyarban (доклад на симпозиума по българистика в Дебрецен).
- Унгарският етноним и названията на унгарските етнически групи в имената у българите: Studia Slavica Hung. 30 (1990) 60–70.

A Magyar Nemzeti Múzeum közép-bolgár szerkesztésű moldvai evangéliuma (vokalizmusa és konzonantizmusa).

Научни-популярни статии, рецензии

В. БЕШЕВЛИЕВ, Първобългарски надписи (добавки и справки). Die Protobulgarischen Inschriften, Ergänzungsheft. (Годишникът на Софийския Университет. Истор.-Филол. Факултетът. Annuaire de l'Université de Sofia. Faculté historico-philologique XXXII. 5. Sofia 1936) (рец.): Egyetemes Philologiai Közlöny 62 (1938) 275–278.

Георги КОНСТАНТИНОВ, Душата на Македония. София 1941 (рец.): Donaueurogra 2 (1942) 958.

Георги КОНСТАНТИНОВ, Стара българска литература. София 1942 (рец.): Donaueurogra 3 (1943) 316.

Magyar királyleány a bolgár trónon. (Mutafovne Popova Fanni „Joan Aszen” c. regénye): Láthatár XI (1943) 27–29.

Николай ДЕРЖАВИН, История Болгарии. М.–Л. 1945 (рец.): Revue d'histoire comparée 4 (1946) 392–395.

Две години република Унгария: Работническо дело 20/25 (1. фебр. 1948 г.).

100 годишнината от унгарската революция: Изгрев 5. фебр. 1948 г.

Българо-унгарското културно сътрудничество: Отечествен фронт 4/1190 (16. юли 1948 г.).

Др. Йозеф Ревай на 50 години: Работническо дело 20/251 (24. окт. 1948 г.).

Бела Балаж: Изгрев 10. юни 1949 г.

Руско-унгарски технически речник, издаден от Унгарската академия на науките (рец.): Език и литература 6 (1951) 4: 270–271.

Ljubomir ANDREJCSIN, A bolgár nyelvtudomány feladatai Vlko Cservenkov elvtársnak Pironkov elvtárshoz intézett nyílt levele tükrében (Български език 1953/1) (рец.): A Nyelvtudományi Intézet Közleményei 4 (1953) 497–499.

Известия на Етнографския институт и музей. София 1953/1 (рец.): Ethnographia 66 (1955) 636.

Македонски народни песни. София 1952 (рец.): Ethnographia 66 (1955) 636.

Росица АНГЕЛОВА, Игра на огън. Нестинарство. Bolgár Tudományos Akadémia, Szófia 1955 (рец.): Ethnographia 68 (1957)

Honnan származik a bolgároknak az a szokása, hogy a helyeslés és tagadás jelzését... éppen ellentétes módon fejezik ki?: Élet és Tudomány, 1968. XI. 22.

A bolgár irodalom kistükre: A szomszéd népek irodalma 6. Szerk. Dobossy László. Budapest 1969. 387–457.

Бистра ЦВЕТКОВА, Паметна битка на народите. Варна 1979 (рец.): Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae 27 (1981) 246–247.

Преводи

а) Пьесу

KARASZLAVOV, Georgi és Hadzsihrisztov: A nagygazda menyje (Снаха) Rádióra alkalmazta Baróthy Géza, rendezte Apáthy Imre. Kossuth Rádió, 1953. XI. 24.

VAPCAROV, Nikola: A legnagyobb hullám (Деветата вълна). Színmű három felvonásban. Rendezte Both Béla. Játszotta a budapesti Madách Színház. Főszereplők: Simor Erzs, Gyurkovics Zsuzsa, Gábor Miklós. Pesti Műsor 1959.

б) Книги

GRIGOROV, Krum: Falusi tanácselnök. Elbeszélések. (Председател на селсъвета. Разкази) Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953. 141 p.

DIMOV, Dimitar: Dohány (Тютюн). Regény. Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 627 p.

Dimitar KOSZEV – Hriszto HRISZTOV – Dimitar ANGELOV, Bulgária története (Кратка история на България). Gondolat Kiadó, 1966. 291 p. ²1971.

- Mitka GRABCSEVA, Tüzecke (В името на народа) Visszaemlékezések. Kossuth Könyvkiadó, 1971. 335 p.
- Kamen KALCSEV, A munkásosztály fia (Син на работническата класа). Kossuth Könyvkiadó, 1972. 287 p.
- Ivan VINAROV, A csendes front harcosai (Борците на тихия фронт). Kossuth Könyvkiadó, 1974. 191 p.
- A Bolgár Kommunista Párt története. Kossuth Kiadó, 1977. 276 p. (съавтор Шара Кариг).
- Todor ZSIVKOV, Beszédék. Cikkek (Речи. Статии). Kossuth Könyvkiadó, 1979. 402 p.
- Sztefan DICSEV, Rali, a törökverő (Рали). Móra Könyvkiadó 1981. 230 p.; откъс, преработен за радиопиеса прозвуча в детско-юношеското предаване на програма «Петьофи»: Petőfi Rádió, 1985.
- Milen SZEMKOV, Moabit 8085. Dimitrov a Birodalmi Törvényszék előtt (Моабит 8085, Димитров пред Имперския съд). Kossuth Könyvkiadó, 1982. 326 p.
- Bisztra CВЕТКОВА, A vámai csata. Az emlékezetes népek csatája (Варненската битка. Паметната битка на народите). Gondolat Kiadó, 1988.

в) По-малки преводи

- Jordan JOVKOV, Albena: Forrás 1 (1943) 134–138.
- Бейла ИЛЕШ, Среца с Маяковски (ILLÉS Béla, Találkozás Majakovszkijjal): Литературен фронт 4/22 (14. февр. 1948 г.).
- Бейла ИЛЕШ, Среца с Шолохов. Из книгата «Среци» (ILLÉS Béla, Találkozás Solohovval): Отечествен фронт 7. февр. 1948. г.
- Бейла ИЛЛЕЙШ, Среца с Максим Горки (Találkozás Maxim Gorkijjal): Новини 4/157 (9. февр. 1948 г.).
- ELIN PELIN, Találkozás az Iszker völgyében: Szabad Szó 51. évf. 7. 152. 1949. július 3.
- Orlin VASZILEV, 1923. szeptember: Szabad Szó 51/229 (1949. X. 2).
- Krum GRIGOROV, Sztálinért (За Сталин. Земеделска защита). Népszava 77/289 (1949. XII. 13).
- Sztojan C. DASZKALOV, Galina neve a békeíven (Галина): Népszava, 1950. IX. 9; под заглавие „Egyel több”: Szabad Ifjúság 1950. IX. 15.
- Todor GENOV, Anya: Független Magyarország, 1950. IX. 11.
- Vlko CSERVENKOV, Nyílt levél Pironkov elvtárshoz: A Nyelvtudományi Intézet Közleményei IV/4–5 (1953. dec.)
- Dimiter DIMOV, Hősiesség (Regényrészlet): Esti Budapest IV/207 (1955. IX).
- Csudomir: Nem vagyok olyan, mint mások: Esti Budapest V/89 (1956. ápr. 14).
- Sztojan C. DASZKALOV, A köztársaságért haltak meg: Esti Budapest 1956. IX. 22. – 386. Irodalmi melléklet.
- Szvetoszlav MINKOV, Kampadeforijában történt: Esti Budapest V/206 (1956. X. 1).
- Angel KARALJICSEV, Cseresznyeszemű lány. Nagyvilág 4 (1959) 174–177.
- Emilijan SZTANEV, Éjszakai fények. Nagyvilág, 4 (1959) 1276–1282.
- Krum KJULJAVKOV, A diakónus leánynézőben. Petőfi Rádió, 1963. I. 13.
- Orlin VASZILEV, A kisnyúl. Ljuben SZTANEV, Konzultáció: Bolgár elbeszélők. Budapest: Európa Könyvkiadó. 1965.
- A bolgár irodalom kistükre. Szerk. [ред.]: KARIG Sára, избр. и биографии от JUNÁSZ Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1969 (един от преводачите).
- Dimitar VÁLEV, Farkasvér: Még egyszer a delfinekről: Mai bolgár elbeszélők. Budapest 1973.

Józef Bubak (1934 – 1999)

Polonistyka w Polsce i za granicą poniosła bolesną i niepowetowaną stratę. 9 marca 1999 roku zmarł w Krakowie wybitny polonista i popularyzator polszczyzny w świecie, autor licznych prac naukowych, Profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Józef Bubak. Jego nieoczekiwana śmierć pogrążyła w żałobie całą polonistykę węgierską. Przez wiele lat pracował on jako lektor języka polskiego na Uniwersytecie im. Janusa Pannoniusa w Pécsu oraz Uniwersytecie im. Lajosa Kossutha w Debreczynie. Jako visiting-professor prowadził wykłady, konsultacje i seminaria dla studentów i doktorantów polonistyki i slawistyki Uniwersytetu im. L.Eötvösa w Budapeszcie. Brał udział w konferencjach naukowych organizowanych przez Katedrę Filologii Polskiej tegoż uniwersytetu, ostatnio 9–10 listopada 1998 roku z okazji 20-lecia powstania tej katedry. Był powszechnie lubianym i cenionym Profesorem, Przyjacielem i Kolegą. Profesor Józef Bubak był chętnie zapraszany do współpracy przez liczne ośrodki zagraniczne, gdyż w międzynarodowym środowisku akademickim dał się poznać jako partner solidny i niezawodny o bardzo profesjonalnie zorganizowanym i reprezentującym najwyższy poziom naukowy warsztacie naukowo-badawczym.

Profesor Józef Bubak urodził się 22 stycznia 1934 roku w Bestwinie w powiecie Bielsko-Biała. Szkołę podstawową ukończył w 1948 roku w miejscowości rodzinnej, a maturę zdał w Liceum Ogólnokształcącym im. A. Asnyka w Bielsku-Białej w 1952 roku. W latach 1952–1956 studiował filologię polską na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracę magisterską napisał pod kierunkiem prof. W. Taszyckiego na temat gwar na południu Śląska Cieszyńskiego. Od 1957 roku pracował w Uniwersytecie Jagiellońskim w Katedrze Języka Polskiego (dziś: Instytut Filologii Polskiej) najpierw na stanowisku asystenta, a następnie starszego asystenta i adiunkta, docenta i profesora nadzwyczajnego. W roku 1967 obronił pracę doktorską pt. *Nazwiska ludności dawnego starostwa nowotarskiego*. Za pracę tę otrzymał w 1971 r. nagrodę Ministra Szkolnictwa Wyższego i Techniki. Od początku swej działalności w Uniwersytecie Jagiellońskim zajmował się pracą naukowo-badawczą i dydaktyczną. Prowadził zajęcia z gramatyki opisowej i historycznej języka polskiego, historii języka i dialektologii, a także z gramatyki języka staro-cerkiewno-słowiańskiego. Od 1962 do 1969 roku prowadził lektorat języka polskiego dla studentów zagranicznych studiujących na krakowskich wyższych uczelniach. Organizacja i sposób przeprowadzania przez Niego zajęć i egzaminów zawsze spotykały się z wysoką oceną zarówno ze strony przełożonych, kolegów jak i studentów. W opiniach na temat Jego dydaktyki podkreślano zawsze umiejętność rozwijania samodzielnego myślenia, sumienność, staranność, zdyscyplinowanie w wypełnianiu obowiązków dydaktycznych, wysoki poziom zajęć i serdeczny stosunek do studentów. W latach 1972–77 pełnił funkcję kierownika Studium Języka Polskiego dla Cudzoziemców UJ. Przebywał wielokrotnie za granicą w ramach bezpośredniej wymiany: w Bułgarii (uniwersytety w Wielkim Tyrnowie i Sofii), Czechosłowacji (uniw. w Bratysławie i Pradze), w Jugosławii (uniw. w Skopje), w ZSRR (uniw. w Mińsku i Wilnie), w Austrii (uniw. w Salzburgu), gdzie wygłaszał wykłady. Kilkakrotnie uczestniczył w letnich seminariach języka i kultury w Sofii, Skopje, Lublanie, Pradze i Bochum, gdzie doskonalili swoją znajomość języków i literatury tych krajów. W 1978 roku otrzymał zespołową nagrodę pierwszego stopnia z rąk Ministra Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki za osiągnięcia w dziedzinie badań naukowych za opracowanie *Słownika wymowy polskiej* (praca zbiorowa). W latach 1979–1981 pełnił funkcję sekretarza Rektora UJ. Od 1 października 1994 roku kierował Katedrą Filologii Węgierskiej UJ. Pracując w Austrii jako lektor języka polskiego na Uniwersytecie w Salzburgu (1985–1989) ukończył i wydał monografię (1986) pt. *Proces kształtowania się polskiego nazwiska mieszczańskiego i chłopskiego* i na jej podstawie, składając kolokwium habilitacyjne uzyskał stopień doktora habilitowanego (1986). Za pracę tę otrzymał nagrodę Ministra Edukacji Narodowej trzeciego stopnia. 24 marca 1995 roku otrzymał z rąk Prezydenta RP akt nadania tytułu profesora nadzwyczajnego. W Instytucie Filologii Polskiej UJ prowadził wykłady (kursowe i monograficzne) oraz seminaria magisterskie na studiach dziennych i zaocznych. Pod jego

kierownictwem obroniło prace magisterskie kilkudziesięciu absolwentów. Był członkiem Komisji Językoznawstwa PAN, członkiem Komisji Kultury Języka Komitetu Językoznawstwa (przez dwie kadencje) i Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego. W latach osiemdziesiątych przez dwie kadencje pełnił funkcję sekretarza Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Językoznawczego. Był członkiem i wiceprzewodniczącym Rady Naukowej Instytutu Filologii Polskiej UJ oraz jego wicedyrektorem.

Zainteresowania badawcze profesora Bubaka skupiały się początkowo na dialektologii. Już w swojej pracy magisterskiej opisał system gwary trzech wsi: Koniakowa, Istebnej i Jaworzynki i przeciwstawił ją gwarze Wisły, wykazując różnice i podobieństwa. Praca ta ukazała się w całości w 1978 r. w Zeszytach Naukowych UJ. Wraz z zespołem pracowników ówczesnej Katedry Języka Polskiego UJ pod kierownictwem M. Karasia i A. Zaręby prowadził badania nad gwarami głównie Podhala, Orawy i Spisza, a także Śląska i Jasielskiego. Owocem tej pracy było m.in. wydanie kilku tomów tekstów gwarowych i rozpraw. Współpracował przy nagraniu i opracowaniu *Orawskich tekstów gwarowych* (1964) M. Karasia i A. Zaręby. Samodzielnie wydał tomik *Teksty gwarowe ze wsi Ząb w powiecie nowotarskim* (1966) oraz tom *Spiskie teksty gwarowe z obszaru Polski* (1972) ze wszystkich 14 wsi Polskiego Spisza, z odpowiednim wstępem i objaśnieniami leksykalnymi. Ponadto opublikował kilkanaście tekstów z różnych wsi południowej Małopolski i Śląska: z Jan-kowic (1961, 1963), Kleszczowa (1961), Kujakowic Dolnych (1963), Bukowiny Tatrzańskiej (1965), Majscowej, Żółkowa (1970), Kaminicy (1970), Zakopanego (1991). W wyniku badań nad gwarą Spisza i Podhala napisał także rozprawy: *Stan badań nad gwarą na Spiszu* (1983), *Polskie gwary spiskie* (1987) oraz *Gwara Zakopanego* (1991). Dobra znajomość gwar podhalańskiej i spiskiej pozwoliła mu także zająć się stylizacją gwarową w *Rodzie Gąsieniców* J. Kapeniaka (1977), opracować tekst libretta oraz komentarz językowy do baletu *Harnasi* K. Szymanowskiego dla PWM (1986) i opracować tekst i komentarz filologiczny do *Spiskiego wesela* J. Plucińskiego też dla PWM (1987).

Głównym nurtem zainteresowań prof. Józefa Bubaka była onomastyka. W swoich badaniach nawiązywał do najlepszych tradycji krakowskiej szkoły językoznawczej stworzonej przez K. Nit-scha, a rozwijanej m.in. przez A. Małeckiego, M. Karasia i in. Z tego zakresu wydał kilka znaczących publikacji. Jedną z pierwszych była rozprawa opublikowana w dwóch częściach pt. *Nazwy przeniesione w polskiej toponomastyce* (cz. I - 1965, cz. II - 1966). Jest to próba objaśnienia genezy i funkcji obcych nazw typu *Ameryka, Korea, Syberia* itp. w polskiej toponomastyce. Kolejną pracą w tej materii była rozprawa poświęcona toponimii i antroponimii wsi Siolkowice (Stare i Nowe) na Opolszczyźnie wykonana w ramach wspólnych badań językoznawczych i etnograficznych (1966). W połowie lat osiemdziesiątych zajął się nazewnictwem miejskim, przygotowując referat na konferencję w Bydgoszczy (1984), opublikowany w materiałach z tej konferencji pt. *Nadawanie nazw miejskich w Polsce - stan obecny i postulaty* (1989). Opracował też nazwy terenowe miasta Zakopanego i pochodzenie nazwy *Zakopane* (1991). Napisał także rozprawę pt. *Ziemia Krośnieńska w świetle nazw miejscowych*, w której objaśnia pochodzenie nazw topograficznych. Opracował monografię pt. *Toponimia Polskiego Spisza*. Jest to analiza wszystkich nazw z terenu Spisza ze szczególnym uwzględnieniem genezy tych nazw. W obrębie onomastyki najwięcej uwagi poświęcił antroponimii. Swoje zainteresowania antroponimią zaczął od opracowania nazwisk ludności dawnego starostwa nowotarskiego (cz. I - 1970, cz. II - 1970). Opracowanie to może być podstawą dla dalszych badań nazewnictwa Podhala, zwłaszcza dla nazewnictwa tatrzańskiego. Druga rozprawa oparta na materiale historycznym (40 rękopiśmiennych źródeł z XV - XVII w.) z Sądecczyny poświęcona jest kształtowaniu się polskiego nazwiska głównie mieszczańskiego i chłopskiego. W pracy tej stara się pokazać jak w kilkuwiekowym procesie kształtuje się i ustala ten drugi po imieniu chrzestnym element identyfikacyjny, który dziś określamy nazwiskiem, jakie uwarunkowania społeczne towarzyszą temu procesowi. Zamknięciem badań nad nazwiskami polskimi tego okresu jest dwutomowy *Słownik nazw osobowych i elementów identyfikacyjnych Sądecczyny XV - XVII w. (imiona, nazwiska, przezwiska)* (cz. I i II 1992), w którym znalazł się cały materiał historyczny odnoszący się do wymienionych nazw osobowych, ułożony alfabetycznie i chronologicznie wraz z objaśnieniami genezy i etymologii

poszczególnych form. Poza tymi monograficznymi opracowaniami wielokrotnie zajmował się w swoich pracach różnymi typami i formami słowotwórczymi nazwisk. Między innymi objaśnił takie nazwiska jak *Bafija*, *Bafijak* (1974), nazwiska typu *Konieczny*, *Zawodny* (1975), nazwiska polskie na *-arz* (*Justyniarz*, *Marusarz*) (1979), opracował genezę nazwisk polskich równych imionom (1983), nazwiska typu *Dolina*, *Kępa* (1985), oddzielnie opracował nazwy osobowe Zakopanego (imiona, nazwiska, przezwiska) (1991), nazwiska Łemków (1994) i system nazwisk spiskich (1993). Jako pierwszy wśród badaczy polskich podjął problem zmiany nazwiska w aspekcie socjolingwistycznym i prawnym (1982). Zajmował się też socjolingwistycznym podejściem w badaniach antroponimii. Równoległe do studiów nad nazwiskami polskimi prowadził pracę nad imionami chrześnymi i motywami ich nadawania w Polsce. Pierwszy jego artykuł na ten temat to *Imiona modne* (1978), gdzie przedstawił aktualną sytuację w zakresie nadawania imion w Polsce. Opracował także wykaz imion używanych w Polsce, który wraz z odnośnym komentarzem ukazał się w "Języku Polskim" (1983). W wykazie tym figuruje ponad 1300 imion w poprawnej formie językowej. Miał on ułatwić rodzicom wybór imienia dla dziecka a pracownikom urzędu stanu cywilnego rejestrację imion w postaci zgodnej z wymogami języka polskiego. Przez wiele lat pracował jako językoznawca (onomasta) w Komisji Ustalania Nazw Ulic przy Prezydencie Krakowa, często opiniował nadawanie imion w Polsce. W 1982 roku na konferencji onomastycznej w Opolu wystąpił z inicjatywą opracowania Słownika imion używanych w Polsce. Pracował nad nim przez kilka lat. W 1993 roku w Ossolineum ukazała się Jego *Księga naszych imion*, która stanowi podsumowanie badań jej autora nad polskimi imionami chrześnymi. Jest to największy opublikowany zbiór imion używanych dotąd w Polsce. Pozycja ta objaśnia blisko 1400 imion, które kiedykolwiek pojawiły się w Polsce. Wśród nich znalazły się też liczne imiona o rodowodzie słowiańskim. We wstępie opisana jest historia powstawania polskiego zasobu imienniczego, a także problemy związane z nadawaniem imion w Polsce, motywacje wyboru imion i obowiązujące przepisy prawne w tym zakresie. W 1993 roku na konferencji w Lille wygłosił referat na temat imion francuskich w polszczyźnie. W kręgu zainteresowań prof. Bubaka była też zoonimia, w tym również historyczna, np. nazwy zwierząt z terenu Sądecczyzny (1974), a ze współczesnej nazwy koni (1969) i psów rasowych (1994). Ostatnio pracował głównie nad nazewnictwem literackim, przede wszystkim współczesnych pisarzy polskich. Z tego zakresu ukazało się kilka Jego publikacji o imionach w polskiej prozie fabularnej z przełomu XVIII i XIX w. (1993) i o nazewnictwie literackim w dramatach S. Mrożka (1994). Począwszy od 1966 roku w czasopiśmie "Onomastica" regularnie ukazywały się Jego recenzje prac naukowych z różnych krajów m.in. z Rosji, Ukrainy, Białorusi, Czech, Słowacji i Węgier, które przybliżyły polskim czytelnikom problemy onomastyczne tych języków. Z historią języka i gramatyką historyczną wiąże się kilka publikacji Profesora. Pierwsza z nich to artykuł o przyczynach i chronologii dyspalatalizacji spółgłosek w wyrazach *wesele*, *wesoły* (1961) a także komentarz, opracowanie i redakcja rękopisu kantyczek karmelitańskich z XVII w. (1980). Bardzo bogata jest również działalność redakcyjna Profesora Bubaka. Dla ilustracji wymienię tu jedynie dwa tomy materiałów: *Z zagadnień języka artystycznego* (1977) i *O języku literatury* (wspólnie z A. Wilkoniem) (1981).

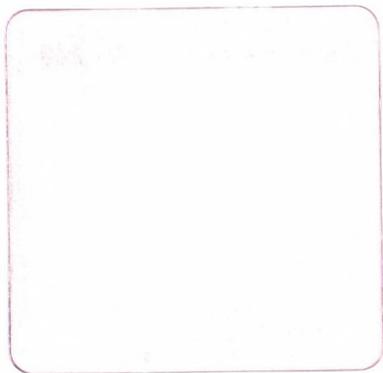
Profesor Józef Bubak był znanym i uznanym językoznawcą polskim nie tylko w Polsce, ale również poza jej granicami. Jego dorobek naukowy liczący ponad 100 pozycji (kilka ważnych monografii, wiele rozpraw, artykułów, recenzji, zbiorów tekstów gwarowych) jest niezwykle bogaty i wartościowy. Dokonał wiele, ale pozostawił też szereg prac rozpoczętych, nieukończonych i projektów na przyszłość, których nieubłagana śmierć nie pozwoliła Mu kontynuować. Pozostanie na zawsze w naszej pamięci i sercach jako wybitny polonista i pedagog, przyjaciel i kolega, uczynny, szlachetny i prawy człowiek. Trudno się pogodzić z Jego odejściem.

Janusz Bańcerowski



PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Nyomda, Martonvásár



HINWEISE FÜR DIE MANUSKRIPTEGESTALTUNG

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 und E-mail 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 Unterstreichen 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, Lichačev, Murav'ev, 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 nummerieren 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 KNEZSA I., A magyar nyelv szláv jövevényszavai, I/1. Budapest 1955, 219.

Muster für die bibliographischen Angaben:

P. M. Цейтлин, Лексика старославянского языка, Опыт анализа мотивированных слов по данным древнеболгарских рукописей X–XI вв. Москва 1977.

C. И. Котков, Об историколингвистическом 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 25 kostenlose Sonderdrucke zur Verfügung gestellt.

307222

L

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

32

ADIUVANTIBUS

J. BAŃCZEROWSKI, I. FRIED, 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 44

FASCICULI 3-4



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1999

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. 4
<http://www.akkrt.hu>

Manuskripte und Zuschriften an die Redaktion:

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

Bestellbar bei

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1519 Budapest, Postfach 245
Fax: +36-1-464-8221
E-mail: kiss.s@akkrt.hu

Preis für Band 44 (1999) in 4 Heften US\$ 164.00, inklusive Postversand, per Luftpost zugänglich US\$ 20.00.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1999

SSlav 44 (1999) 3-4



О новом венгерском переводе поэмы Пушкина «Медный всадник»

МИХАЙ ПЕТЕР

PÉTER Mihály, ELTE BTK Keleti Szlav és Balti Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

К двухсотлетию со дня рождения поэта

Abstract: The bicentenary of Puškin's birth was suitably marked in Hungarian literary life through the new translation of the poet's most mature and splendid narrative poem the "Bronze Horseman". The translator, Árpád Galgóczy, already well-known for his excellent translation of "Eugene Onegin" (1992), had to master considerable difficulties resulting from the intrinsic contrariness of the poem and the duality of the poet's viewpoint. This duality appears on the level of expression: in the clash and/or interweaving of elements of the lofty and the familiar style. Although the lexical means of the elevated style are small in amount and stylistically less expressive in modern Hungarian than those of the Russian language in Puškin's age, the translator for the most part succeeded in reproducing the stylistic polyphony of the original text through appropriate syntactic and intonational devices. Even the onomatopoeic splendour of the Russian text is almost adequately reflected in some parts of the translation.

Пушкинский юбилей был достойно отмечен венгерской литературной общественностью: На страницах литературно-общественного журнала «2000» был опубликован новый перевод «Медного всадника», сделанный Арпадом Галгоци¹. Хроника венгерской пушкинианы свидетельствует об относительно позднем знакомстве нашей читающей публики с этим шедевром зрелой пушкинской поэзии: в то время, как «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Граф Нулин», «Евгений Онегин» были доступны на венгерском языке уже в 60-е годы XIX в., первый полный перевод «Медного всадника» (работа Дьёрдя Радо) появился только в 1949 г.², а второй, сделанный поэтом Иштваном Кормошем — в 1964 г.³.

Автор нового перевода поэмы, Арпад Галгоци поистине ворвался в венгерскую литературную жизнь своим переводом «Евгения Онегина» (1992), так как его имя было до того неизвестно литературной общественности страны. Галгоци оказался достойным соперником своих предшественников, Кароя Берци и Лайоша Априли, чьи переводы «Онегина» уже прочно вошли в сокровищницу венгерской переводной

¹ *Alekszandr PUSKIN. A rézlovas. Fordította [Перевел] GALGÓCZY Árpád: 2000, irodalmi és társadalmi havi lap, 1998 március, 17–27.*

² *A bronzlovas. (Fordította RADÓ György): PUSKIN válogatott művei [Избранные работы Пушкина] I. (Budapest 1949) 256–262.*

³ *A bronzlovas. (Fordította KORMOS István): Alekszandr PUSKIN válogatott költői művei [Избранные поэтические труды А. Пушкина]. Budapest 1964, 507–522.*

литературы⁴. 1990-е годы оказались периодом расцвета переводческой деятельности Галгоци. В 1995 г. появился его двуязычный сборник избранной русской лирики XIX в., содержащий 65 стихотворений одиннадцати поэтов от Державина до Языкова⁵. В 1997-ом же году был опубликован большой репрезентативный том его переводов русской лирики XVIII, XIX, XX вв., заключающий в себе 300 стихотворений 48 поэтов (от Сумарокова до Константина Симонова), а также переводы «Евгения Онегина» и поэм Лермонтова «Мцыри», «Демон» и «Измаил-Бей»⁶. Большой опыт, который Галгоци накопил в ходе своей импозантной переводческой деятельности, его врожденный талант и стилевое чутье естественно привели его к еще более трудному испытанию сил, к переводу наиболее сложного поэтического произведения Пушкина.

«Напряженная сжатость мысли и эмоции, а значит и языка — не таково ли важнейшее свойство поэзии как словесного искусства?» — утверждает тонкий знаток художественного перевода, Е. Эткинд⁷. Эта напряженная сжатость мысли и эмоции характерна и для такого объемистого произведения, как «Евгений Онегин». Объем же «Медного всадника», одной из наиболее коротких пушкинских поэм, в двенадцать раз меньше, чем объем «Евгения Онегина». Но дело не только и не столько в объеме произведений, сколько в характере их смысловой наполненности. «Напряженная сжатость» мысли, эмоции и стиля в «Медном всаднике», пожалуй, более интенсивна, чем в «Евгении Онегине». Если разнообразие подходов и «точек зрения» в последнем создает энциклопедический охват изображаемой действительности, то для «Медного всадника» характерна скорее резкая контрастность и внутренняя противоречивость образов. По метким словам Юрия Борева: «Всё в этой поэме двулико: (...) Петербург прекрасен и ужасен, Нева — державная и мятежная сила, наводнение — злодейская и вольная стихия, Петр мудрый государственный деятель и жестокий преследователь личности. Евгений — мизерабелен в своей бедности и велик в своей любви к Параше, (...) жалок в своем безумии и высок в своей способности протестовать (...)»⁸. И далее: «Сам стиль пушкинской поэмы несет в себе осознание диалектичности жизни, ее глубокой противоречивости (...)»⁹. И поскольку эта внутренняя противоречивость поэмы

⁴ PÉTER Mihály, Az Anyegin legújabb magyar fordítása [Новейший венгерский перевод *Онегина*]: *Filológiai Közlöny* 1995/2, 146–155.

⁵ Társalgás Gényusszal. A XIX. századi orosz líra klasszikusai Galgóczy Árpád fordításában [Беседа с Гением. Классики русской лирики XIX в. в переводе Арпада Галгоци]. Budapest 1995.

⁶ GALGÓCZY Árpád, Furesa szerelem. XVIII., XIX., XX. századi orosz líra [Странная любовь. Русская лирика XVIII, XIX, XX вв.]. Békéscsaba 1997.

⁷ Е. Эткинд, Поэзия и перевод. Москва–Ленинград 1963, 4.

⁸ Юрий Боров, Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». Москва 1981, 341.

⁹ Там же, 342.

изображена в обобщенном, аллегорично-аллюзийном виде, для ее текста характерна «(...) неимоверная семантическая концентрация. Если бы произведение было длинней, оно было бы „нечитабельным“ — столь напряженную работу мысли задает Пушкин читателю»¹⁰.

В плане выражения «двуликость» поэмы проявляется прежде всего в столкновении и/или сплетении элементов высокого и обыденного стиля. Эпохальное значение Пушкина в истории русского литературного языка и его стилистики, как известно, заключалось именно в том, что Пушкин, отвергая как старое, классицистическое распределение этих элементов по литературным жанрам, так и карамзинский идеал «ровности» единого литературного стиля, осуществил такой синтез поэтической речи, в котором употребление книжных и разговорных элементов обусловлено, в основном, позицией автора, его творческой стратегией¹¹. Этот синтез и гармоничное единство функционирования различных стилевых элементов и достигло своего совершенства в «Медном всаднике». И именно в этом синтезе скрывается главная трудность для перевода поэмы вообще, а на венгерский язык в частности. Дело в том, что книжно-высокая лексика, которой располагает современный венгерский язык, малочисленна и менее ярка по своей стилистической экспрессии, чем был соответствующий (в основном церковнославянский по своему происхождению) лексический слой русского языка пушкинской эпохи. Большую трудность для перевода представляет и исключительная плотность пушкинской поэтической речи, в которой всё время и тесно взаимодействуют, дополняют и усиливают друг друга лексические, интонационно-синтаксические и ритмические средства, а также звуковая фактура текста. Желая воспроизвести эту плотность стиля, переводчик вынужден пойти на уступки, жертвовать одними ценностями оригинала ради спасения других, которые ему кажутся более существенными в данном отрезке текста. Если он это сумеет сделать, то у него получится текст хотя и несколько блеклый, но через который всё еще просвечивают стилевые краски оригинала. В менее удачном случае перед нами тот «серый переводческий жаргон», который передает одну только фабулу произведения, «нисколько не заботясь о своеобразии писательской личности переводимого автора»¹². Новый венгерский перевод «Медного всадника» принадлежит в общем к первому разряду, но при этом в некоторых местах он по своей яркости и силе весьма близок к оригиналу.

Не претендуя на подробный разбор этого перевода, ни на его сопоставление с предшествующими, остановимся на некоторых его местах, которые кажутся нам в том или ином смысле поучительными.

¹⁰ Там же, 311.

¹¹ Б. Успенский. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). Москва 1994, 174.

¹² Корней Чуковский. Высокое искусство. Москва 1964, 280.

Образ Петра. На уровне фабулы он выступает как живой человек и как статуя, а на глубинном, историко-философском уровне — как дальновидный, волевой и сильный государственный деятель, и как грозный и жестокий самодержавец, как *могучий властелин судьбы*¹³. В первых же стихах Вступления —

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. —

весьма скупое на средства изображение Петра внушает атмосферу величественного творческого акта; Б. М. Гаспаров усматривает в нем прямо аллюзию на описание сотворения мира по Книге Бытия¹⁴. Такой эффект этих стихов достигается и таинственно-торжественным употреблением местоимения *он* (без предшествующего или последующего указания на его референцию), и временной неограниченностью глагольных форм *стоял* и *глядел*, двояким смыслом выражения *вдаль глядел*, сочетанием *пустынных волн*, а также синтаксической паузой в середине третьего стиха, придающей фигуре царя свойство неподвижности, «скульптурности» (и контрастно предвосхищающей «сдвигения» его монумента во второй части поэмы). В переводе этих стихов у Галгоци —

A hullámoktól ostromolt
Sík parton állt; nagy terve volt,
Amint a láthatárt vigyázta... —

«абсолютное» употребление местоимения *он* заменено менее выразительной бесподлежащей конструкцией. Синтаксическая пауза перенесена на второй стих после глагола *állt* («стоял») и тем самым подчеркивается временная растянутость сцены. Однако в целом венгерский текст менее лаконичен и торжественен, чем оригинал. Сжатые, намекающие на важное содержание сочетания *дум великих полн*, *И вдаль глядел* в переводе несколько «разрыхлены»: «он носился с большим планом [буквально: имел большой план] пока наблюдал за горизонтом».

Внутренний монолог Петра выдержан так же сжато и в том же торжественно-одическом тоне:

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно...

Было бы, конечно, несправедливо, взыскать с переводчика за перевод

¹³ О двуслойной организации пушкинских поэм см.: Ю. М. Лотман. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. Санкт-Петербург 1995, 239.

¹⁴ Б. М. Гаспаров. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 27 (Wien 1992) 287.

архаичного наречия *отсель* обыденным словом *innen* ('отсюда'). Однако он мог бы проявить больше осмотнительности при переводе слов *И думал он*, предвосхищающих контрастный вопрос в первой части поэмы, относящийся к Евгению: *О чем же думал он?* Перевод Галгоци *Ő így tervezgetett* 'он строил такие планы' с многократно-уменьшающей суффиксальной формой глагола (суффикс *-get*) «снижает» значение последних стихов, которые, впрочем, Галгоци перевел стилистически верно, сохраняя форму 1-го лица мн. числа подлежащего во втором стихе и категоричный смысл формы будущего времени пассива в третьем: *Itt város lesz a part felett* ('Здесь будет город над берегом').

Элементами высокого стиля изображен Петр и в его ипостаси статуи, однако здесь эти элементы имеют скорее угрожающий и гнетущий смысл. Перевод соответствует оригиналу и в семантическом, и в стилистическом отношении: *кумир на бронзовом коне* — *bálvány ... bronzlován*, *мощный властелин судьбы* — *Ó, durva kényúr, ki lám a Sors nyakára ült* [= 'О, жестокий деспот, насевший Судьбе на шею'], *державец полумира* — *a félvilág kevély ura* ['надменный владыка полумира'], *горделивый истукан* — *a gögös cár szobra* ['статуя высокомерного царя'] *грозный царь* — *a rettegett mogorva cár* ['грозный, угрюмый царь']. Вот стихи, в которых грозно-величественное представление царя-кумира достигает своей кульминации:

Ужасен он в окресной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Mily rémes most a ködben ő!
És mennyi benne az erő!
Fejében mily konok remény gyúl!
S hogy ég a tűz a ló szemén!
Hová repülsz, te büszke mén,
S hol érsz földet? Ó, durva kényúr,
Ki lám, a Sors nyakára ült!
Hát nem te tetted azt, hogy árva
Oroszhonunk vas hámba zárva
Már ágaskodni kényszerült?

Перевод сохраняет взлет пушкинского текста, его возвышенность и энергичность, его интонационно-синтаксический строй, основанный на серии риторических восклицаний и вопросов. Правда, последние три стиха звучат в переводе более осудительно, чем в оригинале: 'Разве не ты принудил нашу сироту-Россию встать на дыбы в железном хомуте?'. Смысл венгерского текста здесь близок к интерпретации Ю. Борева, который обратил внимание на двусмысленность последнего стиха (*дыбы* — название старого орудия пытки и казни).¹⁵

Особое внимание заслуживает эпитет *медный*, который кроме особенно важной позиции заглавия встречается еще два раза в сочетании со словом *всадник* (*За ним несется Всадник Медный, За ним повсюду*

¹⁵ Ю. Боров отмечает, что и высочайший цензор, царь Николай I «услышал» скрытый смысл стиха и велел вычеркнуть его; см.: Ю. Боров. Указ. соч. 327.

Всадник Медный), и один раз в сочетании с существительным *глава*: *Кто неподвижно возвышался | Во мраке медною главой*; между тем, фигура коня последовательно определяется прилагательным *бронзовый*. Сочетание *медный всадник*, которое, вероятно, ассоциируется с выражением «медный лоб» («бессмысленно упрямый человек»), употребляется в отношении аллегорически-мифологической фигуры «оживленной» статуи, карающего царя. В отличие от предшествующих переводов, в которых последовательно встречаются сочетания *bronzlovas*, *bronzfej*, *bronz homlok* («бронзовый всадник», «бронзовая голова», «бронзовый лоб»), Галгоци переводит заглавие поэмы как *rézlovas* (*réz* = «медь»), а в вышеуказанных местах также употребляет сочетания *rézlovas*, *rézfej* («медная голова»). «Буквализм» перевода кажется в данном случае оправданным, так как в венгерском фольклоре встречается целый ряд словосочетаний с первым элементом *réz*, обозначающих различные сказочные объекты: *rézerdő*, *rézhegy*, *rézkirály*, *rézló*, *rézhajú vitéz* («медный лес», «медная гора», «медный король», «медный конь», «медно-волосый витязь») и др.¹⁶. Благодаря своей ирреальной коннотации, слово *rézlovas* больше соответствует образу «движущейся» статуи, чем реальное и обыкновенное обозначение *bronzlovas*.

Город. Образ города (*Петра творенье, град Петров*) тесно связан с образом Петра, «строителя чудотворного». Стихи о Городе написаны в высоком одическом стиле, но, как отмечает А. Слонимский, в отличие от оды XVIII в., они проникнуты глубоким и искренним лирическим пафосом¹⁷. Мы не разделяем мнение Ю. Борева, по которому в «гимн Городу» включены некоторые слова «дающие камертон для его осторожного, недоверчивого восприятия»¹⁸. Ю. Боров считает, что «если вчитаться внимательно, не обманываясь пафосной интонацией и не следуя ей „до конца“, то мы услышим внутренний оборот мысли к иному, а порою и противоположному значению»¹⁹. Но дело в том, что в языке интонация никогда не «обманывает», и когда она противоречит смыслу слов, то мы всегда «верим» интонации. Кроме того, в пушкинском гимне Городу «пафосная интонация» подкреплена и анафорически выделенным пятикратным повтором глагольной формы *люблю* ...

Стихи

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод...

¹⁶ Автор выражает свою благодарность проф. В. Фойту за его ценные указания относительно соответствующих фольклорных источников.

¹⁷ А. Слонимский. Мастерство Пушкина. Москва 1959, 295.

¹⁸ Ю. Боров. Указ. соч. 334.

¹⁹ Там же, 327.

не «присыпают пеплом огонь восторга», как считает Ю. Боров²⁰, а наоборот, по своей контрастности усиливают восторженное описание пышного города (*ныне там...*).

Перевод Галгоци в основном хорошо отражает лирическую патетику стихов, посвященных Петербургу, стараясь сохранить прежде всего их интонационно-синтаксическую структуру. Однако в некоторых случаях эквивалентному переводу препятствуют структурные и лексические различия между венгерским и русским языками. На венгерском языке трудно передать стилиевой эффект инверсий типа *Петра творенье, Невы державное течение, Твоих оград узор чугунный* и т.п. В венгерском языке нет однословного эквивалента столь важному для данного контекста прилагательному *стройный*²¹. Строку *Люблю твой строгий стройный вид* Галгоци передает словами *Tetszik komoly, szép küllemed* [‘Мне нравится твоя серьезная, красивая внешность’], в которых нехватает момента упорядоченности, подчеркнутого звуковым повтором *стро ... стро...* Зато вполне удачным следует признать перевод стихов о Марсовом поле, а также заключительных строк гимна Городу:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Virágozz, Péter városa,
S állj, mint Oroszhon, rendületlen,
Hatalmadnak bős, mostoha
Elem többé ne álljon ellen;
A finn hullám felejtse el
Régvolt viszályát s szolgaságát,
S Péter nyugalmát, örök álmát
Meddő harag ne verje fel!

Эти строки напоминают своим синтаксическим строем и лексическим составом лучшие образцы возвышенной венгерской поэтической речи.

Евгений. Фигура Евгения не менее сложна, чем фигура Петра. Если личность Петра характеризуется внутренним противоречием между великим, прозорливым государственным деятелем и жестоким, беспощадным самодержавцем, то сложность личности Евгения проявляется лишь в следствии постигшей его трагедии. Он — типичный «маленький человек» со скромной, хотя и вполне нормальной жизненной программой. (Рассуждения некоторых исследователей о якобы обличительном отношении Пушкина к «крайней узости» его жизненных целей нам кажутся неубедительными²². Следует помнить признание самого поэта в «Отрывках из путешествия Онегина»: *Мой идеал теперь хозяйка, | Мои желания — покой, Да щей горшок, да сам большой.*) Трагическая

²⁰ Там же, 334.

²¹ В «стройности» и «громкости» города подчеркивается его упорядоченность, четкие линии грандиозной планировки; см.: А. Слонимский. Указ. соч. 296; Ю. М. Лотман. Указ. соч. 511.

²² См., например: Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Москва 1958, 631.

смерть его возлюбленной вырвала Евгения из обычного круга его интересов и стремлений, и по м у т н е н и е его сознания привело его к своего рода прояснению, к бунту (хотя и фиктивному).

Партия Евгения исполнена в двух стилевых регистрах. В первой части поэмы его размышления о своем положении и жизненных планах выдержаны в резком контрасте к «великим думам» Петра, вполне обыденной разговорной речи; разговорность проявляется не только в ее лексико-фразеологическом составе, но и в нанизывании придаточных предложений с союзом *что*, и, прежде всего, в несовпадении метрического членения текста с синтаксическим, т.е. в переносах и внутри-стиховых паузах²³. Приведем часть внутреннего монолога Евгения и его перевод:

О чем же думал он? о том,
 Что был он беден, что трудом
 Он должен был себе доставить
 И независимость и честь;
 Что мог бы бог ему прибавить
 Ума и денег. Что ведь есть
 Такие праздные счастливы,
 Ума недалёного, ленивы,
 Которым жизнь куда легка!
 Что служит он всего два года;
 Он также думал, что погода
 Не унималась; что река
 Всё прибывала; что едва ли
 С Невы мостов уже не сняли
 И что с Парашей будет он
 Дня на два, на три разлучен...

Miről gondolkodott? Csupán
 Csak arról, hogy szegény során
 Alig léphet túl becsülettel,
 És független se lesz soha;
 Hogy mért nem kap az ilyen ember
 Több észet s nagyobb vagyont, noha
 Vannak sokan boldog herék is,
 Akik tunyák s buták, de mégis
 Ővék minden, mi szép s mi jó!
 Hogy állása két éve van
 Hogy a vihar soká maradhat,
 Hogy egyre árad a folyó,
 S a hidak is éppen hogy állnak
 Nekifeszülve még az árnak, —
 S Parására gondolt, akit
 Nem láthat két-három napig...

Перед нами редкий случай многослойной эквивалентности перевода, которая проявляется и в словоупотреблении, и в синтаксическом строе, и в серии сильных переносов. Не уменьшает достоинство перевода, что Евгений представлен в нем в большей степени пессимистом, чем в оригинале: его мысль *трудом* | *Он должен был себе доставить* | *И независимость и честь* переведена словами, означающими 'он вряд ли сможет выйти с честью из своего бедного положения, и никогда не будет независимым'²⁴.

²³ В работах венгерского ученого Дьёрдя Сёке, глубоко изучавшего функции переноса в лирике Пушкина, функция стилизации под естественную, непозитическую речь не упоминается; см.: Д. Сёке. К функции поэтического переноса в лирике Пушкина и Лермонтова: The Structure and Semantics of the Literary Text. Ed. by M. Péter, Budapest 1977, 119–125; *Он же*. В поисках пушкинской гармонии (Функция переноса в лирике Пушкина): *Studia Slavica Hung.* 34 (1988) 179–183.

²⁴ Уже после того как рукопись этой статьи была сдана, появилось новое, частичное переработанное издание перевода Галгоци: Alekszandr Puskin, A rézlovas. Fordította Galgóczy Árpád. Tevan Kiadó [Békéscsaba] 1999. В этом двуязычном издании указанные стихи из размышлений Евгения, в основном, соответствуют смыслу оригинала: ...*szegény*

Стиль повествования о Евгении резко меняется во второй части поэмы, когда он, с помутившимся умом скитаясь по городу, вновь попадает на площадь, где он во время наводнения спасался взобравшись на спину мраморного льва, и где к нему спиной возвышался с простертой рукою / Кумир на бронзовом коне:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли...

Megborzadt Jevgenyij. Szívébe
Most szörnyű gondolat nyilallt...

Важное слово *прояснились* заменено в переводе выражением 'ужасная мысль поразила его сердце'. А ведь именно это «прояснение», вызванное его безумием, (вот диалектика души!) «как-то повысило, облагородило его», как заметил Валерий Брюсов; он же добавил, что слово *страшно* «дает понять, что это прояснение не столько возврат к здравому сознанию, сколько некоторое прозрение»²⁵. И это прозрение поднимает Евгения на уровень Петра: «это соперник „грозного царя“, о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре»²⁶.

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь...

Szegény bolondom körbejárta
A bálvány szobrát, úgy vetett
Bomlott, szilaj tekintetet
A félvilág kevély urára.
Mellét szorongás fogta át.
A rácshoz nyomta homlokát,
S mind sűrűbb köd borult szemére;
A szíve lángolt, vére forrt,
És mind borúsabb kedve volt...

Повышение образа Евгения представлено в высокой лексике, которой поэт рисует его душевное состояние (*взоры дикие, чело к решетке холодной прилегло, по сердцу пламень пробежал*). Хотя в венгерском языке возможности стилистической синонимии типа *взор – взгляд, чело – лоб, холодный – холодный, пламень – пламя* весьма ограничены, переводчику все-таки удалось (на уровне словосочетаний) отразить возвышение образа: *bomlott, szilaj tekintet* 'смятенный дикий взгляд', *köd borult szemére* 'глаза затуманились', *szíve lángolt* 'сердце пылало'.

Бедственная судьба Евгения после его иллюзорного «бунта» вновь снижает его образ. Однако, для Пушкина важно было выразить величие своего героя даже в его мизерабельной смерти:

...У порога
Нашли безумца моего,
И тут же холодный труп его
Похоронили ради бога.

При поверхностном чтении этих стихов употребление «лишнего» (т.е.

során | *Alig lépett túl becsülettel, | Míg eljött független kora* 'еле ему удалось с честью выйти из бедности, когда пришла пора его независимости'.

²⁵ Валерий Брюсов. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. Москва 1981, 92.

²⁶ Там же, 94.

неинформативного) определения *хладный* может вызвать недоумение. Однако, как правильно отметил Ю. Боров, это слово «придает обыденному персонажу, поднимающемуся (...) в своем бунтарском порыве на уровень Петра, оттенок величия в его жалкой смерти»²⁷. Таким образом, смысловой вес слова *хладный* заключен здесь не в его лексическом значении, а в его стилистической стоимости. Однако этот прием ставит переводчика перед трудной задачей. Решение Галгоци:

S a megmeredt, hült tetemet
Isten nevében eltemették

(‘И окоченелый, охлажденный труп похоронили с богом’) компенсирует высокую стилистическую окраску церковнославянской формы *хладный* словом *tetem*, т.е. книжным синонимом к нейтральному *holttest* ‘труп’, а также редко употребляемой формой *megmeredt* ‘окоченелый’. Однако в венгерском тексте лексическое значение этих слов не заглушается их стилистической значимостью в такой мере, как в оригинале, поэтому в переводе сильнее ощущается неинформативная пространность атрибутивного сочетания, чем в оригинале.

Наводнение. «Контрастно-динамическая поэтика» Пушкина (выражение Ю. М. Лотмана) проявляется и в изображении наводнения, играющего существенную роль в сюжете поэмы. Белинский высказался в свое время со вполне обоснованным восторгом: «Тут не знаешь, чему больше дивиться: громадной ли грандиозности описания или его почти прозаической простоте, что вместе взятое доходит до высочайшей поэзии»²⁸. Грандиозность описания стихийной беды достигается в основном его синкретичностью. Нева во время наводнения сравнивается то с больным, метающимся в своей постели —

Нева металась как больной	A Néva mint súlyos beteg
В своей постели беспокойной ²⁹	Vonaglott, szinte lázban égve

(перевод несколько раздут: ‘Нева дергалась как тяжело больной, точно пылая в лихорадке’), то с неким диким зверем:

И вдруг как зверь остервенясь,	Majd mint vadállat, úgy csapott
На город кинулась ...	Le Péter rémült városára ...

Здесь перевод даже энергичнее оригинала вследствие сильного переноса между глагольной основой *csapott* и отделимым префиксом *le* (бросился

²⁷ Ю. Боров, Указ. соч. 341.

²⁸ В. Г. Белинский, Сочинения Александра Пушкина. Москва 1969, 496.

²⁹ Это сравнение, как указывает Ю. Лотман, восходит к 6-ой песне «Чистилища» Данте, где оно применяется к Флоренции, раздираемой гражданскими распрями. По мнению Лотмана эта отсылка подтверждает, «что в глубине сознания Пушкина петербургское наводнение входило в мир образов, связанных с мятежом, гражданской междоусобной войной» (Ю. Лотман, Указ. соч. 333–334).

| на). Согласно поэтическому принципу «рассеянных точек зрения» наводнение изображается и через простонародное восприятие:

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна ...

Ostrom! Roham! Az ablakokba
Tolvaj hullám hatol be lopva ...

Подобная «точка зрения» (а не апокалиптическое видение поэта, как предполагает Б. Гаспаров³⁰) отражается в следующих стихах с явным народным характером языковой фактуры:

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет
Увы! всё гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

... A nép
Már várja végététét,
Jövőjét, otthonát temetve!
Mind veszve már!

Перевод имеет более книжный характер, чем оригинал.

В начале второй части поэмы сравнения Невы с диким зверем и с шайкой разбойников объединяются в синкретическую картину:

Но вот, насытясь разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любуясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу. Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!...
И, грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат домой,
Добычу на пути роняя.

De ím, megunva tombolását
S erőszakos, szilaj dühét,
Névánk megint medrébe tért,
Örömmel nézve rombolását,
De veszni hagyva dús fogását,
A zsákmányt. Bősz haramia
Tér bandájával így haza,
Ha védtelen falvakra törve
Rabol, pusztít dühöngve, ölve;
Erőszak, átok, jajgatás,
Könnyek, szitok, sikongatás!...
De dúlásától kimerülve,
S az üldözők dühét kerülve,
A rejtekébe fut megint,
A zsákmányt elhullajtva mind.

Хотя в отношении звукописи венгерский текст и отстает от русского, переводчику удалось передать лексическими и синтаксическими средствами (перечислением, бессоюзной связью глаголов и существительных) динамику, драматизм и энергию стихов.

Звукопись. Основной закон пушкинской поэтики сформулировал сам поэт: ... *ищу союза | Волибных звуков, чувств и дум* («Евгений Онегин» I, 59). Особенно следует подчеркнуть в этой поэтической формуле слово *союз*, которое указывает на то, что музыкальность пушкинского стиха всегда гармонирует со смысловым и эмоциональным содержанием, звуковая инструментовка никогда не выделяется в ущерб смысла, не заглушает ни «чувств», ни «дум». При поверхностном чтении звуковая инструментовка пушкинского текста часто остается скрытой; при более пристальном же чтении обнаруживается сложная

³⁰ Б. М. Гаспаров, Указ. соч. 291.

музыкальная фактура стихов³¹. Для переводчика «Медного всадника» это означает особые трудности, так как «„Медный всадник“ — одна сплошная звукопись»³². Таким образом, было бы не совсем справедливо осудить переводчика за то, что в стихах

Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море

он не передавал резкую, волевую артикуляцию царя, основанную на звукосочетаниях *пр-ро-вро-про-ру-рд-пр-р*. Приведем только некоторые примеры, где звуковая инструментовка оригинала в той или иной степени отражена в переводе³³. Вот известные стихи из Вступления:

И блеск, и шум, и говор балов, А в час пирушки холостой Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой.	Ha zaj kél fényes úri bálban, Ha víg legénytor kavargó, Ital pezseg fénylő pohárban S a puncson kéklő láng lobog.
--	--

Звукопись передана в венгерском тексте весьма удачно, частично теми же звуками, как в оригинале, частично же повтором согласных *k* и *l*.

В стихах, рисующих Неву во время наводнения —

Нева вздувалась и ревела, Котлом клокоча и клубясь...	S a Néva, habjait sodorván, Mint katlan, böggött, fortyogott ...
--	---

звуковые повторы *в-л, в-л, к-л, кл-к, кл* заменены звукоподражающими словами *böggött* ('ревела'), *fortyogott* ('бурлила'). В заключительных стихах первой части —

Над возмущенною Невою Стоит с простертою рукою Кумир на бронзовом коне	A zajgó széles Néva árján Mogorván áttekint a bálvány Kinyújtva karját bronzlován —
--	---

сложное сплетение звуковых повторов (*н, в-ни, н-в, ст, с-р, ст-рт, к-р, на, бр, он, к, ан*) отражено в первых двух стихах перевода повтором долгих гласных *á-é-é-á-á-á-á-ú-á-á*, а в третьем аллитерацией на согласный *k*. В переводе стихов

Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?	Hová repülsz, te büszke mén S hol érsz földet?...
--	--

повторы *ку, ка, го, ко; апу-т, апыт* не отражаются, но динамичность текста сохранена отчасти лексическими средствами (*repülsz* 'летишь'), отчасти ритмически (редкой для венгерской поэзии «чистотой» четырехстопного ямба).

³¹ На это в свое время обратил внимание: В. Брюсов. Указ. соч. 169–170.

³² Там же, 146.

³³ Мы не разделяем целиком цитированное Е. Эткиндо мнение Данте, согласно которому «ничто гармонизованное музыкальной связью не может быть переложено со своего языка на другой, без разрушения всей его сладости и гармонии» (Е. Эткинд. Указ. соч. 7).

И, наконец, знаменитое «скаканье» Медного Всадника:

Бежит и слышит за собой —
 Как будто грома грохотанье —
 Тяжело-звонкое скаканье
 По потрясенной мостовой.
 И, озарен луною бледной,
 Простерши руку в вышине,
 За ним несется Всадник Медный
 На звонко-скачущем коне ...

Rohanni kezd, amerre lát,
 És minthacsak az ég dörögne,
 Mindegyre hallja a mögötte
 Dübörgő hangos vágatást..
 S míg sápadt Hold tekint a tájra,
 A szunnyadó utcák során
 A Rézlovas száguld utána
 Csattogva vágató lován ...

Эта звукопись, пожалуй, не имеет себе равной в русской поэзии. Она отличается не только сложностью своей фактуры (рядом со звукоподражанием в ней имеются и звуковые метафоры для изображения лунного света и грандиозно-мрачный фигуры монумента), но и ее полной гармонией с лексико-семантическим каркасом повествования. Многие из этой сложной гармонии сохранены в переводе: и звукоподражание (*dörög* 'гремит', *dübörög* 'грохочет', *csattog* 'цокочет'), и динамизм (*rohan* 'несется', *száguld* 'мчится', *vágat* 'скачет галопом'), и даже звуковая метафора (*sápadt Hold tekint a tájra* 'бледная луна взирает на край').

Больше чем полтора века назад Пушкин поставил в *Медном всаднике* вопросы, которые до настоящего времени продолжают занимать умы и волновать сердца людей. Отношения между отдельным человеком и государством, между личной судьбой и ходом истории, бессилие «маленького человека» перед властью имущими, перспективы его протеста — вся эта проблематика сохраняет свою острую злободневность и для современного мира, независимо от того, при каком общественно-политическом устройстве люди живут. *Медный всадник* — не только шедевр поэтического мастерства Пушкина, но и крупнейшее достижение его историко-философской мысли. Поэтому новый, в основном достоверный и ценный венгерский перевод поэмы является значительным событием не только для нашей филологии; он стимулирует размышление читателей о том, изменился ли характер конфликта между «маленькими людьми» и «мощными властелинами судьбы» на пороге XXI столетия.

Международная конференция
«Пушкин и Тургенев»
6–11 сентября 1998 г., Санкт-Петербург—Орел

Стихи Пушкина к А. Ф. Закревской (К проблеме формирования художественного образа)

О. С. МУРАВЬЕВА

Пушкинский дом РАН, 199164 Санкт-Петербург, наб. Макарова 4

Abstract: To counterbalance the usual interpretation of Puškin's lyric poems as a series of biographical documents throwing light on unknown circumstances of the poet's private life, the author intends to warn one to be more cautious when searching for answers to biographical questions in Puškin's lyrics. One should remember that the „truth of inspiration” asserted by the poet is far from being identical with the truth of his confession. Puškin's poems to Zakrevskaja are of great interest in this aspect, since they are usually considered an evidence of the poet's passionate love to the fatally beautiful woman. Nevertheless, the feelings of the lyric hero expressed in these poems largely differ from the slightly derisive and indulgent references to Zakrevskaja given by Puškin in his letters. In the author's opinion Puškin and Zakrevskaja's relationship must have been friendly but not quite chaste. In his poems to Zakrevskaja Puškin artistically depicts the traits of a generalized feminal type, and at the same time disengages himself from the dangerous possibilities, which are enclosed in the lyrical situations presented in these poems.

Пушкин однажды заметил, что необходимым условием истинной поэзии является «искренность вдохновения»¹. В пушкиноведении (в особенности научно-популярном) бытует убеждение, что Пушкин в своих стихах искренне выражает свои мысли и чувства, свое отношение к людям и событиям. Представляется, что между этими двумя тезисами есть различие принципиального характера. Попытаемся продемонстрировать это различие на материале двух стихотворений Пушкина, посвященных Закревской.

Аграфена Федоровна Закревская была одной из самых эксцентричных женщин своего времени. Страстная, чувственная, ослепительно красивая, она отличалась откровенной любвеобильностью и полным пренебрежением не только к светским условностям, но и к общепринятой морали вообще². Баратынский, который вывел Закревскую под именем княгини Нины в своей поэме «Бал», писал о ее «бесстыдных победах», о том, что она насмехается над «добродетелею женской» как над «ужимкой деревенской»³. Пушкин познакомился с Закревской в мае 1828 г., на протяжении последующих нескольких месяцев встречался с ней часто и, по мнению многих, был ею заметно увлечен. Естественно, пушкинистов интересует, какие отношения связывали Пушкина со

¹ См.: *Пушкин*. Полное собрание сочинений, Москва–Ленинград 1937–1949, XI, 197 (в дальнейшем все цитаты из Пушкина приводятся по этому изданию).

² См.: *Вересаев В. В.* Спутники Пушкина. Москва 1937, I, 100–108.

³ *Баратынский Е. А.* Полное собрание сочинений, II. Петроград 1915, 44.

столь необычной женщиной. Дошедшие до нас свидетельства современников очень скудны и поверхностны⁴, но известны три стихотворения Пушкина, посвященные Закревской: «Портрет», «Наперсник» и «Счастлив, кто избран своенравно». В первом из них есть лишь образ ослепительной женщины, поведение которой в петербургском обществе уподобляется поэтом движению «беззаконной кометы» «в кругу расчлиненном светил». Но два других говорят о весьма своеобразных, сложных и мучительных для героя стихотворений отношениях с этой женщиной. Именно эти два стихотворения являются основным аргументом в гипотезе, разделяемой многими пушкинистами. Согласно ей, Пушкин был страстно и безнадежно влюблен в Закревскую, а она терзала отвергнутого поэта, распаяя его воображение предельно откровенными рассказами о своих любовных приключениях⁵.

Не приходится сомневаться в том, что Пушкин, который, по словам М. Волконской, был в некотором роде влюблен в каждую хорошенькую женщину, оказавшуюся рядом⁶, не остался равнодушен к чарам Закревской. Вопрос в том, насколько глубоким было это чувство, и насколько значительное место занимали эти отношения в жизни поэта. Напомним текст стихотворения «Наперсник»:

Твоих признаний, жалоб нежных
 Ловлю я жадно каждый крик:
 Страстей безумных и мятежных
 Как упоителен язык!
 Но прекрати свои рассказы,
 Таи, таи свои мечты:
 Боюсь их пламенной заразы,
 Боюсь узнать, что знала ты! (III, 113).

Это стихотворение, собственно, не о любви, а об искушении. Искушении сладострастием. Пушкину было хорошо известно, что язык «страстей безумных и мятежных» не только упоителен, но и опасен, — как пение сирен, заманивающее к гибели. Именно в то время, когда Пушкин встречается с Закревской, он в очередной раз обращается к сюжету, занимающему его на протяжении многих лет: истории о Клеопатре и ее любовниках, плативших за ночь любви с царицей своею жизнью. Знаменательно, что в наброске 1828 г. образ Клеопатры у Пушкина впервые обретает черты живой и страстной женщины. Еще не написаны «Каменный гость» и повесть «Мы проводили вечер на даче», но, наверное, идеи этих произведений уже присутствуют в сознании поэта. Он знает, что в бесконечной погоне за всё новыми, всё более

⁴ П. А. Вяземский — А. И. Тургеневу 15 октября 1828 г.: Остафьевский Архив, III, 179; *Олешина А. А.* Из «дневника»: Пушкин в воспоминаниях современников. Москва 1974, II, 72.

⁵ См.: *Вересаев*. Указ. соч.

⁶ См.: *Волконская М. Н.* Из «Записок»: Пушкин в воспоминаниях современников. I, 214.

острыми ощущениями можно зайти слишком далеко, так далеко, что уже невозможно будет возвращение в мир простых, чистых и надежных человеческих отношений. А именно к таким отношениям стремится сейчас Пушкин. Ему 29 лет, он хочет жениться и ищет себе невесту.

Это обстоятельство не имело бы особого значения, если бы речь шла о другом человеке. Но Пушкин — человек парадоксальный. С одной стороны — страстный, импульсивный, подвластный душевным порывам. С другой стороны — это человек, определенным образом выстраивающий свою личность и свою судьбу. Такая закономерность просматривается даже в интересующем нас сюжете. Известно, что по этическим нормам того времени, мужчина, влюбившийся в девушку из порядочной семьи, мог или сделать ей предложение или стараться не выказывать своих чувств. Другие варианты поведения грозили обвинением в непорядочности или вовсе грандиозным скандалом. Не удивительно ли, что такой влюбчивый молодой человек, как Пушкин, ни разу ни одной девушкой не увлекся настолько, чтобы потерять голову и поставить себя перед необходимостью жениться? Его знаменитые возлюбленные — Амалия Ризнич, Елизавета Воронцова, Анна Керн — это зрелые, замужние женщины. Но в конце 1820-х годов, когда Пушкин задумывается о женитьбе, внимание его всё чаще привлекает другой женский тип. Софья Пушкина, Екатерина Ушакова, Анна Оленина — юные, неискушенные, чистые девушки. Теперь он хочет влюбиться именно в такую девушку, и так и происходит. Мы знаем, что он женился на Наталье Николаевне Гончаровой вовсе не по здравому размышлению, а действительно по большой любви. Он познакомится с Гончаровой уже очень скоро, зимой 1828 г., но прежде, осенью, он напишет стихотворение «Наперсник» — стихотворение об искушении, перед которым он устоял.

В самом разгаре своего знакомства с Закревской, 1 сентября 1828 г., Пушкин упоминает о ней в письме к Вяземскому: «Если б не твоя медная Венера, то я бы с тоски умер. Но она утешительно смешна и мила. Я ей пишу стихи. А она произвела меня в свои сводники...» (XIV, 26). Разительное несовпадение образа роковой женщины из пушкинских стихотворений и этого добродушно-насмешливого отзыва Пушкина о Закревской вызывает недоумение. В принципе, можно предположить, что Пушкин по каким-то причинам сознательно вводит Вяземского в заблуждение. Хотя таковые причины пушкинистам неизвестны. Недоверие к этим словам Пушкина, существующее в научной литературе, вызвано главным образом, убеждением, что скорее уж поэт будет искренен в письме к другу, нежели в своих стихах. Между тем, можно вообразить и совершенно иную ситуацию.

Безусловно, именно благодаря Закревской многие и прежде волновавшие Пушкина вопросы, его постоянные «навязчивые» мысли получили то лирическое напряжение, без которого невозможно рождение стихотворения; неясные, неуловимые представления оформились в жи-

вом конкретном образе. Но всё это не обязательно означает, что поэтический образ был для Пушкина непосредственно воплощен в реальной женщине. Насколько мы представляем себе Закревскую, весь тот сложный комплекс этических и эстетических представлений Пушкина, связанный со стихотворением «Наперсник», лично ей был совершенно неведом. Перед Пушкиным предстала женщина, которая давно перешла все отмеченные им роковые рубежи и не обратила на это никакого внимания. Закревскую изображают обычно жестокой и бессердечной красавицей, получавшей особое удовольствие от мучений влюбленных в нее мужчин. Но вряд ли такая женщина могла показаться Пушкину милой и смешной. Возможно, у нее вовсе не было никаких садистских наклонностей, а говорила она просто о том, что единственно ее интересовало. Она даже не испытывала ни малейшей неловкости, охотно рассказывая знакомому мужчине об интимных подробностях своих любовных утех. Можно вообразить, что эта бесстыдная непосредственность чрезвычайно забавляла Пушкина, и постепенно между ним и Закревской установились, возможно, не вполне целомудренные, но по сути приятельские отношения. Гораздо труднее представить себе Пушкина в унижительной ситуации, очерченной в третьем стихотворении, посвященном Закревской.

Счастлив, кто избран своенравно
Твоей тоскливою мечтой,
При ком любовью млеешь явно,
Чьи взоры властвуют тобой;
Но жалок тот, кто молчаливо,
Сгорая пламенем любви,
Потупя голову ревниво,
Признанья слушает твои (III, 11).

Обратим внимание, что текст написан не от первого лица. Пушкин не говорит «я», он говорит «тот, кто», почему мы так уверены, что он имеет в виду самого себя? Может быть, это просто вымышленный персонаж, а может быть, даже, этот вымышленный персонаж имеет некоторое отношение к поэту Евгению Баратынскому.

В научной литературе неоднократно отмечалась явная перекличка пушкинских стихотворений, посвященных Закревской, с посвященными ей же стихами Баратынского. Женский образ, созданный Баратынским в поэме «Бал», чрезвычайно интересовал Пушкина еще до того, как он сам познакомился с Закревской⁷. В своих стихотворениях о Закревской Пушкин не только рисует похожий женский образ, но даже повторяет отдельные слова и выражения Баратынского⁸. В литера-

⁷ В своей статье о поэме Баратынского «Бал» Пушкин писал: «Нина исключительно занимает нас (...) Характер ее совершенно новый...» (XI, 75).

⁸ Ср.: Пушкин: «Боюсь их пламенной заразы», Баратынский: «Страшись прелестницы опасной | ... Кругом ее заразы страстной | Исполнен воздух!»

туроведческих исследованиях схожесть поэтических текстов странным образом выступает порой в качестве доказательства схожести чувств обоих поэтов. Но для выражения своих собственных чувств Пушкин, как известно, обычно без труда подбирал свои собственные слова. Открытое использование узнаваемых слов Баратынского говорит скорее о том, что в данном случае Пушкин пишет не о себе. Закревская и окружавшие ее обожатели, среди которых в свое время был и Баратынский, так и просились в герои литературного произведения. Вспомним, что Пушкин уже несколько лет работает над романом в стихах и в совершенстве постиг особенные уникальные отношения автора и его героев в художественной реальности поэтического текста. Опыт «Евгения Онегина» не мог ни как не отразиться и на пушкинской лирике. В стихотворении «Счастлив, кто избран своенравно» можно увидеть поэтический набросок возможного романа в стихах. Здесь эскизно очерчены три персонажа: женщина, несчастный влюбленный и — на втором плане — удачливый соперник. Намечен сюжет, угадываемый по характерам действующих лиц. А сам автор, разумеется, передает героям свой личный опыт и частицу своего собственного «я», но не отождествляет себя ни с одним из них.

Наша версия о характере отношений Пушкина и Закревской, безусловно, лежит в области предположений. Я думаю, касаясь подобных тем, в принципе не стоит слишком уж настаивать на точности своих выводов и оценок. В свое время Щеголев с таким знанием дела говорил о недостатках Натальи Николаевны, что заслужил язвительное замечание: «Конечно, лучшее, что мог сделать Пушкин, это жениться на пушкинисте Щеголеве». Однако филологический аспект этой темы позволяет настаивать на некоторых положениях. Обращаясь к лирическому стихотворению в поисках ответов на вопросы биографического характера, нельзя забывать о том, что эти ответы, как правило, даются в поэтических текстах не в прямом, а в сложно опосредованном виде. Потому что «искренность вдохновения», о которой говорил Пушкин, не есть искренность исповеди.

«Кончаю. Страшно перечесть»

Проблемы оригинала и переводов «Евгения Онегина»

ДЬЁРДЬ СЁКЕ

SZÓKE György, Budapest, Nyúl u. 14, H-1026

E-mail: szo7933@ella.hu

Abstract: Problems of interpretation in Puškin's "Onegin" are focussed on in this study by comparing four Hungarian translations accomplished in different periods of time to the original text. As to the virtual interpretation of "Onegin", the translations are based on its conventional interpretation. Confronting the semantic and grammatical structure of the two languages the hidden aspects of some apparently unproblematic parts are revealed. Though literary works are of an opaque nature (R. Ingarden), still its comprehensiveness is not conveyed in the translations.

The series of problematical parts starts at the very beginning of the text. When translating the line *Мой дядя самых честных правил*, translators did not notice its irony and described a sober uncle instead. Later, translating the end of Tatiana's letter, the line *Кончаю. Страшно перечесть* is interpreted in two different ways: Tatiana has either read her letter or not. It is only the conventional interpretation that appears in these translations: a description of a sensitive girl being hopelessly in love with Onegin, and that of a decisive and warm-hearted man who comme il faut rejects Tatiana's love. (Translators neglected, omitted or misinterpreted the lines *Я вас люблю любовью брата, и, может быть, еще нежней...*). The question arises whether the translator has to bear in mind the Russian readers of Puškin's era or the non-Russian speaking readers of the second half of the 20th c. The question can be easily answered: in fact, one does not exclude the other.

«Евгений Онегин» был переведен на венгерский язык неоднократно. Три перевода произведения компаратисты, литературоведы и, не в последнюю очередь, читатели считают равноценными оригиналу и в то же время образцами художественного перевода на венгерский язык.

Первый перевод К. Берци был издан в 1866 г. Перевод Л. Априли появился в 1953 г., а перевод А. Галгоци вышел в свет совсем недавно, в 1992 г. Их «аршином общим не измерить»: можно только радоваться тому, что они отличаются друг от друга. Перевод К. Берци выделяется своей пленительностью, перевод Л. Априли — интеллектуальностью, перевод А. Галгоци (кстати, переводчик усвоил русский язык на ГУЛАГе) — своей свежестью.

Все три перевода конгениальны. Однако, в ходе их чтения при сравнении с оригиналом возникает множество сомнений. (Поневоле задумаешься: если в этих исключительно удачных, верных оригиналу переводах возникает столько проблем, сколько их может быть в других, рядовых переводах?) Из работ, посвященных «Евгению Онегину», выделяется недавно вышедшая монография М. Петера «Прими собрание первых глав...» — «Евгений Онегин Пушкина в свете его венгерских

переводов»¹. Этот труд основывается не в последнюю очередь на многочисленных публикациях автора о романе в стихах Пушкина. Монография освещает не только проблемы, связанные с венгерскими переводами: в ней раскрывается и свое, оригинальное восприятие «Евгения Онегина» автором.

Перевод является своеобразным толкованием смысла оригинала. Его сравнение с оригиналом может осветить более скрытые компоненты текста. «Ситуация переводчика и интерпретатора, — пишет Х.-Г. Гадамер, — фактически одна и та же. [...] Любой переводчик является и интерпретатором»².

(В этой связи небезынтересен перевод заглавия рассказа А. Чехова «Попрыгунья». В восьми венгерских переводах — восемь вариантов, восемь толкований оригинала, зависящих от восприятия переводчика. «Любовь художника»: переводчик безусловно оправдывает Попрыгунью. Другому переводчику, видимо, жалко ее: «Не достала счастья». Остальные же осуждают ее, например: «Неверная жена».)

Рассмотрим три круга проблем перевода «Евгения Онегина»: вначале связанные с восприятием, пониманием некоторых мест, где переводчик, а следовательно и читатель, как правило, обращаются к комментариям. Вслед за этим — кажущиеся беспроблемными аспекты, обнаруживающиеся в процессе художественного перевода при конфронтации грамматико-семантических систем двух языков. Третий круг проблем касается восприятия переводчиками реального содержания текста, а также игнорирования не только возможного, виртуального содержания, но и общеизвестных, хоть и существующих элементов текста. Художественное произведение имеет опалистический характер, — утверждает Р. Ингарден³. Тем не менее переводчиками (порою и комментаторами) осмысливается, как правило, лишь одна грань многогранного содержания произведения.

Проблемы же возникают уже с самого начала «Евгения Онегина». Поучителен в этом отношении перевод начальной строки произведения: «Мой дядя самых честных правил...». Первый переводчик, К. Берци, в середине XIX в. не воспринял иронического характера строки. Следовательно, его вариант звучит следующим образом: (здесь и далее дается приблизительный обратный перевод на русский язык) «мой дядя вел трезвый образ жизни». Второй переводчик, Л. Априли, (кстати, известный поэт), в своем эссе, посвященном данному переводу, пишет о том, что он уловил иронический смысл строки и обратился к комментариям Н. Бродского об известной строке басни Крылова:

¹ PÉTER Mihály, „Pár tarka fejezet csupán...” – Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében. Budapest 1999.

² H. G. GADAMER, Wahrheit und Methode. Tübingen 1975, 205.

³ R. INGARDEN, Das literarische Kunstwerk. Halle 1931, 185.

«Осел был самых честных правил»⁴. Однако, знают ли венгерские читатели басню Крылова?... Тем не менее, переводчик перевел эту строку произведения вот как: «Мой дядя, кроткий хранитель нравов».

В 1980 г. вышел в свет Комментарий к «Евгению Онегину» Ю. Лотмана, в котором он отвергает объяснение Бродского тем, что источником начальной строки является не басня Крылова, а распространенный в то время оборот речи⁵. И тут поневоле задумываешься. Ю. Лотман, конечно, прав, имея в виду читателя эпохи Пушкина. Современный русский читатель же неизгладимо связывает данную строку с басней Крылова. «Современники, — пишет в своих комментариях Ю. Лотман, — вряд ли воспринимали это как литературную цитату». Тогда же возникает, вопрос, и не только с точки зрения переводчика: какого все-таки читателя «Евгения Онегина» следует иметь в виду? Современника Пушкина или читателя конца XX в.? В третьем, рассматриваемом нами переводе, А. Галгоци нашел выход. Дядя Онегина у него «безупречный».

Переходим к вопросам, связанным с различием грамматико-семантических систем русского и венгерского языков. В качестве примера приведем переводы отдельных мест письма Татьяны.

Перевод первой строки письма — задача нелегкая. Дело в том, что в венгерском языке существуют две разные формы обращения на «Вы»: более обыденное, и соответственно более грубое *maga*, и параллельно более изысканное и вежливое *ön*. Сами венгры решают трудную проблему выбора между этими двумя возможностями очень просто: как правило обходят, избегают употребление какого бы то ни было обращения. (Если только нет обязательной необходимости непосредственного обращения). Однако при переводе начала письма Татьяны нельзя было обойти имеющее специфическую функцию обращение «Я к Вам пишу», в котором выделяется, конечно, не «я», и не «к Вам», а отражающее необыкновенную, исключительную ситуацию «я к Вам» целиком.

В выборе венгерских переводчиков отразился характер их восприятия образа Татьяны: переводчик середины XIX в., видимо испуганный ситуацией, воспользовался более изысканным, как бы отвлеченным *ön*, два других переводчика второй половины XX в. — более непосредственным, простым *maga*. На вопрос: какая из этих форм более удачна, ответ прост: обе хуже, лучше всего русское «я к Вам».

В своем письме, особенно в начале его, Татьяна как бы скрывается, скрывает свою личность за безличными инфинитивами: «в деревне нашей видеть вас», «чтоб только слышать ваши речи», «Вам слово молвить», «думать об одном». В венгерском языке не обойтись в этой

⁴ APRILY L., Anyegin fordításom margójára: Csillag 1953. 6; Н. Л. Бродский, Евгений Онегин — роман А. С. Пушкина. Москва 1950, 31.

⁵ Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» — Комментарий. Ленинград 1983, 121.

ситуации без употребления личных форм. Соответственно, в переводах Татьяна поневоле больше выдает себя: «могла бы видеть вас», «могла бы слышать ваши речи», «могла бы думать о вас». Или же переводчики просто-напросто пропускают эти места. Как правило более романтический переводчик XIX в., которому как бы стыдно за поведение Татьяны. Он же, исходя видимо из тех же соображений, не только пропустил условное «как знать?», но и добавил к словам «была бы верная супруга» фразу «по воле небес», взятую им, видимо, из последующих строк: «то воля неба: я твоя».

Особый интерес представляют переводы заключительных строк письма. В оригинале всё очень просто: «Кончаю. Страшно перечитать». Совершенный вид глагола совершенно однозначно говорит о результате действия, а не о процессе его. В венгерском языке же категория вида еле-еле выражена (именно поэтому различие видов глагола и их использование является наиболее уязвимым местом усвоения и знания русского языка венграми), таким образом переводчики должны были решить проблему, не существующую для русского читателя: перечитала Татьяна письмо или нет? Первый переводчик решил, видимо, что Татьяна все-таки перечитала свое письмо: «Кончаю. И перечитывая свое письмо...», а два других переводчика спустя почти столетие представляли и перевели это место, наоборот, так: «Кончаю. Перечитывать не смею...». И здесь остается сделать тот же вывод, согласно которому оба варианта хуже оригинала.

А теперь о целостном восприятии «Евгения Онегина» переводчиками. При всех расхождениях они в одинаковой мере передают общепринятую, как бы (и, кажется, немного упрощенную) фабулу произведения, согласно которой мечтательной Татьяне с ее необоснованной надеждой противопоставляется очень реальный и решительный Онегин. Позже Татьяну вынуждают выйти замуж за толстого старика-генерала (в этом последнем представлении виноват, конечно, и Чайковский, самовольно придумавший псевдо-образ Гремина).

В задачу настоящей работы не входит решение вопроса, наиболее четко поставленного С. Бочаровым о соотношении реального и виртуального, видимого содержания «Евгения Онегина»⁶. Тем не менее, следует отметить, что все три переводчика придерживались одного единственного, как бы обязательного восприятия произведения. Вследствие чего видимость (например, решительного отказа Онегина) передается ими как единственно воспринятая сущность. Они, хоть и переводят, но не обращают внимания на ответ Онегина («Я вас люблю любовью брата, и, может быть, еще нежней»), на прибытие его (всего через несколько дней после его кажущегося столь окончательным отказа) на именины Татьяны. И вслед за тем, на то, что она, может быть

⁶ С. Г. Бочаров, О реальном и возможном сюжете. Сюжет «Евгения Онегина». В сб.: Динамическая поэма. Москва 1990, 14–38.

совсем неслучайно вышла замуж не за толстого старика, а за близкого знакомого Онегина, примерно одного с ним возраста, пусть и тучного, («С Онегиным он вспоминает | Проказы, шутки прежних лет»). В результате этого в комментариях к последнему венгерскому переводу «Евгения Онегина» простоватой Татьяне, в чьих думах содержатся лишь шаблоны и общие места, противопоставлен честный и прямодушный Евгений, который, кстати, согласно этим комментариям, целиком и полностью отождествляется с Пушкиным⁷.

И еще одно последнее замечание. И на родине Пушкина и за рубежом часто ссылаются совершенно обоснованно на слова Белинского о том, что «Евгений Онегин» — энциклопедия русской жизни». Что и соответствует действительности. Только куда больше внимания обращается при этом на определение «русской», чем на столь же важное слово «жизни». Вследствие чего поневоле тускнеет, бледнеет, отступает на задний план, то, что в свое время называлось общечеловеческим, зато бóльшее, основополагающее значение приобретает конкретное место и время действия, его конкретный фон. В переводах всё это чувствуется еще сильнее: русский колорит поневоле становится порою экзотическим.

И здесь можно вернуться к поставленному в начале работы вопросу: чья точка зрения должна быть решающей: современника Пушкина или нашего современника? Действительно ли отношения Татьяны и Онегина, их любовь и переживания отражают лишь русский быт начала XIX в.? Действительно ли нельзя представить такой же сущности любовь, такой же сущности переживания в нашем, подходящем к концу XX в., пусть и за пределами России? Действительно ли потеряла свою сущность проблематика поисков счастья и сложные переплетения счастья — несчастья?

Ответ, кажется, прост: и тогдашний читатель, современник Пушкина, и теперешний в одинаковой мере важны, и ни в коем случае не исключают друг друга. Ведь частые обращения Пушкина к читателю в «Евгении Онегине» относятся, наверное, и к его современникам, и к читателям грядущего⁸.

⁷ GRÁNITZ István, Kommentárok. In: Alekszandr Puskin, Jevgenyij Anyégin (Matura klasszikusok). Budapest 1992.

⁸ Возможность виртуального восприятия «Онегина» впервые открыл для меня в своем спецкурсе С. М. Бонди.

«Дух просвещения» в творчестве Пушкина и Тургенева

ВАСИЛИЙ ЩУКИН

W. SZCZUKIN, Instytut Filologii Rosyjskiej Akademii Pedagogicznej w Krakowie,
ul. Studencka 5, PL – 31-116 Kraków
E-mail: wsczuk@vela.filg.uj.edu.pl

Abstract: Puškin and Turgenev count to the writers who didn't value the abyss of transcendence but the substantial elements of this world. This article considers one of the aspects of their high appreciation of the 18th c. and "the spirit of the Age of Enlightenment" that was characteristic of this period. For both Puškin and Turgenev, the 18th c. didn't just mean the Age of Enlightenment but also Russia's access to European education. "The spirit of the Age of Enlightenment" meant the Apollonian beginning, "the school of harmonic accuracy" from an esthetic aspect, personal honour and reasonable behaviour from an ethical aspect and religious free-thinking and trust in the ethical activity of the brain from an intellectual aspect. Many motifs of Puškin and Turgenev's works are connected with the Age of Enlightenment, in particular with the motifs of "indifferent nature", education of the "wild spirit", and thoughtlessness of generosity ("kindness towards the fallen").

Пастернаковский герой Юрий Андреевич Живаго, переживший мировую войну и революцию и приехавший, подобно тургеневскому Лаврецкому, в «родовое гнездо», высказывает примечательное мнение о русской классике:

Изю всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, — не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, а за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит в преисправности, наливаясь все больше сладостью и смыслом¹.

Юрий Андреевич, в уста которого вкладывает свои собственные мысли автор романа, выстраивает любопытную классификацию: с одной стороны «писатели-пророки», прямо апеллирующие к зияющим безднам трансценденции и стремящиеся разрешить «последние» вопросы бытия, а с другой — авторы «скромные», ценившие конкретную данность конечного, поюстороннего мира и предпочитавшие не глобальное совершенство неземного идеала в духе Платона, а ограниченную рамками земной насущности аристотелевскую гармонию, которая представляет собою основополагающий принцип западной культурной

¹ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. Роман. Париж 1959, 334.

традиции². Такая экзистенциальная и эстетическая позиция вполне оправданно связывается с Пушкиным и Чеховым — однако никак нельзя упустить из виду, что между ними располагается необходимое связующее звено — Тургенев.

Преемственность творчества Тургенева по отношению к пушкинскому наследию очевидна и в особых комментариях не нуждается. Страдания «лишнего человека», могущество любви, обаяние девичества и женственности, вечные поиски домашнего очага («гнезда» — слово это звучит у обоих писателей), открытие внутреннего достоинства человека из низших социальных слоев, таинственное в жизни — таков неполный перечень возможных тематических параллелей. К этому можно добавить и внутренние качества художественной формы: восходящую еще к поэтике классицизма гармоническую стройность или лирико-символический подтекст³. В предлагаемом по необходимости кратком очерке я остановлюсь лишь на одном аспекте внутреннего, субстанционального родства Пушкина и Тургенева, а именно на *духе просвещения*.

В связи с этим необходимо сделать несколько уточнений исторического и терминологического характера.

Впервые вопрос о специфическом содержании термина «Просвещение» (нем. *Aufklärung*, фр. *Lumières*, англ. *Enlightenment*) определения известной эпохи в интеллектуальной и культурной истории человечества был сформулирован в 1783 г. в журнале «*Berlinische Monatsschrift*»⁴. Одним из первых раскрыл содержание этого понятия Кант. Согласно его мысли, Просвещение — это «исход человека из состояния несовершеннолетия». Недостаток просвещенности означал нехватку умственных сил и уверенности в себе, чтобы «уметь пользоваться собственным разумом» без постороннего руководства⁵.

«Без постороннего руководства» было по тем временам революционным лозунгом, ибо означало не что иное, как без руководства Бога или другого освещенного традицией авторитета. Просвещение XVIII в. представляло собой нравственно-философскую систему, сфор-

² Ср.: *Аверинцев С. С.* Христианский аристотелизм как внутренняя форма западной традиции и проблемы современной России: «Русская мысль» (Париж), 1991, № 3910 (27 декабря), 16–17.

³ О лирико-символическом подтексте у Пушкина и Тургенева см.: *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Ленинград 1982, 7–24, 58–63, 109–110, 203–207. На мой взгляд, однако, было бы преувеличением говорить о двойном сюжете и тем более о «мистериальном» начале в романе «Евгений Онегин».

⁴ См.: *VENTURY F.* «Sapere aude!»: Europe des Lumières. Recherches sur le 18^e siècle. Paris–La Hague 1971, 35–47.

⁵ Кант провозглашал: «Умей пользоваться собственным разумом!» (*KANT I.* Was ist Aufklärung? München 1910, 5. Цит. по: *Краснобаев Б. И.* Русская культура второй половины XVII — начала XIX века. Москва 1983, 173).

мировавшуюся и окрепшую в борьбе с христианским аскетизмом. Идеалом Просвещения была свобода, означавшая суверенность человека как неповторимой личности.

Истинно свободный человек, — писал Ю. М. Лотман, иллюстрируя связь юного Пушкина с просветительской концепцией свободы, — это человек кипящих страстей, раскрепощенных внутренних сил, имеющий дерзость желать и добиваться желанного, поэт и любовник. (...) Свободное общество не может быть построено на основе аскетизма, самоотречения отдельной личности. Напротив, именно оно обеспечит личности неслыханную полноту и рассвет»⁶.

Однако Пушкин и его современники понимали «век просвещения»⁷ несколько иначе. Для них ценность XVIII в. для России, кроме всего прочего, заключалась в том, что она реально вступила на путь приобщения к европейской образованности и цивилизованности в духе Нового времени. Эта цивилизованность (идеал западнический, вполне в духе тургеневского Потугина⁸) была усвоена сначала образованным слоем русского общества, в первую очередь дворянством, а затем и более широким кругом наших соотечественников. Восемнадцатый век оказывается для нас не только эпохой того Просвещения (с большой буквы), идеи которого были воплощены в творениях французских энциклопедистов и английских эмпириков, Лессинга и Руссо, Стерна и Вольтера, но и временем, когда мы вбирали в себя европейскую цивилизованную *просвещенность*, которая отнюдь не сводится к *просветительству* в узком, специфическом смысле этого слова. Ту самую просвещенность, которая закономерно превращается в потребность оставить покамест в покое «последние вопросы» и не стремиться по-юношески «захватить всё»⁹, но зато видеть истинную мудрость, добро и красоту в *посюсторонней* «гармонической точности».

Такое по-пушкински широкое понимание «духа просвещения» включает идеалы личной чести, разумности в мыслях и поведении. Ему не чуждо «евклидовское» объяснение природы, общества и человеческой психики в духе рационализма XVII в. Поэтому оно не может быть

⁶ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя: Лотман Ю. М. Пушкин. Санкт-Петербург 1995, 50.

⁷ Ср., напр., карамзинское: «Век просвещения! Я не узнаю тебя — в крови и пламени не узнаю тебя» (Карамзин Н. М. Мелодор к Филарету: Карамзин Н. М. Сочинения в двух томах, 2. Ленинград 1984, 180).

⁸ Потугин, несколько выпрямляя и заостряя позицию Тургенева, заявляет: «Да-с, да-с, я западник, я предан Европе; то есть, говоря точнее, я предан образованности, той самой образованности, над которою так мило у нас теперь потешаются, — цивилизации, — да, да, это слово еще лучше, — и люблю ее всем сердцем, и верю в нее, и другой веры у меня нет и не будет» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах, IX. Москва-Ленинград 1965, 173).

⁹ Выражение Льва Толстого. Подробнее о «глобально-максималистской» тенденции в русской классической литературе см.: Недзвецкий В. А. «Захватить всё» (менталитет русского классического романа XIX века): *Slavia Orientalis*, 1994, 325–336.

сведено к просветительству в более узком смысле слова как апологии естественного в противовес не- (противо-) естественному. Квинтэссенцией этой сравнительно поздней просветительской концепции является руссоизм с его иеремиадами в адрес цивилизации, с признанием отдельных феноменов единственной реальностью и с отказом от ноуменальной (символической) сферы¹⁰. Непродолжительный период увлечения руссоизмом пережил Пушкин: я имею в виду 1823–1824 гг., когда поэт работал над поэмой «Цыганы»¹¹; учение Руссо не мог не учитывать в своей творческой практике и Тургенев — однако свойственная женевиному мыслителю антиисторическая и антисимволическая апология естественности ни в сознании автора «Цыган», ни в мирозерцании создателя «Записок охотника» не пустила столь глубоких корней, как это впоследствии наблюдалось у Льва Толстого. Пушкин и Тургенев были просветителями в широком смысле слова, но в то же время от настоящих последователей Руссо — Толстого, Герцена или Чернышевского — их отделяет существенная типологическая дистанция.

И всё же прав был Ю. М. Лотман, говоря, что Пушкин был связан с культурой Просвещения XVIII в. настолько «глубоко и органично», что «в этом отношении из русских писателей его столетия с ним можно сопоставить лишь Герцена»¹². Если сравнить меж собою интеллектуальное развитие обоих писателей, можно обнаружить немало общего. Оба выросли в семьях, в которых господствовал дух не патриархальной непосредственности и доверительности, а вольтерьянского вольномыслия и религиозного скепсиса. Оба на протяжении жизни неоднократно общались с живыми свидетелями екатерининского «века просвещения» и легко находили с ними общий язык¹³, о чем свидетельствуют их многочисленные сочинения. Знаменательно, что Герцен, не обращавший должного внимания на иные аспекты сложнейшего явления, которым был Пушкин, в отношении «духа просвещения» оказался безукоризненно точен: русский народ, обладавший, по словам Искандера, чудодейственной «внутренней силой», «на императорский приказ образоваться ответил через сто лет громадным явлением Пушкина»¹⁴.

¹⁰ Подробнее см.: *Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века: Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах, 2. Таллинн 1992, 42–45.

¹¹ Ср.: *Лотман Ю. М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов: Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах, 3. Таллинн 1993, 50–59.

¹² *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя, 50.

¹³ Для Пушкина такими свидетелями сравнительно недавно минувшей эпохи были Ганнибалы (бабушка Мария Алексеевна и двоюродный дед Петр Абрамович), а также А. Ф. Ланжерон, князь Н. Б. Юсупов, Н. К. Загряжская, И. И. Дмитриев и, конечно, Н. М. Карамзин (см. об этом: *Эйдеман Н.* Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. Москва 1984, 32–35). В развитии юного Герцена подобную роль сыграли его дядя Л. А. Яковлев (Сенатор), домашний учитель Бушо и всё тот же князь Н. Б. Юсупов (см. «Былое и думы», главы 1–5).

¹⁴ *Герцен А. И.* Собрание сочинений в тридцати томах, VI. Москва 1955, 199–200.

Конечно, в отличие от пушкинского поколения, для которого прошлый век был вчерашним днем (заметим, что, например, вплоть до 1820-х годов, до начала увлечения Байроном, Вальтером Скоттом и Гофманом, литература XVIII в. воспринималась современниками Пушкина как современная), просветительски настроенная часть поколения Герцена и Тургенева воспринимала его как недавнюю историю, полную славы и побед — побед русского оружия и русского гения. Позже пришло критическое переосмысление «века просвещения», никогда, однако, не доходившее до безоговорочного отрицания. Память о нем, совершенно непосредственная, изначально данная, порою *детская* привязанность к наивно-грубому, но славному прошлому роднит Пушкина не только с Герценом, но и с Тургеневым — с первым более в плане мировоззренческом (я имею в виду вольтерьянское вольномыслие), а с последним прежде всего в плане мифопоэтическом. Важно подчеркнуть, что хотя и у Пушкина и в особенности у Тургенева мы найдем достаточно много интеллектуальных и художественных качеств, никак не укладывающихся в рамки рационализма XVII в. или просветительства XVIII в.¹⁵, ни один из них ни разу не выступал в роли *антипросветителя*, верующего романтика-провиденциалиста, подобного Чаадаеву, Хомякову или Гоголю.

Если отвлечься от частных и нюансов, то можно с уверенностью утверждать, что как у Пушкина, так и у Тургенева XVIII в. вызывает небезоговорочную, но в целом всё же положительную оценку. Разумеется, оба писателя превосходно знают, что такое русское «барство дикое», которое в полную силу проявило себя именно в елизаветинскую и екатерининскую эпоху. Образы дедов, начертанные беспощадной кистью Пушкина в автобиографических заметках, так же как и образы Екатерины II и ее фаворитов в «Заметках по русской истории XVIII века» говорят сами за себя¹⁶. Со своей стороны на страницах тургеневской прозы можно встретить немало дедов-деспотов и циничных отцов-вольтерьянцев, окруженных сонмом внебрачных детей:

¹⁵ Я имею в виду не только диалектический историзм, но и повышенный интерес к таинственному, к «странной» или «ночной» стороне бытия (Nachtseite, по выражению Новалиса). См., напр.: SHAW J. T. Puškin and Supernatural: The Supernatural in Slavic and Baltic Literature. Columbus, Ohio, 1988, 3–25, а также недавно появившееся ценное исследование: Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). Москва 1998 (Чтения по истории и теории культуры, 20). Замечу, что если в случае Тургенева культурным источником соответствующих мифообразов является идеализм Платона и немецкий романтизм, то в случае Пушкина следует брать во внимание скорее «парамасонскую» мистику (напр., мартинизм) и предромантизм XVIII в.

¹⁶ Напр.: «Дед мой был человек пылкий и жестокий. Первая жена его, урожденная Воейкова, умерла на соломе, заключенная в домашнюю тюрьму за мнимую или настоящую ее связь с французом, бывшим учителем ее сыновей, и которого он весьма феодально повесил на черном дворе» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах, VIII. Москва–Ленинград 1951, 77). Подробнее об этом см.: Эйдельман Н. Я. Указ. соч., 11–15, 43–49, 325–359.

вспомним предков Лаврецкого, вспомним Василия Ивановича Лучинова из «Трех портретов», вспомним Порфирия Петровича, отца повествователя из рассказа «Часы», или Ивана Матвеевича Колтовского из повести «Несчастливая». Но несмотря на эту суровую правду и Пушкин, и Тургенев превосходно понимают, что XVIII в. был для России именно веком просвещения — далеко еще не осуществившегося, но всё же начавшегося и обещающего прекрасные плоды в будущем.

Восемнадцатый век был достоин того, чтобы относиться к нему с почтением. Это благородное чувство почтения в наиболее непосредственной, лирической форме выразилось в стихотворении Пушкина «К вельможе». «Ученая прихоть» князя Н. Б. Юсупова, которой повинуются «циркуль зодчего, палитра и резец» вызывает симпатию поэта, быть может, потому что именно так достигается просветительский идеал, согласно которому человек явился в сей мир не для самоограничения, не для доблестного кропотливого труда, а для личного счастья и свободы¹⁷. Однако важнее для понимания «духа просвещения» у Пушкина являются не убеждения Вельможи, а атмосфера, «аура», которая его окружает:

(...) Ступив за твой порог,
 Я вдруг переносюсь во дни Екатерины.
 Книгохранилище, кумиры, и картины,
 И стройные сады свидетельствуют мне,
 Что благосклонствуешь ты музам в тишине,
 Что ими в праздности ты дышишь благородной.
 Я слушаю тебя: твой разговор свободный
 Исполнен юности. Влиянье красоты
 Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты
 И блеск Алябьевой, и прелесть Гончаровой.
 Беспечно окружась Корреджем, Кановой,
 Ты, не участвуя в волнениях мирских,
 Порой насмешливо в окно глядишь на них
 И видишь оборот во всем кругообразный¹⁸.

В Архангельском князя Н. Б. Юсупова господствует умудренная интеллектуальным опытом, *просвещенная* красота и гармония. Это светлое, апеллирующее не к глубинам бессознательного, а к высотам сознания «северное», петербургское начало русской культуры. Важным компонентом такой культурности является рационально (но не нормативно-рассудочно) понятая наука, которая, как и поэзия, требует не

¹⁷ Именно этого не приемлет в Пушкине иной вестник XVIII в. — Пунин из повести «Пунин и Бабурин», разночинец, который исповедует не идеалы Просвещения, а героико-аскетическую нравственность, восходящую к рационализму западноевропейского XVII в. Тургеневский герой по-своему прав, когда приравнивает просветительский гедонизм Пушкина к первородному греху, т.е. к отказу от традиционно-религиозной регламентации нравственности: «Пушкин есть змея, скрытно в зеленых ветвях сидящая, которой дан глас соловьиный!» (Тургенев И. С. Указ. соч., XI, 185).

¹⁸ Пушкин А. С. Указ. соч., III, 171–172.

стихийного восторга, а напряженной работы разума¹⁹. И не случайно поэт отождествляет изящество и «вольготность» Вельможи с духом юности: это же «сады Лицея», куницынские уроки доблести и гражданственности, это «книгохранилище», подробно описанное еще в стихотворении «Городок». Юность может быть также истолкована в метафорическом и мифопоэтическом плане — как юность еще не окрепшей, но стремительно развивающейся русской образованности, которая вполне закономерно связывалась с XVIII в.

Тургенева и Пушкина роднит именно мифопоэтическое отношение к этой эпохе, которая, несмотря на известный скептицизм, вселяет в них оптимистическую надежду на будущее просвещенной России. Знаменательно, что оба автора чаще изображают свою современность или, как это часто бывает у Тургенева, прошлое, отдаленное на несколько лет, реже десятилетий. Мифообраз XVIII в. присутствует в творчестве того и другого как своеобразный фон. Историческая сущность характера Германна в «Пиковой даме» становится более понятной после того, как Пушкин приведет его разговор со старой графиней, подлинный «диалог непонимания», а затем сравнит этого провозвестника «железного века» с галантным любовником эпохи Казановы. Наивный «дух просвещения» оттеняет собою то сложное сплетение неоднозначных тенденций и истин, каким предстает у поэта век девятнадцатый.

Гоголь «Выбранных мест из переписки с друзьями», несмотря на то, что никогда до конца не изменил идеалу просвещенности, всё же избирает совсем иной тон: «Мы повторяем теперь еще бессмысленное слово „просвещение“». Даже и не задумались над тем, откуда пришло это слово и что оно значит»²⁰. Иное дело Тургенев. Он настолько хорошо знает истинную ценность духа и века просвещения, что не нуждается в доказательствах этой очевидной для него истины. Воспоминание о XVIII в. как основе российской просвещенности Нового времени принимает в его произведениях форму культурного фона²¹, подобного тому, какой имеет место и у Пушкина. Заметим, что очарование тургеневской прозы заключается не только в тонком лиризме, психологизме, умении чувствовать, как это замечательно подметил

¹⁹ Пушкин записал во второй половине 1820-х годов: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» (*Пушкин А. С.* Указ. соч., VII, 53). Об интересе Пушкина к точным наукам его времени и о вере в технический и гуманитарный прогресс см.: *Алексеев М. П.* Пушкин и наука его времени: *Алексеев М. П.* Сравнительно-исторические исследования. Ленинград 1984, 22–174. В этой же статье убедительно доказывается, что источником подобных мыслей были сочинения французских рационалистов XVIII в. — Вольтера, Лейбнера, Делиля, Шенье (там же, 44–47).

²⁰ *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений, VIII. Б. м. 1949, 285.

²¹ Ср.: *Халфина Н. Н.* Культурно-исторический пейзаж у Тургенева: Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1987/2, 74–76; *Шеушнова С. С.* Микросреда и культурный фон в художественной литературе: Там же, 1989/5, 18–24.

Б. К. Зайцев, «стихию женственного» и «меланхолическое раздумье»²², но также в описаниях екатерининских шкафов и диванов, старых портретов, хранящих память о былой славе и былых страстях, «темных лип аллеи» в усадебных парках, посаженных дедами с мыслью о внуках, и, конечно же, старых библиотек с заплесневелыми томами. Эта мебель, эти аллеи и эти книги выступают у Тургенева в роли хранителей культурной памяти, благодаря которым осуществляется «воспитание чувств» его «сокровенных», внутренне близких самому автору героев — например, Чулкатурину, Рудину, Лаврецкому, Литвинову, Нежданову или Павлу Александровичу Б. из повести «Фауст»²³, который в первом письме к другу упоминает «Пустынника» Д'Арленкура, «Кандида» в рукописном переводе 1770-х годов, «Торжествующего хамелеона» Мирабо, «Развращенного крестьянина» Ретифа де ла Бретонна и ветхую французскую грамматику в пестром переплете, на которой крупными буквами было написано: «Ce livre appartient à m-lle Eudoxie de Lavigne» и проставлен год — 1741²⁴. Но все эти книги хранились в спасской библиотеке²⁵ и воспитывали чувство причастности к культурному наследию у самого писателя. Именно им Тургенев был обязан первыми детскими впечатлениями, связанными с переживанием культуры. Им, а также Спасскому-Лутовинову с его точно соблюдаемым распорядком дня, с мавзолеем в стиле ампир, с липовыми аллеями в саду, скрещения которых совершенно в духе рационализма XVIII в. образовывали римскую цифру XIX в честь нового столетия²⁶. Культурная микросреда Спасского выражала идею просвещения в более скромном масштабе, чем царскосельские парки, но ее воздействие было не менее значительным, чем влияние Царского Села на юного Пушкина.

Художественное воплощение «духа просвещения» у обоих писателей не ограничивалось, однако, описаниями и сюжетами, напомиравшими о XVIII в. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на три аспекта.

Первый из них касается проблемы *воспитания личности* — одного из основополагающих мотивов просветительской мысли, если вновь вспомнить Канта, называвшего эпоху Просвещения выходом человечества из состояния несовершеннолетия. Постоянное присутствие и варьирование мотива интеллектуального образования и эмоционального воспитания наивной, еще нераспустившейся, «девственной» (и

²² Художники слова о Тургеневе. Публикация П. Н. Сакулина: Тургенев и его время. Первый сборник под ред. Н. Л. Бродского. Москва–Петроград 1923, 15.

²³ Автобиографичность «просвещенных», но слабых волей героев Тургенева не следует, однако, преувеличивать, как это нередко делает Б. К. Зайцев в известной биографии писателя, а вслед за ним В. Н. Топоров в вышеупомянутом исследовании.

²⁴ *Тургенев И. С.* Указ. соч., VII, 10–11.

²⁵ В настоящее время эти книги хранятся в научной библиотеке Государственного музея И. С. Тургенева в Орле.

²⁶ См., напр.: *Липеровская С.* На родине И. С. Тургенева. Москва 1961, 9–12.

зачастую девичьей) души в творчестве Тургенева является фактом очевидным и не требует доказательств²⁷. Обратим лишь внимание на связанное с этим мотивом тургеневское словечко — *дичок*. Впервые оно появляется в раннем рассказе «Три портрета» (1846), основное действие которого происходит в 70-х годах XVIII в. Слово «дичок» (подчеркнутое Тургеневым как необщепринятое) относится к героине рассказа Ольге Ивановне, сироте, которая воспитывалась в доме господ Лучиновых. Воспитание ее души, которое приводит к пробуждению любовной страсти, оборачивается трагедией: она умирает, подобно Вере, героине повести «Фауст». Еще раз Тургенев употребляет это слово в повести «Ася» по отношению к главной героине («Сначала она дичилась меня»; «... этот дичок недавно был привит, это вино еще бродило»²⁸). Наконец, в повести «Пунин и Бабурина» Муза Павловна, внебрачная дочь некоего дворянина и воспитанница Бабурина, также названа дичком и также переживает мучительный процесс душевного пробуждения и выработки личного достоинства. Один из героев повести, студент Тархов, который «развивает» ее, в которого она влюбляется и который впоследствии бросит ее на произвол судьбы, говорит об этом «дичке» знаменательные слова, под которыми, на мой взгляд, подписался бы сам Тургенев: «Впрочем, самая эта дикость мне в ней нравится. Признак самостоятельности!»²⁹.

Я далек от того, чтобы видеть в тургеневской симпатии к «дичкам» влияние односторонне понятого руссоизма с его апологией «естественного» человека. Наивные и чистые душой тургеневские девушки скорее сродни пушкинской Татьяне³⁰ или Маше Мироновой из «Капитанской дочки». Сложная связь этих образов с Юлией, конечно, существует, но, как и у самого Руссо, особенно ценна в них не сама наивность и не «дикое», «девственное» целомудрие³¹, а последующий процесс превращения «дичка» в полноценную личность, который чаще всего оказывается мучительным и даже трагическим, но для которого нет альтернативы.

Второй аспект вышеупомянутого «духа просвещения» носит миро-

²⁷ Укажу на образы Вари из рассказа «Андрей Колосов», Натальи Ласунской, Веры Ельцовой, Лизы Калитиной, Марианны из «Нови» — но также на Басистова из «Рудина», Владимира из «Первой любви», рассказчика из повести «Пунин и Бабурина».

²⁸ Тургенев И. С. Указ. соч., VII, 77, 87.

²⁹ Там же, XI, 181–182.

³⁰ *Первое* душевное качество Татьяны, на которое обращает внимание поэт — это «дикость» и нелюдимость («Дика, печальна, молчалива, | Как лань лесная боязлива, | Она в семье своей родной | Казалась девочкой чужой» — Пушкин А. С. Указ. соч., V, 47). Но как раз это и было необходимым, хотя и не достаточным, условием *самостоятельности*, т.е. личной независимости Татьяны. Интересен и сам по себе факт, что Пушкина и Тургенева привлекали в молодых девушках одни и те же душевные качества.

³¹ Во французском языке понятия девственности, чистоты и дикости, обозначаемые словом *virginité*, семантически совпадают.

воззренческий характер и касается пушкинского и тургеневского *религиозного скептицизма*.

Просветители XVIII в. в значительной степени отождествляли процесс воспитания с эмансипацией личности, с освобождением ее от власти естественных или общественных детерминантов и авторитетов, в том числе от авторитета Бога. Идеальная просветительская модель мира была имманентной, подвергая сомнению существование сверхъестественных явлений, бессмертия души и божественного предопределения³². Небеса — как у пушкинского лирического героя в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...» — оказывались «пустыми», реальная же действительность и история представлялись построенными по принципу случайности (*contingentio mundi*), совокупностью отдельных предметов и событий, лишенных закономерной связи и иерархических отношений. Ни Пушкин, который значительную часть своей жизни был вольтерьянцем, деистом (а в 1822–1823 гг. и «антитеистом»³³), ни тем более религиозный «агностик» и скептик Тургенев не были так далеки от подобных воззрений. И хотя я совершенно далек от того, чтобы отрицать «метафизические» (точнее сказать, мифопоэтические) моменты в наследии Пушкина или глубокое проникновение в область «таинственного» (точнее, бессознательного) в творчестве Тургенева, сравнительная удаленность обоих авторов от традиционной христианской модели мира и близость к модели просветительской гораздо больше, чем в случае кого бы то ни было из русских классиков, за исключением Льва Толстого — явного гонителя и тайного адепта просвещения и цивилизации. «Религиозный агностицизм» Тургенева³⁴, возможно, унаследованный им от отца, дает о себе знать хотя бы в образах неба, в котором писатель видит, подобно Пушкину, «синеватую воздушную пустоту», «вечный холод», и «безмолвие»³⁵. Иная возмож-

³² Ср.: CHAUNU P. La civilisation de l'Europe des Lumières. Paris 1971, 227–252.

³³ «Антитеист» активно противостоит идее существования Бога, в то время как атеист считает такую идею попросту наивной и не стоящей полемики; ср.: PRZEBINDA G. Od Czaadajewa do Bierdiajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej (1832–1922). Kraków 1998, 39.

³⁴ Выражение Ф. А. Степуна. Подробнее см.: Топоров В. Н. Указ. соч., 44–47.

³⁵ Тургенев И. С. Указ. соч., I, 162 («Бежин луг»); III, 153 («Накануне»). У Пушкина (быть может, и по цензурным соображениям) о «глупом небосклоне» говорит не лирический герой, а «повеса» Онегин. «Пустые небеса», правда, упоминает лирический герой, но всё же принявший облик умалишенного («Не дай мне Бог сойти с ума...»). По всей вероятности, выражение «пустые небеса» (фр. *le ciel désert*) — ходячее выражение, широко известное во Франции в первой половине XIX в., которое могло появиться в кругу французских энциклопедистов или даже ранее — у янсенистов, подобных Паскалю и Расину (впрочем, эти авторы его не употребляют). Оно встречается, например, у Мюссе в поэтическом сборнике «L'Espoir en Dieu» (1838) и у Нерваля в сборнике сонетов «Les chimères» (1854) — на последнюю цитацию указал мне К. В. Душенко. Однако во всех известных мне французских словарях и сборниках афоризмов это выражение отсутствует.

ная параллель — это «равнодушная природа» Пушкина («Вновь я посетил...») и «глухой и неизменный» закон природы, о котором говорит автор повести «Довольно». Таких «сближений» можно отыскать немало. Их источник — нехристианские (хотя и не антихристианские) представления просветителей XVIII в., пропущенные сквозь призму романтического пессимизма, а в случае Тургенева — также лучших образцов позитивизма середины и второй половины XIX в.³⁶

И наконец — *last but not least* — укажем еще на одну замечательную черту, роднящую Тургенева с Пушкиным как автором «Медного всадника» и «Капитанской дочки». Черта эта — вера в доброту человека — обыкновенно определяется как «просветительский гуманизм» или «антропологический подход к изображению человека»³⁷. Как указывает Ю. М. Лотман, «Пушкин гениально предчувствовал главное: замену гражданского общества — человеческим; предстоит не смена одной политической системы другой, а замена политики человечностью»³⁸. Поэтому вопреки «исторической необходимости» или логике классовых, сословных интересов Петруша Гринев нарушает присягу и направляется в Бердскую слободу искать помощи у Пугачева, Пугачев же помогает врагу спасти Машу. Подаренный «разбойнику» заячий тулуп и иные последствия милосердия оказываются важнее железных законов истории. «Милость к падшим» побеждает благодаря нарушению «порядка», благодаря «беспринципности сердца», по выражению Пастернака³⁹.

Но разве не столь же гениально непоследовательны лучшие герои Тургенева? Гибнет на баррикадах Парижа вопреки логике собственной рефлексии Рудин, влюбляется в девятнадцатилетнюю Лизу Лаврецкий, теряет голову неумолимый рационалист Базаров? Именно эта «непоследовательность сердца» придает этим героям ту великолепную заданность, благодаря которой и в их чисто тургеневском безволии открывается симпатичная, человеческая сторона.

За «русской детскостью» Пушкина, Тургенева и Чехова стояла, таким образом, могучая культурная традиция Просвещения, которой творчество этих мастеров слова никоим образом не исчерпывается, но без которой оно приобрело бы совершенно иные качества.

³⁶ О связи Тургенева с европейским позитивизмом см.: ZVIGUILSKY A. Taine et Tourguéniev: И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, Традиции. Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева. 26–28 августа 1993 г., Будапешт. Будапешт 1994, 79–87; *Он же*. Ernest Renan, Tourguéniev et Pauline Viardot: «Études renanniennes», 1^{er} trimestre 1993, 3–19.

³⁷ Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов, 57.

³⁸ Там же, 59. Разрядка Ю. М. Лотмана. — В. III.

³⁹ Ср. там же, 57.

Овидий, «певец любви» и поэзия Пушкина

АГНЕС ДУККОН

DUKKON Ágnes, ELTE TFK Irodalomtudományi tanszék, Budapest, Kazinczy u. 23–27, H-1075
E-mail: dukkon@gandalf.elte.hu

Abstract: The connection between Puškin's poetry and Ovid is well known in the Puškin-philology: most studies focus on the two poets' common biographical moment, namely, on their being exiled and their poetical reflections connected to that. Puškin addresses Ovid in his elegy as the "Singer of Love" (*певец любви*) (*To Ovid*, 1821), nevertheless, I have not yet found any exact research on the influence of Ovid's poetry on Puškin including poems like "Amores, Ars amatoria" and the more complicated relationship between the "Heroides" of Ovid and the "heroides" of Puškin (comparing, for example, female characters in the narrative poems and Tatiana's figure in "Onegin"). This study aims to unfold the Puškin–Ovid connection in three steps: 1. The philological background: Puškin's reading of Ovid in the early 1820s and later (first in French translation then in the original version); the title "Ovid's nephew" given to Puškin by Raevskij, which he accepted. 2. The transparency of Ovid's lyrical roles in Puškin's texts: 2.1. in his lyric poetry (poems, influenced by his passionate love to Amalia Riznič); 2.2. in the epic poems: "Gavriliada" and the erotic scenes from "Amores"; suffering, crime and self-sacrifice for love in "Heroides" and the hidden presence of the same traits in Puškin's heroines (the Circassian maiden, Zemfira, Zarema, Maria); 2.3. Tatiana as the 'herois' of Puškin: similarities and differences of Latin and Russian literary patterns. 3. Textual interferences: correlation of certain situations and topoi, the structure of the epistles, Tatiana's letter to Onegin in the light of the "Heroides".

1. В последние десятилетия XVIII в. античная поэзия вдохновляет европейскую литературу с обновленной силой. Анакреонтика и рококо господствует в французской и итальянской лирике, появляется в ранней поэзии Гёте в начале 1770-х годов, потом в лирике старого Державина и молодого Пушкина, а также в венгерской и польской литературах этого периода. (В Венгрии раннее творчество Михая Чоконאי-Витеза [1773–1805] и Михая Фазекаша [1766–1828], в Польше поэзия Францишка Дионизия Княжина [1750–1807] представляют это направление.) Неоклассицизм — кроме греческой — открывает для себя и римскую поэзию; произведения Горация, Катуллы, Тибуллы, Проперция и Овидия предлагают новые формы и темы для потомков. В французской литературе Э. Парни, в немецкой Гёте, в русской Батюшков и Пушкин обращаются с особенным вниманием к жанру т.н. римской или любовной элегии, достигшей своего апогея в лирике Проперция и развившейся до утонченности под пером Овидия. Гёте называет свой цикл «Римскими элегиями» (*Römische Elegien*, опубликованы в 1795 г. в журнале Шиллера *Noren*). Знаменательно, что первоначальное заглавие цикла было *Erotica Romana*. Гёте написал их в Веймаре, уже после римского путешествия, под влиянием расцветающей любви к Кристиане Вульпиус. Метафорически выражаясь, в цикле «Римских элегий» звучит

настоящее чувство поэта на обновленной лире античных мастеров. Проказы Амура, приключения мифических богов создают особый фон и настроение для радостных эротических картин из настоящей жизни, происходит стилизация под античный тон. В лирическом цикле Гёте неразделимо слито античное и новое. В самом жесте подражания римской элегии можно усмотреть желание надеть маску римского поэта и под этой маской воспеть любовь. Маска здесь служит не для закрытия собственного лица, а для сигнализации связи, причастности к миру Пропертия и Овидия. Мы привели «Римские элегии» Гёте в пример потому, что мы видим в отношении Пушкина к античности некоторое сходство с гетевской позицией. На наш взгляд пушкинское поклонение перед Овидием выражается также суверенно и многосторонне, как у его немецкого современника: оба они сумеют быть равными, потому что относятся к античному наследству творчески, не просто под влиянием литературной моды. Использование Пушкиным различных пластов овидиевской поэзии характеризует вольность и сознательность, от едва заметных просвечиваний мотивов до явных аллюзий и намеков.

2. Перед рассмотрением некоторых конкретных «овидиевских моментов» в пушкинских текстах мы бросим беглый взгляд на историю вопроса «Пушкин и Овидий», чтобы определить границы наших размышлений над темой.

Одну группу филологического материала составляют воспоминания современников, на которые ссылаются и исследователи. В дневнике И. П. Липранди, в записках К. А. Полевого и А. П. Керн находятся интересные данные, касающиеся знакомства Пушкина с поэзией Овидия. Липранди вспоминает первый, кишиневский период южной ссылки:

В первую половину пребывания Пушкина в Кишиневе он, будучи менее развлечен обществом, нежели во вторую, когда нахлынули молдоване и греки с их семействами, действительно интересовался многими сочинениями, и первое сочинение, им у меня взятое, был Овидий. [...] Действительно, Овидий очень занимал Пушкина [...] первая книга, им у меня взятая, был Овидий, во французском переводе и книги эти остались у него с 1820 по 1823 год¹.

Липранди еще несколько раз упоминает о сознательности пушкинского отношения к римскому поэту-изгнаннику; он пишет, что Пушкин «любил сравнивать себя с Овидием, называл Раевского спартанцем, а этот его – Овидиевым племянником»².

Слова Пушкина из письма к брату 30 января 1823 г. подтверждают воспоминания Липранди:

Каковы стихи к Овидию? душа моя, и «Руслан», и «Пленник», и Noël и всё дрянь в сравнении с ними³.

Записки А. П. Керн и К. А. Полевого сохраняют моменты из сле-

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, 1. Москва 1985, 318–320.

² Там же, 341–343.

³ Переписка А. С. Пушкина в двух томах, 2. Москва 1982, 25.

дующего этапа жизни Пушкина, проведенного в Михайловском. Анна Петровна связывает его с римским мастером по поводу чтения Пушкиным поэмы «Цыганы»:

Я была в упоении, как от текучих стихов этой поэмы, так и от его чтения, в котором было столько музыкальности, что я истаивала от наслаждения; он имел голос певучий, мелодический и, как он говорит про Овидия в своих Цыганах:

«И голос, шуму вод подобный»⁴.

А Полевой характеризует положение Пушкина в Михайловском чередованием литературных эталонов:

он живет в своей деревне, не выезжает оттуда, не может выезжать – и русский Овидий принял оттенок чуть ли Вольтера в Ферне или Руссо в самовольном изгнании⁵.

В литературоведении ряд статей и исследований посвящено вопросам Пушкин и Овидий, Пушкин и античность; мы упоминаем труды Покровского⁶, Якубовича⁷, Вулиха⁸, Формозова⁹, Лотмана¹⁰. В центре этих исследований стоят филологические проблемы (напр., Пушкин и легенда о гробнице Овидия — Формозов), осуществление овидиевского влияния, переосмысление этого влияния у Пушкина (Вулих). Сравнительно недавно появившаяся книга американской исследовательницы Stephanie Sandler продолжает эту линию. В анализе стихотворения «К Овидию» (*Repeating Ovid's Exile*)¹¹ она касается темы изгнания и степени идентификации Пушкина с Овидием, адресатом элегии. В настоящем докладе мы предлагаем другой подход к толкованию этой связи: мы попытаемся уловить различные формы осуществления овидиевских аллюзий в ткани пушкинских текстов, т.е. искать просвечивания различных лиц Овидия в поэзии Пушкина. Так, например, можно обнаружить следы певца противоречий любви и эроса (в лирике, в «Гаврилиаде»), учителя любви (*Ars amatoria* и рефлексии о ней в «Онегине») и поэта драмы и страдания из-за любви (*Heroides* и женские образы поэм, образ Татьяны). В обширной научной литературе темы «Пушкин и Овидий» внимание исследователей направлено лишь на очевидные связи, т.е. на филологические и поэтические вопросы изгнания, на то, как создается образ Овидия у Пушкина на основе «Скорбей» и «Понтийских элегий».

⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, 1. Москва 1985, 409.

⁵ Там же, 2: 63–64.

⁶ М. М. Покровский, Пушкин и античность. В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 4–5. Москва–Ленинград 1939, 39–40.

⁷ Д. П. Якубович, Античность в творчестве Пушкина. В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 6. Москва–Ленинград 1941, 139–140.

⁸ Н. В. Вулих, Образ Овидия в творчестве Пушкина: Временник Пушкинской комиссии, 1972. Ленинград 1974, 66–77.

⁹ А. А. Формозов, Пушкин и древности. Москва 1979.

¹⁰ Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Ленинград 1983.

¹¹ Stephanie SANDLER, *Distant Pleasures*. Stanford University Press 1989.

Воспоминания современников и научные исследования освещают пушкинское отношение к Овидию с внешней точки зрения, как оно отражалось в его поведении и поэзии. В письмах и критических статьях Пушкина обнаруживается эта связь с другой, субъективной стороны. В рецензии на «Фракийские элегии» Виктора Теплякова (1836) он пишет о рецепции Овидия французским поэтом Ж.-Б. Грессе и сравнивает ее с толкованием рецензируемого русского поэта: первый — по мнению Пушкина — отзывывается слишком строго о жалобах Овидия (имеется в виду *Tristia*), второй неправильно понимает характер римского поэта, когда в одной своей элегии приписывает ему такой героический дух, каким он не обладал в действительности. Но в глазах Пушкина это не уменьшает Овидия:

Овидий добродушно признается, что он и смолоду не был охотник до войны, что тяжело ему под старость покрывать седину свою шлемом и трепетной рукой хвататься за меч при первой вести о набеге (см. *Trist. Lib. IV. El 1*)¹².

Он оправдывает своего любимого поэта и против Грессе:

Книга *Tristium* не заслуживала такого строгого осуждения. Она выше по нашему мнению всех прочих сочинений Овидиевых (кроме «Превращений»). Героиды, элегии любовные и самая поэма «*Ars amandi*», мнимая причина его изгнания, уступают «Элегиям Понтийским». В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли! Сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме! Какие трогательные жалобы!¹³

Эта цитата свидетельствует о том, как продолжительно занимало Пушкина творчество Овидия. В период южной ссылки, когда он начал писать «Онегина», сам — «племянник Овидия» — зачитывался эротическими произведениями великого предшественника. Но в течение десятилетия углублялось и немножко изменилось первоначальное его восприятие, и *Tristia* и *Epistulae ex Ponto* у него стали на первое место (куда он ставил и *Metamorphoses*), опережая остальные, широко культивируемые в эпоху рококо и неоклассицизма любовные произведения. На это углубление указывает и тот факт, что от французского перевода он переходит к подлиннику. Ю. Лотман, ссылаясь на работу М. М. Покровского, пишет в комментариях к «Онегину», что Пушкин хорошо владел латинским языком, который он изучал в Лицее (не так, как Онегин, кто «знал довольно по-латыне, | Чтоб эпиграфы разбирать | Потолковать об Ювенале, | В конце письма поставит *vale*, | Да помнил хоть не без греха | Из Энеиды два стиха»), и «читал в подлиннике даже сравнительно малоизвестных латинских авторов»¹⁴. В начале 1820-х годов он читает Овидия еще во французском переводе (книги, взятые у Липранди), потом переходит к оригиналу. Лотман указывает на свое-

¹² А. С. Пушкин, Мысли о литературе. Москва 1988. 297.

¹³ Там же, 296.

¹⁴ Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, 130–131.

образную позицию латинского языка в России: «С закрытием иезуитских пансионов в 1815 г. латынь выпала из круга „светского“ образования [...]. К 1820-м годам знание латыни стало восприниматься как свидетельство „серьезного“ образования в отличие от „светского“. Знание латинского языка было распространено среди декабристов»¹⁵. Поэт «Скорбей» и «Понтийских элегий» с самого начала ссылки был и до конца жизни остался близок Пушкину, хотя он знал достаточно и его любовную лирику. Для нас интересно, что именно это грустное, тоскующее лицо Овидия запечатлелось так глубоко в его душе:

Как часто, увлечен унылых струн игрою,
Я сердцем следовал, Овидий, за тобою!
Я видел твой корабль игралищем валов
И якорь, верженный близ диких берегов,
Где ждет певца любви жестокая награда.

.....
Кто в грубой гордости прочтет без умиления
Сии элегии, последние творенья,
Где ты свой тщетный стон потомству передал?
(К Овидию, 1821)

Но «превратная судьба» готовила горестную старость для «изгнанного певца», лира которого звучит унынием и тщетной мольбой к Августу. В пушкинской элегии в тоне воспоминания прослеживается жизнь Назона с юных лет, когда «власы» его были «увенчаны розами», а стихи — «грациями», но выражается сочувствие «сурового славянина», «самовольного изгнанника» — *изгнаннику* латинскому.

Стоит поставить вопрос: как отражаются и «другие лица» Овидия в поэзии Пушкина? Мы имеем в виду «певца любви», к кому обращается молодой Пушкин в начале послания «К Овидию». В настоящей статье мы коснемся лишь нескольких моментов этой большой темы.

В комплексе понимания и усвоения Пушкиным овидиевского творчества дается аспект «мастер и ученик». Это вытекает, во первых, из роли «учителя любви», надетой на себя самим Овидием, во вторых, из положения молодого Пушкина, высланного властью на юг из-за «вольных стихов». Значит, в судьбе ученика повторяется трагедия мастера; литературный образ поэта-изгнанника реализуется в жизни позднего потомка. Но в общей рамке отношений «мастер-ученик» я предлагаю посмотреть, как «ученик-Пушкин» относится к учителю любви, автору *Ars amatoria*, *Heroides*, *Amores* и т.д. На мой взгляд можно уловить некоторые следы певца страстной любви и эроса в поэзии Пушкина, но с самого начала чувствуется, что у Пушкина больше жизни и меньше условности, книжности в любовной лирике. Возьмем, например, стихотворение «Каков я прежде был, таков и ныне я»:

Каков я прежде был, таков и ныне я:
Беспечный, влюбчивый. Вы знаете, друзя,

¹⁵ Там же, 131.

Могу ль на красоту взирать без умиления,
 Без робкой нежности и тайного волнения.
Уж мало ли любовь играла в жизни мной?
 Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,
 В обманчивых сетях, раскинутых Кипридой,
А не исправленный стократною обидой,
 Я новым идолам несу мои мольбы...
 (1826; курсив мой. — А. Д.)

В книге *Amores* Овидия общим топосом является жестокий Амур, имеющий власть и издевающийся над поэтом, как мы читаем в элегии 111/XI, где повторяются обороты для выражения страдания и униженного положения обманутого любовника, носящего, как вол, игу любви:

*Multa diuque tuli: vitiis patientia victast,
 Cede fatigato pectore, turpis amor! [...]*
*Ergo ego sustinui, foribus tam saepe repulsus,
 Ingenuum dura ponere corpus humo? [...]*

Luctantur pectusque leve in contraria tendunt
 Hac amor hac odium, sed, puto, vincit amor.
 Odero, si potero; si non, invitus amabo:
Nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet. [...]
 (курсив мой. — А. Д.)

У Овидия мы часто встречаемся с антиномией «люблю и ненавижу», унаследованной от Катулла, но с той разницей, что лирический герой Овидия примешивает и самоиронию в жалобу против Амура. Другой овидиевский момент, промелькнувший у Пушкина, — это не-исправимость: новые идолы пленяют его, как и героя латинской элегии (11/4):

Denique quas tota quisquam probet Urbe puellas,
 Noster in has omnis ambitiosus amor.
 (Сколько девушек ни найдешь в Городе, во мне горит желание за всех)

Это стихотворение начинается исповедью о том, что нет силы победить власть Амура/страсти, сердце пылает не из-за одной определенной красавицы, ведь «есть сто причин постоянно любить»:

Non est certa meos quae forma invitet amores,
 Centum sunt causae, cur ego semper amem.

Конечно, эти тематические и мотивные совпадения или сближения могут быть результатом не прямого и осознанного влияния Овидия, ведь Пушкин взял эпиграф у Андре Шенье: *Tel j'étais autrefois et tel je suis encore*, и в первом стихе повторяет его на русском языке. Но ведь через французских поэтов, Шенье и Э. Парни он все-таки соприкасается с овидиевской фикцией о перипетиях любви; прообраз двойственности эроса уходит корнями в римскую элегию. И Пушкин был восприимчив к противоречиям чувств, как свидетельствует об этом его любовь к Амалии Ризнич (начало 1820-х годов). Е. Зингер опубликовала большую статью в «Вопросах литературы» об адресате — Ама-

лии Ризнич — некоторых стихотворений Пушкина¹⁶, подчеркивая антиномичность и симультанность страдания и счастья, отражающиеся в таких стихотворениях, как «Простишь ли мне ревнивые мечты, | Моей любви безумное волненье?», «Ночь», «Всё кончено: меж нами связи нет».

Но надо указать и на главную разницу между любовной лирикой «мастера и ученика»: Овидий более риторичен, а у Пушкина сильнее чувствуется личностное начало, даже и тогда, когда он воспеваает легкие, поверхностные чувства в духе рококо или античных образцов.

Духом римской эротической поэзии веет и в «Гаврилиаде»: совмещение эроса с иронией, свойственное «мастеру-Овидию», в этой поэме блестяще осуществляется. В поисках сюжетного источника «Гаврилиады» литературоведами перечисляется много интересных параллелей: апокрифические тексты, новеллы Боккаччо, итальянские и французские издания средневековых псевдоблаговещений, религиозные пародии Байрона и его круга, которые доходили и до Пушкина¹⁷. Но тем не менее интересен вопрос художественного оформления эротических сцен поэмы; именно здесь просвечивается более заметней лицо «учителя любви», т.е. Назона. Я имею в виду не интерференцию каких-нибудь текстуальных элементов, а общий подход к эротической теме, умение Пушкина играть роль самостоятельного и талантливой ученика когда подвернется подходящий сюжет. Эту связь нельзя назвать ни эмуляцией, ни подражанием, просто при параллельном чтении двух поэтов обнаруживается родственность: «племянник Овидия» понимает своего литературного дядю (кстати, поэма «Гаврилиада» возникла в 1821 г., во время интенсивного чтения произведений Овидия во французском переводе). Достаточно указать на описание, когда сатана покоряет деву Марию:

Одной рукой цветочек ей подносит,
Другая мнет простое полотно
И крадется под ризы торопливо.
И легкий перст касается игриво
До милых тайн... Все для Марии диво,
Все кажется ей ново, мудрено.
И между тем румянец нестыдливый
На девственных ланитах заиграл –
И томный жар и вздох нетерпеливый
Младую грудь Марии подымал.

В первой книге *Amores* в пятой элегии *Aetus erat...* описывается несколько подобная сцена: молодая Коринна с таким же мнимым сопротивлением принимает «осаду» любовника, как Мария в поэме Пушкина.

Ecce Corinna venit, tunica velata recincta,
Candida dividua colla tegente coma:

¹⁶ Е. Зингер, «Во мне бессмертна память милой...»: Вопросы литературы. Март-апрель 1998, 121–153.

¹⁷ М. П. Алексеев, Пушкин. Сравнительно-историческое исследование. Ленинград 1984. 309.

Qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
 Dicitur et multis Lais amata viris.
 Deripui tunicam; nec multum rara nocebat,
Pugnabat tunica sed tamen illa tegi;
Quae cum ita pugnaret, tamquam quae vincere nollet,
 Vistast non aegre prodicione sua.
 Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,
 In toto nusquam corpore menda fuit.

 Cetere quis nescit? lassique quiescimus ambo.
 Proveniant medii sic mihi saepe dies!

Но и из других элегий *Amores* можно было бы привести подобные сцены (1/4, 1/6, 1/13).

В первой элегии первой книги можно заметить очевидную трагедию первого стиха Энеиды Вергилия: «*Arma gravi numero violentaque bella parabant...*» и в дальнейшем идет пародизация серьезного жанра: Купидон халтурит в деле Аполлона и крадет одну силлабу из пары гексаметров, другие боги тоже путают роли. Молодой Пушкин следует своему мастеру и в этом отношении: пародийный характер «Гаврилиады», и явно ощущаемая охота изображать «языческие наслаждения» под видом библейской легенды — т.е. совершить литературный подвиг не по вкусу официальной власти — ассоциирует положение Овидия во время распоряжений Августа для восстановления упавшей нравственности в римской империи. Не случайно, что «Гаврилиада» распространилась лишь в рукописи, была популярна среди декабристов и истолкована властью как «бунтовское, опасное» произведение.

По этой же аналогии можно реконструировать связь между «Героинями» и некоторыми женскими образами Пушкина, в том числе и Татьяны. Общепринятым считается мнение классиков-филологов, что эти фиктивные послания, созданные Овидием от имени знаменитых женщин греческой мифологии и латинской литературы, имеют более серьезный характер, нежели «Любовь» и «Искусство любви». Немецкий ученый Вальтер Краус пишет, что новаторство книги «Героини» скрывается в умении поэта показать противоречия женской души и характера¹⁸. Пятнадцать отдельных посланий и шесть парных совмещаются в книге без особенной системы, связь между ними восстанавливается через общий тон страдания и плача. Заслуга Овидия не в выборе формы послания, ведь это было использовано в риторике и раньше, а в том, что он снова вернул поэтичность изношенному жанру. Под риторическими женскими масками звучат истинно трагические монологи о потерянной любви (Филлида, Ариадна), о растоптанном достоинстве (Брисеида) и об обманутых чувствах, желаниях. «Героини» возникли в ранний период творчества поэта, незадолго до создания несохранившейся трагедии «Медея». Не случайно, что драматичность этих

¹⁸ Walter KRAUS, Die Briefpaare in Ovids Heroiden: Wiener Studien 65 (1950/51) 54–77.

женских монологов передается так живо, и показывает поэта с новой стороны: мы видим здесь знатока женской психики, кто понимает не только легкие чувства и эротические приключения, но и роковые страсти, глубокие страдания, темные бездны души (Дидона, Медея, Федра).

Пушкин знал и этого Овидия, ведь он упоминал о «Героидах» в рецензии на сборник Теплякова, даже поставил это произведение в свой оценочный ряд. Факт, что Пушкин хорошо знал эти послания, ободряет нас к поискам их следов в его произведениях. Мы подчеркиваем опять, что мы понимаем литературную связь в широком смысле слова. Кроме строгих филологических и интертекстуальных моментов мы причисляем сюда и то трудно уловимое просвечивание какого-то знакомого образа, веяние духа определенного мастера или идеала, которое скрывается за текстом. Призрачность великих произведений похожа на глубокие горные озера. В случае Пушкина первая волна знакомства с Овидием с 1820 по 1823 г. совпадает с влиянием Байрона, с написанием «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана», «Гаврилиады», элегии «К Овидию» и первых двух глав «Онегина». (Третья глава была начата в феврале 1824 г. еще в Одессе, как и «Цыганы».)

В поэмах Пушкина, включая сюда и «Полтаву», все женские фигуры так или иначе становятся жертвами любви: в гибели Черкешенки, Заремы и Марии, Земфиры и Марии, героини «Полтавы» виноваты косвенно или непосредственно ими любимые мужчины — как у Овидия. Очень интересно, что байроническая структура жанра поэмы у Пушкина с самого начала изменяется: как устанавливает Жирмунский, вместо одноцентрической схемы в пушкинских поэмах получается два центра, мужской и женский¹⁹. Значит, с одной стороны, он сознательно шел по следам Байрона, но свободно, не подчиняясь полностью, а с другой стороны — может быть, подсознательно влияла на него драматичность овидиевского произведения. Женские образы Байрона почти неподвижные, мы видим их вообще с внешней точки зрения (нарратора или героя), они представляют собой не больше, чем романтический аксессуар поэмы. Зато пушкинские женщины обладают большей самостоятельностью и жизненностью. Их образы связывает жертвенность, что С. Г. Бочаров отметил и в образе Татьяны: «Эта ситуация жертвенного превосходства любящей героини над современным героем уже была открыта Пушкиным в ранней поэме, и, вероятно, она в самом деле *должна была быть* заново и с новым громадным углублением воспроизведена в романе и в этом смысле была ему *предопределена*»²⁰. Бочаров ссылается на мысли М. И. Кагана²¹ насчет значения образа

¹⁹ В. М. Жирмунский, Байрон и Пушкин. Ленинград 1978. О композиции см. гл. 11. 43–92.

²⁰ С. Г. Бочаров, О реальном и возможном сюжете. «Евгений Онегин». В кн.: Динамическая поэтика. Москва 1990. 14–39.

²¹ М. И. Каган, Недоуменные мотивы в поэмах Пушкина. В кн.: В мире Пушкина. Москва 1974. 96.

черкешенки в дальнейшем развитии Пушкина: именно этой жертвенностью, «этим заветом черкешенки о любви» живут и остальные значительные произведения. Тем не менее стоит учитывать и возможное влияние «Героинь» Овидия в становлении женских образов Пушкина. Романтический литературный жанр обогащается классическим наследием; два мастера, романтический и классический просвечиваются в пушкинских текстах, и, как уже было сказано, из этого выходит не подражание, а новый синтез, равноправный диалог.

Лучше всего выражается эта внутренняя диалогичность (или протечность) пушкинского текста в «Евгении Онегине». В данной работе указывается лишь на «овидиевские оттенки» героини романа, в связи с которой мы не нашли в научной литературе намеков о возможном влиянии Овидия, тогда как в связи с образом Онегина этот момент всегда подчеркивается. В первой главе романа изображается его фигура в духе римского поэта, как будто лирический герой *Amores* показывал бы лицо сквозь пушкинские строки. В восьмой строфе мы читаем следующие строки об образованности Онегина:

«Но в чем он истинный был гений,
.....
Была наука страсти нежной,
Которую воспел Назон».

Но если иметь в виду симметричность, столь характерную черту пушкинского творчества, стоит посмотреть, не связан ли образ Татьяны с миром античного поэта. Уже по поводу жертвенности была упомянута преемственность в женских фигурах Пушкина, и если в них мы распознали некоторые общие моменты из посланий «Героинь», то и Татьяну нельзя исключить из этого круга. Ведь ее любовь также абсолютна и жертвенна, как и у овидиевских женщин, но кончается не трагически, а — эпически-элегически, т.е. не апогеем страдания, а желанием «покоя и воли», как и стихотворение «Пора мой друг, пора...». В исповеди Татьяны (8/XLIII–XLVI) звучит укор Онегину подобно, как в «Героинях» Овидия, хотя менее страстно и «мажорно», и поднимается мечта о тихой, уединенной жизни, далеко от шумного общества. Мы читаем:

.....Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где первый раз,
Онегин, видела я вас, (...)

А лирический герой упомянутого стихотворения говорит:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег. (1834)

В «Онегине» пушкинский идеал выражается в равновесии двух верностей: в верности любви («Я вас люблю | к чему лукавить?») и долгу («Но я другому отдана; Я буду век ему верна»). Антиномия раздвоенности души и единства жизни создает неисчерпаемый, бесконечный характер этого образа Пушкина, и не случайно, что в литературной традиции он остался таким живым (см., например, у Достоевского, Л. Толстого).

Теперь рассмотрим, какие конкретные «овидиевские мотивы» окружают фигуру Татьяны. Самое главное связующее звено — письмо. В комментариях к «Онегину» Ю. М. Лотман подробно анализировал литературные прототипы письма Татьяны. Он рефлектирует на концепции В. В. Виноградова и С. Г. Бочарова, по которым «французский оригинал» письма является мистификацией автора (Виноградов) или «мифическим переводом ... сердца Татьяны» (Бочаров). Лотман считает важным исследование и филологических параллелей: «Однако подобная постановка вопроса не отменяет того, что текст письма Татьяны представляет собой цепь реминисценций в первую очередь из текстов французской литературы. [...] Целый ряд фразеологических клише восходит к „Новой Элоизе“ Руссо»²². Интересно, что ни он, ни другие исследователи²³ не считаются с другими возможными влияниями кроме XVIII в. и сентиментализма. Но если учитывать таинственное подводное течение в становлении художественных образов, мы можем допустить несколько отдаленные, но все-таки ощутимые переключки между письмом Татьяны и посланиями овидиевских героинь. Одна такая точка соприкосновения улавливается в началах посланий: все античные героини начинают монологи с извинения или оправдывания из-за стиля, языка или самого акта написания и намекают на субъективную необходимость отчаянного поступка. Например, Бризеида к Ахиллу:

Quam legis, a rapta Briseide littera venit,
Vix bene barbarica graeca notata manu.
Quascumque adspicias, lacrimae fecere lituras:
Sed tamen et lacrimae pondera vocis habent.

Федра к Ипполиту:

Perlege, quodcumque! quid epistula lecta nocebit?
Te quoque in hac aliquid quod iuvet esse potest.
.....
Addimus his precibus lacrimas quoque: verba precantis
perlegis et lacrimas finge videre meas!

См. слова Татьяны:

Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,

²² Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, 228.

²³ В. Набоков, Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб. 1998.

Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю...
(курсив мой. — А. Д.)

Нельзя не заметить близость оборотов латинского послания «*addimus his precibus lacrimas*», «*verba precantis*» («добавим умоляющие слезы» «умоляющие слова») и русского текста: «слезы лью» и «твоей защиты умоляю». Любовь Татьяны к Онегину, конечно, не похожа на страсть Федры к Ипполиту, но в ткань письма Пушкин мог воткнуть различные элементы, запечатленные в его воображении при чтении Овидия. И эти «античные слезы» также не исключают появления «сентиментальных слез» в произведении Пушкина, как и иных оборотов из письма Юлии к Сен-Пре у Руссо.

Мы могли бы продолжить цитаты из посланий Ойноны, Ипсипылы, Медеи, Дидоны и т.д. У Овидия эта формула оправдывания из-за письма является общим риторическим элементом жанра, который вместе с концовкой образует рамку для ламентации, жалобы. У Пушкина также получается рамка:

«Я к вам пишу, чего же более...» [...] «Кончаю! Страшно перечесть...»

Содержание, которое передается в пределах этой рамки, несет в себе страстный, взволнованный характер, литературные штампы и топоры теряют доминанцию, конвенциональные формы перерождаются в истину данной психологической ситуации. Пушкин подготавливает это письмо и обнаруживанием душевного состояния Татьяны в XV строфе:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь, [...]

У Овидия сами героини намекают на угрожающий трагичный конец, на гибель под тяжестью неразделенной любви; здесь нарратор пророчествует об иллюзорности счастья, о невозможности любви. Еще раньше, в главах IX–X мы найдем перечень литературных образов, влияющих на воображение Татьяны. Как выше уже было указано, все они восходят к XVIII в. Было бы совершенным анахронизмом, если Пушкин заставлял бы свою героиню читать Овидия, как читал его Онегин. Зато в образе Татьяны рождается героиня, своего рода новый архетип, который в литературном пантеоне великих поэтических образов равен античным архетипам. Этот образ совершенно суверенен, несет в себе все достоинства пушкинского искусства, но одновременно вокруг себя образует коннотационное поле, в котором соединяется классическое с современным, сквозь который просвечивается вечная красота.

«Записки охотника» как художественное целое

САНДЕР БРАУЕР

Sander BROUWER, Faculty of Arts, Slavic Dept, Univ. of Groningen,
P. O. Box 716, 9700 AS Groningen, The Netherlands
[e-mail: s.brouwer@let.rug.nl]

Abstract: Traditionally, “Notes of a Hunter” is regarded as a pamphlet against serfdom. Indeed, if we read it only with an eye for the characters’ metonymical relations to each other, their behaviour and their environment, then its peasants simply appear as “normal” people—which may easily be interpreted as an argument against their being oppressed. This “normality” is, however, significantly supplemented if we pay attention to the artistic texture of the work: contradictions and identity of motifs; paradigmatic relations between characters and environment; intertextual (folkloristic) allusions. The stories can then be viewed as models of a search into a “territory” opposing the world of modern urban civilization. This is realized through the description of nature firstly; and through the special features of the hunter/narrator who penetrates it secondly. In its way of “being in nature”, hunting shows the same balance between (predatory) distance and direct involvement that Turgenev requires to be represented by an ideal narrator, who should adopt a medial position between emphatically entering into the described object (either a natural or a psychological entity) and describing it from a pseudo-objective distance. As a result, we do not just see the peasants appear as “normal” people but their “normality” is shaped as a sobering correction of their image as carriers of the “real Russian spirit”, of whom leading intellectuals of the day fostered high hopes.

1. Оппозиции

Хотя сборник «Записки охотника» является одним из самых популярных произведений Тургенева и освещается в научной литературе часто и с разных сторон, исследования поэтики этого произведения как художественного целого, как правило, малоудовлетворительны. Обычно обсуждаются идеологические аспекты: цикл воспринимается как антикрепостнический памфлет; если же обращается внимание на художественные стороны, то обычно говорится лишь о лиризме описания природы какого-нибудь отдельного рассказа.

Исключением является краткий, но богатый «Вступительный очерк» к петроградскому изданию 1918 г. «Записок», написанный Б. М. Эйхенбаумом, который в этот период сближался с формалистами. Он первый «рассмотрел книгу Тургенева как независимое, замкнутое целое — идея явно формалистическая», как выражаются редакторы и переводчики на английский язык статьи Эйхенбаума, S. and T. Hoisington (Eikhenbaum 1983: 7).

Статья Эйхенбаума не была перепечатана ни в одном из позднейших сборников его трудов. В советское время это было несомненно связано с тем, что автор эксплицитно отвергает идею об антикрепостнической тенденции «Записок». «Противопоставление жестоких помещиков и несчастных, безответных русских крестьян» для него «только

оттенок, не так уж резко выступающий в *Записках охотника*» (Эйхенбаум 1918: iii-iv); он напоминает о том, что «иные новеллы (...) совсем не связаны с крепостничеством, в других крепостничество служит только фоном, на котором выделяются характерные русские черты» (там же, iv). Содержание сборника он определяет как «общую картину сельской Руси, с ее загадочными людьми, хранящими какую-то свою мудрость» (там же). Эта тема связана с актуальными в 40-х годах поисками специфики русской жизни, русского характера — «одна из животрепещущих тогда тем» (там же).

Описывая эту специфику, Эйхенбаум определяет некоторые оппозиции, которые по Тургеневу лежат в основе «русского характера», сочетающего в себе европейские и восточные элементы. Эти оппозиции обнаруживаются уже в первом рассказе, «Хорь и Калиныч», в котором Хорь — более европейский тип, «человек положительный, практический, административная голова, рационалист», а Калиныч — тип восточный «созерцательный, идеалист, романтик, восторженный и мечтательный» (там же). По мнению Эйхенбаума «главные характеры задуманы в *Записках охотника* так, что они более или менее продолжают начальное противопоставление Хоря и Калиныча, как двух основ русской души. С одной стороны — деловитые, упрямые и угрюмые или даже жестокие скопидомы и крепостники, с другой — мечтатели, созерцатели, неудачники, чудачки, юродивые или почти святые, как Лукерья в *Живых мощах*» (там же, 12).

Оба типа осложнены, как пишет Эйхенбаум, «чисто-русскими особенностями: Хорь, несмотря на свою деловитость, не знает грамоты и, по-видимому, не очень склонен учить своих детей, тогда как Калинычу — «шалопая» грамота далась» (там же, 9).

Мне представляется, что за этими «чисто-русскими особенностями» скрывается, на самом деле, характерная для Тургенева оппозиция. Хорь — хороший крестьянин; он занимает прочную позицию в обществе; с его хозяйством всё обстоит благополучно, семья у него большая и здоровая; однако, хотя он и хорошо устроился, он неподвижен, не хочет откупиться, активно менять свою общественную позицию — недаром он живет «в лесу на болоте» (I: 10¹), т.е. вдали от общества. У Калиныча же больше, чем у Хоря, сообразительности и творческих способностей; но он запускает свое хозяйство и бродит по полям, охотничая. Здесь в зародыше можно увидеть позднейшее противопоставление двух основных человеческих типов «Гамлета» и «Дон Кихота», т.е. конфликт между умом и неподвижностью, с одной стороны, и подвижностью и непрактичностью, с другой². Этот трагический кон-

¹ Во всех цитатах из произведения Тургенева ссылаемся на: Тургенев ПСС с указанием номера тома в римских цифрах и номера страницы в арабских.

² Термины «подвижность» и «неподвижность» как качества персонажа употребляются вслед за Ю. М. Лотманом.

фликт — основа тургеневского мировоззрения, и вместе с тем он теснейшим образом связан с его поэтикой. Поэтому здесь необходимо сразу сделать маленькое отступление, чтобы внимательнее рассмотреть этот вопрос.

Ева Каган-Канс (1975), которая очень тщательно проанализировала ту огромную роль, которую играет в творчестве Тургенева оппозиция Гамлет — Дон Кихот, правильно возводит ее к романтической теме самоотстранения, преобладания стерильной рефлексии и холодного самоанализа, которая мучит современного человека и лишает его жизненной силы. Исследовательница, по всей видимости, считает, что Тургенев на самом деле предпочитает Дон-Кихотские стороны в человеке, видя в них выход из этого парализующего положения, и что на разных этапах своей творческой карьеры он воплощал этот идеальный тип в разных положительных героях, представителях современной интеллигенции.³ В этом, как мне кажется, нельзя не увидеть влияние концепции Гершензона (1919), который, насколько я знаю, первый указал на значение статьи «Гамлет и Дон Кихот» как ключевого текста для понимания тургеневского мировоззрения. Он считает, что Тургенев возлагал всю свою надежду на Дон-Кихотов, на «сердце» вместо «ума», на энтузиазм, направленный на вне себя положенную цель. Может быть, для мыслителя, столь близкого к символизму, такое предпочтение «мечтателей» кажется более естественным; как бы то ни было, я думаю, что дело у Тургенева обстоит сложнее и трагичнее. Действительно, он восхищается энтузиазмом и силой воли Дон-Кихотов. Но вместе с тем он называет их

полубезумными Дон-Кихотами, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какою они ее видят. Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сумасшедшим, чтобы верить в истину? и неужели же ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы? Далеко бы повело нас даже поверхностное обсуждение этих вопросов (V: 340–341).

Необходимо отметить, что, возводя свои характеры в такую парадигматическую оппозицию, Тургенев переводит их в конфликт более высокого уровня: индивидуальные, исторически конкретные характеры — актеры, которые разыгрывают, каждый в свою эпоху, историческую мировую драму человеческого существования. Но эта драма, в свою очередь, отражает вечную, космическую драму. Гамлеты и Дон Кихоты воплощают две космические силы, которые в другой форме присутствуют и в самой природе. Стоит привести целиком еще один фрагмент из статьи «Гамлет и Дон Кихот»:

в этом разъединении, в этом дуализме, о котором мы упомянули, мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как

³ “There is no doubt that, disturbed as he was by the Mephistopheles in him, Turgenev set before himself the ideal of the integrated harmonious being” (Kagan-Kans: 16).

вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал. Если бы мы не боялись испугать ваши уши философскими терминами, мы бы решились сказать, что Гамлеты суть выражение коренной центростремительной силы природы, по которой всё существующее считает себя центром творения и на все остальное взирает как на существующее только для него (так комар, севший на лоб Александра Македонского, с спокойной уверенностью в своем праве, питался его кровью, как следующей ему пищей; так точно и Гамлет, хотя и презирает себя, чего комар не делает, ибо он до того не возвысился, так точно и Гамлет, говорим мы, постоянно все относит к самому себе). Без этой центростремительной силы (силы эгоизма) природа существовать бы не могла, точно так же как и без другой, центробежной силы, по закону которой все существующее существует только для другого (эту силу, этот принцип преданности и жертвы (...) представляют собою Дон-Кихоты). Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего. Они объясняют нам растение цветка, и они же дают нам ключ к разумению развития могущественнейших народов (V: 341).

Этот пассаж явно (частями дословно) перекликается с рецензией на аксаковские «Записки ружейного охотника»:

Бесспорно, вся она (природа. — *S. B.*) составляет одно великое, стройное целое — каждая точка в ней соединена со всеми другими, — но стремление ее в то же время идет к тому, чтобы каждая именно точка, каждая отдельная единица в ней существовала исключительно для себя, почитала бы себя средоточием вселенной, обращала бы всё окружающее себе в пользу, отрицала бы его независимость, завладела бы им как своим достоянием. Для комара, который сосет вашу кровь, — вы пища, и он так же спокойно и беззастенчиво пользуется вами, как паук, которому он попался в сети, им самим, как корень, роющийся во тьме, земляною влагой. Обратите в течение нескольких мгновений ваше внимание на муху, свободно перелетающую с вашего носа на кусок сахара, на каплю меда в сердце цветка, — и вы поймете, что я хочу сказать, вы поймете, что она решительно настолько же сама по себе — насколько вы сами по себе (IV: 516–517).

Теперь обратимся к вопросу, как, по Тургеневу, художник должен изображать таким образом понятую природу. В изображении природы он различает два метода. Первый он характеризует следующим образом:

Бывают тонко развитые, нервические, раздражительно-поэтические личности, которые обладают каким-то особенным воззрением на природу, особенным чутьем ее красот; они подмечают многие оттенки, многие часто почти неуловимые частности, и им удается выразить их иногда чрезвычайно счастливо, метко и грациозно; правда, большие линии картины либо от них ускользают, либо они не имеют довольно силы, чтобы схватить и удержать их. Про них можно сказать, что им более всего доступен запах красоты, и слова их душисты. Частности у них выигрывают насчет общего впечатления (IV: 519).

Как представителей такого метода, Тургенев называет Тютчева и Фета. Другой метод описан так:

в любви (к природе. — *S. B.*) часто бывает много эгоизма. А именно: мы любим природу в отношении к нам: мы глядим на нее, как на пьедестал наш. Оттого, между прочим, в так называемых описаниях природы то и дело либо попадают сравнения с человеческими душевными движениями ('и весь невредимый хохочет утес' и т.п.), либо простая и ясная передача внешних впечатлений заменяется рассуждениями по их поводу. [Прим.:] Главным образом поэзии такого рода может служить В. Гюго (см. его 'Orientales'). Трудно исчислить, сколько эта ложная манера нашла себе подражателей и

поклонников, и между тем ни один его образ не останется: везде видишь автора вместо природы; а человек только и силен тогда, когда он на нее опирается (IV: 516).

В итоге, для Тургенева неприемлем ни метод Гюго и Бенедиктова, которые мало обращают внимания на саму природу, но только выражают свое эмоциональное и умственное отношение к ней; ни метод Тютчева и Фета, которые тонко подмечают отдельные детали, но не в состоянии сделать шаг назад и обозреть всю картину. А суть существования природы именно в этом сопряжении двух начал: «стройного целого», в котором «каждая точка [...] соединена со всеми другими», и «существования каждой отдельной единицы исключительно для себя». Легко здесь узнать характеристику существования не только природы, но и человека — вспомним центростремительные и центробежные силы из «Гамлета и Дон Кихота». По мнению Тургенева, природу нужно описывать, уравнивая подробную детализацию и обозрение всей картины. Художник может достичь этой цели, если он «отделится от самого себя и вдумается в явления природы» (IV: 518); но при этом он не должен терять себя: нужно глядеть на природу «с полным участием» (IV: 517). Только тогда «природа раскрывается и дает „заглянуть“ в себя» (там же).

Именно такой принцип мы находим при анализе тургеневского изображения характеров. В. М. Маркович (1975) отмечает в позиции рассказчика в тургеневских романах комбинацию прямой, почти без комментариев, передачи слов, действий и обстановки персонажей, с одной стороны, и обозревающих «обобщенных характеристик», с другой. «Несоизмеримость» позиции рассказчика с позицией персонажа в художественном мире здесь связана с фундаментальной невозможностью в тургеневском мире окончательно осмыслить свое существование изнутри, в терминах бытия-в-мире. Основная задача автора — выявить «взаимообусловленность противоположностей» (Маркович 1975: 30) в человеческом существовании.

Эта позиция автора-рассказчика, возвышенная над жизнью, но не как безличностная инстанция, а как заинтересованное лицо, которое осознает свою причастность к этой жизни, очень существенна, на мой взгляд, для тургеневской эстетики. Преломленная через призму созерцающего, заинтересованного автора, жизнь приобретает эстетический характер, это «та общая, бесконечная гармония, в которой [...] всё, что существует, — существует для другого» (IV: 517). Как показал Райнер Грюбель (1984), отстраненная позиция рассказчика в *Первой любви* принимает форму резигнации и ретроспекции в старости, как выражение эстетического решения жизненной дилеммы «воли» и «разума», этики и гнозиса. В повести эти два полюса присутствуют как «пылкая молодость», с одной стороны, и разочарованный зрелый возраст, с другой. Обе жизненные стадии подвергаются элегической перспективизации, что отличает тургеневский элегизм от романтического.

Но вернемся к *Запискам охотника*. Здесь, как и во всей малой прозе Тургенева, равновесие между простой передачей жизненного материала и обозревающим повествованием менее очевидно. В малой прозе лирический момент выступает с гораздо большей силой. Но и в рассказах тургеневский рассказчик, с одной стороны, субъективен, присутствует лично: характеры представлены читателю всегда в обстановке их встречи с рассказчиком, он порой как бы берет читателя под руку и показывает ему разные интересные детали; к тому же, в сборнике сильна лирическая «оркестрация» (Пумпянский 1929: 5). С другой стороны, этот рассказчик и «объективен», то есть его перспектива не ограничивается какой-нибудь явно выраженной идеологической или жизненной позицией; мы заранее не знаем, какого рода детали он будет показывать.

2. Контрасты

Итак, важный художественный принцип, определяющий единство «Записок охотника», это парадигматический принцип классификации: по тому или иному признаку в характерах обнаруживаются некие эквиваленции и оппозиции, и первый рассказ сборника, «Хорь и Калиныч», задает тон в этом отношении. Этот принцип прослеживается и в последующих рассказах, в которых характеры противопоставлены друг другу по тем или иным качествам, например, Чертопханов и Недопоскин, Владимир и Степушка в «Малиновой воде» и другие. Также, персонажи разных рассказов могут быть противопоставлены по оппозиции «Хоря» и «Калиныча»; например, Бирюк и Ермолай («Ермолай и мельничиха»), оба «люди леса», почти полностью воплощают эти типы. В «Бежине луге», как замечает Эйхенбаум, «Федя и Павлуша — характеры, из которых должны выработаться люди дела, спокойные и уверенные, Ильюша и Костя — задумчивые мечтатели, склонные к суеверию, будущие Калинычи и Касьяны» (Эйхенбаум: viii). Далее, принцип оппозиции обнаруживается в описаниях природы. Книга начинается с оппозиции Хоря и Калиныча, и кончается оппозицией леса и степи.

Принцип классификации на уровне построения персонажей можно рассмотреть как выражение общей тенденции у Тургенева к парадигматической организации изображаемого мира. Выбираются такие качества, которые можно сгруппировать в определенный ряд эквиваленций и оппозиций. Парадигматические связи обнаруживаются и между характерами и природой, о чем речь пойдет ниже. Такой же парадигматический принцип наблюдается и в построении сборника: повторяющаяся структура рассказов — охотник попадает в какое-то место, случайно встречается с кем-то, беседует и уходит — заставляет читателя рассматривать жизненный материал в разных рассказах по одному принципу. Рассказы сравниваются друг с другом на основе

эквивалентности, а не смежности, либо временной (как в романе-серии), либо социологической (как в физиологических очерках).

Единство темы и структуры «Записок» подкрепляется особенностями описания природы и мотивом охоты. Я скажу об этих аспектах отдельно, хотя на самом деле они тесно связаны друг с другом, как уже отметил Эйхенбаум: «Охота и природа — вот общая канва „Записок охотника“» (Эйхенбаум: vii).

На взаимосвязь между методом изображения природы и человека мы уже обращали внимание. Действительно, в «Записках охотника» люди как бы постепенно выделяются из фона природы и снова исчезают в нем. Общая для тургеневского понимания природы и человека концепция «взаимообусловленности притивоположностей», концепция жизни как балансирования между двумя крайностями, чувствуется в «Записках» в мельчайших деталях. Джордж Пахомов обратил внимание на то, что порой Тургеневские статичные описания природы проникнуты тонким напряжением, возникающим «в результате выдвинутых тезиса и антитезиса, соединяющих полюсы некоей оппозиции в неподвижном парадоксе» (Пахомов: 47). Так, в этих описаниях используются контрасты света и тьмы, черного и белого, горячего и холодного, ясной видимости и отсутствия конкретности; напряжение оппозиций чувствуется в типичной тургеневской атмосфере неподвижности-в-ожидании, впечатления, «что двое горячо спорят чуть слышным шепотом» в тихую, спокойную ночь («Затишье»); атмосфера импрессионистского тумана, нестабильности, такие определения как «неподвижное ожидание», «что-то», «какой-то», «слегка» и т.д. Приемы оксюморона, парадокса, антитезиса и контраста «позволяют художнику уловить невыразимую тайну слияния двух оппозиций» (там же, 48). Этот принцип описания, конечно, у Тургенева не единственный, хотя обычно именно в такой обстановке происходит конфликт между двумя характерами (очень показательно в этом отношении «Свидание»). Однако приемы контраста весьма характерны для его описаний природы, в том числе и в «Записках охотника». Встречи охотника часто происходят на какой-то границе: на границе Болховского и Жиздринского уездов («Хорь и Калиныч»); на берегу реки («Ермолай и Мельничиха», «Малиновая вода», «Льгов», «Бежин луг»); в заброшенном саду («Мой сосед Радилов»); в умирающей чаще («Смерть»); на краю пропасти («Бежин луг», «Певцы»; ср. знаменитый меланхолический возглас в конце этого рассказа, «словно с другого света»); на кладбище («Льгов»); когда рассказчик заблудился («Бежин луг»); на большой дороге («Каратаев», «Стучит!»). Время этих встреч почти всегда переходное: вечером («Хорь и Калиныч», «Ермолай и Мельничиха», «Бирюк», «Уездный лекарь»); среди глубокой ночи («Бежин луг», «Бирюк», «Гамлет Щигровского уезда», «Стучит!»); на заре («Ермолай и Мельничиха», ср. описание напряженного ожидания в начале этого рассказа [19], конец «Льгова», начало и конец «Бежина луга», конец «Свидания»);

перед сном или по просыпании, или в сонном состоянии («Ермолай и Мельничиха», «Бежин луг», «Касьян с Красивой Мечи», «Свидание»); перед смертью («Уездный лекарь», «Смерть», «Живые мощи») или перед побегом («Мой сосед Радилов»); после встречи с похоронной процессией («Касьян с Красивой Мечи»). Время года почти всегда или весна или осень, а если лето, то неизменно стоит невыносимая полуденная жара («Хорь и Калиныч», «Касьян с Красивой Мечи», «Певцы»)⁴.

3. Мотив охоты

Обратимся теперь к мотиву охоты в «Записках». Конечно, охота входит как существенный момент в образ рассказчика, который сам, как Ich-Erzähler, является одним из характеров художественного мира сборника, его частью. Я попытаюсь показать, что ампула охотника дает Тургеневу возможность воплотить в своем рассказчике те принципы описания природы — а одновременно, как мы видели, и характеров — которые он излагает в своей рецензии на «Записки ружейного охотника» Аксакова, и которые мы определили как уравнивание участвующей, сочувствующей позиции и позиции отстраненной, позволяющей лучше обозреть предмет.

Во-первых, поездки охотника обрамляют все рассказы. Его скитания как бы являются оправданием свободной манеры повествования о (каузально) не связанных между собой знакомствах со случайными встречными. Рассказы сборника объединены без всякой внутренней «фабульной» закономерности; их порядок не задан материалом, нет последовательного развития событий ни в отдельных рассказах, ни в сборнике в целом. В рассказах почти нет событий, даются только как бы голые описания встреч, разговоров, чужих рассказов. Такая мотивировка весьма удобна для рассказа не о событиях, а о характерах. Одновременно, художественный мир сборника как целого строится парадигматически: рассказы накладываются один на другой, и установка рассказчика-охотника, изображающего неподвижную «картину сельской Руси» (Эйхенбаум: iv) приобретает тем большую весомость.

Но «охотничество у Тургенева имеет и более глубокую, внутреннюю связь с духом этих новелл» (там же, v). Как пишет Тургенев в своей статье об аксаковских «Записках»: вообще, охота свойственна русскому человеку»; «сокровеннейшие корни» этой страсти, «быть может, следует искать в самом его полувосточном происхождении и первоначальных, кочующих привычках» (IV: 515). В своей книге, ставя перед собой задачу изобразить русскую жизнь, русский характер, Тургенев использует тип рассказчика, который сам причастен к этому миру, занимается чем-то специфически русским: охотой. Поэтому, как замечает Эйхенбаум, «недаром Тургенева [здесь имеется в виду, конеч-

⁴ О полудне как о переходном моменте см.: *Иванов и Топоров*, 120.

но, рассказчик. — S. B.] всё время сопровождает такой полувосточный „кочевник“ Ермолай — тоже страстный охотник» (Эйхенбаум: v).

Интересно проследить, как именно у Эйхенбаума связываются две стороны охоты — как типично русское амплуа рассказчика, с одной стороны, и как характерная черта русской души, с другой. Вопрос тем более интересный, что не только Ермолай — охотник, а также Калиныч, характер которого является членом той оппозиции, которая, как мы видели, представляет парадигму русского характера в целом. Эйхенбаум считает, что художественные качества охотников-бродяг типа Калиныча и Ермолая соответствуют художественной манере тургеневского повествования. Связь эта, кстати, устанавливается, главным образом, через мотив «простора»: поэтичность Калинычей связана с «первоначальными, кочующими привычками» русского охотника. О Ермолае говорится, что он «не уживался на месте, на ходу шмыгал ногами и переваливался с боку на бок — и, шмыгая и переваливаясь, улепетывал верст шестьдесят в сутки» (I: 21). В Яшке из *Левцов* наблюдается та же связь между «русской, правдивой, горячей душой», которая «звучала и дышала» в его голосе (I: 222) и «пространственным» качеством его пения: «от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль» (I: 222).

Как считает Эйхенбаум, художественная манера Тургенева тяготеет именно к этому полюсу «мечтательного, восторженного» отношения к природе. Его пейзажи так же «вкрадчивы и богаты оттенками» как и стихи Тютчева и Фета (Эйхенбаум: vi). В его описаниях природы «сказывается его родство с „тонко-развитыми, нервическими, раздражительно-поэтическими личностями“» (там же), которые, по определению самого Тургенева, подмечают многие оттенки, но от которых большие линии природы ускользают. Это сближает его с тем «мечтательным» полюсом русского характера, который, опять же по мнению Эйхенбаума, представлен в русском охотнике типа Калиныча. Он пишет: «С этой точки зрения характерно и сочетание самого рассказчика-наблюдателя с беспечным бродягой Ермолаем» (Эйхенбаум: viii). По Эйхенбауму, с образом охотника связаны только субъективные, лирические элементы тургеневской манеры повествования.

Мне кажется, что в образе охотника-рассказчика играют роль еще другие ассоциации, которые дополняют и несколько корректируют тезис Эйхенбаума. Во-первых, между охотником-баринном и охотниками-мужиками типа Ермолая и Калиныча существуют социально-психологические и культурные различия. Во-вторых, у них различный нарративный статус: хотя рассказчик разделяет с описанными им характерами амплуа охотника, тем не менее его статус в книге другой.

Из статьи о «Записках ружейного охотника» Аксакова видно, что Тургенев хорошо знаком с особенной ролью охоты в истории и куль-

туре: он называет законодательство об охоте и специальные меры, принятые Генриком IV; упоминает о Нимвроде, азиатских охотниках-царях, Орионе, древнерусских богатырях, о Владимире Мономахе и царе Алексее Михайловиче и его «Уряднике сокольничьего пути». Следственно, хотя он, как мы видели, утверждает, что охота — «общая, повсюду распространенная страсть русского», «сокровеннейшие корни» которой нужно искать в его «полувосточном происхождении и первоначальных кочующих привычках» (IV: 515), но в то же самое время он осознает и ее универсальное культурное значение. Охота для него в первую очередь культурно осмысленная деятельность, и такое отношение резко отличает его от «непосредственных» охотников типа Ермолая. Какова эта культурная деятельность? Что такое охота с точки зрения культуры? На этот вопрос я хотел бы ответить, пользуясь соображениями испанского философа Ортега-и-Гассет, изложенными в его небольшом, но очень содержательном эссе «Об охоте» (Ortega y Gasset 1957).

По Ортеге, охотник уходит из культуры, покидает «почву» культуры и вступает на почву природы. Эта мысль подтверждается тем, что «в многочисленных трагедиях, философских текстах, мифах, охота воспринимается как переход между культурой и природой» (Vidal-Nacquet 1981: 151). Таких коннотаций Тургенев как автор чуткий к корреляциям своих сюжетов, характеров, ситуаций и образов с образами мировой литературы, не мог не осознавать.

Размышляя по этому поводу, Ортега-и-Гассет определяет суть нехозяйственной охоты, охоты как развлечения, не обусловленной практической целью: убиванием животного ради добычи. Конечно, убить животное — *sine qua non* охоты, ее кульминационный пункт. Но при техническом превосходстве человека такая охота всегда увенчивалась бы успехом, была бы только средством добывания пищи. Суть нехозяйственной охоты, однако, в том, чтобы дать животному возможность спастись с помощью инстинкта. В идеальном случае охотник отказывается от своего технического превосходства и опирается на свою систему инстинктов, которая должна соперничать с системой инстинктов животного. Хотя при этом ему могут помогать другие животные, например сокол или собака, тем не менее он должен «читать» природу и реагировать на нее так же, как это делает животное. Вот почему Ортега называет охоту «соревнованием или столкновением двух систем инстинктов» (Ortega y Gasset: 31). Таким образом, охотник как бы возвращается на более раннюю стадию человеческого развития:

Первооснова не-хозяйственной охоты заключается в том, что она искусственно продолжает давать человеку возможность пребывать в архаической в высшей степени ситуации, а именно в такой первобытной ситуации, в которой он хотя уже человек, но живет еще под обаянием животной жизни (Ortega y Gasset: 72).

Охота — это «бегство от современного мира» (там же, 76), «возврат из истории и культуры на настоящую природную почву» (там же, 81).

Именно это обстоятельство может быть важно в связи с особенностями тургеневских описаний природы. По Ортеге, отношение охотника к природе радикально меняется вследствие его «возврата на настоящую природную почву». Охотник становится частью природы, смотрит на нее как бы изнутри:

В мистическом единстве с диким животным охотник невольно заражается им, и он начинает вести себя подобно ему. Он инстинктивно будет нагибаться, чтобы его не было видно; шагая, он будет избегать всякого шума. Он будет смотреть на всё окружающее с точки зрения животного и со свойственным тому вниманием. Вот это я называю быть внутри поля. (...) Ветер, свет, температура, строение почвы, камни и растения, — все играет свою роль, всё это не просто находится перед нами, как перед любителями природы или ботаниками, но всё содействует, всё активно. И содействует не как в сельском хозяйстве, в одностороннем, исключительном и отвлеченном смысле, с точки зрения пользы для урожая; в драме охоты каждая вещь играет свою роль всем своим существом, всем своим конкретным и полным бытием (Ortega y Gasset: 83–84).

Таким образом, охотник-рассказчик, с одной стороны, находится «внутри» мира природы, она окружает его «всем своим конкретным и полным бытием». С другой стороны, он «приходит извне»; он человек культуры, осознает именно культурную значимость своего поведения; он наблюдает природу и описывает ее. Именно это сочетание «вчувствования» и «отстраненности» позволяет взглянуть на природу «с полным участием» (IV: 517), что Тургенев так хвалил в описаниях Аксакова, и вследствие которого «природа раскрывается и дает человеку „заглянуть“ в себя». Действительно, охотничья страсть самого охотника-рассказчика выражается крайне редко, например, в начальных абзацах «Ермолая и мельничихи», в которых описывается напряженное ожидание на т.н. «тяге». Эта страсть показана, главным образом, через характеры других охотников, Ермолая, Калиныча, Владимира из «Льгова». Сам рассказчик, хотя он и присутствует как охотник, остается несколько в стороне, в тени. В этом смысле он — двуликий Янус, он не только часть и культуры и природы, но к тому же его охотничество является и частью художественного мира — как мотив, связывающий «я-рассказчика» с его человеческим и природным окружением — и символ лежащей вне художественного мира позиции автора. Охота превращается в метафору рассказывания.

Один из аспектов этой метафоры — роль *молчания* во время охоты. Д. Зеленин писал, что по народным традициям, молчать во время охоты было обязательным правилом для охотника. Молчание — одна из главных характеристик охотника Егора из «Поездки в Полесье», и мотив молчания играет в этом рассказе важную роль в мотивной структуре. Да и во всем творчестве Тургенева это важный мотив, например, в «Муму» (где немота Герасима — один из символов его кротости). В «Рудине» и «Дворянском гнезде» молчание противопоставляется ложной риторике и светскому сплетничанию (ср. Costlow: 11–54). Вспомним еще осуждение Тургеневым риторической манеры

Гюго и Бенедиктова; он любит как бы «передавать слово» самому предмету. «Молчаливое рассказывание» можно было бы, несколько парадоксально, назвать его идеалом.

Есть еще один аспект образа охотника, на который я хотел бы обратить внимание. Дело в том, что в русской народной традиции фигура охотника окружена коннотациями, характерными и для других типов «изгоя», например, для иностранца, разбойника, колдуна, знахаря, в какой-то мере для представителя духовенства, и т.п. Зеленин (1929–1930) объясняет это тем, что, по народным представлениям, охотник во время охоты как бы уходит из своего социального окружения, прощается с его нормами и ценностями. Он публично и подчеркнуто отрекается от христианства или по крайней мере скрывает свою принадлежность к христианской религии, когда он в лесу, и временно служит лешему. Зеленин приводит многочисленные примеры «анти-поведения» охотника (ср. Успенский 1985). Например, в Подолии и Волыни охотник, чтобы показать лешему свое отречение от христианства, стреляет в Крест «щёб стрельба добре была и дичина завше попадалась»; в Беларуси охотник может по причащении держать во рту причастие, потом вынимать его, и стрелять в него. Охотник может креститься левой рукой или кланяться кресту, выставляя левый бок (таким образом, он «оборачивает» христианский обряд и «поклоняется нечистой силе»; в Пасху, когда священник возглашает «Христос воскрес!», охотник может ответить: «А я стреляю!», делая жест, будто он действительно стреляет. Охотник — своего рода колдун, он действует черной, нехристианской магией (ср.: Зеленин I: 68–78; 113–118; II: 24–28; 45–48).

Конечно, хотя охотник XIX в. мог, не сознавая того, в той или другой мере сохранять эти механизмы анти-поведения, охота давно уже была «нормальной» деятельностью. От Мономаха до Алексея Михайловича, она была любимым развлечением великих князей и царей, и в XIX в. весьма многие, как помещики так и крепостные, занимались ею. Охоту можно было бы назвать единственной «цивилизованной» и общественно принятой формой анти-поведения. Поэтому «уход из культуры» охотника очень своеобразен: он переходит в мир «анти-культуры» и временно принадлежит этому миру, в котором нормы и ценности его мира не имеют силы; но в то же время он практически единственный среди подобных фигур, кто может вернуться в свой, исходный мир, не теряя своих общественных прав, своей принадлежности к цивилизации. Для других фигур, покинувших свой социум, это немислимо; например, разбойник или колдун — изгой не на время, а по существу. Но охотник может покинуть цивилизацию и снова вернуться в нее.

Эта особая позиция тургеневского рассказчика-охотника важна также в связи с тем, как изображается русский крестьянин.

Положение русского крестьянина стало общественной проблемой прежде всего с точки зрения аристократии и интеллигенции, и именно

в «их» литературе он стал предметом обсуждения. До Тургенева русские авторы, с каким бы сочувствием ни писали о крестьянах, но всегда делали это с точки зрения, внешней по отношению к ним. Оставляя в стороне идиллических и условных пастушек XVIII в., мы видим первые перспективы на настоящую сельскую Русь в «Бедной Лизе» и в радищевском «Путешествии», которые, однако, сильно окрашены сострадательными настроениями (выражаясь анахронизмом) «кающе-гося дворянина». В «Капитанской дочке» мир крестьян и казаков изображается через призму восприятия его молодым баринном Гриневым. Другое направление — описание крестьянского мира «изнутри», начинается с Панаева и Даля, и продолжается в романах и повестях Григоровича, но у них деревенский язык и нравы изображаются так детально и без всякой дистанции, что это почти этнографические очерки (отчасти, они и есть очерки, т.е. они развились как разновидность городского физиологического очерка). Здесь можно узнать в принципе те же два противоположных подхода в описании природы, о которых писал Тургенев: с одной стороны, проекция своих чувств и идей на природу, а здесь на мир крестьян; с другой стороны, настолько детальное описание, что общие линии исчезают. И эту проблему, проблему точки зрения рассказчика, тургеневский охотник решил — он полноценный представитель дворянства и носитель высокой культуры, но в роли охотника временно оставляет эту позицию и полностью разделяет позицию тех, кого он изображает. Эта смесь дистанции и причастности как раз характерна для тургеневского элегизма, о котором речь шла выше.

Литература

- Гершензон М. О. 1919 — Мечта и мысль И. С. Тургенева. Л. Н. Толстой в 1855-62 гг. Москва (Nachdruck 1970: Turgenev/Turgenev und Tolstoj. Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 103. München).
- Зеленин Д. К. 1929–1930 — Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии. Часть I: Запреты на охоте и иных промыслах (Сборник Музея антропологии и этнографии 8, 1929); Часть II: Запреты в домашней жизни (Сборник Музея антропологии и этнографии 9, 1930).
- Иванов В. В., Топоров В. Н. 1965 — Славянские языковые моделирующие системы (Древний период). Москва 1965.
- Маркович В. М. 1975 — Человек в романах И.С. Тургенева. Ленинград 1975.
- Пумпянский Л. В. 1929 — Тургенев-новеллист, в кн.: Тургенев И. С. Сочинения в 12-и томах. Под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума. Москва–Ленинград 1928–1934. Т. 7: v–xxx.
- Тургенев И. С. ПСС 1978–1986 — Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах. Сочинения в 12-и томах. Москва 1978–1986.
- Успенский Б. А. 1985 — Антиповедение в культуре Древней Руси. В кн.: Проблемы изучения культурного наследия. Отв. ред. Г. В. Степанов. Москва 1985: 326–336.
- Эйхенбаум Б. М. 1918 — Вступительный очерк: И. С. Тургенев, Записки охотника. Петроград 1918, с. iii–viii.

- COSTLOW Jane T. 1990 — *Worlds within Worlds. The novels of Ivan Turgenev*. Princeton, New Jersey 1990.
- GRÜBEL R. G. 1984 — Narrative Aisthesis der 'Ersten Liebe': Erinnerung vs. Wiederholung. Zur Topik und Intertextualität der Erzählung «Pervaja ljubov'» von Turgenev und «Vymysel» von Gippius, in: *Russische Erzählung — Russian Short Story — Russkij Rasskaz*. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Rainer Grübel. Amsterdam 1984 (*Studies in Slavic Literature and Poetics*, VI): 153–195.
- KAGAN-KANS Eva 1975 — *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision*. The Hague–Paris 1975 (SPR 288).
- ORTEGA Y GASSET José 1957 — Über die Jagd. Hamburg 1957 (*Rowohlt's Deutsche Encyclopädie*, 42).
- РАНОМОВ George S. 1983 — Nature and the Use of Paradox in Turgenev, in: *Записки русской академической группы в США / Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA* 16, 1983: Turgenev Commemorative Volume 1818–1883. Ed. by O. P. Ilyinsky, N. A. Natov, N. P. Poltoratzky a. o.: 47–56.
- VIDAL-NAQUET P. 1981 — Hunting and Sacrifice in Aeschylus' 'Oresteia', in: J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece* (transl. of «Mythe et Tragedie en Grèce Ancienne, 1972). Sussex–New Jersey 1981 (*European philosophy and the human sciences*, 7): 150–174.
- EIKHENBAUM Boris 1983 — The Sportsman's Sketches: An Introductory Essay, in: *Canadian-American Slavic Studies* 17, No.1 (Spring), 1983: 7–12.

Приложение

[iii]

Вступительный очерк

В 1847 г. в первой книге журнала «Современник» появился небольшой рассказ «Хорь и Калиныч», подписанный буквами Т. Л. Во второй книге напечатан был рассказ того же автора «Пётр Петрович Каратаев»; в следующих книгах «Современника» — ряд таких же небольших вещей, объединённых общей рамкой — странствиями помещика-охотника по лугам, лесам и сёлам. Рассказы эти печатались в «Современнике» в течение нескольких лет (1848, 1849, 1850 и 1851), а в 1852 году они вышли отдельным изданием под общим заглавием — «Записки охотника». Автором их был молодой тогда писатель (родился в 1818 г.) — Иван Сергеевич Тургенев. После этих новелл Тургенев писал много рассказов, повестей и романов, сделавших его имя известным не только в России, но и на Западе. В конце жизни (в 70-ых годах) он возвращается к ранним своим вещам и дополняет первое издание «Записок охотника» новыми вещами — «Конец Чертопханова», «Живые мощи» и «Стучит».

Материалом для своих рассказов Тургенев взял русскую деревню с её природой и её людьми. В художественной литературе того времени, не только русской, но и западной, появляется стремление к изображению простой, естественной жизни, простых людей, простой природы. Литература, пережив эпоху напыщенности и утончённости, стремится к «опрощению». Сельские романы и повести французской писательницы Жорж Санд совпадают с «Записками охотника» Тургенева — недаром он ещё в самом начале своей деятельности увлекался её произведениями и всегда говорил о ней с восторгом. На русской почве это литературное направление получило, конечно, особый оттенок — покаяния

перед забитым крепостным мужиком. Отсюда — часто у Тургенева противопоставление жестоких помещиков и несчастных, без[iv]ответных русских крестьян. Но это только оттенок, не так уж резко выступающий в «Записках охотника». Как художественное произведение — «Записки охотника» вдохновлены не идеей раскрепощения самой по себе и не этим держится эта книга и остаётся живой до наших дней. Иные новеллы (как «Уездный лекарь», «Мой сосед Радилов», «Конец Чертопханова», «Живые мощи» и др.) совсем не связаны с крепостничеством, в других — крепостничество служит только фоном, на котором выделяются характерные русские черты. Общая картина сельской Руси, с её загадочными людьми, хранящими какую-то свою мудрость, то деловитыми и хозяйственными, то беспечными и мечтательными, с её загадочными просторами и шумом лесов — всё это вместе, сплетаясь в одну нераздельную ткань, составляет содержание «Записок охотника». Русская жизнь и русский человек — одна из животрепещущих тогда тем. Тургенев часто говорит об этом и в письмах, и в статьях: «Мы народ не только европейский (пишет он в 1842 г.); мы не даром поставлены посредниками между Востоком и Западом: не даром наши границы касаются древней Европы, Китая и Северной Америки, трех самых различных выражений общества». Русский крестьянин для Тургенева — настоящий русский человек, сохранивший свои особенности в чистоте. Характерно, что первым рассказом был именно «Хорь и Калиныч», где поставлены рядом два начала, два основных типа — европейский (Хорь — «человек положительный, практический, административная голова, рационалист») и восточный, созерцательный (Калиныч «принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных»). И то и другое осложнено чисто-русскими особенностями: Хорь, несмотря на свою деловитость, не знает грамоты и, повидимому, не очень склонен учить своих детей, тогда как Калинычу — «шалопая» грамота далась. Характерно ещё, что в связи с изображением Хоря и Калиныча Тургенев определяет русского человека вообще: «Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперёд. Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай, а откуда оно идёт, — ему всё равно».

Тургенев, в качестве охотника, бродит по лугам и лесам — такова рамка «Записок охотника». Впечатления, таким образом, как бы сами собой нанизываются одно на другое — нет заботы о сюжете, нет необходимости в строгом порядке, в определённом построении и развитии. При непрерывном внешнем движении (скитания охотника) — внутренняя неподвижность: картина сельской Руси. Такая рамка удобна художнику, [v] если его задача — рассказывать не о событиях, а о людях. Так и Гоголь заставляет Чичикова в «Мёртвых душах» ездить по помещикам, чтобы развернуть перед нами целый ряд фигур. Охотничество у Тургенева имеет и более глубокую, внутреннюю связь с духом этих новелл. В своей статье о «Записках ружейного охотника» С. Аксакова, вышедших тогда же (1852 г.), Тургенев сам как бы объясняет смысл этой связи: «Вообще, охота свойственна русскому человеку: дайте мужику ружьё, хоть веревками связанное, да горсточку пороху, и пойдёт он бродить, в одних лаптишках, по болотам да по лесам, с утра до вечера... Этой общей, повсюду распространённой страсти русского, — страсти, сокровеннейшие корни которой, быть может, следует искать в самом его полувосточном происхождении и первоначальных, кочующих привычках, — как нельзя более соответствует книга

г. А-ва» и книга Тургенева, прибавим мы от себя. Недаром Тургенева всё время сопровождает такой полувосточный «кочевник» Ермолай — тоже страстный охотник: «беззаботен, как птица, довольно говорлив, рассеян и неловок с виду; сильно любил выпить, не уживался на месте, на ходу шмыгал ногами и переваливался с боку на бок, — и, шмыгая и переваливаясь, улепётывал вёрст пятьдесят в сутки.

Кроме этой рамки есть ещё нечто общее, проходящее через все новеллы и сообщаемое им особенное настроение — картины русской природы и передача чувств, возбуждаемых ею в душе охотника. В указанной выше статье об Аксакове Тургенев говорит: «Человека не может не занимать природа, он связан с ней тысячью неразрывных нитей; он сын её». При этом он осуждает «ложную манеру «изображать природу через сравнение с человеческими душевными движениями; «везде видишь автора вместо природы, а человек только и силён тогда, когда он на неё опирается... несравненно легче сказать горам, что они «побеги праха к небесам», утесу — что он «хохочет», молнии, — что она «фосфорическая змея», чем поэтически ясно передать нам величавость утёса над морем, спокойную громадность гор или резкую вспышку молнии... И оно понятно: ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы». Поэтому Тургенев восторгается ясными и простыми описаниями природы у Аксакова. Однако его собственные картины природы производят другое впечатление. Он как-будто о себе говорит в той же статье: «бывают тонко-развитые, нервические, раздражительно-поэтические личности, которые обладают каким-то особенным воззрением на природу, особенным чутьём её красот; они подмечают многие [vi] оттенки, многие часто почти неуловимые частности, и им удаётся выразить их иногда чрезвычайно счастливо, метко и грациозно; правда, большие линии картины от них либо ускользают, либо они не имеют довольно силы, чтобы схватить и удержать их. Про них можно сказать, что им более всего доступен запах красоты, и слова их душисты». Тут он понимает, как видно из дальнейшего, вкрадчивые стихи Тютчева и Фета. Так же вкрадчивы и богаты оттенками пейзажи самого Тургенева. Аксаков никогда бы не написал: «Река катила тёмносиние волны; воздух густел, отягченный ночной влагой». Зато у Тютчева есть близкое к этому выражение: «Тогда густеет ночь, как хаос на водах». Часто схватываются мелкие подробности — «неуловимые частности», которые тоже не в духе Аксакова: «Возле небольшой сажалки, наполненной красноватой и слизистой водой, виднелся колодезь, окружённый лужицами. Утки хлопотливо плескались и ковыляли в этих лужицах; собака, дрожа всем телом и жмурясь, грызла кость на поляне, пегая корова тут же лениво щипала траву, изредка закидывая хвост на худую спину». Иногда Тургенев от такой частности переходит сразу к широкой картине — так особенно бывает в заключении: «Собаки с преувеличенной быстротой вертели хвостами в ожидании овсянки; лошади топали и ржали под навесом... Солнце садилось; широкими багровыми полосами разбегались его последние лучи; золотые тучки расстилались по небу всё мельче и мельче, словно вымытая, расчёсанная волна... На селе раздавались песни («Льгов»)). Особенно «вкрадчивы» у Тургенева ночные пейзажи — тут сказывается его родство с «тонко-развитыми, нервическими, раздражительно-поэтическими личностями», которым недоступна уравновешенная манера Аксакова. Так в «Бежином луге»: «Темное, чистое небо торжественно и необъятно-высоко стояло над нами со всем своим таинственным великолепием.

Сладко стеснялась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах — запах русской летней ночи... Все смолкли. Вдруг где-то в отдалении раздался протяжный, звенящий, почти стелющийся звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая». Вместо «ложной манеры» напыщенных сравнений Тургенев употребляет другой приём — его сравнения, иногда очень многочисленные, отличаются особенной простотой: «По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса. Их узорчатые края, пушистые и легкие, как хлопчатая бумага, медленно, но видимо [vii] изменялись с каждым мгновением: они таяли, эти облака, и от них не падало тени» («Касьян с Красивой-Мечи»).

Охота и природа — вот общая канва «Записок охотника». Каждый рассказ — своего рода картинка, с заставкой и концовкой; отдельные фигуры медленно выступают из этого общего фона и медленно исчезают в широком просторе русских полей. Заставкой обычно служит пейзаж, концовка часто передаёт настроение рассказчика при помощи каких-нибудь отдельных впечатлений или даже маленьких сцен, как переключка мальчиков в «Певцах». Новеллы следуют одна за другой, как непринуждённый рассказ охотника о своих встречах и впечатлениях. Событий никаких нет, но зато всё время сохраняется личный тон рассказчика, придающий повествованию лирическую, задушевную окраску. Автор или рассказывает сам, или передает слышанный им разговор или воспроизводит рассказ другого лица — этими тремя формами определяется построение новелл. Автор присутствует всё время — или как действующее, или как слушающее лицо. Часто он прямо обращается к читателю, как бы действительно рассказывая ему: «Вечером мы с охотником Ермолаем отправились на «тягу»... Но, может-быть, не все мои читатели знают, что такое тяга. Слушайте же, господа». Постоянно встречаются фразы вроде — «я должен вас сперва познакомить», «надобно сказать читателю», «прошу позволения читателя представить ему этого человека», «довожу теперь его рассказ до сведения благосклонного читателя» и т.д. В каждой новелле автор так или иначе участвует: в «Хоре и Калиныче», «Малиновой воде», «Льгове» он — собеседник, в «Ермолае и мельничихе», «Бежином луге» он слушает со стороны, в «Уездном лекаре», «Однодворце Овсянникове», «Гамлете Щигровского уезда» он выслушивает обращенный к нему рассказ. Получаются разные типы новелл: в одних много места отведено впечатлениям самого рассказчика, в других больше развиты формы беседы (диалог), в третьих мы, вместе с автором, слушаем рассказ другого лица. Тем самым получаются три способа характеристики: либо характер даётся сразу, описывается автором извне (так — Ермолай), либо он выясняется постепенно из рассказа о себе, либо, наконец, из разговора. Характерно, что Тургеневу приходится иногда, чтобы сохранить общее построение, прибегать к условности: вводить себя, как случайно присутствующего при разговоре (так в «Бежином луге», «Свидании»). Таким образом, «Записки охотника» задуманы, как особый тип сборника новелл: бытовые картинки, вставленные в лирическую рамку. [viii]

Главные характеры задуманы в «Записках охотника» так, что они более или менее продолжают начальное противопоставление Хоря и Калиныча, как двух основ русской души. С одной стороны — деловитые, упрямые и угрюмые или даже жестокие скопидомы и крепостники, с другой — мечтатели, созерцатели,

неудачники, чудачки, юродивые или почти святые, как Лукерья в «Живых мощах». Даже в детях Тургенев изображает склонность к тому или другому типу: в «Бежином луге» Федя и Павлуша — характеры, из которых должны выработаться люди дела, спокойные и уверенные, Ильюша и Костя — задумчивые мечтатели, склонные к суеверию, будущие Калинычи и Касьяны. У Кости были «чёрные, жидким блеском блестящие глаза: они, казалось, хотели что-то высказать, для чего на языке — на его языке по крайней мере, — не было слов». То же противопоставление заметно и в «Певцах»: рядчик, пение которого отличается всевозможными внешними украшениями, завитушками, смелыми переходами, и Яшка, в пении которого звучит «русская, правдивая, горячая душа» ... «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль». С этой точки зрения характерно и сочетание самого рассказчика — наблюдателя с беспечным бродягой Ермолаем. Так, на фоне широких русских полей и бесконечных лесов, проходят перед нами русские люди — то спокойные, прикрепленные к своему делу, домовитые и разумные, то бродячие, задумчивые, таинственные, загадочные и тёмные, но ищущие правду и по-своему мудрые. Лукерья, позднее создание Тургенева («Живые мощи»), возносится над ними, как уже познавшая настоящую истину и просветлевшая. Всё вместе создаёт одну обширную, несколько тревожную и таинственную, картину русской жизни и русской души.

Б. Эйхенбаум

О «трагическом значении любви» в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов

В. М. МАРКОВИЧ

193231 Санкт-Петербург, Товарищеский пр., д. 2, кв. 91

E-mail: piligrim@infopro.spb.su

Abstract: There is a growing interest in connection with the “mysterious” and “strange” aspects of Turgenev’s works, today. For this reason, the author considers it expedient to clarify the logic of Turgenev’s shifts between the “strange” and “not strange”, investigates the writer’s conception of love in his short stories of the 1850s. This conception appears for the first time in the short story “A Quiet Spot” (*Затишье*) where the theme of love is designated by a flagrant contradiction: love leads a person to self-sacrifice and at the same time makes her a slave, the true fullness of existence is always paid for with suffering and death. Unlike romantic conceptions of love Turgenev’s one admits no harmonious solution of this contradiction on the basis of the all-reconciling myth. Being aware of this “strangeness”, he tries to approximate his conception to more common variants. Nevertheless, a touch of “strangeness” in “A Correspondence” or “Jakov Pasynkov” is still not removable. The self-denial of “Faust”’s hero is the writer’s attempt to conclude the unsolvable theme. A post-romantic universal myth of love emerges in “Asja” where unrealized love becomes a great esthetical value in the hero’s mind. The success of solving this theme meant its exhaustion: “First Love” reproduces the exact model of “Asja”. But the final theme of death abolishes love as an absolute value, which leads to its further development in Turgenev’s next works.

Предварительные замечания

В последние десятилетия стал расти интерес ко всему загадочному и странному в творчестве Тургенева. В известной мере это «повторение пройденного»: впервые подобная тенденция дала о себе знать еще в 10-е — 20-е годы нашего столетия (можно вспомнить хотя бы о работах В. М. Фишера и М. А. Петровского, опубликованных, соответственно, в 1919 и 1920 гг.¹). К середине 1920-х годов тенденция эта заглохла, но в 1960-х годах она возобновилась и с тех пор неуклонно усиливается. Недавнее появление книги В. Н. Топорова «Странный Тургенев» (М., 1998) — еще одно (и притом очень яркое) свидетельство ее усиления. Есть основание полагать, что в ближайшие годы изучение «странного» Тургенева приобретает широкий размах.

Представляется важным обратить внимание на один почти еще не затронутый аспект быстро набирающей популярность проблемы. Я имею в виду соотношение «странного» и «нестранного», «странного» и «классического» в произведениях Тургенева. И главное — роль этого соотношения (по-видимому изменчивого) в творческой эволюции их

¹ *Фишер Вл.* Таинственное у Тургенева: Венок Тургеневу, 1818–1918. Сборник статей. Одесса 1919; *Петровский М. А.* Таинственное у Тургенева: Творчество Тургенева. Сборник статей. Москва 1920.

автора. Совершенно очевидно, что колебания между различными установками, сосуществующими внутри творческого сознания писателя, имеют для его эволюции большее значение, чем факторы, внеположные творчеству. Представляется, что, проследив такие колебания по отношениям между текстами, сменяющимися друг друга во времени, можно обнаружить в них определенную логику и тем самым вплотную приблизиться к пониманию закономерностей эволюционного прогресса.

Интересный материал для постановки указанной задачи может дать рассмотрение тургеневской концепции любви. Или, говоря точнее, одной из таких концепций, потому что в разные периоды и в разных жанрах творчества Тургенева можно обнаружить разные концепции любовного чувства. В данном случае речь пойдет о той из них, которая сложилась в тургеневских повестях 1850-х годов (Г. А. Бялый, используя известные слова Рудина, называл их «повестями о трагическом значении любви»²) Основные черты этой концепции впервые обрисовались в повести «Затишье». Журнальный вариант ее появился осенью 1854 г.³

В «Затишье» не просто рассказывалась конкретная любовная история, в каких-то отношениях типичная для изображаемой эпохи. Любовь входила в повесть и как особая, глубинная тема, стилистически выделенная в тексте и, судя по всему, непосредственно выражающая авторское представление о метафизической сущности любви. Тема любовной страсти была окружена разнообразными мифопоэтическими ассоциациями⁴ и многократно соотносилась с пушкинским «Анчаром». Эта соотнесенность и проясняла с наибольшей отчетливостью универсальный сверхжитейский смысл темы. О том, что смысл этот — трагический, наглядно свидетельствовала сама рассказанная история. Напряженного углубления в подтекст требовал вопрос о том, каково именно, по мысли Тургенева, «трагическое значение любви» в человеческой жизни.

Уже не раз отмечалось, что любовь предстала здесь стихийной силой, независимой от разума и воли человека⁵. Но не менее важна была не поддающаяся объяснению странность любви: возникающее в повести представление о ней сочетало признаки, которые сознание читателей вряд ли могло воспринять как совместимые. Ассоциативная связь любовной темы с «Анчаром» создавала, например, ощущение

² Бялый Г. Тургенев и русский реализм. Москва–Ленинград 1962. 98–101.

³ Современник 1854, № 9, отд. I, с. 13–80.

⁴ Наиболее заметны аналогии, приближающие образ героини к образам архаических зооморфных божеств (сначала она уподоблена лани, потом — без всякого перехода — Церере и Юноне, позднее Афродите и Гере (т.е. той же Юноне). Выделяются и другие аналогии, уподобляющие Марию Павловну знаменитым трагическим героиням (Федре, Клеопатре, Медее), которые наделены полубожественным происхождением и способностью к неслыханным жертвам ради любви. Героиня предстает медиумом некой природно-божественной, роковой силы, а, временами, почти символическим ее олицетворением.

⁵ См., напр., указанные выше работы Фишера, Петровского, Бялого.

безграничной власти человека над человеком, равнозначной рабству. Но рабство это необычное: оно ведет человека к гибели, одновременно уничтожая естественный человеческий страх перед нею. И всё это в повести Тургенева призвано не только ужаснуть читателя: в другой системе сопоставлений (я имею в виду намеченную в повести иерархию персонажей⁶) страсть может быть воспринята как душевная сила, увлекающая человека к жертвенному самозабвению, преодолевающая эгоизм. Наконец, в повести прослеживается и мысль о том, что настоящая жизнь начинается для человека только на уровне страсти. Всё, что ниже этого уровня, воспринимается тем, кто его достиг (такова Марья Павловна), или тем, кто хотя бы приблизился к нему (таков Веретьев), как страшная пустота или как «сон самый безобразный»⁷.

Сочетание намеченных автором характеристик парадоксально в нескольких отношениях. Очевидно, что жертвенное самозабвение роднит страсть с высшими проявлениями духовности. Однако столь же очевидно, что страсть лишена их неотъемлемого отличительного признака, которым является свобода: в повести Тургенева человек, охваченный страстью, возвышается над собой невольно, и в известном смысле даже подневольно. Возвышение оборачивается порабощением — такая связь представлена у Тургенева неизбежной.

Рядом с первым вырисовывается и второй парадокс. Достигая в страсти истинной полноты бытия, человек расплачивается за это страданием и гибелью — такая связь у Тургенева тоже неизбежна. Созданная в повести картина мира замкнута в рамки жесткой дилеммы: либо та или иная форма пошлого прозябания, либо путь, ведущий к катастрофе. Третьего не дано.

Отметив это, важно обратить внимание на дальнейшее. Странная амбивалентность определившегося в «Затишьи» представления о любви устойчиво сохраняется в целом ряде тургеневских повестей того же десятилетия — в «Переписке», «Якове Пасынкове», «Фаусте», «Асе» и «Первой любви». Если попытаться выявить концептуально-структурный инвариант рассказанных в этих повестях любовных историй, то окажется, что он концентрирует в себе все основные парадоксы «Затишья».

⁶ Иерархия главных персонажей повести определяется, в первую очередь, их способностью или неспособностью к страсти. Ниже всех трезво-практичный и сухой Астахов: постоянная обремененность здравым смыслом или заботами мелочного самолюбия делают его самым безжизненным в ряду действующих лиц «Затишья». Неспособность возвыситься до настоящей страсти ставит под сомнение достоинства Надежды Алексеевны Веретьевой, а затем обосновывает их развенчание. В конце концов, почти всех людей не способных к страсти, объединяет в тургеневской повести свойственный им эгоизм.

⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах. Москва 1980. IV, 449. В дальнейшем ссылки на указанное издание даются в тексте статьи. Перекличка цитируемой реплики Веретьева с монологом принца Сихизмундо, героя драмы Кальдерона «Жизнь есть сон», — тема, требующая особого рассмотрения.

Снова и снова повторяется ситуация невозможности соединения любящих — при столь же очевидной невозможности как-то обуздать стремление к недостижимому. И каждый раз так или иначе проявляется поработавшая сила страсти: страсть завладевает человеком, и перед ее произволом он всякий раз, в сущности, беззащитен. Так же устойчива в тургеневских повестях 1850-х годов и связь между страстью и гибелью. Иногда эта связь оказывается прямой — в «Переписке» (история Алексея Петровича С.), в «Фаусте» (история Веры Ельцовой), в «Первой любви» (история отца героя-рассказчика). Там же, где этого нет, связь устанавливается метонимически: в истории героя или героини за рассказом о пережитой страсти непременно следует рассказ о безвременной смерти пережившего ее человека. Пусть и не от любви, но человек этот всё же безвременно погибает (так строится история Якова Пасынкова или история Зинаиды Засекиной). Наконец, может появиться аналог подобной связи: именно такую роль играет в повести «Ася» бесследное исчезновение героини. В эпилоге герой-рассказчик размышляет об Асе, как размышляют об уже умершем человеке. В рамках субъективного рассказа (а ничего, кроме него, в повести просто нет) это равнозначно реальному факту смерти.

Всё отмеченное свидетельствует о том, что в «Затишье» оформилась не просто конкретная художественная идея, но именно концепция, способная стать устойчивой сюжетной парадигмой. Очевидно, что мысль Тургенева год за годом вращается вокруг одних и тех же мотивов, не пытаясь или не имея возможности от них уйти.

*

В то же время очевидно и другое: переходя из повести в повесть, устойчивые мотивы всякий раз варьируются и комбинируются по-новому. По-видимому, идут поиски наиболее удовлетворительного для автора их осмысления и сочетания. Вот почему важно рассмотреть вопрос о том, какова логика этих поисков.

Попытаема, прежде всего, прояснить исходную ситуацию, побудившую Тургенева эти поиски начать. Можно заметить, что оформившаяся в «Затишье» концепция любви не вписывалась в рамки актуальных тогда для автора повести философских и художественных традиций. Заметны, например, некоторые переклички между этой концепцией и той философией любви, которая была сформулирована в трактате Н. В. Станкевича «Моя метафизика» (1833), а также в его переписке (именно Станкевич, вслед за Шеллингом, видел в любви силу, способствующую естественному преодолению эгоистического себялюбия)⁸. Как будто бы еще ближе к тургеневской другая концепция любви, сложившаяся в лирике, афористике и художественной прозе немецких романтиков — прежде всего в «Люцинде» Фр. Шлегеля

⁸ Воздействие мыслей Станкевича о любви на романы Тургенева отмечено Курляндской. См.: *Курляндская Г. Б. Эстетический мир И. С. Тургенева*. Орел 1994. 17–25.

(1799) и в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1799–1801)⁹. Именно здесь наиболее заметен во многом превосхитивший трагическую диалектику Тургенева потенциально катастрофический максимализм концепции романтиков (требование безусловной поглощенности чувством и абсолютного слияния любящих означало исчезновение отдельного человеческого «я»)¹⁰. Еще ближе тургеньевская концепция любви к тютчевской концепции, оформившейся как раз в первой половине 1850-х годов, в т.н. «денисьевском» цикле (можно выделить целую группу сходных мотивов, сплетавшихся в тему «поединка рокового» и столь же роковой гибельности любви)¹¹. Но, отмечая всё это, можно без труда убедиться, что все черты сходства между тургеньевской концепцией и концепциями, перечисленными выше (несомненно так или иначе ее питавшими), перекрываются гораздо более существенными различиями между ними. В пределах публикуемой статьи нет возможности подробно описать эти различия — так же, впрочем, как и оттеняющее их сходство отдельных идей или мотивов. Можно лишь кратко сформулировать суть этих различий, которая в общих чертах сводится к следующему.

Каждая из перечисленных выше концепций была своеобразным мифом. У Станкевича и его предшественников это был философский миф о духовном пути к Всеединству¹². У немецких романтиков это был преобразованный комплекс платоновских мифов об Эросе и прежде всего, метафоризированный миф об андрогине¹³. У Тютчева это был поэтический миф о слиянии с «жизнью божеско-всемирной», вписанный в контекст основного тютчевского мифа о Космосе и Хаосе¹⁴. И все эти во многом различные мифы были сближены двумя общими особенностями: во-первых, они давали исчерпывающее объяснение странным

⁹ Об этом: WIENBURCH U. Das universelle Experiment, Eine Untersuchung zum Verständnis der Liebe bei Friedrich Schlegel. [Köln 1964]; GÄDE E. Eros und Identität, Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenberg (Novalis). Marburg 1974; DIERKES H. Friedrich Schlegels „Lucinde“, Schleiermacher und Kierkegaard: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 57 (1983).

¹⁰ См.: Махов А. Е. Любовная риторика немецких романтиков. Москва 1991, 7–9.

¹¹ Вопрос о наличии сходных мотивов в творчестве Тютчева и Тургенева рассматривался многократно. См., напр.: Эйхенбаум Б. Поэтика Державина: Аполлон 1916/8, 45; Лаврецкий А. Тургенев и Тютчев: Творческий путь Тургенева. Петроград 1923; Благый Д. Д. Мир как красота: Фет А. А. Вечерние огни. Москва 1971, 602–607, и др.

¹² См. об этом: Гершензон М. история Молодой России. Москва 1908, 191–195; Сакулин П. Н. Идеализм Н. В. Станкевича: Вестник Европы 1915/2, 252–257.

¹³ Об этом: FRIEDRICHSMEYER S. Fr. Schlegel, Novalis and Resurgens of Androgynous Ideal. Stanford 1982.

¹⁴ См.: Франк С. Космическое чувство в поэзии Тютчева: Русская мысль 1913/11; Горифельд А. Г. На пороге двойного бытия: Горифельд А. Г. О русских писателях: Минувший век, I. СПб. 1912; Топоров В. Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством): Тютчевский сборник, Статьи о жизни и творчестве Тютчева. Таллин 1990; Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева: Там же.

и загадочным для обычного взгляда свойствам любви; во-вторых, они намечали идеальные перспективы, открывавшие в каких-то «иных» измерениях возможность разрешения ее трагических коллизий. Тургеневская концепция любви ничего подобного не содержала: в повести «Затишье» любовь до конца оставалась необъяснимой странностью и нерешаемой проблемой. В рамках агностической картины мира (а именно такова картина мира в тургеневских повестях 1850-х годов) концепция любви, вероятно, и не могла быть иной. Агностическое сознание просто не знало, что делать с трагическими парадоксами этой концепции.

Впрочем, тургеневская концепция выглядела раздражающе странной не только в сравнении с романтико-идеалистическим мифотворчеством. Она не укладывалась и в рамки социально-психологического детерминизма, на котором базировалась художественная философия натуральной школы (последняя всё еще сохраняла свою авторитетность в русской литературе первой половины 1850-х годов). Тургеневская концепция была слишком метафизичной, слишком иррациональной, чтобы совместиться с эмпирическим и трезво-аналитическим методом «критического» реализма.

К подобному же выводу приводит и сопоставление тургеневской концепции с опытом французской любовной прозы, прежде всего — с романом Антуана Прево «История кавалера Дегрие и Манон Леско» (1731)¹⁵. И в этом случае черты очевидного сходства перекрываются принципиальным различием: в отличие от романа Прево повесть Тургенева предьявляла читателю не психологию, а доступную лишь мифопоэтическому выражению метафизику любви. Если в сравнении с мифами романтизма и классического идеализма тургеневская концепция любви могла быть воспринята как следствие демифологизации «вечной» темы, то на фоне «Манон Леско» она выглядела скорее следствием ее «маньеристской», «вторичной» мифологизации.

*

Странность того, что открылось читателю в «Затишье», по-видимому, смущала самого Тургенева. Во всяком случае в годы, непосредственно следующие за журнальной публикацией повести, он явно пытается приблизить свою концепцию любви то к одной, то к другой из тех «классических» традиций, от которых она столь резко отделялась.

Можно заметить, например, попытку сближения с эротическим мифом немецких романтиков. В книжном издании «Затишья» (1856) Тургенев добавил к первоначальному тексту эпизод любовного свидания героя и героини. Тем самым он ввел в историю любви недостававшую ей сюжетную кульминацию, а вместе с ней — два мотива, очень важные для эротического мифа романтиков. Во-первых, прозвучал намек

¹⁵ Эта тема была затронута еще в работе Л. П. Гроссмана «Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе» (Москва 1929).

на возможность любовного рабства не только всепоглощающего, но и взаимного¹⁶. Иными словами, обрисовалась перспектива абсолютного слияния двух личностей, перспектива того взаиморастворения любящих, в котором романтики видели идеальную цель любви. Во-вторых, атмосфера, в которой оказалось возможным это мгновенное (и всего лишь мгновение длящееся) торжество страсти, была пронизана ассоциациями, уподобляющими ее нетронутой гармонии детства¹⁷. Весь комплекс семантических оттенков такого рода близок к традиционному романтическому представлению о детстве как аналоге потерянного рая. В этом контексте апогей любви приобретал значение метаморфозы, возвращающей человека к состоянию «до грехопадения».

Но общий смысл рассказанной истории новые мотивы изменить не могли. Трагический итог ее остался тем же, каким и был, сохранилась определявшая его жестокая метафизическая дилемма: либо та или иная форма пошлости, либо неизбежная катастрофа. Различие двух концепций любви оказалось непреодолимым: у Тургенева исчезло ощущение двоения, которое поддерживало веру романтиков в достижимость идеальных целей любовной страсти. В художественном мире «Затишья» стремление к идеальным целям любви могло остаться только стремлением — неосуществимым и неотменимым в одно и то же время. А сама страсть неизбежно представлялась губящей человека силой: при сохранении своего идеального пафоса ничем другим она и быть не могла.

В повести «Переписка» (1854) прослеживается движение в другом направлении — попытка приблизить новую концепцию любви к противостоящим романтизму традициям натуральной школы. Сначала любовная история становится сюжетным звеном, связующим две общественные драмы — «мужской» и «женский» варианты драматического положения личности, которая возвысилась над окружающей средой. Однако по мере своего развертывания сюжет постепенно приобретает универсальный смысл, превращаясь в своеобразную форму испытания идей. Испытывается, прежде всего, философия любви, созданная немецким классическим идеализмом, и по-своему акцентированная Станкевичем. Сближение, ведущее героя и героиню к возможной для них обоим любви, изображается в точном соответствии с идеалистической философской схемой — как преодаление эгоизма, духовное совершен-

¹⁶ На признание Марьи Павловны, прозвучавшее как цитата из пушкинского «Анчара» («И умер бедный раб у ног Непобедимого владыки...»), Веретьев откликается не менее сильным порывом: «— Я твой раб, — воскликнул он, — я у ног твоих, ты мой владыка, моя богиня...» (IV, 421).

¹⁷ О детстве напоминает окружающая героев природа, где всё «глядело и улыбалось... точно румяное, только что вымытое личико проснувшегося ребенка» (IV, 417). Как ребенок резвится Веретьев. Что-то детское проглядывает и в самой Марье Павловне: «...ее голос задрожал, недвижные, надменные брови поднялись наивно, как у девочки, и глаза с невольной преданностью остановились на Веретьеве» (IV, 421).

ствование, движение к общей жизни. Тем резче и сокрушительнее внезапный поворот событий — превращение героя в раба постыдной и гибельной для него страсти, которая возникает совершенно случайно и тем не менее, захватывает его целиком — почти как болезнь («ни дать, ни взять холера или лихорадка...» — V, 47). Мысль о любви как о силе, порабощающей человека, уже не связывается теперь с представлением о высоком самозабвении, как было в «Затишье». Для Алексея Петровича страсть оказалась рабством в простейшем и низменном смысле этого слова. Поэтому финальная исповедь героя закономерно переходит в открытую полемику с идеалистической концепцией любви: «В любви нет равенства, нет так называемого свободного соединения душ и прочих идеальностей, придуманных на досуге немецкими профессорами... Нет, в любви одно лицо раб, а другое властелин» (V, 47). Косвенно этот выпад направлен и против любовного мифа романтиков, тоже увенчанного всяческими «идеальностями».

Так как выводы Алексея Петровича подкреплены его собственной историей, то полемический смысл, казалось бы, должен приобрести и весь сюжет в целом. Казалось бы, романтико-идеалистическому оптимизму противопоставлен столь же последовательный пессимизм (своего рода «романтизм наоборот»). Любовь может быть воспринята как всё еще необъяснимое, но при том совершенно несомненное зло.

Однако реальный смысловой итог действия оказывается в «Переписке» более сложным. Эпистолярная форма повествования позволяет автору ввести еще одну историю любви, по многим признакам сходную с историей необъяснимой страсти героя, но пережитую при этом совсем по-другому — радостно, безоглядно, с ощущением свободы и счастья. Появляется возможность предполагать, что постыдная и катастрофическая развязка истории Алексея Петровича связана с болезненной ущербностью психологии «лишнего человека», с присущим ему «недугом воли», с его «человеческой дрянностью», о которой писали после выхода повести А. В. Дружинин и К. С. Аксаков¹⁸. Эта возможность факультативна, поскольку ее реализация зависит в основном от читательского сознания (текст дает ему лишь небольшой направляющий толчок). И всё же вместе с потенциальным объяснением, отсылающим к идеям социально-психологического детерминизма, в повести появляется дискуссионный потенциал, а, следовательно, и некоторая незамкнутость смысла. Иначе говоря, намечается приближение к двум основным типам конфликта, характерным для натуральной школы.¹⁹

Но опять сближение с одной из традиционных схем, более «правильных» и удобопонятных, оказывается неполным и уж во всяком случае неокончательным. Следующий шаг Тургенева состоит в существ-

¹⁸ См.: Библиотека для чтения 1857, № 5, отд. V, с. 29; Русская беседа 1857, т. I, отд. IV, с. 20.

¹⁹ Манн Ю. О движущейся типологии конфликтов: Манн Ю. Диалектика художественного образа. Москва 1987.

венном изменении условий проверки идеалистического и романтических мифов о любви.

В повести «Яков Пасынков» (1855) создается ситуация, исключая возможность «списать» поработящее и губительное действие страсти за счет человеческих слабостей героя или влияния на него неблагоприятных обстоятельств жизни. В центре новой повести — герой, чьи характер и судьба воплощают романтический энтузиазм в его абсолютной чистоте и неуязвимости. Пасынков входит в жизнь возвышенным идеалистом, самоотверженным, кротким, великодушным, и остается таким до конца. Такой же остается его любовь, наделенная всеми признаками высокого романтического чувства. Вариант, напоминающий «падение» Алексея Петровича, в этом случае невозможен. Однако в образную характеристику романтической любви внесен компрометирующий оттенок иного рода: ее всепоглощающая сила оборачивается нечувствительностью ко многому другому и, значит, в известном смысле поработяет одержимого любовью человека²⁰.

Таким образом, странность концепции остается непреодолимой: оценка проявлений любовной страсти на каждом из обычно противопоставляемых Тургеневым полюсов человеческой природы («гамлетовский» рефлектирующий эгонцентризм — «донкихотовский» самоотверженный энтузиазм) неизменно оказывается двойственной. Устранить эту двойственность Тургенев то ли не хочет, то ли не может.

В повести «Фауст» (1856) эта двойственность доводится до остроты неразрешимого противоречия. В жизни героя любовь связана с обновлением его души, избавляющейся от эгоистического легкомыслия и скептицизма. Для героини любовь знаменует первое пробуждение чувств, выход на свободу, обретение собственного «я». С поэзией любви слита в повести вся красота мира — столь мощной эстетической поддержки любовная тема еще не получала у Тургенева никогда. В то же время Тургенев здесь впервые создал ситуацию, в которой опозитизированная романтиками жажда абсолютного слияния «я» и «ты» наталкивается на сопротивление нравственного сознания любящих и обнаруживает безразличие к добру и злу. Так возникает истинно трагическая коллизия, которую Тургенев понимал в духе гегелевских идей — как столкновение двух «равнозаконных» (и одинаково неотменимых в своей законности) побуждений²¹.

²⁰ Таков смысл неожиданных открытий рассказчика в эпизоде его последней встречи с героем. Вот, напр., одно из них. Пасынков всю жизнь любит Софью Злотницкую, не отступая ни перед чем, что могло бы охладить или остановить другого человека. Но эта любовь не дает ему возможности даже догадаться о том, что его самого точно так же, всю жизнь любит сестра Софьи Варвара.

²¹ См.: *Полонский Я. П.* И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину (Из воспоминаний): И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в 2-х томах. Москва 1983, II, 367–368.

Неразрешимость обнаружившегося противоречия приводит героя повести к отрицанию общечеловеческого права на любовь и счастье, т.е. к отказу от одной из столкнувшихся «равнозаконных» правд. И на сей раз (в отличие от «Переписки») финальной декларации героя ничто не противопоставлено; напротив, эпитафия из «Фауста» Гете, утверждающий необходимость «отречения» и смирения, звучит как назидательный комментарий к истории героя. Повествование построено так, что читатель не может ощутить какое-либо различие между позициями отрешившегося от любви героя и самого автора. Может показаться, что любовная тема с ее сформировавшимися на протяжении нескольких лет амбивалентными значениями в «Фаусте» фактически «закрыта».

*

Итак, не сумев обуздать странную тему, Тургенев намеревается от нее уйти — таков, казалось бы, логически правомерный итог предшествующих наблюдений. Но если такое намерение у писателя и вправду возникло (заметим, что непосредственно вслед за «Фаустом» дописывается «Поездка в Полесье», первая в 1850-е годы тургеневская лирико-философская повесть без любви), то осуществиться всерьез ему всё же не было суждено. За небольшой паузой последовал новый этап в эволюции любовной темы, обнаруживший возможность ее успешного преобразования.

В повести «Ася» (1857) история любви получала предусмотренную обычной тургеневской логикой катастрофическую развязку. Однако за ней следовала посткатастрофическая стадия развития сюжета, повествование превращалось в лирический монолог, происходило эмоциональное возвышение героя-рассказчика (а вместе с ним и читателя) над только что пережитым конфликтом. Оно и оказывалось его неожиданным разрешением.

В отличие от схожей концовки «Фауста» финал «Аси» несет в себе разрешение собственно эстетическое. Здесь нет нравственного перерождения героя, а есть такая поэтизация (в конечном счете мифопоэтизация) творчески преобразованной в воспоминании любви, которая означает ее превращение в абсолютную ценность, вознесенную над необратимым ходом времени и смертью²².

Предпосылка для движения в этом направлении обрисовалась еще внутри сложной жанровой структуры «Фауста». Дело в том, что в «Фаусте» Тургенев возвратился к мифопоэтизации любовной темы — впервые после того, как отошел от мифопоэтики в «Переписке» и «Якове Пасынкове». Основой мифопоэтического подтекста в Фаусте явились некоторые лирические мотивы Тютчева. Иными словами, Тургенев опять приблизился к одной из традиций, с которыми соотносилась его

²² Подробнее об этом: *Маркович В. М.* «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов: Памяти Григория Абрамовича Бялого, К 90-летию со дня рождения. СПб. 1996, 36–40.

концепция любви, и от которых она при всем том поначалу явно отталкивалась.

Тютчевские мотивы (Севера и Юга, Хаоса и Космоса, ночи и грозы), выступая в форме прямых цитат или полускрытых реминисценций, насыщали текст «Фауста» дополнительными значениями, связующими тему любви с мистерией вселенского масштаба²³. Однако при всей своей грандиозности мифопоэтический подтекст еще не стал смысловым центром повести. Его функция здесь скорее вспомогательная — поддержка звучащей в финале мысли о необходимости «отречения». История Веры Ельцовой сама по себе была слишком исключительной и даже искусственной, чтобы обосновать универсальную справедливость этой мысли. Только мифопоэтический («тютчевский») подтекст обладал эстетической силой, способной хотя бы чисто эмоционально приблизить читателя к потрясенному герою, начинающему воспринимать идею «отречения» как единственно спасительную. Однако несоизмеримость грандиозного смысла и служебной функции подтекста была в этом случае очевидна. К тому же мысль об «отречении» явно проще бесконечно подвижной диалектики тютчевского мифа: обретая эмоциональную убедительность, концовка «Фауста» всё равно не обретала убедительности концептуальной.

Совсем иначе входил мифопоэтический подтекст в повесть «Ася»:

²³ У Тютчева страсть (т.е. прорыв Хаоса в душе человека) означает слияние личности с «жизнью божеско-всемирной», расширение индивидуального бытия до бытия мирового. И одновременно — полное уничтожение отдельного человеческого «я»:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.

На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью в поздней темноте,
Но все, неизбежимо тая,
Они плывут к одной мете.

Все вместе — малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все — безразличны, как стихия, —
Сольются с бездной роковой!...

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

(Тютчев Ф. И. Лирика. Москва 1966, I, 130)

«Ты как лед, — говорит в повести Тургенева Вера Ельцовой ее мать, — пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется» (IV, 125). Рассказанная в письмах Павла Александровича история любви подтверждает это предсказание.

тютчевская оппозиция Космоса и Хаоса стала здесь основой сюжетно-образующего конфликта²⁴. Этому способствовали определенные композиционные условия. Одним из них явилась особая повествовательная структура рассказа-воспоминания, построенного на «перепереживании» (термин Р. Грюбеля) уже пережитого. Благодаря «перепереживанию» происходило не только воспроизведение, но и постепенное преобразование пережитого в процессе рассказывания. А творческое преобразование фактов превращало их в источник эстетического наслаждения, придавало им мифопоэтические значения и в конечном счете приводило к тому, что не удавшаяся любовь становилась святыней (т.е. ценностью высшего порядка) для «перепереживающего» ее героя-рассказчика. Особенности же «фокальной» перспективы были таковы, что к восприятию рассказчика должен был приобщиться и читатель.

Эстетическое преобразование прошлого в «перепереживании» предполагало появление повествователя особого типа. Вот почему в центре рассказа-воспоминания оказался герой-рассказчик с психологией, далекой от саморазрушительной рефлексии «лишних людей». Некоторые существенные черты нового литературного типа впервые наметились в характере Павла Александровича Б., героя «Фауста», но полную и окончательную ясность они обрели в «Асе», где этими чертами наделен господин Н. Н. Тургенев изобразил здесь психологию, внутренне уравновешенную и по-своему гармоничную, причем главная ее особенность состояла в том, что переживания героя почти всегда были опосредованы эстетическим восприятием внешних и «внутренних» реалий. Этот герой и явился идеальным субъектом «перепереживания», придавшего любви значение святыни. Именно в субъективном строе и словесной форме его воспоминания любовь была наделена традиционными для любовной ретирики романтиков признаками абсолютности («Нет, ни одни глаза не заменили мне тех, когда-то с любовью устремленных на меня глаз, ни на чье сердце, припавшее к моей груди, не отвечало мое сердце таким радостным и сладким замиранием!...» — V, 195). В очевидном созвучии с той же традицией «вещественные знаки» любви окружались сакральным ореолом («...я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, который она некогда бросила мне из окна» — там же). Наконец, на любовные реплики проецировалась мысль о вечном значении метонимически замещаемого ими чувства, которое «переживает самого человека» (там же).

Таким образом, любовь снова получила тот высший смысл, который некогда присваивал ей романтический миф, и который она утратила в предшествующих «Асе» тургеневских повестях. Там ее отделяло от житейской прозы только обнаруживаемое в ней стремление в мир высших ценностей, и в то же время на разные лады варьировалась

²⁴ Об этом: Маркович В. М. Указ соч. 33–34.

мысль о трагической неосуществимости этого стремления. Теперь предел, на который это стремление прежде наталкивалось, исчез, потому что Тургенев нашел в «Асе» особую форму осуществления идеальных притязаний любовной страсти — абсолютизирующее ее «переживание» в воспоминании о ней²⁵. В сущности, был создан новый миф о любви, но миф особого рода — постромантический, вписанный в агностическую картину мира, ничем не обязанный ни романтической мистике, ни трансцендентальным абстракциям классического идеализма. Любовь предстала ценностью абсолютной, но при всём том всецело здешней, доступной, в принципе, каждому человеку, потому что ценность эта создавалась субъективным человеческим переживанием и оставалась его достоянием — столь же хрупким, как и оно само, но в его пределах безусловно реальным. А особая структура рассказа-воспоминания, с его особым, всё эстетизирующим субъектом придавала этому преобразованию любовной темы органичность и убедительность. Так было найдено решение, обладавшее «классической» степенью совершенства: странная тема была «обузdana» и гармонизирована. Кажется, оставалось лишь закрепить удачно найденный вариант.

*

В следующей по времени повести с любовной темой (ею была «Первая любовь» — 1860) Тургенев найденную схему как будто бы воспроизводит. Здесь тоже заметны признаки мифопоэтики: опять действует тютчевская аналогия, объединяющая любовь и Хаос, и опять она поддержана мотивами грозы и ночи, с их типично тютчевскими символическими значениями (так строится описание «воробьиной ночи» в главе IX — VI, 323). Аналогия уже не прорастает сколько-нибудь широко в подробности повествования, а просто включается в него как привычный, конвенциональный знак соответствующей традиции. В «Первой любви» опять строится рассказ-воспоминание, основанный на «переживании» прошлого, и в центре этого рассказа — еще один представитель нового типа тургеневских героев, нашедшего воплощение в «Фаусте» и в «Асе». Повторяется (и притом еще заметнее) эффект гармонизирующего воздействия памяти на пережитое. Сохраняя в воспоминании всю противоречивость прежних состояний, герой в то же время воспринимает каждое из них как безусловно ценное и не находит в своей последующей жизни ничего равнозначного им (так расширяется на весь текст поле действия эффекта, «точечно» сконцентрированного в последних фразах «Аси»).

Как будто бы в строгом соответствии с композиционной схемой той же «Аси» рассказ о первой любви завершается лирическим монологом героя-рассказчика: опять появляются условия, способствующие

²⁵ Последнее, впрочем, нетрудно соотнести с той сакрализацией воспоминания как такового, которая составляла одно из главных оснований художественной культуры романтизма.

эмоциональному возвышению рассказчика и читателя над пережитым конфликтом. Звучит своеобразный дифирамб молодости и только ей свойственному безоглядно-расточительному отношению к жизни (VI, 363). Однако этот гимн юношеской беспечности — чем дальше тем больше — окрашивается иронией и горечью, а затем прерывается воспоминанием уже совсем иного рода — о чувстве ужаса, пережитом при близком соприкосновении со смертью. Чувство это уже не преобразовано эстетическим наслаждением, которое раньше порождалось творческим воздействием памяти; напротив, работа памяти направлена теперь на травмирующее воспроизведение того, что действительно было.

Правда, у Тургенева хватает ловкости для того, чтобы на мгновение (а большего и не требуется, потому что это завершающее мгновение рассказывания) восстановить эмоциональное равновесие внутри повествования. Равновесие восстанавливается мыслью о молитве за живых и мертвых («...захотелось мне помолиться за нее, за отца — и за себя» — VI, 364). Опять прослеживается как будто бы ставший традиционным ход — примиряющая отсылка к миру высших ценностей (как всегда у Тургенева, переживаемых субъективно), но здесь это ценности уже совсем иные. Любовь не включена в их круг: память о ней не преодолевает ощущение «страха и ужаса кончины» (VI, 364). Абсолютная ценность вновь превращается в ценность относительную, что равносильно новой демифологизации любовной темы.

Как видим, успешно найденное «классическое» решение не закрепилось в тургеневской повести. В момент торжества «классического» варианта тяга к «странности» вновь дала о себе знать. Это потребовало возобновления творческих поисков, и они продолжались в малых жанрах тургеневской прозы, продолжались по причинам, выяснение которых требует более обширных наблюдений.

Очевидный итог этих продолжавшихся поисков по-своему любопытен. Разнонаправленные пути исканий в конце концов пересеклись и незадолго перед смертью вернули Тургенева-прозаика к тому, от чего он изначально отталкивался: в последней тургеневской повести «Клара Милич. (После смерти)» (1882), в сущности, восстанавливалась «двоемиренная» романтическая концепция любви. Разница состояла лишь в том, что романтический миф был облечен здесь в не романтические повествовательные формы, позволяющие приспособить его к эстетическим навыкам еще не вполне отошедшего от реалистической поэтики русского читателя начала 1880-х годов. Такой итог, по-видимому, был закономерным — не только в плане общелитературной эволюции (движение к «неоромантизму», который расцвел на рубеже XIX и XX вв.), но в плане индивидуальной эволюции самого Тургенева. Однако сложная история его новых поисков — уже за пределами публикуемой статьи.

О «топосе» воспоминания в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов

Н. МОВНИНА

Гос. пединститут им. Герцена, Санкт-Петербург, наб. Мойка 48

Abstract: The article focuses on a particular character of the elegiac theme in Turgenev's short stories of the 1850s. The elegiac presentation of a hero's biography in these works is based on his experience of his lost youth hopes and illusions. Hence, the *topos* of recollection acquires an important meaning in his short stories. Its role can be explained by its confrontation with recollection in the genre of romantic elegy. There the reflection on the change experienced by the elegiac hero emphasizes the lack of the hero's identification with his own past, and this lack is regarded as present numbness in the elegy to which the memory of the past is opposed. At its climax the elegy testifies of repentance and an insight close to religious experience and opens "new future" prospects. Bearing this background in mind it becomes clear that the recollection in Turgenev's short stories presents an experience, which undermines the value-hierarchy of the elegy. The recollection of the "past" into which the narration finally coils up, reveals a passage reaching from "youth" with its ignorance of time and death to the tragic and irreplaceable loss of this ignorance and to the lack of future or, more correctly, to a strange state of time prolonging after being over.

Распространено представление об элегизме тургеневской прозы. В читательском восприятии тургеневских текстов имеется своего рода настроение, подчиняющее себе миф об их авторе Тургеневе. Как отмечал М. П. Алексеев, в начале века в сознании литературы уже неизменным был элегический образ старика Тургенева в *interieur'e* «Дворянского гнезда»¹. В литературоведении «тип повести-элегии» охарактеризовал Л. Пумпянский. Элегизм тургеневской прозы связан для него с «чисто тургеневской темой развалин неудавшейся жизни», обнаруживающей себя в «философской оркестровке» повествования². Под философской оркестровкой здесь имеется в виду стремительное восхождение от единичного к всеобщему, которое составляет «импрессионистический метод Тургенева»: «построение универсальной оценки на основе впечатления...»³, т.е. элегизм порождается таким способом повествования, когда рассказываемое событие эксплицитно обобщается рассказчиком до философского заключения об универсуме в целом. Параметры этого универсума задает «биографическая концепция тургеневского героя», который в критической традиции именуется типом «лишнего человека». Говоря проще, из одной биографической неудачи (недоволенной любви, нереализованной мечты-страсти) вырастает

¹ Алексеев М. П. Материалы к Тургеневской библиографии (1918 г.): Тургенев и его время. Первый сб. под ред. Н. Л. Бродского. Москва–Петроград 1923. 322.

² Пумпянский Л. Тургенев-новеллист: Тургенев И. С. Сочинения под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, 7. Москва–Ленинград 1928–1934. 13.

³ Там же, 10.

неудача всей биографии — с попустительства равнодушного мироздания. Само же это обобщение совершается в «топосе» воспоминания, где переосмысливается прошедшее, ценность которого в конечном итоге выявляется только с самой дальней временной дистанции, как бы с точки зрения «всей жизни», может быть, в идеале — на краю могилы.

Такое концептуально-биографическое переживание утраченного прошлого в тургеневских повестях — «Затишье» (1854), «Переписка» (1854), «Фауст» (1856), «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860) — дает основания для его сопоставления с элегическим переживанием. Элегия, как отмечает И. П. Смирнов, сообщает о «невосполнимости какого-либо отсутствия»⁴. Отсюда происходит ценностное различие времен в элегии — это различие наполненного прошлого и пустого настоящего, оформляющееся в ее типовом варианте мотивом уходящей молодости. Разрабатывая этот мотив, романтическая элегия создает биографическую модель, в которой акцент смещается с утраты внешнего объекта на трансформацию лирического субъекта, его несовпадение с собственным прошлым, с собой. Изменение, постигающее лирическое «я», элегия оценивает как омертвление, которому она противопоставляет память об отсутствующем прошлом. Фиксируя омертвление, охлаждение, деградацию, падение, элегия утверждает ценность противоположного, в то время как его нехватка в настоящем осознается как неустрашимая. Во всяком случае, такова парадигма, определяющая семантику наиболее актуальных для Тургенева модификаций элегического жанра.

Утверждение идеала за отступлением от идеала — момент принципиально важный для элегического сознания. Концепция жизненного поражения исходит из «оптимистической» онтологии, которую даже «общее разочарование» не разрушает окончательно. Тем не менее, колебания, которые возникают из элегической «разности потенциалов», оказываются очень значительными. Расхождения в реализации основных моментов, определяющих философию элегии, могут быть продемонстрированы на примере двух поэтических текстов, разделенных десятилетием и принадлежащих двум разным поэтическим линиям, сближающимся, однако, в поле одной принципиальной темы.

Стихотворение «Мечты» Жуковского (1812), переложение «Идеалов» Шиллера, — текст образцовый для биографической модели «унылой элегии». Утрата молодости трактуется здесь как погружение в мир «унылой истины» (в оригинале — *Wirklichkeit*, «эмпирический опыт, действительность, не освещенная идеалом»⁵):

О! где ты, луч, путеводитель
Веселых юношеских дней?
Где ты, надежда, обольститель
Неопытной души моей?

⁴ Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва 1994. 59.

⁵ Вацууро В. Э. Лирика пушкинской поры. Спб. 1994. 121.

Уж нет ее, сей веры милой
 К твореньям пламенной мечты ...
 Добыча истине унылой
 Призраков прежних красоты.⁶

Эта «унылая истина» антагонистична «священной Истине» (Wahrheit), идеалу, явленному в юношеских мечтах, а потом сокрытому «сомненья тучей». Иерархия «истин» здесь достаточно отчетлива и задана двумерностью бытия в поэтической системе Жуковского: подлинный духовный смысл бытия скрывается по ту сторону эмпирической реальности, не обретается непосредственно, но прозревается вначальное, «райское» время жизни. Однако эта четкая разграниченность ничего не гарантирует в плане человеческого существования, всегда проскальзывающего между двух «истин». Элегическая биография всегда сокрушается о своей «неподлинности»: мечта — «волшебный сон», надежда — «обольститель», Истина, Любовь, Знание — «крылатая толпа» призраков, исчезающих на стезях жизни, где становится «пустынно и тихо».

Вариант той же темы — в стихотворении Баратынского «О счастье с младенчества тоскуя» (1823), где исходная ситуация аналогична: утрата молодости предстает как «разуверенье души», которая теряет прежние сны и надежды и остается в «пустыне бытия»:

Младые сны от сердца отлетели,
 Не узнаю я свет;
 Надежд своих лишен я прежней цели,
 А новой цели нет.⁷

Но соотношение мечты и действительности здесь совершенно иное. Верховная, неземная Истина, являющаяся лирическому герою, враждебна мечте, губительна для сердечного жара. Эта настоящая и последняя истина — смерть, потому что мир, который она открывает, —

... могилы мир печальный
 И страшен для живых.

«Светильник» Истины опять — но уже по иным, совершенно противоположным основаниям — устраняется с человеческих путей:

Нет, я не твой! В твоей науке строгой
 Я счастья не найду;
 Покинь меня: кой-как своей дорогой
 Один я побреду.

Смерть («всех загадок разрешенье»⁸) на самом деле «истиннее» жизни, но у жизни своя истина. Она замыкается в том, «что сердцу мило», в памяти сердца, которое живет «слепым сожаленьем о старине». В трагическом мироздании Баратынского круги бытия, сжимающие человеческую жизнь, словно бы не соприкасаются между собой вплотную.

⁶ Жуковский В. А. Сочинения в трех томах, 1. Москва 1980. 85.

⁷ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Ленинград 1989. 104.

⁸ Там же, 142.

И поэтому «души разуверенье свершилось не вполне» — сохраняется нестойкое равновесие двух «истин».

Элегическое переживание, таким образом, возникает как бы в некотором зазоре бытия (меж двух истин), в который «обрушивается» элегическая биография. Этот зазор, пространство «пустынного» настоящего, осознаваемого как не-присутствие прошлого, ведет к тематизации времени. Взгляд, обращенный вспять времени, в элегии не столько удерживает прошлое, сколько поддерживает само существование обесцененного настоящего, в котором воспоминание («унылое сладострастье»⁹, «унылое веселие»¹⁰) — единственная «замена упованью» прежних дней:

Мне умереть с тоски воспоминанья!
Но можно ль жить, увы! и позабыть!
(«Воспоминание», 1816)¹¹

При этом элегический драматизм нагнетается, по мере того как отсылка к прошлому разворачивается непосредственно в само воспоминание.

Актуализация воспоминания в элегии как акта, возрождающего связь между «я был» и «я стал», является усилием по восстановлению идентичности субъекта в противовес невозполнимой утрате/изменению «я». Усилие это, однако, ведет к рефлексии необратимости изменения — память прошлого пробуждает от бесчувствия, но не воскрешает:

Сравни, сравни себя с самим собой:
Где прежний ты, цветущий, жизни полный?
.....
Ах, с нами друг, и прежний мир пропал;
Пред опытом умолкло упованье:
Что в *оны дни* будило радость в нас,
То в нас *теперь* унылость пробуждает,
.....
И мы еще, мой друг, во цвете лет.
О, беден, кто себя переживает!
(«Тургеневу, в ответ на его письмо. Послание», 1813)¹²

Мучительное воспоминание, в конечном итоге, выражается как отказ от воспоминания:

О, упоение томительной мечты,
Покинь меня! Желать — безжалостно ты учишь;
Не воскрешая, смерть мою тревожишь ты.
В могиле мертвеца ты чувством жизни мучишь?
(«В альбом А(лександре) А(ндреевне) П(ротасовой)», 1814)¹³

⁹ Там же, 129.

¹⁰ Жуковский В. А. Сочинения, 1: 276.

¹¹ Там же, 97.

¹² Там же, 184.

¹³ Там же, 276. У Жуковского драматизм также отчасти преодолевается темой загробного воздаяния: «И скорбь о погибшем не есть ли, Эсхин, | Обет неизменной

Дальнейшая эволюция «унылого» воспоминания может вести, как у позднего Баратынского, к полному разрыву времен: омертвление настоящего достигает предела. Воспоминание уже не поддерживает это опустошенное настоящее, оно отчуждается от сознательного «я» и из пробуждения превращается в сон, дремоту, забытие и забвение себя. Невыносимый контраст прошлого и настоящего грозит распадом внутреннего универсума «я»:

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа !

И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь, а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня !

(«На что вы, дни! Юдольный мир явленья», 1840)¹⁴

Но в то же время элегическое воспоминание эволюционирует в ином направлении: оно становится самостоятельной ценностью, оправдывающей бытие в настоящем. Рефлексивное воспоминание в пушкинском «Воспоминании» (1828) оказывается кризисной точкой, свидетельствующей о прозрении, раскаянии и воскрешении души:

И горько жалуясь и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.¹⁵

Открытие воспоминания как преодолевающего разрыв прошлого и настоящего совершается уж по существу после заката элегического жанра. Такое воспоминание переиначивает элегическую аксиологию времен, становится «обретением времен» — экстатическим переживанием и рефлексивным осмыслением прошлого. Оно оказывается наиболее ценным родом бытия, поднимающимся над элегической утратой:

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут тебя опять за дымкою туманной
Я плачу сладостно, как первый иудей
На рубеже земли обетованной.

Не жаль мне детских игр, не жаль мне тихих снов,
Тобой так сладостно и больно возмущенных

надежды; | Что где-то в знакомой, но тайной стране | Погибшее нам возвратится?» («Теон и Эсхин», 1814. Там же, 274).

¹⁴ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений, 194.

¹⁵ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 3. Москва–Ленинград 1949. 59.

В те дни, как постигал я первую любовь
 По бунту чувств неугомонных...
 (Фет А. А. «Когда мои мечты за гранью прошлых дней», (1844))¹⁶

Таким образом, место воспоминания в элегии — это его противодействие катастрофическому надлому времени, обнаруживающему нехватку бытийной подлинности «я». Всё это позволяет нам очертить поле проблемы, представляющейся нам одной из наиболее существенных для поэтики тургеневской повести.

В одном из писем Е. Е. Ламберт (1859) Тургенев описывает состояние, которое напоминает переживание элегического героя;

«Не чувство во мне умерло; нет... но возможность его осуществления. Я гляжу на *свое* счастье — как я гляжу на *свою* молодость, на молодость и счастье другого; я здесь — а все это там, и между этим *здесь* и этим *там* — бездна, которую не наполнит ничто и никогда в целую вечность»¹⁷.

Присутствующие в этом фрагменте элементы элегической структуры работают таким образом, что как будто вырисовывается традиционный ход элегической биографии. Пространство переживания выстраивается здесь по аналогии с элегической моделью («я здесь, а все это там, и между... бездна»), граница знаменует «недостаточность» настоящего (чувство живо, но противопоставлено существованию «здесь»/сейчас и оттеснено в прошлое). Правда отчуждение прошлого «я» не мотивировано утратой молодости, а только сопоставлено с ней; единство жизни и чувства (его «осуществление») в прошлом не декларируется, как в элегии, а только «подсказывается». В целом создается впечатление недоговоренности, состояние не объясняется, его причины не раскрыты. Отклонения, кажущиеся незначительными, тем не менее свидетельствуют о трансформации элегического переживания, которая проявляется в этом фрагменте. Ее характер мы сможем яснее представить себе, обратившись теперь к материалу тургеневских повестей этого десятилетия (1850-х годов).

«Топос» воспоминания, преобразующий повествуемое событие в тургеневских повестях, как будто наследует элегическое разграничение «ценного» и «пустого» времен с обычным для него противопоставлением молодости остальному времени жизни. Однако основания, на которых констатируется ценность прошедшего, подвергаются сомнению.

Осложнения, как мы видели, возникают и внутри самой элегической поэзии. Если у Жуковского иллюзорное обличье Истины, истины идеала, являющейся в молодости (мечта, сон, призрак и т.д.), — это скорее знак несовершенства человеческого восприятия, вообще челове-

¹⁶ Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Ленинград 1986. 65.

¹⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма в 13 томах, 3. Москва–Ленинград 1960–1968. 321. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

ческой природы, то у Баратынского эта иллюзорная «истина» поддерживается лишь жизнью человеческого сердца, скрывающейся от мертвого холода бытия, Истины смерти.

У Тургенева трансформируется традиционный мотив «мечты», отмечающий в элегии соприкосновение (мгновенное) с идеальным началом в исходную пору жизни. Воспоминание тургеневских героев прежде всего открывает, что грезы молодости всегда, избегая данного, устремлены вовне и растворяются в пустоте. Они только фиктивно соотношены с объектом, предназначенным воплощать идеальное. Объект либо вообще отсутствует, как, например, в «Переписке», где герой вспоминает свои одинокие скитания в Неаполе («Я встал в лодке и с немою тоской желанья простер мои объятия над морем» — 6, 184). Либо он ложный (влюбленность выдуманная), как в той же «Переписке» — воспоминание об усадебных прогулках влюбленных («Отчего мы не коснулись желанного берега? Оттого что ложь ходила рука об руку с нами ... Мы не любили друг друга, а только силились вообразить, что любим» — 6, 170). Либо он не распознан — например, в *Асе*, где герой отдается мечтам, но не может узнать свою единственную любовь. Или, наконец, объект иллюзорен, идентифицирован ошибочно — как в «Первой любви», где мальчик влюбляется в девушку, которая оказывается влюбленной в его отца. В прошедшем, о котором вспоминают тургеневские герои, чувство «не осуществилось». Переживание молодости есть некий первоначальный опыт иллюзии, осознаваемый рефлексивным воспоминанием.

Действительно, мечтательный («безобъектный») энтузиазм молодости обнаруживает ту уникальную иллюзию, которая его питает. В «возрастной психологии» Тургенева молодости дано ощущение иллюзорного могущества, открывающегося с дистанции прожитой жизни:

О молодость! молодость! тебе нет ни до чего дела, ты как будто бы обладаешь всеми сокровищами вселенной, даже грусть тебя тешит, даже печаль тебе к лицу, ты самоуверенна и дерзка, ты говоришь: я одна живу — смотрите! а у самой дни бегут и исчезают без следа и без счета, и все в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег... И, может быть, вся тайна твоей прелести состоит не в возможности все сделать — а в возможности думать, что ты все сделаешь, — состоит именно в том, что ты пускаешь по ветру силы, которые ни на что другое употребить бы не умела — в том, что каждый из нас не шутя считает себя расточителем, не шутя полагает, что он вправе сказать: «О, что бы я сделал, если бы я не потерял времени даром!» («Первая любовь» — 9, 75)¹⁸.

Отсюда проясняется и характер возрастного рубежа у Тургенева, который в элегии обозначается как смена мечты опытом. По существу, граница, отделяющая молодость с ее иллюзорной властью над временем, от остального времени жизни, — это неведение смерти. За утратой

¹⁸ Ср. также в финале «Затишья»: «Это было время молодости, веселости и счастья, время бесконечных надежд и сил непреодолимых, и если это был сон, так сон прекрасный» (6, 156). Или в финале «Аси»: «Я был тогда молод и будущее, это короткое, быстрое будущее казалось мне беспредельным» (7, 120).

этого неведения непосредственно наступает не зрелость и даже не собственно старость, но некоторое состояние «безбудущности», не связанное (как, в общем-то, и сама «молодость») ни с каким определенным возрастом. Основное событие, о котором рассказывают тургеневские повести, — это переход от молодости к безбудущности — другими словами, травматическое переживание смерти. «Одно ужасное воспоминание» (6, 156) приводит к «возрастной» перемене героев, опустошая, уничтожая будущее, приоткрывая тайну времени — смерть.

Такова сюжетная логика всех пяти повестей, в которых варьируется история неосуществившейся трагической любви и разыгрывается катастрофа. Гибель одного героя проводит неизгладимую черту в жизни другого, как самоубийство Марьи Павловны поражает Веретьева в «Затишье», смерть Веры — героя «Фауста», как гибель Зинаиды навсегда запечатлевается в памяти героя «Первой любви», как бы усиленная здесь смертью его отца и «одной бедной старушки» (9, 75). В «Переписке» роковая страсть губит самого героя, и эта приближающаяся смерть оказывается в поле его сознания, одновременно создавая возможность элегической рефлексии. В «Асе» смерть замещается вечной утратой, при этом в финальном воспоминании смерть героини предполагается: «та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, быть может, давно уже тлеет в могиле...» (7, 121).

Таким образом, элегическая модель, отпечатанная в «топосе» тургеневских повестей, обнаруживает потенциал, который позволяет презентировать событие смерти, совершающееся под иллюзорной тканью жизни.

Ценностное различие времен в тургеневских повестях подчиняется установке элегии, но преобразуется бытийный статус прошлого. Там где элегия свидетельствует о мгновении бытийной наполненности, героям тургеневских повестей не дано непосредственное соприкосновение с бытием и возможность его истолкования. Захваченность им «лишних людей» и тургеневских героинь возможна лишь опосредованно. Например, через эротизированный облик природы, как в «Переписке», где отношения героев искусственны. Не испытывая истинной влюбленности — они томятся «жаждой блаженства», потому что захвачены женственным могуществом природы, ее соблазняющей магией:

Природа ласково и величаво принимала нас в свое лоно. Мы входили, замирая, в какие-то блаженные волны ... Заря пылала; подобно ей, тихо и страстно пылали восторженные наши сердца, и мелкие листья молодых деревьев чутко и смутно дрожали над нами, как будто отвечая внутреннему трепету неясных чувств и ожиданий в нас... (6, 169).

Или же посредником выступает искусство, которое превращает героев в медиумов, марионеток страсти, как в «Переписке», где герой попадает под власть танцовщицы (навсегда запомнившейся ему в облике вакханки на сцене), или в «Фаусте», где сила гетевской поэмы пробуждает любовь Веры. Желанное для тургеневских героев, — так или иначе

сопряженное с запретом или некоей виной, внесенной в мир «отцами», — всегда находится вне их досягаемости. Но любое посягательство на «счастье», на реализацию желаемого — оборачивается вечной утратой, смертью, известием о недоступности источников жизни, теперь окончательно скрытых за рубежами потерянного прошлого.

Здесь элегизм тургеневских повестей смыкается с новеллистичностью их сюжетов. Ведь новелла, — которая по словам И. Смирнова, обнаруживает, что новое состояние мира недостижимо, — располагает «негативным» временем, безбудущностным и необратимым. Она — как пишет тот же автор — «допускает лишь такой комментарий, который содержит сетование на то, что новеллистическое действие не продолжается в современности»¹⁹. Элегическая презентация в «топосе» воспоминания тургеневских повестей получает свое существование именно из точки деструкции, обрывающей новеллистическое действие. Этот обрыв и является тем разрывом времен, который конституирует элегическую модель.

Тургеневское воспоминание начинается там, где время события уступает место безбудущности — оно длит время там, где время закончилось. Однако лишенное доступа к прошлому, оно лишено возможности идентифицировать его в его истинности/ложности, — перед ним лишь очевидность разрыва, где жизнь переходит в ничто, где кончается «ценное», «живое» время события и захваченности, для которой нет места в настоящем. Воспоминание воспроизводит саму ценностную границу.

Поэтому работа воспоминания, аккумулирующая элегические мотивы, двойственна. С одной стороны, она разворачивает «сравнение» «я» нынешнего и «я» прежнего («...Что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений?» («Ася» — 7, 121)) и констатацию «омертвения». Реализацией элегического мотива «мертвеца в могиле» является, например, финал «Фауста», в котором герой заживо хоронит себя в глуши:

С тех пор как ее не стало, с тех пор как я поселился в эту глушь, которой уже не покину до конца дней моих, прошло с лишком два года, и всё так ясно в моей памяти, так еще живы мои раны, так горько мое горе... (7,41).

Такова же, очевидно, судьба героини «Переписки»: «запереться на ключ» и не «выходить на свет божий», оставаться в глуши, занесенной «кругом мертвыми сугробами снега» (6, 187). Воспоминание при этом неизбежно основывается в мучительном переживании, сопрягаясь с темами «вины» и «раскаяния», как, в частности, в «Затишье»: «... Везде, всюду одно ужасное воспоминание, один призрак» (6, 156), или в «Фаусте»: «Я ее видел еще раз пред ее кончиной. У меня нет воспоминания более жестокого» (7, 48).

¹⁹ Смирнов И. П. О смысле краткости: Русская новелла. Проблемы истории и теории. Сборник статей. Под ред В. М. Марковича, В. Шмида. Спб. 1993. 9.

И в то же время, тургеневское воспоминание обнаруживает себя как сила, противодействующая расколотости времени и необратимости утраты, — и отсюда пафос тургеневских финалов, в которых герой обращается к самому дорогому воспоминанию всей жизни. Воспоминание не овладевает прошедшим, не раскрывает его тайн — но удерживает его на дистанции, которая воскрешает его иллюзорную магию по ту сторону жизни и «возможности осуществления». Так, С. Алексей в «Переписке» перед смертью пишет героине повести: «Хочу в последний раз, хотя на мгновенье, насладиться тем добрым, кротким чувством, которое разливается во мне тихим светом, как только вспомню о вас» (6, 190). Герой «Аси» хранит, «как святыню», асины «записочки и высохший цветок гераниума» (7,121), а в заключительных строках «Фауста» напоминает «образ Веры во всей его чистой непорочности» (7, 50). Рефлексия, разоблачающая иллюзию, знающая о конце, всё же не устраняет усилия воспоминания, которое возвращает прошлое из небытия в его идеальной «очищенности» от всяких попыток реализации желания. Так, в «Первой любви» смерть Зинаиды — это опыт утраты, поразившей героя, но не понятой им сразу, отрефлексированной только в конечном воспоминании и, наконец, восстановленной из пепла: «А что сбилось из всего, на что я надеялся? И теперь, когда уже на жизнь мою начинают набегать вечерние тени, что у меня осталось более свежего, более дорогого, чем воспоминания о той быстро пролетевшей, утренней, весенней грозе?» (9,75).

Об «Отцах и детях» и о характере русского нигилизма

ТЕРУХИРО САСАКИ

Teruhiro SASAKI, Urawa, Shimookuba 255, Saitama University, Saitama, Japan 338
E-mail: teruhiro@sacs.sv.saitama-u.ac.jp

Abstract: The aim of this article is to show the inheritance of the concept of “emptiness” and “nihilism” in the works of Puškin and Turgenev. The analysis starts out from the French epigraph of “Eugene Onegine”: “Pétri de vanité...”, where the origin of a special Russian way of thinking that equals vanity with emptiness, shows an indifference to evil and good, and bears the arrogance of a superiority complex is to be traced. The same mentality can also be found in the nihilism described by Turgenev in his “Fathers and Sons”. Even if “Nihil” means “nothingness”, there is a great difference between the Russian and the oriental concept of this phenomenon. The former one displays a greater selfish subjectivity resulting from the Russian Nihilists’ subjective view of the concept of “utility”.

Равнодушие к добру и злу

Французский эпиграф к роману «Евгений Онегин» содержит в себе сгущенно характерные черты русской мысли: привязанность к мысли, мысль о Пустоте, гордость, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в добрых, так и в дурных поступках (*une espèce d’orgueille qui fait avouer avec les même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions*), чувство превосходства (*un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire*)...

Равнодушие к добру и злу является одной из важнейших тем русской литературы со времен Пушкина и до наших дней. Герои чеховской пьесы «Три сестры» всегда говорят: «всё равно». Сразу бросается в глаза то, что таким духом проникнута и современная русская литература. Мы можем видеть в вышеуказанном эпиграфе глубокий корень русской художественной литературы и специфику русского мироощущения.

Однако равнодушие в отношении к добру и злу имеет не только плохое, но и хорошее значение. Например, в «Борисе Годунове» читаем:

Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Всё тот же вид смиренный, величавый.
Так точно дьяк, в приказах поседельй,
Спокойно зрит на правых и виновных,

*Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.
(Ночь. Келья в чудовом монастыре)¹*

Такое равнодушие Пимена представляет собой трезвый взгляд на явления внешнего мира. В плохом смысле равнодушие к добру и злу появляется в русской литературе весьма часто. У Пушкина есть такое выражение²:

Рекли безумцы: нет Свободы,
И им поверили народы.
[И безразлично, в их речах]
*Добро и зло, всё стало телью —
Всё было предано презренью,
Как ветру предан дольный прах*

Упоминаемые выше такие ключевые слова, как «пустота», «мнимая гордость», «равнодушие к добру и ко злу» — все они остались специфическими чертами русской интеллигенции во все времена. Однако у каждого писателя подход к этим понятиям не одинаков, и придает им разный колорит эпоха, в которую живет писатель. Посмотрим, как трактуются они И. С. Тургеневым в его творчестве, например, в «Отцах и детях».

Существование в пустоте: нигилизм

В образе Базарова Тургенев представляет «нигилизм», появившийся в эпоху отмены крепостного права в середине XIX в. Сначала посмотрим, как характеризуется Базаровский нигилизм у Тургенева.

— Он нигилист, — проговорил Николай Петрович, — Это от латинского *nihil*, *ничего*, сколько я могу судить; стало быть, это слово означает человека, который... который ничего не признает?

— Скажи: который ничего не уважает, — подхватил Павел Петрович и снова принялся за масло.

— Который ко всему относится с критической точки зрения, — заметил Аркадий.

— А это не всё равно? — спросил Павел Петрович.

— Нет, не всё равно. Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип.

— И что ж, это хорошо? — перебил Павел Петрович.

— Смотря как кому, дядюшка. Иному от этого хорошо, а иному очень дурно.

— Вот как. Ну, это, я вижу, не по нашей части. Мы люди старого века, мы полагаем, что без принципов (Павел Петрович выговаривал это слово мягко, на французский манер, Аркадий, напротив, произносил «принцип», налегая на первый слог), без принципов, принятых, как ты говоришь, на веру, шагу ступить, дохнуть нельзя.

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, V. Москва–Ленинград 1949, 231. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи. Курсив везде мой. — Т. С.

² Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Ленинград 1983, 168.

Vous avez changé tout cela, дай вам бог здоровья и генеральский чин, а мы только любоваться вами будем, господа... как бишь?

— Нигилисты, — отчетливо проговорил Аркадий.

— Да. Прежде были гегелисты, а теперь нигилисты. Посмотрим, как вы будете существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве; а теперь позвони-ка, пожайлуста, брат, Николай Петрович, мне пора пить мой какао (ОД гл. 5: VIII, 215)³.

Судя по вышецитированному, базаровский нигилизм сводится к тому, чтобы ничего не признавать, ничего не уважать, критиковать всякий авторитет и всякий принцип. Принцип и авторитет основывается на условности, на привычке, т.е., на унаследованной *форме*, которой дорожили люди в коллективном сознании и в традициях предков. *Отцы* придали этому принципу решительное значение и считали его жизненным кодексом. А *дети* требуют научного основания для признания авторитета и принципа. Здесь подчеркивается дух отрицания. По словам Аркадия, «Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип».

Если у Базарова только дух отрицания, то он был не нов. Дух отрицания является лишь только одной из специфических черт русских нигилистов. Он был не только образом мышления поколения «детей-нигилистов», но и «отцов-лишних людей». У лишних людей в классике русской литературы очевиден дух отрицания окружающей их среды. А. И. Герцен пишет:

Нигилизм (повторяю сказанное недавно в «Колоколе») — это логика без структуры, это наука без догматов, это безусловная покорность опыту и безропотное принятие всех последствий, какие бы они ни были, если они вытекают из наблюдения, требуются разумом. Нигилизм не превращает *что-нибудь* в *ничего*, а раскрывает, что *ничего*, принимаемое за *что-нибудь*, — оптический обман и что всякая истина, как бы она ни перелила фантастическим предствлениям, — здоровее их и во всяком случае, обязательна.

Идет это название к делу или нет, это всё равно. К нему привыкли, оно принято друзьями и врагами, оно попало в полицейский признак, оно стало доносом, обидой у одних — похвалой у других. Разумеется, если под *нигилизмом* мы будем разуметь обратное творчество, т.е. превращение фактов и мыслей в *ничего*, в бесплодный скептицизм, в надменное «сложь руки», в отчаяние, ведущее к бездействию, тогда настоящие *нигилисты* всего меньше подойдут под это определение, и один из величайших нигилистов будет И. Тургенев, бросивший в них первый камень, и пожалуй, его любимый философ Шопенгауэр⁴.

Как утверждал Герцен, нигилизм как дух отрицания уже существовал в эпоху Отцов в лице Белинского, Бакунина и Тургенева. Только формы проявления разнятся у этих людей. Можно было бы выделить два типа нигилистов: человек бездействия (Тургенев, Шопенгауэр)

³ И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем. Сочинения в 15-и томах, VIII. Москва–Ленинград 1964, 215. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи.

⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, 20. Москва 1960, Еще раз Базаров, 348–350.

и человек действия (Белинский, Бакунин и др.). Белинский, Бакунин, петрашевцы являлись более активными, а «лишние люди» сходны с Тургеневым и Шопенгауэром.

Пессимистический нигилизм у И. С. Тургенева

Герцен пишет, что один из величайших нигилистов — сам И. С. Тургенев, бросивший в них первый камень, и, пожалуй, его любимый философ Шопенгауэр. Тургенев был склонен к пессимизму от пустоты мироощущения. Он пишет в романе «Дым» следующим образом:

«Дым, дым», — повторил он несколько раз; и всё вдруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь — всё людское, особенно всё русское. Всё дым и пар, думал он; всё как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности всё то же да то же; всё торопится, спешит куда-то — и всё исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул — и бросилось всё в противоположную сторону, и там опять та же безустанная, тревожная и — ненужная игра (Дым, гл. 26: IX, 315).

Таким мироощущением пустоты проникнуты и другие тургеневские герои и героини. Одни герои, чувствуя пустоту, погружаются в безделье и пессимизм, а другие уходят от светской жизни. Например, Лиза в «Дворянском гнезде» говорит:

Я всё знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил; я знаю всё. Всё это отмолить, отмолить надо. Вас мне жаль, жаль мамаша, Леночки; но делать нечего; чувствую я, что мне не житье здесь; я уже со всем простилась, всему в доме поклонилась в последний раз; отзывает меня что-то; тошно мне, хочется мне запереться навек (Дворянское гнездо, гл. 45: VII, 286).

Такое отречение от мирской жизни сходно с позицией народников-семидесятников. Однако в этом уединении скрывается и мнимая гордость, воображающая себя выше грязной среды (*un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire*). Русский нигилизм в лице базаровщины стал известен посредством пера Тургенева, «настоящего пессимиста-нигилиста» по выражению Герцена. Это значит, что нигилист отцовского поколения изображает нигилистов-детей. Такое отношение между автором и изображаемыми явлениями придало своеобразный оттенок нигилизму в России. Дети-нигилисты считали себя научным работником и «мыслящим пролетариатом». Даже слово «научный» носит в себе в России своего рода оттенок пессимизма и скептицизма. Поэтому в романе «Новь» Тургенева, изображающем революционное народничество, Мефистофель трунит не над Фаустом, а над Гамлетом.

— Что с тобой, Алексей Дмитриевич, российский Гамлет? Огорчил кто тебя? Или так — без причины — взгрустнулось?

— Перестань пожалуста, российский Мефистофель, — отвечал раздраженно Нежданов (Новь: XII, 14).

У русских нигилистов и их потомков мало оптимизма и они впадают в патетизм. Ощущение пустоты мира не связано ни с оптимизмом

ни с верой спасения. А у японцев вера в пустоту связана с мужественным действием. Пустота для них опора, обеспечивающая жизнь без страха и без сомнения.

Пример восточного нигилизма: Сутра Праджняпарамита

Герцен пишет о немаловажном аспекте нигилизма, что «нигилизм не превращает *что-нибудь* в *ничего*, а раскрывает, что ничего, принимаемое за *что-нибудь*». Такое понимание нигилизма весьма близко к учению «Сутры Праджняпарамита (Сутра мудрости сердца)», которая возглашает:

Когда всевидящий Бодхисаттва совершал глубочайшую Праджняпарамиту, он ясно постиг все пять скандх Пустоты и преодолел страдание и сказал так: «О, Шарипута! Обладающие формой вещи не отличны от Пустоты, Пустота не отлична от формы. Форма и есть Пустота, Пустота и есть Форма. Восприятие, воображение, воля и сознание — таковы же. О, Шарипутра! Все дхармы пустотны, не рождаются, не гибнут, не грязны, не чисты, не увеличиваются и не уменьшаются. А посему в Пустоте нет ни формы, ни ощущений, ни воображения, ни воли, ни сознания; нет ни глаз, ни ушей, ни носа, ни языка, ни тела, ни разума; нет ни форм, ни звуков, ни запахов, ни вкуса, ни прикосновений, ни дхарм; нет ничего, начиная с мира видимых явлений, вплоть до создаваемых.
(«Сутра мудрость сердца», Перевод А. Н. Игнатовича)

В этом учении Пустоты японцы видят истину жизни, а не пессимизм. Эта сутра служит для японцев одним из важнейших жизненных кодексов. Всё — Пустота. Именно поэтому не нужно бояться ничего: ни авторитета, ни власти, ни смерти... Потому, что они сами по себе не содержат ничего страшного. Данная Сутра заключает:

Бодхисаттва опирается на Праджняпарамиту, и потому нет преград его сознанию, а поскольку нет преград сознанию, нет и страха. Удалившись от превратностей сознания и от иллюзий, он достигает совершенной Нирваны. Будды Трех Миров опираются на Праджняпарамиту и потому обретают наивысшее полное просветление.

(Там же)

Сначала русский нигилизм появился как разоблачитель ничтожности кумира. Но в отличие от восточной концепции, «Ничто» лежит в стремлении к наполнению данной пустоты.

Заполнение пустоты: культ естествознания

Для анализа характера русского нигилизма, нам кажется очень существенным вопрос, заданный Павлом Петровичем.

Посмотрим, как вы будете существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве
(Тургенев, VIII, 216).

Чем заполнить эту пустоту? Вот в чем вопрос для русских. Японцы, опирающиеся на Праджняпарамиту, не задают такой вопрос. Потому что ничего не нужно заполнять. Сама пустота обеспечивает «свободу мышления» и «свободу действия». А для русских такой вопрос, «чем заполнить», оказывается неизбежным. Пустота сама по себе не суще-

ствуует и наполнена чем-нибудь. Нужно сначала разрушить содержание и форму, а потом новую форму наполнить новым содержанием; нужны два процесса — «разрушение» и «заполнение». Это и есть концепция пустоты у русской интеллигенции. Если ограничить тему серединой XIX в., то Отцы думают заполнить пустоту «принципом», «красотой», а Дети — «естественной и положительной наукой». В этом разница между дворянством и разночинцами. Чем Базаров наполняет пустоту? Писарев пишет:

Базаров один, сам по себе, стоит на холодной высоте трезвой мысли, и ему не тяжело это одиночество, он весь поглощен собой и работою; наблюдения и исследования над живой природой, наблюдения над живыми людьми наполняют для него пустоту жизни и застраховывают его против скуки (Д. И. Писарев, «Базаров»)⁵.

Трезвое наблюдение над природой и людьми, т.е. научный подход ко всему окружающему миру, склонность к естествознанию и к экономике являются характерной чертой у Детей-нигилистов. Покинув бога, они (среди них не мало бывших семинаристов) подошли к природе, и через природу хотели исчерпать истину. Базаров говорит:

Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта (VIII, 219).

Однако нельзя забывать тот факт, что и Онегин читал Адама Смита. Он сам уже давно предпочитал экономику поэзии. Но поколение Детей недооценивает Онегина-экономиста и осуждает его за бездельность, хотя Дети тоже бездействуют. Дети отрицают Пушкина, потому что это символ красоты словесного искусства, символ романтизма отцовской эпохи. В «Отцах и детях» отрицание Пушкина доходит до комического абсурда.

— Третьего дня я смотрю, он Пушкина читает, — продолжал между тем Базаров. — Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. И охота же быть романтиком в нынешнее время! Дай ему что-нибудь дельное почитать..

— Что бы ему дать? — спросил Аркадий.

— Да, я думаю, Бюхнерова „Stoff und Kraft“ на первый случай

(ОД, гл. 10: VIII, 238).

Мы наблюдаем в этой сцене крайности русской мысли. Эти молодые нигилисты-полузнайки увлеклись модной мыслью и модными словами и чувствуют себя выше существующей культуры. Вот мы видим «мнимую гордость». Раз начали отрицать поэзию, то решили даже Пушкина выбросить. Раз эпоха материализма наступила, то нужно фанатично увлечься Бюхнером. У Детей-нигилистов не хватает терпимости к инакомыслию. Не удивительно, что среди нигилистов много бывших семинаристов. Павел Петрович промолвил: «В принципы не верит, а в лягушек верит» (ОД, гл. 5: VIII, 217).

⁵ Д. И. Писарев, Избранные произведения. Ленинград 1968, 73–74.

Любовь нигилистов и их противоречие в теории и жизни

С точки зрения физиологии, никакого романтизма в любви между мужчиной и женщиной нет.

Нет, брат, это всё распущенность, пустота! И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взялся, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это всё романтизм, чепуха, гниль, художество. Пойдем лучше смотреть жука (ОД, гл. 7: VIII, 226).

Однако не будем забывать тот факт, что и Онегин тоже имел весьма трезвый взгляд на отношения мужчин и женщин и отвергал девичью наивность Татьяны. Всё же и Онегин потом влюбился в Татьяну, и Базаров в Одинцову! Ни лишний человек, ни нигилист не могут отречься от любви к женщине. В этом тайна человечности русской природы. Это значит, что в конечном счете оба писателя дорожат ценностью любви для своего творчества. Без культа женской красоты немыслимо никакое творчество. Великие классики, каждый по своему, создают прекрасные женские образы. Что ни говори, всё равно они преклоняются перед женской красотой. Этот факт доказывает то, что и Пушкин и Тургенев сами не могли полностью погрузиться в нигилизм.

Однако без уважения к мужчине со стороны женщины не состоится никакая семья. В прочности уважения к русскому мужчине со стороны русской женщины оба писателя не всегда были уверены. Именно в этом мы видим элемент нигилизма в психологии мужских образов, и лишних людей и нигилистов, созданных классиками. Онегин и Базаров сходны в недоверии женской любви. Нам думается, что одной из причин склонности к ощущению пустоты и нигилизма у этих великих писателей является отношение женщин к ним, т.е. неуверенность в верности и любви женщин. Любовь для них представляет символ непостоянства мира.

Тогда какова разница между лишним человеком и нигилистом? Разница есть. Павел Петрович мог бы пожалеть руку Онегина, а руку Базарова не мог бы. Это разница в эстетике жизни.

Пропать между нигилистами и аристократами

Конфликт между отцами и детьми происходит не только по причине разных мировоззрений, но и из-за разной манеры бытовой жизни. А последняя причина больше и глубже влияет на резкие отношения между ними.

Павел Петрович не пожал руку Базарова во время первой встречи.

Павел Петрович вынул из кармана панталон свою красивую руку с длинными розовыми ногтями, — руку, казавшуюся еще красивей от снежной белизны рукавчика, застегнутого одиноким крупным опалом, и подал ее племяннику. Совершив предварительное европейское *shake hands*, он три раза по-русски поцеловался с ним, то есть три раза прикоснулся своими душистыми усами до его щек, и проговорил: «Добро пожаловать».

Николай Петрович представил его Базарову: Павел Петрович слегка наклонил свой гибкий стан и слегка улыбнулся, но руки не подал и даже положил ее обратно в карман (ОД, гл. 4: VIII, 208).

У Павла Петровича, барина «отцовского» поколения, укоренилось чувство презрения к плебею, к низкому сословию. А Базаров ненавидит дворянский вкус «отцов-бар».

Базаров смеется над щегольством Павла Петровича:

— Щегольство какое в деревне, подумаешь! Ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай! (ОД, гл. 4: VIII, 210).

Сначала была ненависть между бариним и разночинцем. Потом из этой пропасти образуются разные мировоззрения у барина и у разночинца. В том и беда в истории русской революции. А Онегин вовсе не испытывает такой серьезной ненависти к косметике, как его потомки-нигилисты.

Быть можно дельным человеком
И думать о красе ногтей:
К чему бесплодно спорить с веком?
Обычай деспот меж людей.
Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт.
Он три часа по крайней мере
Пред зеркалами проводил
И из уборной выходил
Подобный ветренной Венере,
Когда, надев мужской наряд,
Богиня едет в маскарад.
(ЕО, гл. 1, 25: V, 20)

«Отцы-бары» наряжались как можно роскошнее и красивее, а дети-нигилисты как можно проще и небрежнее. В русском обществе мы можем видеть два различных течения: эпикурейцы и ригористы. Оба они создавали и развивали свою культуру. Однако в резкой пропасти между ними скрывается трагедия русской интеллигенции. А. И. Герцен пишет в статье «Лишние люди и желчевики» (1860) следующим образом:

Лишние люди сошли со сцены, за ними сойдут и *желчевики*, наиболее сердящиеся на лишних людей. Они даже сойдут очень скоро, они слишком угрюмы, слишком действуют на нервы, чтобы долго держаться. Жизнь, несмотря на XVIII веков христианских сокрушений, очень языческим образом предана эпикупеизму, и à la longue не может выносить наводящие уныние лица невских Данилов, мрачно упрекающих людей, зачем они обедают без скрежета зубов и, восхищаясь картиной или музыкой, забывают о всех несчастьях мира сего⁶.

Герцена критиковали за защиту лишних людей. Он передает как желчевики-нигилисты ругали лишних людей.

⁶ А. И. Герцен, Указ. соч., 14, 322.

Что вы заступаетесь за этих лентяев, — говорил нам недавно один желчевик (*sehr ausgezeichnet in seinem Fache*), — дармоедов, трутней, белоручек, тунядцев à la Oneghine?... (Там же, 324).

На такой вопрос со стороны желчевиков как «зачем же они в самом деле не пошли в сапожники, в дровосеки, всё лучше бы?», А. И. Герцен отвечает следующим образом:

Впрочем, не вы первые заметили этот недостаток в практическом труде у лишних людей; бдительное правительство наше для пополнения этого недостатка посылало их в каторжную работу... Да, кстати, на каком это праве вы требуете от людей, чтоб они делали то или другое? Это какая-то новая принудительная организация работ, что-то вроде социализма, переложеного на нравы министерства государственных имуществ (Там же, 325).

А. И. Герцен видит опасность в нигилистах, весьма ребячески разделяющих «работу» и «безделие». Такое субъективное размежевание приносит трагедию русскому народу. Но под царизмом и под крепостничеством чувство «мести» углубилось у разночинцев до такой степени, что они хотят отправить лишних барчат в сапожники. До сих пор часто упоминается пропасть между интеллигенцией и народом в России, но не менее глубокая пропасть лежит между дворянской и разночинской интеллигенцией.

Со стороны «отцов» мы видим презрение к грубому Базарову, а Базаровы, в свою очередь, презирают «гнилую» дворянскую культуру. Обе стороны не могут считать такую разницу ничтожной. Косметика ногтей представляет собой символ бессознательного раздора, укоренившегося вглубь в русском обществе. Здесь первооснова разницы в эстетических и идеологических взглядах. Ненависть придает их мировоззрениям оттенок субъективизма. Оба взгляда проникнуты ненавистью друг к другу. Оба они могут быть равнодушны к окружающему миру, но не могут быть равнодушны к различию культуры, существующему между «белой» и «черной» костью. Вспомним «Вишневым сад» А. П. Чехова. Нам трудно понять, почему Раневские не могли жить вместе с Лопахиным, который купил их сад. Ведь они знакомы друг с другом. Однако, честь дворян не позволяла им просить у бывшего крепостного такую вещь.

У отцов понятие «принсипа» — это не принцип вообще, а принцип дворянства, именно «аристократизм».

— Позвольте, Павел Петрович, промолвил Базаров, — вы вот уважаете себя и сидите сложа руки; какая ж от этого польза для *bien public*? Вы бы не уважали себя и то же бы делали.

Павел Петрович побледнел.

— Это совершенно другой вопрос. Мне вовсе не приходится объяснять вам теперь, почему я сижу сложа руки, как вы изволите выражаться. Я хочу только сказать, что аристократизм — принсип, а без принсипов жить в наше время могут одни безнравственные или пустые люди (ОД, гл. 10: VIII, 242).

Базаров осуждает отвлеченность такого слова.

— Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы, ... подумаешь, сколько иностранных... и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны (там же).

Павел Петрович вызывает Базарова на дуэль.

— Я бы мог объяснить вам причину, — начал Павел Петрович. — Но я предпочитаю умолчать о ней. Вы, на мой вкус, здесь лишний; я вас терпеть не могу, я вас презираю, и если вам этого не довольно... (ОД, гл. 24: VIII, 347).

Цинизм в отношении к жизни и смерти

Разница во взглядах и в манере жизни доходит до дуэли. В наше время такая дуэль нам кажется ничем иным, как варварством. Такой мнимый аристократизм сгубил Пушкина и Лермонтова. «Отцы» имели тщеславное убеждение, что якобы дуэлью защищается «честь». Однако и «отцы» и «дети» делают вид, что они не жалеют своей жизни. В таком циническом отношении к жизни мы можем видеть специфику психологии русской интеллигенции и русского народа. В эпитафии шестой главы «Евгения Онегина» пишется весьма символично (ЕО, III, 119):

La sotto i giorni nubilosi e brevi,
Nasce una gente a cui l'morir non dole.

[Там, где дни облачны и кратки,
Родится племя, которому не больно умирать]⁷

Вообще в эпитафии таится важная заметка Пушкина о русском характере. Равнодушие к жизни и к смерти тоже представляет собой важный элемент в русской литературе. Примеров много в классике русской литературы. И в последнее время в России появляется много таких произведений под именем постмодернизма. Как говорится в эпитафии Пушкина, цена жизни ничтожна у этого северного народа, безразлично и у нигилистов, и у лишних людей, и у простого народа.

В дуэли между Павлом Петровичем и Базаровым виноват не только аристократизм, но и неотесанность поведения нигилиста. Для русских нигилистов характерно грубое обращение к окружающему внешнему миру.

В его цинизме две стороны, — пишет А. И. Герцен, — внутренняя и внешняя, цинизм мыслей и чувства и цинизм манер и выражений. Ироническое отношение к чувству всякого рода, к мечтательности, к лиризму составляет сущность внутреннего цинизма. Грубое выражение этой иронии, *беспричинная* и *бесцельная* резкость в обращении относятся к внешнему цинизму. Базаров не только эмпирик, он, кроме того, неотесанный бурш. В числе почитателей Базарова найдутся, наверное, такие люди, которые будут восхищаться его грубыми манерами, следами бурсацкой жизни, будут подражать этим манерам, составляющим во всяком случае *недостаток*, а не достоинство⁸.

В этом замечании А. И. Герцена мы видим тайну «крайности» по-

⁷ Петрарка, «На жизнь мадонны Лауры» (ср.: *Лотман*, Указ. соч. 286).

⁸ Там же, 20/1, Еще раз Базаров, 336–337.

ведения русских людей. В русском атеизме было два противоположных течения: материализм и идеализм. Один из представителей идеализма, П. Л. Лавров проповедовал «нравственность» в революционном движении. Если нет бога, то человек должен быть богоподобным, т.е. нравственной личностью. Но было другое течение, нечаевщина, проповедующее всеобщее разрушение. Как говорится, если нет бога, то всё дозволено. Цинизм у некоторых русских нигилистов проявляется как грубое пренебрежение ко всякой существующей форме морали. Этика П. Л. Лаврова давно забыта в России.

Маникюр размежевания

Если обратить внимание на грубое поведение, то у лишних людей, у Онегина и у Печорина, было бы не слишком похвальное отношение к окружающим: «Сосед наш неуч, сумасброд...» (ЕО, гл. 2, 5). Но у них еще была привычка к красоте, привычка наряжаться. Русская интеллигенция имела склонность к отречению от обычной жизни. Но Павел Петрович Кирсанов украшал себя даже в деревне. У лишних людей отрешенность от светской жизни, а у нигилистов опрощение.

Критикуя маникюр аристократов, нигилисты хотели опроститься, т.е. желали быть простыми как русский народ.

Руссо (замечу мимоходом)
Не мог понять, как важный Грим
Смел чистить ногти перед ним...
(ЕО, гл. 24: Пушкин 20).

Как и Руссо, русские нигилисты возмущены были украшением ногтей. Нигилисты умышленно вели себя грубо, особенно перед аристократами. Даже представитель разночинцев того времени, Чернышевский, после чтения романа «Отцы и дети» был возмущен такой характеристикой нигилистов, неотесанных и лишь отрицающих всё что угодно. Он пишет:

Это — нигилисты, изображенные г. Тургеневым а романе «Отцы и дети». Это небритые, нечесанные юноши отвергают всё, всё; отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, — всё, всё отвергают, и прямо так и рекомендуют себя; мы, дескать, нигилисты, всё отрицаем и разрушаем⁹.

Кажется, Чернышевский умышленно вставил в свой роман «Что делать?» сцену любви к опере. В образе Базарова мы видим карикатурно-мнимый фанатизм русской интеллигенции.

Несчастливая любовь между нигилистом и аристократкой

Если нигилист влюбился в женщину, принадлежащую к типу лишних людей, то какова эта любовь? Хорошим примером этому могут быть отношения Базарова с Одинцовой. У Одинцовой есть специфи-

⁹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, 10. Москва 1951, 185.

ческие черты лишних людей: скука, жизнь без цели. Она говорит Базарову:

Я несчастлива от того... что нет во мне желания, охоты жить. Вы недоверчиво на меня смотрите, вы думаете: это говорит „аристократка“, которая вся в кружевах и сидит на бархатном кресле. Я и не скрываюсь: я люблю то, что вы называете комфортом, и в то же время я мало желаю жить. Примирите это противоречие как знаете. Впрочем, это всё в ваших глазах романтизм (ОД, гл. 17: 292–293).

Русским литературоведам, вероятно, не привычно подобное причисление Одинцовой к лишним людям. Однако в психологии Одинцовой есть много общего с лишними людьми, скучающими в своей бесцельной жизни. Скука у нее напоминает «ennui» французов. В «Отцах и детях» даже у Павла Петровича Кирсанова, считавшегося представителем отцовского поколения, такой психологии скуки гораздо меньше, чем у Одинцовой. Скука у лишних людей выражается именно в образе Одинцовой.

В любви Базарова к Одинцовой мы видим примат лишних людей над нигилистами на Руси. Психология лишних людей так овладевает умом русских и поглощает некоторых в мир пустоты. Лишние люди могут играть в любовь и оставлять в дураках своих любовников. Но как только лишнего человека полюбили, он стремится убежать от этой любви.

Нет, — решила она наконец, — бог знает, куда бы это повело, этим нельзя шутить, спокойствие всё-таки лучше всего на свете (ОД, гл. 18: 300).

В отличие от нигилистов лишние люди не перешагнут определенную границу в частной жизни.

Под влиянием различных смутных чувств, сознания уходящей жизни, желания новизны она заставила себя дойти до известной черты, заставила себя заглянуть за нее — и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразие (там же).

Заглянув в пустоту, она отошла. Она увидела не красоту, а безобразие в своих отношениях с Базаровым. А красота — важнейший принцип для аристократа. И в этой встрече Базарова с Одинцовой мы видим непреодолимую пропасть между нигилистами и аристократами. История «Общества женского труда» 60-х годов XIX в. служит наглядным примером их непримиримого конфликта.

Нигилизм отчаяния

Писарев так оценивает в Базарове бездействие и отчаяние:

Я долго не мог себе объяснить причину этой исключительной привязанности, но теперь я ее вполне понимаю. Ни один из подобных ему героев не находился в таком трагическом положении, в каком мы видим Базарова («Реалисты»: Писарев, 239).

Писарев видит в Базарове «полное уединение» среди всех живых людей, которые его окружают.

А Базаровым всё-таки плохо жить на свете, хоть они припевают и посвистывают. Нет деятельности, нет любви, — стало быть, нет и наслаждения.

Страдать они не умеют, ныть не станут, а подчас чувствуют только, что пусто, скучно, бесцветно и бессмысленно («Базаров»: Писарев, 95).

Тургенев описывает бездействие нигилистов следующим образом.

— А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству; мы увидали, что и умники наши, так называемые передовые люди, и обличители, никуда не годятся, что мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все наши акционерные общества лопаются единственно от того, что оказывается недостаток в честных людях, когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиток дурману в кабаке.

— Так, — перебил Павел Петрович, — так: вы во всем этом убедились и решились сами ни за что серьезно не приниматься.

— И решились ни за что не приниматься, — угрюмо повторил Базаров.

Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим баринном.

— А только ругаться?

— И ругаться.

— И это называется нигилизмом?

— И это называется нигилизмом, — повторил опять Базаров, на этот раз с особенною дерзостью (ОД, гл. 10: Тургенев, 245).

Критика России со стороны Базарова остается неразрешенной задачей до наших времен. Дефект был давно очевиден. Только он был непреодолим даже насильственным, принудительным способом. Если бы нигилисты действительно «решились ни за что не приниматься», то они и не принимались бы ни за революционное движение, ни за терроризм.

Писарев высоко оценивает позицию бездействия Базарова. В чем особенность философии Писарева? Он оценивает Базарова как лишнего человека нового поколения. Отчаяние у нигилиста глубже, чем у поколения предков. Но, по мнению Писарева, именно в этом отчаянии выход.

Что делать? Жить, пока живется, есть сухой хлеб, когда нет ростбифу, быть с женщинами, когда нельзя любить женщину, и вообще не мечтать об апельсиновых деревьях и пальмах, когда под ногами снеговые сугробы и холодные тундры

(«Базаров»: Писарев, 95).

Писарев за то, чтобы жить в реальной среде, в данных условиях. Он видит в Базарове отращение ко всему отрешенному от жизни, отращение к неосуществимому.

Человек, привыкший надеяться на себя и на свои собственные силы, привыкший осуществлять сегодня то, что задумано было вчера, начинает смотреть с более или менее явным пренебрежением на тех людей, которые, мечтая о любви, о полезной деятельности, о счастье всего человеческого рода, не умеют шевельнуть пальцем, чтобы хоть сколько-нибудь улучшить свое собственное, в высшей степени неудобное положение («Базаров»: Писарев, 56).

Писарев положительно оценивает в Базарове презрение к идеализму, характерное для поколения «отцов». У «отцов» не было действия, согласного со своей мечтой. Хотя и у «детей» не было действия, но у них не было и мечты. Тем самым достигается единство слова и дела. Дети отрицали мечту, эстетику, идеализм, не связанный с делом, и обратились к наукам, погрузились в научную работу. Отсюда *дети* дойдут до проповеди разрушения эстетики.

Нигилизм разрушения эстетики

— По моему, — возразил Базаров, — Рафаэль гроша медного не стоит, да и они не лучше его (Тургенев VIII, 247).

Почему русские нигилисты должны отрицать искусство Рафаэля? Писарев объясняет эту причину следующим образом:

Наши инстинкты, наши бессознательные влечения, наши беспричинные симпатии и антипатии, словом, все движения нашего внутреннего мира, в которых мы не можем дать себе ясного и строгого отчета, и которые мы не можем свести к нашим потребностям или к понятиям вреда и пользы, все эти движения, говорю я, захвачены нами из прошедшего, из той почвы, которая нас выкормила, из понятий того общества, среди которого мы развились и жили. Это наследство и составляет силу и основание всех наших эстетических понятий. Что нравится нам безотчетно, то нравится нам только потому, что мы к нему привыкли. Если эта безотчетная симпатия не оправдывается суждением нашей критической мысли, то очевидно, эта симпатия тормозит наше умственное развитие. Если в этом столкновении победит трезвый ум, — мы подвинемся вперед, к более здоровому, то есть, к более общепользному взгляду на вещи. Если победит эстетическое чувство, — мы сделаем шаг назад, к царству рутины, умственного бессилия, вреда и мрака.

Эстетика, безотчетность, рутина, привычка — это все совершенно равносильные понятия. Реализм, сознательность, анализ, критика и умственный прогресс — это также равносильные понятия, диаметрально противоположные первым¹⁰.

В такой резкости постановки вопроса есть и сила и слабость. Сила заключается в том, что нигилисты представляют новую форму для себя на основе обновленного сознания. Пять чувств должны быть пустотой, должны освободиться от рутины, даже от красоты прошлого. Судя по мнению Писарева, эстетическое чувство представляет собой царство рутины, привычки, безотчетности и т.д. Такой отказ от существующей формы представляет собой отправной пункт искусства нового времени. Однако слабость лежит в подчеркивании сознательности.

Писарев не оправдывает бессознательность и считает сознательность более важным сдвигом прогресса. Символом бессознательной рутины является эстетика. Следовательно, придется разрушить эстетику. Русскому нигилизму присуще предубеждение, что якобы разрушение — начало творения, и поэтому разрушение — полезно.

¹⁰ Д. И. Писарев, Реалисты: Избранные произведения. Ленинград 1968, 282–283.

Нигилизм в теории «расчеты пользы»

Базаров связывает с экономической теорией «расчеты пользы» свою философию отрицания, однако, следующие его слова содержат в себе опасность русского нигилизма.

— Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным, — промовил Базаров. — В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем (ОД: VIII, 95).

Здесь мы видим искажение теории «расчеты пользы». Чернышевский, подчеркивающий «расчеты пользы» как основное побуждение человека, был бы возмущен таким вульгарным духом отрицания. И «полезность» и «отрицание» очень абстрактные понятия, а в применении к действительности эти термины могут употребляться весьма субъективно. Субъективная оценка, т.е. произвольное понимание этих терминов рождает трагический результат по имени Нигилизм. Он, как Раскольников, убил не только старуху-ростовщицу, но и уничтожил массу «беспольных» кулаков. Нигилизм опасен, когда он проникнут субъективизмом. В субъективистском нигилизме, подчеркивающим свою вольную теорию «полезности», нет терпимости к чужим ценностям.

Русский нигилизм провозглашает *сознательность* и *полезность*. Такой образ мысли был унаследован во время коллективизации, в результате чего была уничтожена масса *беспольных* и *бессознательных* крестьян (см. «Котлован» А. Платонова). В восточной философии, превозносящей «ничто» и «пустоту», подчеркивается важность *бессознательности* и *полезность беспольного* (по-японски «Муё но ё»: это значит, бытие может быть полезно с содействием небытия, например, невод состоит из нити и пустого пространства). С этой точки зрения всё, что кажется беспольным, в определенном смысле полезно. Что касается важности бессознательности, то, согласно нашей японской практической философии, человек должен ежедневной тренировкой превратить сознательную деятельность в бессознательную привычку. Человек, не сознавая этого, должен совершать сложные действия. В «Котловане» А. Платонова кулаки изображаются как существа *привычки*, и за такое качество их уничтожают. Весьма опасно, когда провозглашается «сознательность» устами энтузиастов.

Между русским нигилизмом и восточной концепцией «Ничто» есть и сходство, и различие. Отрешенность от окружающей среды общая. В отличие от восточной концепции «Ничто» базаровскому «нигилизму» приписывается более *субъективный элемент*, самостоятельность в поведении личности. Концепция «Ничто» в Восточной Азии проповедует скорее *отречение от субъекта* и полное подчинение законам природы, чем активное воздействие субъекта на внешний мир. Русский нигилизм и восточная концепция «Ничто» носят одинаковое название, но внешние проявления их совсем другие.

В этой статье мы затронули важнейший аспект русской литературы, тему лишних людей и нигилистов. Лишние люди, кающиеся

дворяне, стали любимым образом добросовестной интеллигенции во многих странах, в том числе и у нас в Японии. А нигилисты, видимо, представляют собой типично русское явление, и в то же время, олицетворяют страдания всего человечества. С нашей точки зрения, их сила заключается в *бездействии*. Как только они начинают действовать по своей «теории», они лишаются терпимости и становятся фанатиками с узким кругозором. Если «лишний человек» проникнут идеей пустоты, то о нигилисте можно сказать, перефразируя эпиграф к роману «Евгений Онегин»:

Проникнутый пустой идеологией, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может, мнимого (ср.: Пушкин, V, 614).

Роль традиции в повести И. С. Тургенева «Вешние воды»

ИШТВАН ХЕТЕШИ

HETESI István, JPTE Irodalmi Tanszék, Pécs, Ifjúság útja 6. H-7624

Abstract: Turgenev is well versed in both the European and his national Russian cultural traditions. There are frequent references in his works to the manifestations of these two from ancient times up to his own age. The influence of different cultures can be traced in the title and epigraph, as well as in the characterisation of the protagonists of this novelette. The deployment of various elements of intertextuality, the repetition of motifs, the inclusion of archetypes and culturally charged objects establish a special dialogue and interaction between the text and the invoked traditions. Placed in a new context, the “borrowed elements” become modified and at the same time enrich the meaning of the novelette.

The characters' embeddedness in a certain cultural heritage emphasizes the general and universal aspects of their life and fate. In the case of Gemma this involves a kind of protection and harmony which can as well be hurting as curing. According to Turgenev, a powerful core comes into being in the West in one way or another, which he cannot find in Russia. This lack is reflected in the fate of both Russian heroes and heroines: Polozova distances herself from the Russian folk culture before absorbing its spirit and moral principles, and even if she does get acquainted with European culture, she remains an alien with that world, too. Sanin shares the cultural heritage of the Russian noble class, but his roots are weak, he even lacks the spontaneous power that Polozova possesses because of her strong early links with folk traditions. He finds himself torn between his native culture, which does not offer him anymore support and harmony to help him face the stormy challenges of life, and the Western culture that does not offer him this support yet.

Направление литературоведения, считавшееся долгое время определяющим, продолжая социологические и общественно-политические традиции Чернышевского и Добролюбова, интерпретирует повесть «Вешние воды» как возврат Тургенева к проблематике «лишнего человека» и считает, что данный тип героя воплощается в образе Санина. Проблема может предстать в новом свете или, по крайней мере, быть обогащена выдвиганием на первый план другого потенциала значения в результате дальнейшего развития мыслей статьи Владимира Марковича о «русском европейце».¹

По мнению Марковича «русский европейец», в отличие от «лишнего человека», не находится в том психологическом конфликте со своей социальной средой, вследствие которого он напрасно ищет своего места в обществе. «Европейец» не обладает болезненным, гипертрофированным самолюбием. У него развитое, не разорванное сознание, не

¹ *Маркович В. М.* «Русский европейец» в прозе Тургенева 1850-х годов: Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung, Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 15.–18. September 1993. Hg. von Peter Thiergen. München 1995, 79–96.

характеризующееся контрастом рассудка и эмоций, а следовательно, его склонность к рефлексии не препятствует естественности его отношений с людьми. Мир переживаний «русского европейца» характеризуется своеобразной «эстетизированностью». Его чувства к героине переплетаются с ассоциациями, черпающимися из литературно-культурной традиции. Эта культура «многонациональная и в то же время единая или, точнее, ставшая единой в сознании героя, в его душевной жизни»². Сознание героя интегрирует культурное наследие мира также, как и традиции русской национальной культуры. Переплетение жизненных и культурных впечатлений, их совместное, «эстетизированное» восприятие не препятствуют герою переживать свои чувства просто и естественно.

Всеведующий автор «Вешних вод» одинаково по-домашнему чувствует себя и в европейской и в русской национальных культурных традициях, в его произведениях нередки отсылки к их явлениям, начиная со времен древнего мира и до современной ему эпохи. Укорененность в традиции выражается уже и в выборе заглавия повести и в эпиграфе к ней. Тургенев ставит эпиграфом своего произведения цитату из старинного романса, и заглавие выделено из этих процитированных им строчек. Чужой текст, заимствованный из другого произведения, в известной степени интерпретирует интригующее и стоящее поэтому без кавычек заглавие. Этот интертекстуальный поэтический прием соотносит весну с молодостью и ставит и то и другое в прошлое, как бы подготавливая читателя к развитию событий произведения.

Повесть и отвечает ожиданиям, вызванным заглавием и эпиграфом. Обрамление повести описывает судьбу и положение героя, почти совпадающие во времени с повествовательным настоящим, как следствие прошлого, а главная история, рассказанная в промежуточных главах повести, изображает эпоху весны, молодости тридцатилетней давности как источник, причину настоящего.

Условный рассказчик с точки зрения укоренности в традиции, занимает место между автором и главным героем, то ближе, то дальше от последнего, и часто опирается на знание читателя, превышающее знание героя. Это можно наблюдать уже в начале главной истории. Санин, находящийся во Франкфурте, посмотрел даннекерову Ариадну. Рассказчик не сообщает, думает ли герой о мифологических корнях произведения Даннекера или нет, но, спустя несколько предложений он делает намеки, вызывающие в воображении воспринимающего читателя ассоциации, восходящие к античным источникам. Санин заходит в кондитерскую семьи Розелли, где «ярко рдея в косом луче вечернего солнца, большой клубок красной шерсти лежал на полу» (С 8, 257)³.

² Там же, 82.

³ *Тургенев И. С. «Вешние воды»: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, Сочинения в двенадцати томах, 8. Москва* ²1981. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Появление рядом друг с другом образа Ариадны и клубка ниток воспроизводит в сознании читателя историю критской царевны. Ариадна, при помощи богини красоты и любви Афродиты, дает клубок Тесею, чтобы он выбрался из лабиринта. Тесей потом изменяет своей возлюбленной. Любовь мифологических героев управляется не только человеческими намерениями, но и Божьей волей. Намек на мифологическую историю в начале произведения дает предчувствовать, что любовь является чувством, не зависящим от личных намерений человека, потому что ее возникновение и судьба детерминируются надчеловеческими законами. Послание традиции, проходящее через века, таким образом предзнаменует исход любовной истории Санина и Джеммы. Произведение дает понять и о том, что героиня могла бы дать герою тот клубок, следуя за нитью которого, он мог бы, не блуждая, идти вперед по лабиринту своей жизни. Однако герой сбивается с пути.

Этот смысл поддерживается и интертекстуальным намеком, согласно которому клубок шерсти лежал «в косом луче вечернего солнца». Косой луч солнца или света в христианской культурной традиции землю сочетает с небом. Тургенев знает это значение образа луча, поднимающего земное к небесному, и, хотя он и не верующий, встраивает его в систему своих поэтических средств. Этому способствует и то, что автор полагается не только на христианскую, но и на романтическую традицию. В произведениях Тургенева светлая и чистая любовь имеет такое же возвышенное значение, как и в поэзии романтизма, а в воображении романтически настроенного Санина любимая девушка оказывается таким же идеальным, почти божественным существом, как в произведениях Байрона, Пушкина или других поэтов-романтиков. В «Вешних водах» косой луч, освещающий клубок шерсти Джеммы, как будто показывает дорогу, ведущую к счастью. Поэтическая картина, напоминающая христианский архетип, возвращается вновь тогда, когда герой и героиня доходят до порога осознания любовного чувства. Солнце «в широких косых лучах» освещает идеальную, подобную красоте мадонны красоту Джеммы, сидящей на скамейке и отбирающей спелые вишни. Оказывается проявлением поэтической находчивости автора, также придающей композиционному приему дополнительный смысл, и то, что через два дня героиня, «остановившись около той самой скамейки, где она третьего дня отбирала вишни» (332), дарит Санину — как символ принятия его веры, залог полной передачи самой себя — свой гранатовый крестик. Неосознанное желание счастья и эстетизированное восприятие переживаний возникают в душевном мире героя вместе, в гармонии. Красоту Джеммы он воспринимает не только в ее действительном, естественном проявлении, но — следуя своим художественным переживаниям — и видит в образе девушки краски и черты то античности, то зрелого ренессанса или раннего барокко, то романтизма. Так руки Джеммы становятся, как у рафаэловой Форнарины, ее «волнистый лоск волос, как у аллориевой

Юдифи» (260), а «изящная стройность ее стана» (265) прекраснее, чем пальма Бенедиктова.

По мнению Марковича, «русский европеец» живет на грани двух культур, в его личности объединяются традиции европейской и отечественной культур. Санин «литературизирует» действительность кроме упоминания Бенедиктова еще и отсылкой к Пушкину: он поет народные песни и песню Глинки на слова Пушкина. Намек на стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» — подобно остальным интертекстуальным приемам в произведении — вызывает в сознании воспринимающего читателя своеобразное взаимодействие между стихотворением и текстом повести. Текст стихотворения можно отнести и к неожиданной встрече Джеммы и Санина, и к эстетизированному восприятию красоты девушки. Для героя Джемма является воплощением женской красоты и идеальной любви, но, как подсказывают стихи, их легко потерять, и, если они вновь возвращаются, они тождественны и одновременно не тождественны себе прежним. Таким образом, воспроизведение стихотворения входит в ряд интертекстуальных намеков, предзнаменующих исход любовной истории. Жужа Зёлдхейи⁴ выявляет и композиционную параллель между построением повести и стихотворения.

Двойная культурная принадлежность Санина, однако, не делает его выдающейся личностью. Исследуя интертекстуальные явления, относящиеся и к европейским, и к русским традициям, мы находим примеры, указывающие на посредственность героя, недостатки его образованности. По убедительному анализу Муратова⁵, не слишком глубокое знание Гёте, поведение героя перед и после дуэли являются доказательствами этой посредственности, заурядности.

Отзвук европейской традиции характерен не только для образа Санина, но и для образа Джеммы. Она рассказывает историю повести «Die Irrungen» Гофмана. Рассказчик тургеневской повести играет с читателем: он утверждает, что Джемма заглавие повести «позабыла», а ее «конец она или не прочла, или тоже позабыла» (278), поэтому окончание истории она изменяет. Речь идет о своеобразном явлении рецепционной эстетики: читателем формально выступает не автор, не рассказчик, а героиня. Она воспринимает произведение Гофмана, и восприятие и пересказ истории истории «Die Irrungen» в одно и то же время оказывается и переработкой и интерпретацией гофмановского произведения как претекста. Ситуация «Die Irrungen», намеченная Джеммой, соответствует основной ситуации «Вешних вод»: тождественны отдельные моменты — место (кондитерская), неожиданная встреча и любовь героя и героини, девушка в сопровождении другого (плен), принятие героя как «освободителя». Джемму, благодаря ее

⁴ Зёлдхейи-Деак Ж. К проблеме реминисценций в «малой» прозе Тургенева: *Hungaro-Slavica* 1983. Будапешт 1983, 345–356.

⁵ См. об этом: Муратов А. Б. Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов, Ленинград 1980, 35–58.

внешности, классической красоте, напоминающей греческих олимпийских богинь, и южному происхождению, легко соотнести с гречанкой, как и Санина с молодым человеком, а старика — на основании принужденной привязанности девушки к нему — с господином Клубером. История, переработанная Джеммой, как бы предвосхищает любовную историю, возникающую между ней и Саниным, и ее финал. По ошибке молодого человека «красавица на веки веков исчезает для него — и не в силах он забыть ее умоляющий взгляд, и терзается он мыслью, что, быть может, всё счастье его жизни ускользнуло из его рук...» (278). Окончание рассказа Джеммы также указывает на влияние этой истории на дальнейшую жизнь героя, как и обрамление произведения Тургенева описывает в главных чертах дальнейшую судьбу Санина. Джемма накладывает претекст, переработанный ею, на свой мир: «— мне кажется, — промолвила она, — подобные свидания и подобные разлуки случаются на свете чаще, чем мы думаем» (278). Короткая вставка, сочетающая начало с катастрофическим финалом, является элементом композиции «Вешних вод». Намек в начале произведения на миф Ариадны цепью ассоциаций связывает в сознании читателя историю царевны с героиней Гофмана; измена Тесея продолжается в вине молодого человека, а античная и романтическая любовные истории, вызванные к новой жизни и переосмысленные, приобретают актуальность. Повторение любовной истории в разные эпохи в то же время внушает и мысль об ограниченности, детерминированности человеческой судьбы и счастья, а это уже является проявлением мирового опыта не рассказчика, не героев, а самого автора.

Героя Тургенева в лице Джеммы ждет небесная, кристально чистая любовь, а в лице Полозовой — земная, чувственная страсть. Рассказчик подчеркивает и разницу противоположной обрисовкой двух женщин. В то время как красота Джеммы напоминает греческих богинь, классические скульптуры и картины, чары Марьи Николаевны проявляются в ее существе из плоти и крови. Средством характеристики Полозовой является обрисовка несколькими основными мотивами ее внешней красоты. Такими мотивами являются ямочки на ее щеках, ее обворожительные, хищные глаза, мягкая, кошачья походка, змеевидные косы и змеящаяся на губах улыбка. Эти внешние черты подчеркивают определяющие признаки ее внутреннего облика: ее стремление к неограниченной, индивидуалистической свободе, жажду властвовать и завоевывать.

«Контрапункт» наблюдается и в характеристике героинь посредством предметов. Джемма дарит Санину красный гранатовый крестик в залог своей любви. Имя героини (Джемма — драгоценный камень) и крестик вместе выражают ее беззаветную преданность, ведь ради любви Санина она готова покинуть свою католическую веру и принять православие и его культуру. Этот залог бережет Санин до самого красного деревянного креста лесной дороги, которого он в чаду страсти и

не замечает. Покинутый, придорожный крест, как символ неверности, напоминает гранатовый крестик, возвращающийся вновь через тридцать лет, но тогда уже знаком воспоминания. Если гранатовый крестик Джеммы является символом альтруизма, то железное кольцо Полозовой — которое носил каждый покоренный ею мужчина — оказывается знаком эгоизма, желания господства.

На противоположные свойства характера указывают и зонтики женщин. Джемма, переживающая свою первую любовь, слушает признание Санина в публичном саду, дважды почти роняя зонтик от волнения. В руке уверенной в себе Полозовой — также в парке — зонтик даже не дрогнет: она крепко стучит его ручкой по плечу Санина, как с такой же решительностью стучит она коралловой ручкой хлыстика в дверь героя.

Для венгерского читателя эта ручка хлыстика имеет особое дополнительное значение. « — Ну, теперь мы — вольные птицы! — кричит Полозова Санину, когда они отправляются кататься верхом. — Куда нам ехать — на север, на юг, на восток, на запад? Смотрите — я как венгерский король на коронации (она указала концом хлыста на все четыре стороны света). Всё наше!» (372). Марья Николаевна здесь подражает обряду церемонии коронования венгерских королей⁶, жесту четырех взмахов обнаженным мечом на все четыре стороны света, сидя на коне, и придает ему значение, подходящее своему характеру. В жесте четырех взмахов мечом выражается, что король защищает страну от врага, с какой бы стороны света он ни пришел; т.е. в обряде подчеркивается не столько власть, сколько обязанность. Полозова последней не знает, поэтому в ее характер этот жест привходит только как жест господства.

В эпизоде в лесу темп верховой езды диктует Полозова, и в скачке выражается вся ее натура. «Вот, — говорит она своему партнеру — вот для этого только и стоит жить. Удалось тебе сделать, чего тебе хотелось, что казалось невозможным, — ну и пользуйся, душа, по самый край!» (371). Эгоистическое наслаждение жизнью и свободой, не знающее ограничений, выражается и в интертексте, цитированном ею: «In die Berge, wo die Freiheit thront!» (373) — кричит она Санину, поскакавши в горы. Она придает произвольный смысл и намеку на Ленору Бюргера. Отсылка к событиям баллады (страстный и в своей смерти Вильгельм похищает свою возлюбленную и скачет с ней в смерть) в сознании читателя и сама по себе усиливает эстетическое влияние текста. Однако жадное желание жизни Марьи Николаевны переосмысливает и привносит новое значение в ситуацию баллады: своей страстью она увлекает Санина к цели, желаемой ею, чтобы потом, удовлетворив свое

⁶ Тургенев мог знать об обряде церемонии коронования венгерских королей из газет, писавших о коронации Франца Йозефа в 1867 г., и лично от Ференца Листа, сочинившего мессу этой церемонии.

эгоистическое желание, превратить его в мертвеца, если и не в физическом, то в нравственно-психологическом смысле слова.

Образ скачущей галопом женщины в сознании Санина сливается с архетипом, корнящимся в европейской традиции. «Это уже не амазонка пускает коня в галоп — это скачет молодой женский кентавр, полужверь и полубог» (374), — передает рассказчик чувственные впечатления героя. Следовательно, архетипические ассоциации окружают не только образ Джеммы, но и Полозовой, хотя они имеют совсем другой характер. Образ скачущей галопом женщины сливается воедино с образами пленительных амазонок и диких кентавров греческой мифологии, и если Джемма является греческой богиней красоты, то Полозова оказывается языческой полубогиней. И тогда как в начале произведения Джемма применяет историю Гофмана к своему положению, то теперь Полозова превращает любовное свидание Энея и Дидоны, сопровождаемое грозой, в реальное событие.

Тургенев изображает в этом произведении мягкость характера, слабость воли своего героя свойствами не столько «лишнего человека», сколько русского национального характера. Именно по причине мягкости и слабости Санин легко поддается увлекающему потоку жизни, и в его судьбе значительную роль играет случай. Однако о случайности можно говорить только с точки зрения индивидуума. Смотря со стороны природы, вселенной — в соответствии с мирозерцанием Тургенева — над героем вершатся надъиндивидуальные, универсальные законы жизни, необходимости.

Универсальные законы жизни, природы в произведениях Тургенева часто выражаются в символистическом мотиве жизненного потока⁷. Мотив часто сочетается с архетипом воды. В обрамлении «Вешних вод» Санин воспринимает свою жизнь «вечным переливанием из пустого в порожнее», настоящим которой (жизни) является — старость, в ее будущем — «бух в бездну» (255), образное выражение кончины, корнящееся в традициях мировой литературы. В невозмутимой гладкости, неподвижности жизненного моря выражаются, с одной стороны, бессмысленность прожитой жизни, с другой — беспредельность сил природы. Крошечный перед лицом житейского моря человек сидит «в маленькой, валкой лодке», отданной на произвол слепых сил и легко переворачивающейся. У предшественников такое противопоставление лодки и моря имеет бесчисленные (мифологические, библейские) образы, достаточно подумать об изображении всемирного потопа в различных культурах.

Мотив этот проявляется в произведении в разных видах. Заглавие и эпиграф намекают на «веселые годы, счастливые дни», промчавшиеся «вешними водами». Герой переживает проявления живой красоты

⁷ См. об этом: Муратов А. Б. Указ. соч.; Хетеш И. Мотив жизненного потока в повестях Тургенева: *Studia Slavica Hung.* 42 (Budapest 1997) 317–324.

Джеммы, ощущение им непосредственно в действительной жизни, в эстетизированной форме вместе с воспроизведением картины идиллического катания на лодке в романсе Уланда. Изменяется картина идиллии, когда влюбленный Санин «с унылого берега своей одинокой холостой жизни бухнулся ... в тот веселый, кипучий, могучий поток» (314). Мотив, черпающий из богатства смыслов мифологии и мировой литературы, — в каком бы виде он не выступал — усиливает впечатление какой-то детерминированности.

Хаотичность законов жизни и природы ощущают на своей судьбе, главным образом, русские герои. Авторский жизненный опыт, скрытый за этим жизнеощущением, только частично связан с описанным временем, 1840-м годом. В возникновении жизнеощущения играют роль события европейской и русской истории, пережитые Тургеневым в 1860-е годы, до момента самого рождения произведения. Автор отбирает важные события семьи Розелли так, что их даты совпадают с существенными моментами истории Италии. История, отмеченная движением карбонариев и *risorgimento*, а также античность, возрождение и искусство XIX в. в сознании автора (и рассказчика) создают такую картину Италии, в которой — хотя и ценой конфликтов и разочарований — судьба героини в конце концов устраивается. Укорененность Джеммы в европейской культурной и исторической традиции обеспечивает ей своеобразную защиту и дает возможность такой гармонии, которая, хотя временами и нарушается, но затем устанавливается вновь.

Картина Германии представляется писателю (и рассказчику) в иных цветах. В ней появляется не живая традиция цветущей немецкой культуры конца XVIII — начала XIX вв., любимой и самим Тургеневым, а средний слой объединяющейся страны, его практицизм, бездуховность и мещанство. Если образ Джеммы коренится в традиции итальянской культуры, то господин Клюббер является продуктом европейской жизни, превращающей культуру в цивилизацию. Может быть, в его окончательном провале выражается и мысль, что немецкая жизнь — исключив из себя клубберевский менталитет — также устраивается. Значит, наряду с итальянской, и немецкая судьба имеет какую-то определенность.

Другой оказывается судьба русских героев. На западе — так или иначе — возникает то «крепкое, твердое зерно», которое Тургенев напрасно ищет в русской жизни. Марья Николаевна происходит из крестьянской среды, и в ней есть какая-то изначальная сила, вытекающая из этого происхождения. В ее вкусе много деревенских, народных элементов. Ее слова, намекающие на праздник весны, свидетельствуют о дионисической жажде жизни. Однако Полозова вырывается из народной культуры еще до того, как усвоила ее обычаи, дух и нравственные начала. Она приобретает определенную европейскую образованность, но у нее больше общего с цивилизацией, нежели с культурой. По мне-

нию Бердяева, цивилизация «есть переход от культуры, от созерцания, от творчества ценностей к самой „жизни“, искание „жизни“, отдавание себя ее стремительному потоку, организация „жизни“, упоение силой жизни. В культуре обнаруживается практически-утилитарный, «реалистический», т.е. «цивилизаторский уклон»⁸. Выйдя из крестьянской среды, Полозова многое приобретает для себя, но любовь и гармония ей недоступны. Им не из чего вырасти: она продукт несформировавшейся русской жизни, но удаляется от России. Хотя она и соприкасается с европейской культурой, остается чужой и в ней. Ей причастна одного вида русская судьба: ее образ является результатом авторского опыта переходной эпохи.

Санин — хотя и не на высоком уровне — владеет наследием русской дворянской культуры. «Я люблю искусство... Я всё прекрасное люблю» (352), — говорит он. Незаинтересованное созерцание, нематериальное отношение к жизни — по мнению Бердяева — является свойством культуры. Укорененность в традиционной дворянской культуре, однако, не дают герою достаточно силы противостоять бурям жизни и страсти. Его корни слабы. В нем — в отличие от Джеммы — нет тех производящих единство традиций, которые могли бы его защитить. Нет в нем и той стихийной силы, которую Полозова получила в гуще русской жизни. Из трех главных лиц повести он оказывается наиболее беззащитным. Родная культура уже, а западная еще не дает ему той защиты и гармонии, которые он смог бы противопоставить бурному потоку жизни.

Тургенев и в этот раз пишет произведение о частной жизни. Ему удается-таки выразить богатство смыслов, проанализированное нами, потому что его культура питается из двух источников. Он одновременно живет в мире традиций и своей родины и Европы, одновременно видит и настоящее и, в настоящем, прошлое.

⁸ Бердяев Н. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Париж 1969, 257.

Хроника времен франко-прусской войны и Парижской Коммуны в кругу чтения И. С. Тургенева

(по материалам мемориальной библиотеки писателя)

Л. А. БАЛЫКОВА

Музей И. С. Тургенева, 302028 Орел

Abstract: 1. Turgenev was shocked by the events of the French–Prussian War and the Commune of Paris, which could—according to his views—threaten the future of whole Europe. He gained his information from various French sources of different kinds and trends. He made his impressions public in his sketch series “Letters of the French–Prussian War” (Aug–Sept. 1870) in part of which he provided a satiric overview of the chauvinist writings of the French press. In the following study I am aiming to show how Turgenev’s readings are reflected in his letters and sketches of this period. 2. For the analysis I have used those books of the Turgenev-Memorial Library that were published in French in France and Belgium some years before and during the war, at the time of the siege and the Commune of Paris and that refer different points of view. These publications often include newspaper articles of their authors’ which appeared in the above mentioned period. 3. Turgenev was interested in communards’ fate in later times, too, he even made some efforts to support writers who were exiled after the Commune. He was planning to write a novel introducing French and Russian revolutionaries in the last year of his life. Part of his thoughts connected to this topic were used in his novel “Virgin Soil” and in the outline of one of his unfinished works.

Работа с книгами мемориальной библиотеки И. С. Тургенева, хранящейся в орловском музее писателя, позволила сделать ряд наблюдений, которые, как кажется, могут представить интерес не только для биографов, но и для исследователей творчества Тургенева. Речь пойдет о той части его книжного собрания, где сосредоточены мемуары, дневники, биографические сочинения, публицистика на французском языке, относящиеся к событиям франко-прусской войны и Парижской Коммуны.

Как известно, отношение Тургенева к франко-прусской войне претерпело, по мере разворачивания военных действий, значительные изменения¹. Однако следует подчеркнуть, что писатель изначально чувствовал со свойственной ему пронизательностью, что это событие не локального порядка, но потрясение европейского масштаба, чреватое будущими «еще более ужасными войнами»². В первые дни после начала

¹ Рабинович М. Б. И. С. Тургенев и франко-прусская война 1870–1871 гг.: И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Ленинград 1982. 99–108.

² Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, Сочинения в двенадцати томах, 10. Москва 21982. 322 (в дальнейшем — С²); при ссылке на письма дополнительно указано: «П». Ссылки даются также на 1-е издание Полного собрания

военных действий он берет в руки перо публициста, чтобы написать «Письма о франко-прусской войне» (С² 10, 309–325). Еще в декабре 1869 г. он предсказал падение режима Наполеона III, узнав о победе республиканцев на выборах в законодательный корпус (П VIII, 128). Весь последующий период он, по его словам, «весьма прилежно читал французские и немецкие газеты» (С² 10, 310), не говоря уже о русских, а по переезде в Лондон, и английских периодических изданиях. К сожалению, из множества упомянутых им в письмах и очерках той поры журналов³ до нас дошли лишь два тома английского шахматного обозрения. Между тем пресса тех дней приносила вести, слишком сильно затрагивавшие Тургенева: во Франции, в охваченном военными действиями районе, жили его дочь с семьей, оставалась недвижимостью семья Виардо; в осажденном Париже подвергались опасности его друзья, о которых он думал «с горестным сочувствием» (П IX, 361). Его смущают вести о разногласиях в новом республиканском правительстве Франции. Он тяжело переживает сообщения о бомбардировке французских городов, о множестве жертв, пленении целых армий. Однако в его глазах «все ужасы и жестокости, которые проделывают люди» (П IX, 47) меркли «перед ужасами внутренней войны» (П IX, 43). Всё чаще они вызывают у писателя сравнение с преторианским Римом, гибнущим от анархии. Известия о победе Парижской Коммуны «захватывают его целиком и повергают в отчаяние» (П IX, 49). Он признается, что ни о чем не может думать — всё «таращатся глаза на Францию и на Париж» (П IX, 67). Горестное недоумение вызывает у него сообщение о том, что, несмотря на трагическое положение Парижа, руководство Коммуны занялось разрушением Вандомской колонны и устроило из этого грандиозный спектакль (П IX, 93). С генвом узнает он о расстреле коммунарами в тюрьме Рокет 63-х заложников-священников и архиепископа Парижского Ж. Дабуа (П IX, 494). Но и вступление версальцев в Париж он встречает без восторга. В эти дни писатель почти физически ощущает наступление недели кровавых расправ. Английские газеты приносят вести, леденящие кровь. Тургенев ставит знак равенства между «усмирителем» генералом Галифе и «теми зверями, которые расстреляли архиепископа» (П IX, 101). «И какая может выработаться будущность при таком упадке нравственности?» — сокрушается он

сочинений и писем И. С. Тургенева в 28 т. (Сочинения в 15-ти томах. Москва–Ленинград 1961–1968).

³ Тургенев читает в период с 1869 по 1870 г. русские периодические издания: «Голос», «Вестник Европы», «Санкт-Петербургские Ведомости», «Заря», «Русский Вестник», «Русский архив», «Всемирная Иллюстрация», «Литературная библиотека», «Отечественные записки», «Космос», французские «Journal de Débats», «Temps», «Revue des Deux Mondes», «Figaro», «Liberté», «Journal Officiel», «Soir», «Gaulois», немецкие: «Salon», «Der Beobachter», «Allgemeine Familienzeitung», «La Nazione», «Vossische Zeitung», «National Zeitung», английские: «Pall Mall», «British Quarterly Review», «Spectator», «Saturday Review» и др.

(П IX, 101). Горящий, окровавленный Париж ассоциируется в его сознании с гибнущей Троей — многозначительное сравнение! Тургенев писал Флоберу: «Эти парижские события меня потрясли. Я замолчал, как замолкают на железной дороге при въезде в туннель: адский грохот ошеломляет вас и вызывает головокружение» (П IX, 383). В письме к княгине Трубецкой от 17 мая 1871 г. Тургенев недоумевает: «...мы продолжаем с изумлением смотреть за тем, что происходит во Франции, не испытывая подлинной симпатии ни к Версалию, ни к Парижу, мы спрашиваем — присутствуем ли мы при муках агонии, или при страданиях, сопровождающих роды? Будущее покажет»⁴. Искушенный в трагических перипетиях всемирной истории, писатель с надеждой замечает в письме к Пичу: «...здесь все совершенно подавлены случившимся. Там, где стоял француз, теперь мокрое место. Но — „вода лучше всего“⁵ — из этой влаги может еще вырасти прекраснейший цветок былого существования» (П IX, 382).

Происшедшая катастрофа, как много лет назад, ставила перед Тургеневым вопрос о судьбах цивилизации⁶, о революции, ее вождях и рядовых. За временем потрясений приходит для него пора осмысления случившегося, время бесед с друзьями-французами, неторопливого чтения хроники событий. В этот период и была собрана небольшая и значительная по содержанию коллекция книг, изданных на французском языке в 1870–72 гг. Большая часть появилась в Париже, некоторые книги вышли в Брюсселе. Они были привезены в Россию, отданы в переплет, их внешний вид не вызывает сомнения, что они были читаны. Пометы встречаются редко, но правда и то, что в этот период жизни Тургенев не часто прибегал к отчеркиваниям текста при чтении, к тем изящным пометкам, что так характерны для чтений его молодой поры. Теперь заинтересовавшие его места он отмечает крестиком в оглавлении или целые отрывки отчеркивает в тексте ногтем (как в объемистой «Истории христианства» Ренана).

Вот короткий обзор интересующей нас части тургеневской библиотеки. Обширная, поражающая драматической правдой панорама событий разворачивается перед читателем — история предательств, доблести, гибели. «Письма прохожего» А. Буассье имеют подзаголовок: «От поражения к поражению»⁷. Книга Э. Кадоля «Париж в осаде»⁸ пред-

⁴ Во французском оригинале письмо опубликовано в издании: Tourguénev Ivan. Nouvelle correspondance inédite, I. Introduction et notes par A. Zviguilsky. Paris 1971. 326. (Здесь и далее перевод с французского — автора).

⁵ В оригинале по-гречески.

⁶ Ю. В. Лебедев в книге, посвященной Тургеневу, заметил: «Началась франко-прусская война, во многом пошатнувшая веру Тургенева в европейскую цивилизацию, обнаружившая непрочность тех корней, которые пустил он в ее почву» (Лебедев Ю. Тургенев. Москва 1990. 500).

⁷ BOISSIAU A. De chute en chute. Lettres d'un passant. Paris 1871.

⁸ CADOL E. Paris pendant le siège par E. Cadol, auteur des Inutiles, aidemedecin a l'inter-nationale et artilleur volontaire de la batterie de l'Ecole Polytechnique. Bruxelles 1871.

ставляет собою записки военного врача артиллерийского корпуса, запечатлевшего страшную изнанку современной войны. Рядом на полке — обличительная биография Наполеона III, написанная А. Шеню⁹ и «Письма отсутствующему» А. Доде¹⁰. «Книгой траура» назвал свой труд будущий член Французской Академии Ж. Кларти. Его «Отечественная война»¹¹ показывает, в какую пропасть ввергли Францию бездумье и амбиции властей. Кларти, автор ряда книг, посвященных франко-прусской войне, («Захваченная Франция», «Осажденный Париж», «На полях сражений в Седане»), прекрасно владеет методом писателя-документалиста, его книги основаны на расспросах непосредственных участников событий, он использует военные реляции, приказы, газетные сводки; он сам выезжал с санитарными поездами на поля сражений, источавшие чумные миазмы от неубранных трупов, и всё это — чтобы, как он писал, «докопаться до истины». Кларти объясняет национальную эйфорию французов отсутствием реализма в характере их государя. Автор называет Наполеона «химическим человеком, ... проходящим по жизни, пренебрегая правдой ради иллюзии»¹². Книга изобилует примерами преступного самообольщения властей. Вот, например, строки возвания императора к народу незадолго до войны: «Наша армия реформирована, арсеналы полны оружия, склады — продуктов, резервисты обучены. Постоянная цель наших трудов достигнута: военные резервы Франции находятся отныне на высоте ее судьбоносной роли в мире»¹³.

Дальше следует упомянуть два тома хроники военного времени Ла Геронньера «Человек из Седана», «Железный век» и «Эра крови»¹⁴. При чтении широко известной в те годы книги Э. Леклерка «Война 1870 г. Парижский дух, порожденный имперским режимом»¹⁵ не оставляет мысль о том, что еще раньше Тургенев поставил подобный диагноз болезни власти, приведший Францию к катастрофе. Как Тургенев в «Письмах о франко-прусской войне», Леклерк прибегает к скрупулезному анализу парижской прессы времен войны. По сути, вся книга по преимуществу есть собрание цитат: псевдопатриотические призывы, шовинистические угрозы и провокации, проправительственная фанфаронада, всё, что готовило страну к войне. Вышедшая в Брюсселе в 1871 г. 4-м изданием книга раскрывает неблагоприятную роль, которую играла официозная пресса в роковые для Франции дни.

⁹ CHENU A. Le mémorial de Napoleon III par A. Chenu, auteur des Conspirateur. Paris 1872.

¹⁰ DAUDET A. Lettres à un absent. Paris. 1870–1871. Paris 1871.

¹¹ CLARETIE J. La Guerre Nationale 1870–1871 par J. Claretie. Paris 1871.

¹² Ibid. 50.

¹³ Ibid.

¹⁴ GUÉRONNIÈRE A. L'Homme de Sedan, par le comte Alfred de la Guéronnière. Bruxelles 1870.

¹⁵ LECLERQUE E. La guerre de 1870. L'esprit parisien produit du régime impérial. Bruxelles 1870.

Фантазмы, вызванные к жизни правящими кругами и подхваченные журналистами, по мысли Леклерка, неминуемо обернутся чудовищным насилием. «...Здравомыслящие люди спрашивают себя: «Не является ли наша превосходная цивилизация такой же угрозой миру, как и варварство?» — вопрошает автор¹⁶. Мысль, несомненно тревожившая тогда и автора «Писем о франко-прусской войне».

В Брюсселе появилась книга очерков «Осада Парижа»¹⁷ хорошо знакомого Тургеневу сотрудника проправительственной газеты «Le Gaulois» музыкального критика Франсиска Сарсе, которому Тургенев незадолго до войны послал французское издание своих повестей (П VIII, 59). Разделивший в начале войны настроения всеобщей эйфории Сарсе вскоре испытал отрезвление; его книга проникнута сочувствием к простому народу и предостережением катастрофы.

Обращает на себя внимание сборник статей Поля де Сен-Виктора «Варвары и бандиты. Пруссия и коммуна»¹⁸. Сотрудник газеты «La Liberté», Сен-Виктор, авторитетный и весьма образованный критик, чьи эссе о классическом искусстве пользовались успехом благодаря его в высшей степени образному, яркому языку. Тургенев ценил классические статьи Сен-Виктора и наверняка встречался с ним в литературных кружках Парижа, в частности, на знаменитых обедах у Маньи: Сен-Виктор был одним из их основателей. В книге, посвященной событиям 1870–71 гг., он высказывает свой взгляд на события с позиции человека высокой культуры. Он начинает свою книгу рассказом о сокровищах Парижа, этого огромного города-музея, «с безграничным гостеприимством готового всякому открыть свои двери.»¹⁹. Протестуя против бомбардировок французской столицы, он призывает к разуму: «Ведь нет замены уничтоженному полотну Леонардо, невозможно восстановить расстрелянного Рафаэля». Если Париж будет уничтожен, «покров затмения упадет на цивилизацию, и надобны будут столетия, чтобы рассеять тьму»²⁰. Под этими словами, конечно, подписался бы и Тургенев.

К жанру политической сатиры можно, по большей части, отнести стихи из сборника «Вольный стрелок. Песни войны 1870–71 гг.»²¹ Жюль Барбье (более известного как либреттиста, кузена знаменитого Огюста Барбье). Свою книгу автор назвал «стихами, рожденными болью». Поэт передает свое ощущение катастрофичности происходящего:

От Днепра до Дуная, от Темзы до Тибра
Слышно, как колеблется земля.

¹⁶ Ibid. X.

¹⁷ SARCEY F. Le siège de Paris. Bruxelles 1871.

¹⁸ SAINT-VICTOR P. de. Barbares et Bandits. La Prusse et la Commune. Paris 1872.

¹⁹ Ibid. 51.

²⁰ Ibid. 52–53.

²¹ BARBIER J. Le Franc-tireur. Chant de guerre. 1870–1871. Ed. M. Levy, 1871.

Падение Франции нарушило равновесие,
В котором находились народы²².

Сатиры Барьбье принимают разнообразные формы: то это детская считалка, названная «Арифметика», где, под видом арифметических действий, перечисляются разрушенные войной французские города, то это диалог господина и его лакея, озаглавленный «Я жажду», где господин — Вильгельм Прусский, а лакей — Бисмарк. «Я жажду» — чудовищный образ ненасытного властелина, требующего всё новых жертв; вот несколько отрывков из подстрочного перевода:

Господин: Становится прохладно; зажги-ка камин.
Я намерен к концу осени
Запалить их Вавилон —
Как эффектно будет выглядеть горящий Париж!
(.....)
— Сироты, жены и вдовы
Наполнят реки своими слезами...
(.....)
— Ну, наливай же! Я жажду! Но, Великий Боже,
Почему ты наливаешь мне крови?²³

Не исключено, что стихотворение обратило на себя внимание будущего автора поэтического памфлета «Крокет в Виндзоре».

Среди авторов этой части Тургеневского книжного собрания есть и женщины — г-жа Бланшкотт, автор «Записок женщины времен Коммуны»²⁴, вскоре увенчанных Французской Академией, богатыми приметами быта, портретными характеристиками, подробностями событий тех дней, Андре Лео (псевдоним участницы Парижской Коммуны Шансе-Малон), опубликовавшая в издательстве «Женское право» социально-историческое исследование «женского вопроса» «Женщина и нравы. Свобода и монархия»²⁵ — труд, отличающийся строгостью доказательств и публицистической страстностью. Андре Лео еще ранее была известна Тургеневу по ее романам «Алин-Али», «Двойная история», которые сохранились в библиотеке писателя. Всегда сочувственно относящийся к женскому литературному творчеству Тургенев вдвойне должен был интересоваться личной судьбой писательницы, после падения Коммуны бежавшей в Швейцарию, ведь принимал он участие в судьбах других писателей-коммунаров, как, например, бедствовавших в изгнании Жюль Валлеса и Леона Кладеля.

Завершим этот краткий перечень книг упоминанием о тематически примыкающем к рассматриваемой коллекции романе П. Заккона «Тай-

²² Ibid. 167.

²³ Ibid. 88–90.

²⁴ BLANCHECOTTE A.-M. Tablettes d'une femme pendant la Commune par m-me A.-M. Blanche-cotte. Paris, 1872.

²⁵ LÉO Andre. Les femmes et les moeurs. Liberté ou monarchie. Se vend au journal «Le droit des femmes».

ны Интернационала»²⁶. Действие последнего происходит в дни Парижской Коммуны. Любовь героини трагическим образом переплеталась с тайными нитями революционного заговора. Именно беззаветная любовь заставляет ее, не рассуждая, подчиниться приказу возлюбленного, пославшего ее в дни «кровавой недели» на поджог парижских домов²⁷.

Можно сказать, что в дошедших до нас книгах библиотеки Тургенева, посвященных внешней и внутренней войне во Франции 1870–71 гг., нашли отражение преимущественные интересы и настроения писателя в это время: его внимание к революционному движению (Парижская Коммуна, Интернационал), к жизни народа в годину бед и смут, «женский вопрос», резкая критика режима Наполеона III, тревога за судьбы великой европейской культуры рядом с пошатнувшейся верой в будущность западной цивилизации. Будучи писателем, которого всегда отличали поиски исторической правды, Тургенев погружался вглубь самых разнообразных источников, в надежде восстановить картину событий, ощутить «самый пульс и давление времени». На этом пути его ждали неожиданные встречи.

В библиотеке писателя сохранились две книжки нашумевшего в предвоенные годы еженедельника «Фонарь» («La Lanterne») за май–июль 1868 г., издававшегося тогда знаменитым Рошфором. На его истории стоит остановиться подробнее. Имя Виктор Анри Рошфор маркиз де Люсэ в те времена было сверхпопулярным именем. Из писем Тургенева можно сделать вывод, что он интересовался статьями Рошфора, следил за его стремительной карьерой, возможно даже, что писатель встречался с ним. Еще в пору сотрудничества Рошфора в газете «Фигаро» Тургенев обратил внимание на «сухую и терпкую иронию его статей, схожую с манерой Незнакомца» (т.е. Суворина). (П VII, 38). Звезда Рошфора возшла с началом издания его собственного журнала «Фонарь» (1868), успех которого выразился в огромных тиражах — до 80 000 экземпляров²⁸. Радикализм журнала стоил автору преследований — он вынужден был продолжить свое издание в Брюсселе. Популярность журнала возносит Рошфора на законодательный Олимп Франции, а после падения Наполеона III издатель «Фонаря» вошел в Правительство национальной обороны, которое вскоре должно было разделиться, — Рошфор остался в осажденном Париже. С приходом мартовских дней 1871 г. он переходит на сторону Парижской Коммуны. В дни «кровавой недели» он едва не был растерзан версальцами, был судим, сослан в Новую Каледонию, откуда сумел бежать в 1874 г. (П XIII, 351). В эмиграции он возобновил издание «Фонаря», сотрудничал в газете Гюго «Le Rappel», с редактором которой вел

²⁶ ZACCONE P. Les mystères de l'International. Paris 1871.

²⁷ Ibid. 24.

²⁸ Всемирная Иллюстрация. 3/61 (февр. 1870) 162–163. В России был осуществлен перевод ряда статей из этого издания (см.: «Современные писатели». Спб. 1868).

переговоры Тургенев²⁹. Вернувшись в Париж после амнистии 1880 г., Рошфор основал журнал «L'Intransigeant» («Непримиримый»); по утверждению автора энциклопедической статьи о Рошфоре, журналист в этот период в своем радикализме не останавливался перед клеветой³⁰. «Всемирная иллюстрация», читателем которой был и Тургенев, напечатала весной 1871 г. статью о Рошфоре, представив его гравированный и словесный портрет: «...желчный цвет лица, белки глаз, налитые кровью, какое-то нервное подергивание при оживлении речи и хватки довольно неизящного свойства... Аристократического его происхождения совершенно незаметно не только в манерах, но и в самом складе его фигуры»³¹. Девушки из кордебалета звали его «граф Анри».

Портрет Рошфора появляется и в упомянутой выше книге из библиотеки Тургенева «Письма отсутствующему» А. Доде — здесь этому известному журналисту и политику посвящена целая глава. Он представлен рядом с галереей других портретов будущих деятелей республиканского правительства и Парижской Коммуны — Гамбетты, Делеклюза, Валлеса, Курбэ и других, бывших в предвоенное время завсегдатаями кафе «Мадрид»³². В этой главе, многозначительно названной «Гробница будущих великих людей», есть читательская помета — скорее всего она была сделана рукой Тургенева. Доде нарисовал зажатого, тихого мальчика, только что дебютировавшего в «Шаривари», скромно жившего со своим отцом в верхнем этаже меблированного дома и подписывавшего свои репортажи «Анри Рошфор». В портрете соединяются несоединимые черты. Порою кажется, что под именем Рошфора скрываются два разных персонажа. Доде разъясняет загадку: метаморфоза его героя происходит вместе с приходом успеха, в тот час, когда среди его поклонников появляется некий Россиньоль, много способствовавший рождению «мифа Рошфора». Этот-то Россиньоль становится в конце концов «alter ego» Рошфора: «Вообразите себе Панурга с длинными гладкими волосами, в характере коего причудливо соединились простодушие и цинизм, робость и наглость, глупость и смешливость, молодой задор и упадочный взгляд на мир (...); он неизменно имел при себе трость с набалдашником слоновой кости и табакерку. Перед вами самый молчаливый и самый зловещий человек..., и вдруг его охватывает приступ безумного веселья или холодной насмешливости, следуют беззастенчивые розыгрыши, ни с того ни с сего он оскорбляет незнакомых людей, пристаёт на улице — из одного удовольствия оскорбить и оплевать, он шутит или говорит мерзости, что

²⁹ LE CESNE A. Une lettre inédite de Tourguéniev à Auguste Vacquerie: *New Zealand Slavonic Journal* 1984. 77–78.

³⁰ Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, XXVII. Спб. 1899. 171–172.

³¹ *Всемирная Иллюстрация* 3/61 (1870) 163.

³² DAUDET A. *Lettres à un absent*. Paris. 1870–1871. Paris 1872. 142–149.

взбредут на ум, и всё это с жестами эпилептика и с глазами Пьерро, с грустным смехом, какой бывает обыкновенно у слишком худых людей»³³. Вот эти повадки приятеля и формируют литературную маску Рошфорда, журналиста, блестяще владеющего ремеслом репортера и обладавшего незаурядным политическим чутьем. Доде считает, что движущей силой в характере Рошфора была «неистребимая жажда популярности, своего рода тяга пьяницы к алкоголю, со всеми ее симптомами — до утраты вкуса, до заикания, до потери сознания, до безумия...»³⁴. Сарсе в своей книге «Осада Парижа» приводит анекдот о своеобразном вступлении Рошфора в республиканское правительство, в которое, как якобы он заявил, «он готов пойти хотя бы и на место привратника»³⁵.

Стиль журнальных статей Рошфора напорист, лаконичен, блещет иронией; он преследует своих противников, невзирая на их общественное положение: достаточно вспомнить историю с вызовом на дуэль кузена короля, о чем хорошо знал и писал Тургенев. Короткие, в 20–30 строк, статьи Рошфора разят подобно шпаге, и в то же время его стиль — это стиль-перевертыш, напоминает русского ваныку-встаньку. Доде заметил, что Рошфор «одним из первых оснастил свой стиль новейшим аргом XIX века»³⁶.

Однако в истории радикального движения его образ двойственен, как бы не совсем чист. Та же «Всемирная Иллюстрация» отмечает, что он «пользовался сомнительной репутацией в кружках серьезных республиканцев»; в Бельгии он предстал собеседнику бесцеремонным остро-словом, который «с хвастливым цинизмом» признавался, что «политика ему страшно надоела и что он занимается ею только как прибыльным ремеслом»³⁷. Читатели конца века увидят его среди антидрейфусаров и сторонником национал-патриотов.

Не правда ли, нарисованный здесь портрет Рошфора-Россиньоля напоминает нам уже знакомые черты? Кажется, мы встречались с ним на страницах тургеневского очерка «Человек в серых очках». Черты эти, пожалуй, чуть заострены у Тургенева, но в целом портрет узнаваем: всё тот же желчный, разгорающийся злобный взгляд из-под железных очков, тот же орлиный нос, табакерка и палка (трость у Россиньоля); узнаваемы нервное подергивание лица, развязная и вместе высокомерная манера разговора, неистребимый авантюризм, замешанный на честолюбии; прозрачен и намек на аристократическое происхождение «мусье Француа» и на его прошлое неудавшегося литератора

³³ Ibid. 152.

³⁴ Ibid. 156.

³⁵ SARCEY F. Le siège de Paris. Bruxelles 1871. 30.

³⁶ DAUDET A. Op. cit. 157.

³⁷ Всемирная Иллюстрация 3/61 (1870) 163. Современная коммунистическая историография характеризует Рошфора как «очень сдержанного свидетеля Коммуны.» (См., напр.: *Feld Ch. Hincker François. Paris au front d'insurgé. Paris 1970. 127).*

и публициста. Герой Тургенева обладает способностями хироманта, как у Доде один из завсегдатаев кафе «Мадрид». Недаром М. Санд по прочтении очерка отозвался в письме к Тургеневу, что знал этого типа (С² 11, 382). И хотя писатель утверждает, что в основу его очерка легли встречи почти тринадцатилетней давности, бесспорно и то, что наблюдения над событиями последней революции во Франции стали главным побудительным мотивом для этой литературной работы. Надо думать, частью подготовительной работы стали расспросы очевидцев, друзей, чтение свидетельств, а так же собранная им коллекция фотографических портретов коммунаров, многих из которых, по его словам, он знал лично. Соединение в одном персонаже черт разных людей времен революции 1848 г. и Парижской Коммуны, разумеется, не случайно. Таким образом писатель добивался обобщения в создании интересовавшего его типа. Бесспорно, есть сходство во взгляде Тургенева и Доде на своих героев; оба автора видят проявление стихийной силы в таких личностях, как Рошфор и «мусье Франсуа». Доде сравнивает Рошфора с «Гаврошем, посланным судьбой..., чтобы разбить первую витрину в имперском доме и подать сигнал к разрушению»³⁸. Тургеневский герой похож на морскую птицу — буревестника; они «появляются только во время бури (...). Они носятся низко в тусклом воздухе, над самыми гребнями разъяренных волн и исчезают, как только настает ясная погода» (XIV, 135).

Разумеется, «человек в серых очках» несет в себе черты других тургеневских героев, в его речах силен мотив одиночества, «лишности», это неудачник, обуреваемый «фатальными» предчувствиями, страдающий комплексом социальной неполноценности и вместе с тем почти маниакально уверенный в своем превосходстве. Властолюбивые надежды усиливаются в его речах вместе с нарастанием смуты в обществе. По сути своей «мусье Франсуа» глубоко беспринципен, и в этом его коренное отличие от прежних «лишних людей» Тургенева. Характерно, что мотив всепоглощающего честолюбия присутствует и у Доде. В главе, посвященной посетителям кафе «Мадрид», он выводит сонм претенциозных «вечных студентов, журналистов на час, бесталанных, не знающих орфографии, парижских полулюмпенов, мальчиков с бородой — все теоретики революции, в жилетах а-ля Робеспьер, в галстуках а-ля Сен-Жюст, всю эту студенческую молодежь, у которой не было молодости..., здесь были и знатоки былых времен, деятели клубов..., вечно недовольные знаменитости народа, выращиватели устриц, деклассированные, опечаленные, праздношатающиеся, не способные ни на что другое...»³⁹. Доде показывает, что такого рода честолюбцы находят утоление в пору исторических смут. Не случайно он завершает свою тираду ироническим замечанием (она-то и отчеркнута в книге

³⁸ DAUDET A. Op. cit. 157.

³⁹ Ibid. 148–149.

Тургенева): «И сказать, что эти люди предводительствуют во Франции уже целый год! (...) После 4 сентября из них не много оставалось тех, кто не заполучил какую-нибудь должность...»⁴⁰. Работая над романом «Новь», Тургенев также не обошел вниманием эту тему — «пены», «накипи» в революционном движении. Как не обошел он вниманием «женский вопрос», с таким знанием дела изложенный в брошюре Андре Лео. Интерес к «женскому вопросу» — едва ли не самая первая и существенная характеристика Марианны в «Нови».

Приведенный эпизод из круга чтения Тургенева 70-х годов ставит вопрос о расширении круга источников, входивших в орбиту творческих интересов писателя в пору его работы над очерками-воспоминаниями о французской революции 1848 г. и над романом «Новь». Представляется необходимым подчеркнуть важность французских впечатлений и французских чтений (особенно чтения книги очерков А. Доде) Тургенева и в процессе рождения замысла нового романа о русском и французском революционере.

⁴⁰ Ibid. 148.

Тургенев в японской культуре 80–90-х годов XIX века

МИТИКО ИКУТА

Осацкий государственный институт иностранных языков

E-mail: ikuta@post01.osaka-gaidai.ac.jp

Abstract: In this study we will try to show why the works of Turgenev became a special object of interest for writers, critics, translators, and the general public of Japan after the country had opened his gates to the world and Western culture started to infiltrate Japanese society. It will be shown that no one else but the Russian Nihilists served as models for the Jiyu Minken Undou (The Movement of Freedom and People's Rights), which was at its prime in this period. Therefore it was only natural, that Turgenev, who invented the term Nihilist first using it in his novel "Fathers and Sons", himself became a meaningful figure, a kind of expert in Nihilism for the Movement's supporters. Since he represented the essence of the Nihilist Movement for the Japanese of the 80s, his influence was mainly socio-political and scarcely felt in literature. Later his image was changed by Futabatei Shimei—the famous writer well-versed in Russian literature—who translated and published two of Turgenev's stories: "The Secret Rendez-vous" and the "Three encounters". These works changed the whole concept of Nature in Japan and presumably became the starting point of a New Japanese Literature, where the distance between oral and written culture was beginning to diminish, new literary styles and forms were beginning to appear. It was also Shimei's translation that formed Turgenev's image as a writer in Japan.

1. О первых переводах Тургенева на японский язык

1883 год — знаменательная веха в истории русско-японских литературных связей. Именно тогда в Японии вышли переводы «Капитанской дочки» А. С. Пушкина и стихотворения в прозе И. С. Тургенева «Порог». Первый перевод приобрел широкую известность и не раз становился объектом внимания историков литературы, а второй в настоящее время мало кому известен даже среди специалистов, — обычно историю переводов Тургенева на японский язык принято начинать с перевода рассказов «Свидание» или «Три встречи», увидевших свет пятью годами позже — в 1888 году. Даже в вышедшем недавно «Полном собрании переводческого наследия эпохи Мэйдзи. Периодические издания» (Токио 1997 г.) тургеневский «Порог» не только не приведен, но и вовсе не упомянут. Причина, вероятно, состоит в том, что этот текст был опубликован в столбце новости газеты «Тёя симбун» (от 28 декабря 1883 г.) без заглавия и без указания на то, что это перевод — только с подзаголовком «Один диалог, составленный Тургеневым». Об этом переводе мы будем подробнее говорить ниже.

1886 год тоже примечателен в истории тургеневских переводов в Японии. В этом году Хасэгава Тацуноскэ, прославившийся впоследствии под псевдонимом Фтабатэй Симэй, будущий знаменитый писа-

тель и переводчик, перевел на японский язык большой фрагмент романа «Отцы и дети» и отдал в издательство «Хино сётэн» в Осака. Этот фрагмент он озаглавил «Нравы партии нигилистов» и намеревался издать под своим псевдонимом того времени — Рэйрэйтэй. Однако рукопись опубликована не была, хотя аванс был выплачен, о чем сохранилось свидетельство известного японского писателя Цубоути Сёё, записавшего в своем дневнике 4 апреля 1886 г.: «Я передал Хасэгава (настоящая фамилия Фтабатэй) денежный перевод в сумме 30 иен, который изд-во „Хино сётэн“ прислало в качестве аванса за рукопись „Нравы партии нигилистов“».

Рукопись этого перевода до сих пор еще не найдена, но в полном собрании сочинений Фтабатэя Симэя помещается написанная им самим рекламная аннотация, о которой речь тоже пойдет позже. А сейчас вернемся к истории.

Итак, в 1888 г. Фтабатэй Симэй опубликовал переводы рассказов «Свидание» и «Три встречи», сразу прогремевшие среди японской читающей публики. В научной литературе уже стало общим местом утверждение о том, что переводы из Тургенева сыграли чрезвычайно важную роль в становлении новой японской литературы.

Но чтобы говорить о причинах этого явления, сначала кратко рассмотрим соотношение японской и русской литератур в последней четверти XIX в. и состояние переводов с русского на тот период.

2. Русские переводы в Японии в последней четверти XIX века

Реставрация Мэйдзи 1867 года поставила точку на многовековой изоляции Японии и распахнула двери для европейской культуры. Правительство Мэйдзи прикладывало немало усилий для модернизации Японии. Прежде всего необходимо было просвещение, для чего требовалась пропаганда нового общественного уклада, новой науки, новых идей и концепций. Таким же целям просветительства служили газеты, журналы и переводы иностранной литературы.

Сразу после реставрации Мэйдзи в Японии переводилась, главным образом, английская и французская литература. Из числа произведений русской литературы, которые были предназначены для широких читательских кругов, назовем следующие: в 1883 г. — «Удивительные вести из России. Записки о сердце цветка и думах мотылька» («Капитанская дочка» Пушкина) и «Диалог Тургенева» («Порог»). В 1884 г. «Превосходящие великие вести. Биография русского героя» («Журнал похода Ермака»), «Знаменитый полководец и красавец. Удивительная история похода» (переиздание с новым заглавием «Журнала похода Ермака»), в 1886 г. «Русская любовная история. Сказание о Смите и Мэри» (переиздание с новым заглавием «Капитанской дочки») и «Остатки праха кровавых битв в Северной Европе. Плачущие цветы и трепещущие ивы» («Война и мир» Л. Толстого), в 1888 г. — «Свидание» («Свида-

ние» Тургенева) и «Встреча» («Три встречи» Тургенева), в 1889 г. — «Сострадание девушки-патриотки. Цветок дикого мака» («Накануне» Тургенева), и в том же 1889 г. «Два голубя» («Голуби» Тургенева).

Из 10 перечисленных переводов два являются переименованными переизданиями, значит Тургенев занимает пять позиций из восьми. Его популярность несомненна.

Однако в конце XIX в. русская литература в японском понимании складывалась не только из переводов оригинальных русских произведений. В это понятие входила и так называемая «литература партии нигилистов», (*рококу кёму-то бунгаку*). То есть русскую литературу образовывали не только переводы с русского, но и переводные произведения с других языков, изображающие русских нигилистов, и даже произведения японских литераторов на эту же тему. Дело в том, что тогда перевод был весьма вольным, более похожим на пересказ или переложение, и часто выполнялся не непосредственно с русского языка, а с какого-либо языка-посредника.

Назовем несколько произведений такого рода. В 1881 г. это были «Записи допросов решительной русской женщины Веры Засулич», «Предания о решительных женщинах в западных странах» и «Записки об убийстве русского императора». В 1882 г. — «Удивительные известия из России. Массовые аресты среди русских активисток», «Розги для невиновной», «Удивительные рассказы о подавлении партии русских нигилистов» и «Положение партии русских нигилистов». В 1883 г. — «Биография Каопкина (в то время так произносили по-японски имя Кропоткина), «Слеза, стоящая тысячу золотых. Слезы горькой жизни». В 1884 г. «Секретный документ русской партии нигилистов», «Сказание о русских нигилистах», «Подлинные записки о партии нигилистов. Демоны вопиют». В 1885 г. «Изгнанники из политики. Ветры и туманы на тысячи верст», в 1886 г. «Ручки красавицы-нигилистки».

В те времена такого рода книг и переводов было гораздо больше, чем переложений русской классики. Однако, повторим, что и все вышеперечисленные книги тоже считались в Японии русской литературой (*росия моно*).

3. Нигилисты в японской журналистике

В 70–80 гг. в японской журналистике теме русских нигилистов уделялось особое внимание. Пока шла русско-турецкая война, всё внимание журналистов было приковано к ней. Но когда война кончилась, пресса переключилась на нигилистов. Насколько нам известно, первое упоминание о них встречается в статье «Происшествие в столице России», помещенной в газете «Тёя симбун» от 26 октября 1878 г. Эта статья сообщала об убийстве шефа жандармов Мезинцева 16 августа 1878 г. без каких бы то ни было комментариев.

В то время в Японии также то там, то здесь вспыхивали восстания — бунтовали самураи, лишившиеся службы и сюзерена и недо-

вольные новым правительством, восставали угнетенные крестьяне, вельможи и высокие чины становились объектом терактов. Например, 14 мая 1878 г. после подавления восстания самураев был убит министр внутренних дел Окубо Тосиаки. Поэтому в Японии считали, что знать подробности о террористической деятельности нигилистов — вовсе не лишне.

21 и 23 ноября 1878 г. газета «Токио акэбоно симбун» опубликовала статью «О японских и русских партиях жестокости», где говорилось, что приверженцы нигилизма «завидуют чужим богатству и знатности». Автор статьи предостерегает: японцам нужно по возможности не углублять разницу между богатыми и бедными, избегать роскоши, жить скромно — дабы предотвратить возникновение и в Японии партии нигилистов.

1 июня 1879 г. в газете «Тёя симбун» появилась статья другой направленности — в ней нигилисты названы «человеколюбивыми и героическими патриотами».

С этого года выражение «партия русских нигилистов» начинает часто мелькать в разных газетах и журналах.

Наиболее отчетливая позиция по отношению к нигилистам была высказана в газете «Тёя симбун» 28–29 октября 1879 г. Там сообщалось, что сам этот термин придуман Тургеневым и впервые появляется в его романе «Отцы и дети», а движение нигилистов берет начало еще в восстаниях Разина и Пугачева, после чего, пройдя этап декабристского кружка, воплощается в деятельности Герцена и Бакунина. Говорилось также, что среди участников этого движения много женщин. Идеология движения, по мнению авторов статьи, заключалась в следующих лозунгах: атеизм, отмена наследования собственности, равноправие женщин и мужчин, отмена церковного брака, национализация земли и т.д.

В Японии движение за свободу и народные права начало разворачиваться в 80 гг. прошлого века. Его сторонники считали русских народников своими учителями в борьбе за свободу.

1 марта 1881 г. в России был убит император Александр Второй. Во многих японских газетах написали об этом покушении. 31 января 1881 г. в газете «Токио акэбоно симбун» началась публикация серии статей «Записи допросов решительной русской женщины Веры Засулич». Потом из этих статей была составлена книга. 25 февраля была опубликована статья «Обзор деятельности партии русских нигилистов», где проявлялось явное сочувствие к ним.

В марте–августе 1882 г. в газете «Тёя симбун» опубликована серия статей «О социалистических партиях в Европе». О России говорилось: «Членов этой партии называют партией нигилистов. Внутри страны их вожди — Добролюбов и Чернышевский. Они активно призывают всех смелых духом людей примкнуть к движению. За границей проповандой идей нигилизма занимается другой известный деятель — Бакунин.

(Тургенев был первым, кто употребил слово «нигилисты»: в 1862 г. в своем романе «Отцы и дети» он назвал партию «русских прогрессистов» (*рококу каусин то*) «партией нигилистов». Авторы статьи под названием «партия нигилистов» подразумевают всех, выступающих против властей.

В то время сторонники борьбы за народные права в Японии часто говорили на митингах о русских нигилистах.

В 1883–84 гг. начались мятежи против правительства. Многие их участники были арестованы, посажены в тюрьму или казнены. Японские бунтовщики тоже брали пример с народников. В 1884 г. после подавления мятежников вышло в свет знаменитое произведение Миядзаки Мурю «Подлинные записи о партии нигилистов. Демоны вопиют», которое является ни чем иным, как переделкой «Подпольной России» Степняка-Кравчинского. В нем Миядзаки воспевают героизм нигилистов, активность женщин — участниц движения, и их бомбы и теракты. Это произведение считали эпитафией погибшим русским нигилистам и японским мятежникам.

4. Миф о Тургеневе как о лидере нигилистов

Как мы видели, в последней четверти XIX в., когда в Японии развертывалось «движение за свободу и народные права», внимание японской общественности было приковано к русским народникам, получившим наименование «русских нигилистов». О них выходило много статей и книг, к ним относились с любопытством, смешанным с сочувствием к ним и ужасом перед ними.

Естественно при этом, что особый интерес вызывал и Тургенев, давший этим людям название нигилистов.

27–28 декабря 1883 г. в двух номерах газеты «Юбин хоти симбун» была помещена необычайно большая, но незаконченная статья о похоронах Тургенева. Автор ее сообщает, что несмотря на препоны со стороны властей в похоронах участвовало не меньше двухсот тысяч человек, и очередь желающих проститься с телом, приехавших из разных стран людей, была в версту длиной. В статье Тургенев назван «самураем (воином), которому орудием служит перо». Корреспонденты пишут подробно о ходе похорон, желая, видимо, показать, что Тургенев достоин таких всенародных похорон, и что русская литература одержала верх над самодержавием.

Продолжение статьи в этой газете не последовало, но в газете «Тёя симбун» от 28 декабря, как бы продолжая некролог, появилась публикация с подзаголовком «Диалог Тургенева», которая, как потом выяснили литературоведы, была японским переводом тургеневского «Порога». Обращение именно к «Порогу» было не случайным. Публикации предпосылалось предисловие: «Ниже помещенный диалог составил Тургенев, которого считают теоретиком партии нигилистов. В диалоге

он уподобляет партию нигилистов высокому зданию, а девушку, которая хочет войти в него — человеку, собирающемуся вступить в партию нигилистов. Точку зрения властей выражает некий голос. Диалог девушки с этим голосом и составляет суть этой миниатюры. Решение героини неколебимо, она не остановится перед трудностями».

Далее следовал перевод, а к концовке переводчик, имя которого не было указано, добавил слова, оценивающие поступок девушки. —

В оригинале: « — Дура! — проскрежетал кто-то сзади. — Святая! — принеслось откуда-то в ответ». В переводе: «— Дура! Дура! — вновь и вновь повторял голос. И вдруг величественный чистый звук донесся с небес. Это само небо воздает хвалу девушке: — Ты святая, мудрая! Ты истинно служишь отечеству».

Итак, посмотрим, что нам даст сравнение оригинала с переводом.

Несмотря на то, что голос попытался отговорить девушку, она всё же перешагнула порог и вошла в здание. У Тургенева голос, разговаривающий с девушкой, доносится из здания, т.е. все вопросы заданы девушке от имени революционеров. Переводчик же посчитал голос правительственным. Потом в оригинале звучат два другие голоса, которые выражают два противоположных суждения о нигилизме.

В японском же варианте после входа девушки звучит прежний голос, разговаривавший с девушкой. Он отрицательно оценивает ее поступок, а небесные голоса, напротив, одобряют поступок революционерки.

Переводчик, надо думать, не зря ввел придуманное им определение «Диалог Тургенева». Тем самым он превратил свой перевод в пересказ или даже в статью, оправдывая произведенные им в тексте изменения. А они не так уж незначительны, как может показаться на первый взгляд. Добавленные переводчиком слова не только усиливают идеологический пафос оригинала, но и несколько меняют его направленность. Благодаря им у читателя не остается сомнений — девушка во всем права, и всякий патриот должен последовать ее примеру. Если у Тургенева поступок девушки описывается как акт личного мужества, экзотической жертвенности, он чем-то близок понятию подвига, характерного для русской житийной литературы, то безымянный переводчик своими заключительными словами о служении родине переводит пафос текста на уровень коллективной гражданской ответственности.

Еще один важный для переводчика аспект этого определения. Переводчик, скорее всего, не сомневался в том, что авторская позиция Тургенева полностью тождественна той похвале, которая исходит от неба. Переведенный им диалог, видимо, был в его глазах заместителем воображаемого и несостоявшегося, но столь желаемого японцами разговора с Тургеневым, которого они, под влиянием прессы, считали главным авторитетом по вопросам революционного движения в России.

Судя по дате публикации, этот перевод служил своего рода некрологом Тургеневу, и переводчик явно стремился максимально точно

донести до читателя собственное представление о Тургеневе и его взглядах.

Как мы уже сказали в самом начале, в 1886 г. Фтабатэй Симэй начал переводить тургеневский роман «Отцы и дети», которому дал название «Нравы партии нигилистов», но перевод этот так и не увидел света. По словам современников, Фтабатэй перевел четверть романа — т.е. 70–80 рукописных страниц. Аннотация к переводу гласит: «Не-специалистам кажется, что от партии нигилистов пахнет порохом. Но на самом деле это поверхностное впечатление. Сорок лет тому назад, когда в России родился нигилизм, никто поначалу даже не заметил этого явления. Тургенев, который несколько лет тому назад умер во Франции, действительно выделяется пронизательностью, как и подобает истинному мастеру. Он заметил это явление еще в самом зародыше, написал о нем роман и опубликовал его. За это он стал предметом гонений и поношений со стороны публики, но его роман ныне становится всё более известным. Это и есть роман «Нравы партии нигилистов». Герой этого романа — яркая личность, отстаивающая нигилизм. Основное содержание книги: героя ненавидил один человек дворянского звания, который был приверженцем идеализма. Они вели постоянные споры, а потом окончательно рассорились. ...Прочитав этот роман, вы увидите, что ни характер главного героя, равнодушного к выгоде, ни поведение, ни внешность его никак не напоминают о порохе. Этот роман поможет вам расширить свой кругозор. К тому же, роман переведен весьма интересным образом — в нем использован изысканный литературный (нормативный) язык, на котором говорят воспитанные люди города Токио. В книге проведен принцип сближения разговорного и литературного языков. Выражаясь решительно, скажем, что по стилю этот перевод близок к манере эстрадного рассказчика, наподобие Санъютэй Энтё, а если сказать помягче, то этот роман — первая проза нового японского стиля»¹.

Очевидно, что Фтабатэй хотел скорректировать односторонний и черезчур кровавый образ нигилистов, сложившийся у среднего японского читателя. Почему же роман не был опубликован?

Думается, потому, что в то время в Японии тоже шли теракты, взрывались бомбы, гибли люди. Писатель Киносита Налёэ пишет в воспоминаниях, что в те времена в Японии слова «Партия русских нигилистов» вызывали у многих ужас. В 1884 г., двумя годами раньше, когда Фтабатэй сел за перевод «Отцов и детей», участников «движения за свободу и народные права» арестовали, посадили в тюрьму и казнили, а годом раньше были схвачены и заключены в тюрьму лидеры движения. Киносита предполагает, что одно заглавие «Нравы партии нигилистов» уже вызвало у издательства страх и колебания. И хотя

¹ Фтабатэй Симэй. Полное собрание сочинений, т. 8, с. 8. Иванами сётэн. Токио, с. 156–157.

издательство заплатило переводчику деньги за рекламу перевода, опубликовать его оно всё же не решалось.

5. *Метаморфоза литературного облика Тургенева*

Итак, почему же на начальном этапе знакомства японцев с западной литературой именно Тургенев оказался в фокусе внимания и переводчиков, и литераторов, и читающей публики?

Возможно потому, что события и движения в России тех лет отвечали самым важным потребностям тогдашнего японского общества. После реставрации Мэйдзи первоочередной задачей было серьезное переустройство хозяйственного и социально-политического уклада. Литература же отставала от хода экономического и социально-политического развития.

Убийство российского царя в 1881 г. значительно ускорило ход японского «движения за свободу и народные права». Последующие три года, т.е. 1882, 1883 и 1884 были периодом стремительного сближения с идеологией и задачами русских народников. Японские энтузиасты читали русскую литературу в переводах с английского. И это была не только художественная литература. Так, один арестованный бунтовщик, который принадлежал к левой фракции либеральной партии на суде сказал: «Следуя примеру русских народников, мы изготовили бомбу и намеревались убить министров».

И такие тургеневские произведения, как «Порог» и «Отцы и дети» тоже были восприняты в русле литературы о нигилистах. Через эти произведения Тургенева японцы стремились уяснить истоки мужества и решимости нигилистов и народовольцев, т.е. в каком-то смысле эти два произведения воспринимались тогдашними японцами не столько как художественная литература, сколько как просветительская публицистика.

Читатель искал в них также приметы быта и нравов русских революционеров. Не случайно роман «Отцы и дети» в японском варианте носит заглавие «Нравы партии нигилистов». Именно «нравы», по-видимому, считали самым важным у Тургенева. Литературного влияния эти переводы в Японии начала 80-х г. почти не имели, поскольку тогда влияние Тургенева более всего проявилось в социально-политической сфере: для японцев он был прежде всего главным знатоком в вопросах нигилизма.

Именно в этом духе мы предлагаем трактовать данное переводчиком определение «Диалог Тургенева» применительно к стихотворению в прозе «Порог» Тургенева. Это, как мы пытались показать выше, еще и несостоявшийся разговор японцев с Тургеневым о народниках и революционерах.

Недаром же после смерти Тургенева в газете «Юбин хоти симбун» от 27 декабря 1883 г. вышел некролог, где Тургенев назван «русским

профессором литературы (*рококу бунгаку хакасэ*)), а в газете «Тёя симбун» от 28 декабря его аттестовали как «теоретика партии русских нигилистов».

Такие определения говорят сами за себя. По иронии судьбы, Тургенев был интересен японцам в начале 80-х годов прошлого столетия именно как теоретик нигилизма.

Переворот в оценке образа Тургенева произошел в 1886 г., когда вышли два рассказа Тургенева — «Свидание» и «Три встречи» в переводе Фтабатэя Симэя. Переводы были сделаны с русского оригинала, а не с языка-посредника.

В настоящее время, разумеется, представление о Тургеневе и его творчестве приблизились к российской и западной трактовке. Переводом рассказа «Свидание» началась новая жизнь Тургенева в японской литературе и новая эпоха его влияния — теперь уже литературного. Исследователи сходятся на том, что тургеневские описания природы открыли японцам новый, неожиданный для них тип мировосприятия, отсутствовавший в их традиционном дискурсе, и многие японские писатели начала века писали под несомненным влиянием Тургенева.

Благодаря переводам из Тургенева в японской культуре начала формироваться новая концепция природы, но тургеневское влияние этим не ограничилось. Примечательно, что именно переводы произведений Тургенева в значительной мере ускорили начавшийся в те годы процесс сближения разговорного и литературного языков. Складывание новых форм литературного языка, повышение литературного статуса разговорной речи — всё это было непосредственно связано с фактом переводов на японский язык тургеневских произведений, выполненных прославленным писателем и просветителем периода Мэйдзи Фтабатэем Симэем.

Эстетика стилизации — Тургенев и Эдуард Бёрн-Джонс

НИКОЛАЙ ЖЕКУЛИН

Nicolas G. ŽEKULIN, Calgary, Canada

E-mail: zekulin@acs.ucalgary.ca

Abstract: The Aesthetics of Stylization—Turgenev and Edward Burne-Jones This paper examines connections between the painting *Le Chant d'Amour* by Edward Burne-Jones (1878) and Turgenev's story "A Song of Triumphant Love" (1881) and specifically argues that Turgenev's story can be seen as a polemic with the stylization of the Middle Ages and Renaissance in the paintings of the Pre-Raphaelites. There are several points of contact between *Le Chant d'Amour* and "A Song of Triumphant Love." These include the final scene of the story in which the surviving protagonist is painting a picture, the description of which shows marked similarity with Burne-Jones's canvas. Turgenev began his story shortly after a visit to England in 1879 when he visited the annual exhibition of Pre-Raphaelite paintings at the Grosvenor Gallery. This visit unleashed a vitriolic attack in a letter to Pauline Viardot, which constitutes a fundamental rejection of that group's aesthetics. Juxtaposing contemporary criticism of the Pre-Raphaelites and Turgenev's comments in the letter to Pauline Viardot with a comparative analysis of the two works, this paper will explore the way in which the different use of historical materials marks Turgenev and the Pre-Raphaelites as belonging to different aesthetic movements.

То, что И. С. Тургенев любил изобразительное искусство и глубоко интересовался им, хорошо известно. Однако до сих пор внимание исследователей сосредоточивалось на довольно узком круге вопросов по этой тематике, в частности, на увлечении Тургенева жанровой живописью фламандских художников XVII в. и пейзажной живописью французской Барбизонской школы. (Полотна обеих этих групп занимали центральное место в его частном собрании картин¹.) Исследователи прослеживали также личные отношения Тургенева с русскими художниками-современниками². Из поля зрения исследователей совершенно выпал тот факт, что Тургенев лично знал английских художников-префаэлитов и — на протяжении 20 лет — следил за их произведениями.

¹ См., напр.: *MIQUEL Pierre*. Les maîtres français dans la collection Tourguéniev: Chiers Tourguéniev — Pauline Viardot — Maria Malibran. No. 5 (1981) 121–138; *его же*, Emil Bergerat et la vente de la collection de peinture de Tourguéniev: Там же, No. 7 (1983). 160–173; *BARAŃSKI Zbigniew*. Turgeniew i malarstwo barbizończyków: *Studia Rossica Posnaniensia* 26 (1995) 11–19; *MARSH Cynthia*. Turgenev and Corot: An Analysis of the Comparison: Slavonic and East European Review 61/1 (1983) 109–117. См. также: *NEVEROV Oleg*. Tourguéniev et l'art antique: Cahiers Tourguniev — Pauline Viardot — Maria Malibran. No. 19 (1995) 3–15.

² См. напр.: *Зильберштейн И. С.* Репин и Тургенев. Москва—Ленинград 1945; *его же*, Тургенев и художник В. В. Верещагин. (По вновь найденным материалам): Литературное наследство 73/1, 291–334; *Кузьмина Л. И.* И. С. Тургенев и В. Д. Поленов: Русская литература 1971/2, 124–129; *SIMONOFF Gabriel*. Répine et Tourguéniev: des relations amicales difficiles: Cahiers Tourguéniev — Pauline Viardot — Maria Malibran. No. 19 (1995) 23–27.

В настоящей статье сопоставляется рассказ Тургенева «Песнь торжествующей любви» (1881) с картиной *Le Chant d'Amour* («Песнь любви» — 1879) Эдуарда Бёрна-Джонса, одного из наиболее ярких представителей этой группы художников. Помимо сходства названий, эти два произведения объединяет обращение к общему историческому фону, хотя этот фон играет в них совершенно разную роль. В целом рассказ Тургенева рассматривается как своего рода «реплика» (причем, полемическая) на эстетику художников-прерафаэлитов.

Группа молодых английских художников, давшая себе название «Братство прерафаэлитов», возникла в 1848 г., но начало их более широкой известности положили две выставки, Всемирная выставка 1855 г. в Париже и огромная Выставка художественных сокровищ 1857 г. в Манчестере. В 1855 г., сразу после ссылки, Тургенев еще не мог выезжать из России, но о Всемирной выставке он мог читать обширные статьи во французской прессе.³ Что касается Выставки 1857 г., то известно, что 12 июня Тургенев съездил в Манчестер, чтобы осмотреть выставку, хотя на ней его, скорее всего, интересовали предпочтительно старые мастера⁴.

С конца 1870 г. до середины 1871 г. — из-за Франко-прусской войны — Тургенев жил преимущественно в Англии. В своем подробном исследовании связей Тургенева с английскими деятелями Патрик Уоддингтон установил, что Тургенев нередко встречался с членами прерафаэлитской группы, в частности, с одним из ее основателей — Данте Габриэль Россетти (Rossetti), а также с видным представителем второго поколения художников-прерафаэлитов — Эдуардом Бёрн-Джонсом. С Бёрн-Джонсом и его женой Джорджианой Тургенев познакомился 29 января 1871 г. у Джордж Элиот, с которой они дружили, и впоследствии снова встречался с ними как у нее, так и у других⁵. В июне 1871 г. (скорее всего 8-го) он был на вечеринке прерафаэлитов у Форда Мадокс-Форда (Madox-Ford), на которой присутствовали все главные представители группы, кроме Данте Габриэля Россетти⁶. Там Тургенев, безусловно, должен был видеть некоторые картины группы, хотя в кол-

³ В журнале «Revue des Deux Mondes», например, появилась серия статей Густава Планша (Planche), посвященных разным национальным школам искусства на Всемирной выставке. Статья, посвященная английской школе, появилась в первом августовском номере («Exposition des Beaux-Arts. — L'École anglaise», 465–468). О прерафаэлитизме во Франции см.: *LETHÈVE Jacques*. La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855–1900): Gazette des Beaux Arts. 6 sér., t. 53 (mai–juin 1959) 315–328.

⁴ *WADDINGTON Patrick*. Turgenev and England. New York 1981. 56–57; *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем. Письма III (Москва—Ленинград 21987), 216, 228, 231. В дальнейшем ссылки на оба издания (1-е изд. Л Ленинград 1960–1968) приводятся в тексте: буквой С (Сочинения) и П (Письма) обозначаются серии (подстрочной цифрой 2 обозначается второе издание), римскими цифрами — том, и арабскими цифрами — страница.

⁵ *WADDINGTON*, Turgenev and England, 176, 183.

⁶ Там же, 187–191.

лекции Мадокс-Форда не было самых прославленных картин его коллег. На этой вечеринке он познакомился с Алджерноном Свинбурном, единственным среди современных английских поэтов, чья поэзия интересовала Тургенева⁷. Поэзия Свинбурна и искусство прерафаэлитов считались многими враждебными им критиками родственными явлениями⁸. С Россетти он познакомился вскоре после этого; Россетти пригласил его к себе обедать 23 июня. Воспоминания об этом вечере подтверждают, что Тургенев осматривал некоторые картины своего гостеприимного хозяина, в частности его портреты Свинбурна⁹.

В 1877 г. в центре Лондона открылась новая галерея — т.н. «Гровенер» (Grovesnor Gallery). Несмотря на разнообразие выставленных картин¹⁰, галерея с самого начала связывалась — критиками и в общественном мнении — с художественным авангардом, т.е. с тем, что стало называться эстетством (*aestheticism*). И действительно, центральное место в ежегодных летних выставках этой галереи занимали художники-прерафаэлиты, а среди них, в первую очередь Бёрн-Джонс¹¹. Первая выставка, на которой было представлено 8 картин этого, тогда еще мало известного художника¹², вызвала бурный интерес, (как одобрителный, так и враждебный) в прессе, и не только в английской, но и в заграничной. Такой же интерес вызвала выставка следующего — 1878-го — года, на которой Бёрн-Джонс снова занимал первое место, и на которой экспонировались его ставшие знаменитыми картины «Слава Венере» [*Laus Veneris*] и «Песнь любви» [*Le Chant d'Amour*]. Кроме того, прерафаэлиты снова привлекли внимание уже более широкой

⁷ Там же, 190–193.

⁸ См.: *BUCHANAN Robert*. The Fleshly School of Poetry and other Phenomena of the Day. London: 1872. *Megilp*. The Grovesnor Gallery and the Royal Academy: Vanity Fair, 17 (5 May 1877) 281.

⁹ *WADDINGTON Patrick*. Russian Interests of the Rossetti Family. Pinehaven, N.Z. 1998, 11–15.

¹⁰ В своей рецензии на первую выставку в галерее Уильям Майкл Россетти писал: «This is a rather miscellaneous selection: there are the illustrious, the skilful, the mediocre, and the obscure, natives and aliens, professionals and amateurs; excellent artists present, and other excellent artists absent» (The Academy, 5 May 1877, p. 396).

¹¹ См.: *CASTERAS Susan B.* Burne-Jones and the Pre-Raphaelite Circle at the Palace of the Aesthetes: Susan B. Casteras and Colleen Denney, eds. *The Grovesnor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*. New Haven and London 1996. 81. О том, что эта галерея связывалась во мнении современной публики с прерафаэлитами и с эстетам вообще, свидетельствует сатирическая оперетта У. Гильберта и А. Салливена «Пайшанс» (1881), в которой один из героев-эстетов просит, чтобы его соперник его себе представил: «A pallid and thin young man, / A haggard and lank young man, / A greenery-yallery, Grosvenor Gallery, / Foot-in-the-grave young man» (*The Annotated Gilbert and Sullivan*. Intro. and ed. by Ian Bradley. Vol. 2. Harmondsworth: 1984. 201). А в романе «The Picture of Dorian Gray» [Портрет Дориана Грея] Оскара Уайльда, который начал свою карьеру журналиста рецензией на первую выставку в галерее «Гровенер», один из героев, лорд Хенри Уоттон, требует, чтобы портрет выставлялся именно в галерее «Гровенер».

¹² Среди них — «Зеркало Венеры» [*The Mirror of Venus*] и «Очарование мерлина» [*The Beguiling of Merlin*; первоначальное название *Merlin and Vivien*].

общественности на парижской Всемирной выставке 1878 г., в которой они участвовали благодаря усилиям сэра Куттса Линдзи (Sir Coutts Lindsay), основателя (вместе с своей женой) галереи «Гровенер» и ответственного за отбор английских картин для данной выставки. Видный искусствовед и критик Шарль Блан в своем обзоре изобразительного искусства на этой выставке, заметил:

A mon sens, la plus étonnante peinture qui nous soit venue de Londres, est celle de Burnes Jones [sic], *Merlin et Viviane*. Il y a là une quintessence d'idéal, une poésie sublimée qui m'appréhende au coeur. [...] Le spectateur est séduit par la charmeuse, et c'est elle qui enchante l'enchanteur¹³.

На мой взгляд, самой удивительной картиной, прибывшей к нам из Лондона, является картина Бёрн-Джонса, «Мерлин и Вивьян»ю В ней таится квинтэссенция идеального, возвышенная поэзия, которая меня берет за сердце. [...] Чародейка пленяет зрителя, и она же очаровывает колдуна.

В 1879 г. состоялась третья летняя выставка галереи «Гроновер» в Лондоне, на которой Бёрн-Джонс, ставший снова центром внимания как критики, так и публики, экспонировал серию картин на тему Пигмалиона [*The Story of Pygmalion*] и картину «Благовещение» [*The Annunciation*].

Ни в 1877, ни в 1878 гг. Тургенев не был в Англии во время летних выставок в галерее «Гровенер». Но Всемирную выставку 1878 г., в частности, ее художественный отдел, он усердно посещал, несмотря на очередной припадок подагры¹⁴. А в 1879 г. Тургенев снова в Англии и, несмотря на недостаток времени в Лондоне, 16 июня он посещает выставку в галерее «Гровенер», которая на него произвела крайне отрицательное впечатление. В письме к Полине Виардо, в тот вечер он жаловался:

Puis allé voir avec Hall l'exposition des peintres modernes anglais à Grovesnor House: afreux, épouvantable, *chamber of horrors!* Couleur misérable, dessin enfantin; ces messieurs pensent se rattraper par l'expression, qui, voulant être profonde et poétique, n'est que vague, bête et malade. Il y une demoiselle moyenâge avec des manches à gigot qui cueille [sic] des

Потом с Холлом пошел на выставку современных английских художников В Гровенер Хоус: ужасно, страшно, *палата ужасов!* Бедственные цвета, детский чертеж; вот эти господа думают отыгаться выразительностью, которая, несмотря на желание быть глубокой и поэтичной, оказывается лишь неопределенной, глупой и болезненной. Есть средневековая девица с рукавами с буфами, которая собирает абри-

¹³ BLANC Charles. Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878. Paris 1878. 334–335.

¹⁴ П. В. Анненков, приехавший в Париж ради выставки, и осмотревший ее вместе с Тургеневым, писал об этом М. М. Стасюлевичу: «Послезавтра уезжаю назад в Брюссель (старый адрес), унося воспоминание о таких всесветных чудесах искусства, промышленности, изобретательности людской и труда, громадного труда, каких 5-ти жизней Мафусаиловских не достаточно было бы обозреть в отдельности, а здесь они все сами приехали к тебе под нос — удостоите, дескать, государь мой, взгляд кинуть — много обяжете! И вообразите — мы еще ломаемся: „много больно Вас — подавайте только тех, что из ряда вон». Да и эти оказываются еще слишком в большом количестве, так что голова притупела и ноги дергает судорогой от усталости» (М. М. Стасюлевич и его современники. 3. Петербург 1912, 356).

abricots sur une vigne — tout cela dans le ciel — (de la ci-devant Mlle Spartalis [sic]) — qui ferait rire — ou pleurer un veau!¹⁵ Et des sujets! Par exemple: un tableau de deux mètres de longuer sur un demi-mètre de large: en haut un ange avec des ailes bizarres, qui tient dans ses bras un chevalier bardé de fer — qui tient à son tour — et aussi sur les bras une femme en gaze lilas: tout cela se passe dans le ciel et cela se nomme dans le livret: Sarpedon!!¹⁶ Tous les 3 personnages absolument sur la même ligne comme ceci: [ill.] Non! Les Anglais ne doivent jamais se mêler de peinture!¹⁷

косы с винограда — а всё это в небе — (картина бывшей девицы Спарталис) — от которой бы засмеялся — или заплакал бы теленок. А какие есть сюжеты! Например: картина длиной в два метра и шириной в полметра: сверху ангел с причудливыми крыльями, который держит в руках рыцаря, покрытого броней — который, в свою очередь держит — и также в руках, женщину, в лиловом газе: всё это происходит в небе и в программе называется: Сарпедон!! Все три фигуры совершенно в одной линии, вот как: [рис.] Нет! Англичанам никогда нельзя вмешиваться в живопись!

В своем письме Тургенев отрицает не только названные картины, но и всё искусство, представленное на выставке в галерее «Гровенер», т.е. искусство в первую очередь прерафаэлитов. Именно такое принципиальное отвержение искусства прерафаэлитов делает интересным сопоставление картины «Песнь любви» Бёрн-Джонса с рассказом писателя «Песнь торжествующей любви».

Безусловно, поражают общие элементы в этих двух произведениях искусства. О поразительном сходстве названий и об общем историческом фоне уже упоминалось. Кроме того, можно отметить, что герой рассказа Тургенева Фабий пишет «портрет своей жены, изобразив ее с атрибутами св. Цецилии» (С. XIII. 62); в конце рассказа, когда он возвращается к этому портрету, «Валерия сидела перед органом, и пальцы ее бродили по клавишам...» (С. XIII. 75). Примерно такая же фигура изображена в картине Бёрн-Джонса. Можно даже усмотреть некоторую параллель между фигурой слепого ангела (или Амура) у художника и немым слугой-малайцем у писателя. Кроме того, небезынтересно заметить, что Тургенев начал свой рассказ вскоре после поездки в Англию, во время которой он посетил выставку в галерее «Гровенер».¹⁸ Однако нас интересует сопоставление эстетических *прин-*

¹⁵ Имеется в виду картина «Gathering Orange Blossoms» [*Срывая померанцевые цветы*], одна из трех картин на выставке 1879 г., принадлежащих кисти бывшей натурщицы многих из прерафаэлитов, Марии Спартали (Spartali; 1843–1927) (см.: NEWALL Christopher. The Grosvenor Gallery Exhibitions: Continuity and change in the Victorian art world. Cambridge, 1995. 125). В 1871 г. Спартали вышла замуж за американского журналиста Уильяма Стиллмана (Stillman).

¹⁶ В издании письма стоит (наверно, по ошибке в прочтении названия в рукописи): „Rosamunda“. Речь идет о картине «Sarpedon» [*Сарпедон*] Уильяма Ричмонда (William Blake Richmond; 1842–1921) (см.: Grosvenor Notes. Ed. Henry Bleckburn. London 1879. 12–13). Король Ликийского царства Сарпедон погиб в Троянской войне; Смерть и Сон унесли его тело на родину для погребения.

¹⁷ TOURGUËNEV Ivan. Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille. Lausanne 1972. 212.

¹⁸ На черновом автографе стоит: «Начато в Буживале в воскресенье 2 нояб./21 окт. 1879 г.». До этого был набросан «Конспект» всего рассказа (см.: П. XIII. 563). Написав

ценов, выявленных в этих двух произведениях искусства, а это сопоставление не зависит от того, знал ли конкретно Тургенев данную картину Бёрн-Джонса. Он мог ее и не знать, а если знал, то скорее всего, только по воспроизведению в прессе¹⁹. При сопоставлении эстетических принципов более интересными, чем точки соприкосновения, оказываются различия.

Картина под названием «Chant d'Amour», которую Бёрн-Джонс выставил в 1878 г. в галерее «Гровенер», была третьей и последней на эту тему и под одним и тем же названием. Название взято из слов рефрена старой бретонской песни: «Hélas! Je sais un chant d'amour, / Triste ou gai, tour à tour»²⁰ [Увы! Я знаю песнь любви, / То грустную, то веселую]. Генри Джеймс в образе выставки 1878 г., напечатанной анонимно в журнале «Nation», дал следующее описание картины:

«Le Chant d'Amour» is a group of three figures, seated, in a rather unexpected manner, upon the top of a garden wall. The middle one is a young woman in a white satin dress, kneeling upon a blue cushion before a small organ, over whose keys her white fingers move. On the right, behind the organ, a young angel, of uncertain sex, plies the instrument with wind from a pair of bellows; on the left sits a melancholy youth in armor, with a dark brown face, leaning on his hand, with his legs folded up beside him, listening to the melody produced by his two companions. [...] «Le Chant d'Amour» [...] looks at first like some mellow Giorgione or some richly-glowing Titian. The tone is full of depth and brownness, the shadows are warm, the splendor subdued. [...] In the way of design the strongest point [...] is the beautiful, rapt dejection of the mysterious young warrior. It must be admitted that the young warrior, with his swimming eyes, has a certain femininity of expression; but Mr. Burne-Jones

«Песнь любви» — это группа из трех фигур, сидящих, несколько неожиданным образом, на садовой стене. Средняя фигура — это молодая женщина в белом атласном платье, стоящая на коленях на синей подушке у маленького органа, по клавишам которого бродят ее пальцы. Справа, за органом, молодой ангел неопределенного пола нагнетает воздух в инструмент мехами; слева сидит грустный юноша, в броне, со смуглым лицом, опирающийся на руку, с подогнутыми под собой ногами, слушающий мелодию, которую производят его товарищи. [...] Прежде всего «Песнь любви» [...] напоминает зрело-сочного Джорджоне или ярко-красочного Тициана. Общий красочный фон отличается глубиной и насыщенностью коричневыми оттенками, тени теплы, пышность приглушена. [...] В композиционном отношении опорным пунктом [...] является красивое сосредоточенное уныние таинственного молодого рыцаря. Надо признать, что в молодом рыцаре, с его утопающими в слезах глазах, присутствует некоторая женственность выражения; но г. Бёрн-Джонс не претендует на то,

около двух страниц, Тургенев прекратил работу над рассказом и вернулся к нему лишь в 1881 г.

¹⁹ Как уже было сказано, Тургенева на выставке 1878 г. в галерее «Гровенер» не было. Он мог, конечно, о картине читать в отчетах о выставке, в частности во французской прессе, посвященной изобразительному искусству.

²⁰ В первый раз картина на эту тему была создана в качестве декорации на пианино, которое Бёрн-Джонс с женой получили в подарок к свадьбе в 1860 г. В 1865 г. Бёрн-Джонс написал на ту же тему акварель, в которой уже появилась фигура рыцаря слева. Последний вариант картины он начал писать в 1868 г. Этот вариант находится сейчас в Metropolitan Museum of Fine Arts в Нью-Йорке. См.: *The Pre-Raphaelites. Catalog of Loan Exhibition* 1984. Tate Gallery. London 1984. 227–229.



BURNE-JONES, Sir Edward Coley (1833–1898), *The Love Song*

Reproduced by permission of The Metropolitan Museum of Art, The Alfred N. Punnett Endowment Fund, 1947 (47.26)

does not pretend to paint very manly figures, and we should hardly know where to look for a more delicate renering of a love-sick swain. The fault that I would be inclined to charge upon Mr. Burne-Jone's figures is that they are too flat, that they exist too exclusively in surface. Extremely studied and finished in outline, they often strike one as vague in modelling — wanting in relief and in the power to detach themselves.¹

чтобы писать очень мужественные фигуры, и едва ли можно найти более тонкое изображение таящегося от любви юноши. На мой взгляд, недостаток фигур г. Бёрн-Джонса состоит в том, что они слишком плоски, что в них одна внешность. Если их контуры в высшей степени обдуманы и отделаны, то их моделировка часто кажется неопределенной — не хватает рельефности и способности выделиться.

Более благосклонная оценка, которую Джеймс дал этой картине, все-таки совпадает с некоторыми элементами отрицательного мнения об искусстве прерафаэлитов вообще, которое Тургенев выразил в письме к Полине Виардо. Причем, картина во многом типична для художника. Помимо фона и реалистических деталей, в частности одежды, в самих фигурах очевидны те качества, о которых писали критики того времени — и одобрявшие, и отрицавшие искусство Бёрн-Джонса. Обыгрывая известный девиз римлян — *mens sana in corpore sano* [здоровый дух в здоровом теле], Фредерик Уэдмор определяет искусство Бёрн-Джонса как изображение «a troubled mind in worn and weary vesture of the flesh»² [встревоженного духа в изношенном и утомленном одеянии плоти]. Редкий критик того времени не обратил внимания на характерные женские фигуры художника, которые даже стали известны как «Burne-Jones's girls» [девушки Бёрн-Джонса]. Общие качества этих девушек, по словам специалиста по прерафаэлитам Сусан Кастерас, сводились к их: «lassitude, wan health, pallid complexion, boneless posture, passionate kisses, and unacceptable intimations of sensuality»³ [апатии, болезненности, бледности лиц, бескостной осанке, страстным поцелуям, и неприемлемым намекам на чувственность], качествам, к которым, пожалуй, следует добавить рыжие волосы.

«Песнь торжествующей любви» занимает особое место в творчестве Тургенева. Это единственное произведение, в котором Тургенев обращается к далекой истории. Не удивительно, что рассказ не раз привлекал внимание исследователей. Некоторые исследователи ищут самых разнообразных прямых литературных прототипов для тургеневского рассказа — либо в литературе итальянского Возрождения, либо в романтической литературе, либо среди современников Тургенева, в частности у Флобера, которому посвящен рассказ. Другие исследователи обращают внимание на то новое, что внес исторический фон в творчество Тургенева. Так, например, А. Б. Муратов подчеркивает интерес автора к «чисто психологическому», к «всеобщему, универ-

¹ [*JAMES Henry*]. The London Exhibitions — The Grosvenor Galley: The Nation. No. 673 (23 May 1878). 338.

² *WEDMORE Frederick*. Some Tendencies in Recent Painting: Temple Bar, 53 (July 1878) 334.

³ *CASTERAS*, Burne-Jones and the Pre-Raphaelite Circle, 89.

сальному смыслу» и, следовательно, то, что герои «лишены рефлексии, заглядываний в свою душу, т. е. всего того, что так свойственно людям XIX века [...]»⁴. Третьи — обращают внимание на те элементы рассказа, которые сближают его с общеевропейским искусством конца XIX — начала XX вв., т. е. с искусством модерна. Подчеркивая центральную роль музыки в рассказе, чешская исследовательница Дануше Кшицова замечает, что «наиболее явные следы поэтики стиля модерн можно найти в „Песни торжествующей любви“ [...]»; «„Таинственные повести“ Тургенева, особенно „Песнь торжествующей любви“, безусловно, представляют собой первую фазу русского стиля модерн»⁵.

Для наших целей небезынтересно то, что именно с точки зрения их принадлежности к первому этапу модерна чаще всего воспринимается искусство прерафаэлитов, и именно на этой основе мы строим сопоставление картины Бёрн-Джонса и рассказа Тургенева.

Если глубже проанализировать те элементы, которые, казалось бы, объединяют эти два произведения, то сразу резко проступают принципиальные различия. Это касается даже их кажущегося общим исторического фона. В картине Бёрн-Джонса фон является очень неопределенным. По одежде действующих лиц и городскому пейзажу на заднем плане можно предположить, что речь идет об эпохе Возрождения, но более точно определить время и место не возможно. А Тургенев очень точно обозначает место (Феррара) и год (1542) (С. XIII. 53). Помимо этого, Тургенев вводит в свой рассказ реальные исторические лица — и не только местных вельможей, но и деятелей искусства того времени — архитектора Андреа Палладио (С. XIII. 55) и художника Бернардино Луини (С. XIII. 62). Мало того, Тургенев даже точно определяет историческое событие, в связи с которым встретились главные герои: «Фабий и Муций увидели Валерию в первый раз на пышном народном празднике, устроенном по повелению герцога Феррарского, Эркола, сына знаменитой Лукреции Борджиа, в честь знатных вельмож, прибывших из Парижа по приглашению герцогини, дочери французского короля Людовика XII» (С. XIII. 54).

Названия обоих произведений выдвигают на первый план центральную роль музыки в них⁶. Это же усиливается общим в обоих произведениях образом женской фигуры у органа — такой образ является центральным в картине Бёрн-Джонса, а в тургеневском рассказе — важным символическим элементом. Но и тут поражает разница в образах.

⁴ Муратов А. Б. Тургенев — новелист. Ленинград 1985. 89; 91. Автор дает здесь краткий обзор разных подходов к вопросу о том, с какой целью Тургенев обратился к фону итальянского Возрождения для своего рассказа.

⁵ Кшицова Д. Стиль модерн в «Песни торжествующей любви» И. С. Тургенева: И. С. Тургенев, жизнь, творчество, традиции. Ред. Ж. Зельдхейи-Деак, А. Холлош. Будапешт 1994. 121; 130.

⁶ О соперничестве между видами искусства и о предпочтении музыки «модернистами» пишет Д. Кшицова (Стиль модерн, 122).

В картине Бёрн-Джонса молодая девица в центре внимания; она, не глядя, одной рукой поворачивает страницу своих нот, потому что, вероятно, знает эту песню наизусть. Она нажимает одну клавишу (значит, хотя бы одна нота нарушает вечернюю тишину); по выражениям лиц нельзя себе представить мелодию иной, чем полной истомы. В рассказе Тургенева Валерия за органом является лишь натурщицей для картины своего мужа. Самое видное место занимает страстная мелодия, которую Муций играет на своей скрипке:

Этот самый звук внезапно окреп, затрепетал звонко и сильно; страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабио и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выстали на глаза... [...] и алмаз на конце смычка бросил на ходу лучистые искры, как бы тоже зажженный огнем той дивной песни (С. XIII. 59).

Бросается в глаза контраст в динамичности и насыщенности музыкального элемента. Знаменательно, что в рассказе мелодия играет прямую, хотя и таинственную, роль в самом сюжете. Недаром в конце рассказа, когда Валерия сидит за органом, «помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви»; недаром «в тот же миг, в первый раз после ее брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни...» (С. XIII. 75). Именно центральная роль самой «песни торжествующей любви» оправдывает выдвижение в название эпитета «торжествующей», выдвижение, которое, на наш взгляд, является не случайным, а скорее даже принципиальным.

Если обратиться к героям, то контраст между картиной и рассказом становится еще более разительным. В центре тургеневского рассказа находим известный вариант любовного треугольника, на основе которого Тургенев прослеживает свою тему о непреклонной силе любви-страсти. Его действующие лица до некоторой степени являются «общими», т.е. автора не интересует их индивидуальная психология; как показала Христиане Шульц, весь рассказ насыщен культурными архетипами и традиционными темами (τόποι)⁷. Именно обращение к фону эпохи Возрождения позволяет избежать индивидуальной психологии. У Бёрн-Джонса центральные фигуры — рыцарь, девица и сверхъестественное существо (то ли ангел, то ли амур) — тоже типичны, даже стереотипичны для искусства прерафаэлитов. Неопределенность тут выявляется в другом, а именно в самом сюжете. Нельзя понять, какая связь существует между этими тремя лицами, и даже, существует ли вообще какая-либо внутренняя связь между ними. Фигуры никуда не смотрят: они не смотрят друг на друга, они не смотрят на зрителя. Слепой амур, конечно, не может вообще ни на кого смотреть,

⁷ SCHULZ Christiane. Von der Macht des Gesanges und dem Versagen der Sprache. Erzählkonvention, Motiväquivalenz und Wirkungsästhetik in Turgenews *Pesn' toržestvujuščej ljubvi*: Ivan S. Turgenev. Leben, Werk und Wirkung. Hrsg. von P. Thiergen. München 1995. 149.

но нельзя сказать и того, чтобы он очень энергично качал мехами. Молодая девица смотрит куда-то в сторону. Юноша сидит как-то вяло и тоже смотрит куда-то в средний план, но не туда, куда смотрит девица. По выражению лиц можно предположить, что герои о чем-то думают, но о чем они могли бы думать, в самой картине нет даже намека. Наше понимание сюжета картины зависит в первую очередь (а может быть, исключительно) от названия, т.е. от *внешнего* элемента.

Произведения коренным образом различаются и по своему общему настрою. Хотя, кажется, что волосы девицы и плащ ангела-амура как-то выются в воздухе, кроме этого в картине нет ни малейшего движения: ни деревья, ни цветы не шевелятся; судя по свету, час вечерний, тихий; даже овцы лежат на траве, а не пасутся. В общем настрое у Бёрн-Джонса преобладает тоска. У Тургенева, наоборот, поражает динамичность и живость, которые появляются не только в сюжете и в переживаниях героев, но и во всех пластах рассказа — в структуре, в образах, в самом языке. Везде преобладают богатство, изобилие и сила — сила чувств, сила красок, сила света. Описание таинственного вина, которым Муций угощает своих хозяев, объединяет в себе богатство образов и интенсивность красок со звучностью языка (основанной преимущественно на звуковых и структурных параллелях) и намеками на силу воздействия этого вина на чувства:

чрезвычайно пахучее и густое, золотистого цвета с зеленоватым отливом, оно загадочно блестело, налитое в крошечные яшмовые чашечки. [...] оно было очень сладко ипряно и, выпитое медленно, небольшими глотками, возбуждало во всех членах ощущение приятной дремоты (С. XIII. 58).

А описание Муция после его возвращения в Феррару служит интересным контрастом к фигуре рыцаря на картине: в сдержанности Муция ощущается скрытая сила:

[...] выражение этого лица стало другое: сосредоточенное, важное, оно не оживлялось даже тогда, когда он упоминал об опасностях [...] И голос Муция стал глуше и ровнее; движения рук, всего тела утратили развязанность, свойственную итальянскому племени. (С. XIII. 58)

Общий настрой у Тургенева построен на чувстве стремительности, которая проявляется в особенности ночью в предчувствиях Валерии и Фаbia чегото злого, угрожающего. Неслучайно повторяется слово «настойчиво», повторяется образ проникновения⁸. И именно в этом чувстве стремительности проявляется одно из самых важных различий в значении исторического фона для Бёрн-Джонса и для Тургенева.

⁸ Напр.: «[Муций...] пожал ей руку крепко-накрепко, [...] так настойчиво заглядывая ей в лицо, что она, хотя и не поднимала век, однако почувствовала этот взгляд на внезапно вспыхнувших своих щеках» (С. XIII. 60). Об этих образах и о том, что основным структурным принципом рассказа является ритм, пишет Дж. Вудуард (*WOODWARD James. The Symbolism and Rhythmic Structure of Turgenev's "Italian Pastiche": Form and Meaning. Essays on Russian Literature. Columbus, 1993. 107–121.*)

Для Бёрн-Джонса, как и для прерафаэлитов вообще, в обращении к исторической, или псевдо-исторической тематике выявлялась ностальгия. Это был отказ от современной жизни индустриализирующейся Англии и попытка уйти в идеализированное прошлое. Сам Бёрн-Джонс будто утверждал: «The more materialistic Science becomes, the more angels shall I paint»⁹. [Чем более материалистической становится наука, тем больше ангелов буду я писать.] Джон Хант утверждает: «The nostalgia for the incredible, the distant and the irreducible mysteries [...] is more at the centre of Pre-Raphaelite Art than either a moral or a literalist inclination»¹⁰ Выражение лиц в картине Бёрн-Джонса явно говорит о том, что мысли этих героев направлены назад, а не вперед: они вспоминают. Они как будто знают, что их мир не только обречен на исчезновение, но даже что, когда на них станут смотреть, этого мира уже давно не будет. Вся картина — в прошлом и смотрит в прошлое.

У Тургенева, наоборот, историческое время происходит в настоящем времени и стремится к будущему. Он не обращается к XVI в. с точки зрения XIX, а перемещается туда¹¹. Для действующих лиц (и для читателя) фабула развивается в настоящем времени. Несмотря на то, что Тургенев употребляет прошедшее время своей условной рукописи-источника, действующие лица рассказа как будто переживают события в настоящем времени. Благодаря мистическому восточному элементу, как главные герои, Рабий и Валерия, так и читатель с нетерпением и с некоторой тревогой ждут дальнейшего хода событий. И завтрашний день, и следующий год (несмотря на то, что они для автора в далеком прошлом) остаются неизведанными. Тургенев неслучайно изменил свое первоначальное намерение окончить рассказ смертью и Муция и Валерии¹². В окончательном тексте в конце рассказа жизнь побеждает смерть, что проявляется не только в том, что малаец воскрешает Муция из смерти, но и в трепете «новой, зарождающейся жизни», которую Валерия почувствовала внутри себя. Таким образом, «открытое окончание» открывает просторы в будущее.

Критика Тургенева картин на выставке в галерее «Гровенер» в 1879 г. подчеркивает два элемента: с одной стороны, его смущает то, что он считал техническими недостатками в произведениях художников-прерафаэлитов, а с другой — неопределенность, глупость и бо-

⁹ WELLMAN Rita. Victoria Royal. Watkins Glen, NY: 1970. 164.

¹⁰ HUNT John Dixon. The Pre-Raphaelite Imagination, 1848–1900. London, 1968. 25.

¹¹ В рассказе есть двойной временной сдвиг. Тургенев «обрамляет» свой рассказ ссылкой на условный источник: «Вот что я вычитал в одной старинной итальянской рукописи: [...]» (С. XIII. 53), и кончает рассказ словами: «На этом слове оканчивалась рукопись» (С. XIII. 75). В этой «рукописи» читатель отсылается к предыдущему времени (но так как это «старинная» рукопись, очевидно, к недавнему): «Около половины XVI столетия [...]» (С. XIII. 53). Точная дата („MDXLII“) устанавливается только в подзаголовке рассказа.

¹² См.: С. XIII. 413.

лезненность «выразительности» в этих картинах, т.е. неопределенность, глупость и болезненность «непосредственного отражения состояния человека, его чувств, настроения»¹³. Подобное мнение высказывали и некоторые критики того времени¹⁴. В обширной статье о галерее «Гровенер» искусствовед Сидней Колвин писал о Бёрн-Джонсе:

Naturally his work took an affinity with that of the whole school whose case had been somewhat like his own — whose minds were on fire with poetry and invention and pictorial instinct, but whose training and science were not on a level with their genius — the school of Italy in the fifteenth century. And so it was possible to say with some show of reason, at this time, of Mr. Burne-Jones's drawing that it was often weak or wrong, and of his sentiment that it was borrowed from the early Italians. These things cannot be said with any show of reason now.¹⁵

Его творчество, естественно, выявляет тесное родство с искусством членов всей школы, обстоятельства жизни которых несколько похожи на его — головы которых пылали поэзией и фантазией и живописным инстинктом, но обучение и научные знания которых не были на уровне их вдохновляющей модели — итальянской школы XV века. Поэтому, раньше можно было сказать с некоторой долей правды о технике рисунка г. Бёрн-Джонса, что она часто была слабой, или ошибочной, и о его настрое, что он его заимствовал у ранних итальянцев. Это сказать сейчас больше нельзя.

Ни один серьезный критик не мог не обратить внимания на полные истомы фигуры Бёрн-Джонса, настолько этот элемент является отличительной чертой его искусства. А среди тех, кто постарался это объяснить, был Уильям Майкл Россетти:

The famous German word *Weltschmerz*, world- Известное немецкое слово *Weltschmerz*, миро-

¹³ См.: Словарь современного русского литературного языка, 2. Москва 21991, 838–839.

¹⁴ О картине «Electra and her Maidens at the Tomb of Agamemnon», которую выставил как раз У. Б. Ричмонд на выставке 1877 г. Сидней Колвин заметил: «The composition of the figures about the tomb among the cypress stems is dignified but somewhat too mechanical. And the colouring seems mechanical too; at least its total effect is not happy or satisfying. [...] the red marble of the funeral stela [...] and the draperies, and particularly the flowers, have a harshness, both by themselves and in combination, which is fatal to the good effect of the picture. Add considerable weakness and uncertainties of drawing, and the sum is a work of which the aims remain very much in advance of the achievement.» (*COLVIN Sidney*. Grosvenor Gallery: Fortnightly Review 21 (Jan.–June 1877) 824–825). Говоря о выставке 1879 г., критик журнала «Athenaeum» подчеркнул: «It would be unwise to conceal the fact that there is much rubbish on these walls, which were originally consecrated to the highest aims and the most original manifestations of current art; but it would be unjust not to admit that the proportion of rubbish is less here than anywhere else in this country» (*Athenaeum*, No. 2688, 3 May 1879. 575). А во второй части своей статьи он повторяет: «That defective training and indifference to the grammar of technical art are common in the Grosvenor Gallery Exhibition is a matter which we have already deplored. [...] They produce the strangest bodies and dislocated limbs; the draperies hang on nothing and are modelled in a way utterly unnatural. Too often the ideas put thus hurriedly on canvas are undigested: the composition is artless, for the groups are mere collections of individual figures; no attention is paid to light and shade, and chiaroscuro is so completely eschewed that the want of it seems not to be suspected» (*Athenaeum*, No. 2689, 10 May 1879. 606).

¹⁵ *COLVIN*, p. 828.

pang, comes convenient to us to express a certain predominant quality of Mr. Burne-Jones's art: his is, however, Weltschmerz without much intensity of character or reach of thought, and removed out of humanly personal relation to which the feeling so properly belongs into that semi-abstract region where passion subsides into yearning, and to exist in bodily presence is almost to do something, and to look is to live.¹⁶

О том, что картины Бёрн-Джонса не легко понимать, писал, между прочим, критик журнала «Illustrated London News»:

Pre-eminent among the esoteric painters invited by Sir Coutts Lindsay to instruct a too prosaic generation is Mr. E. Burne-Jones, a true pictorial poet if one there ever were [...] but who is occasionally so transcendental as to be temporarily incomprehensible. Sedulous study will, however, ultimately enlighten the neophyte as to the meaning [...] in the process of time any mental uncertainty which may arise concerning the inner *geist* of «Le Chant d'Amour» [...] will be cleared away. As it is, the uninitiated will not fail to admire the intensity of melancholy expression in the countenances of all Mr. Jones's personages, and the chaste brilliance of his colour.¹⁷

А в своей критике фигур в картине «Песнь любви» Генри Джеймс замечает:

Extremely studied and finished in outline, they often strike one as vague in modeling — wanting in relief and in the power to detach themselves. They are, however, so wonderfully elegant that I should not insist upon that. The compositions of which they form part have the great and rare merit that they are *pictures*. They are conceptions, representations; they have a great *ensemble*.¹⁸

вая скорбь, нам очень годится, чтобы определить некоторое преобладающее качество искусства г. Бёрн-Джонса; в его же скорби, однако, мало интенсивности характера, отсутствует широкий кругозор; она далеко ушла от тех личных человеческих отношений, к которым она по праву принадлежит в ту полу-абстрактную область, где просто физически существовать чуть ли не является что-нибудь делать, и где смотреть считается жить.

Выдающимся среди художников, понятных лишь для посвященных, которых сэра Куттс Линдсей пригласил для назидания слишком прозаического поколения, является г. Э. Бёрн-Джонс. Более живописного поэта себе представить просто невозможно [...] но иногда он до того заумный, что становится временно непонятным. Упорное изучение, однако, в конечном итоге просветит ум неофита [...] со временем любая умственная неуверенность, возникшая по поводу внутреннего духа «Песни любви» [...] рассеется. Но и без этого, непосвященные не могут не восхищаться интенсивностью унылого выражения на лицах всех фигур г. Бёрн-Джонса и строгой яркостью его красок.

В высшей степени изысканные и доделанные, что касается очертания, они часто кажутся неясными, что касается моделирования — им не хватает рельефности, не хватает силы отъединиться. Но они так удивительно изящны, что я на этом не буду настаивать. Композиции, частью которых они являются, имеют то великое и редкое достоинство, что они *картины*. Они являются замыслами, образами; в них — стройное *целое*.

Другими словами, сюжет не выделен художником, он не в центре его внимания и это является результатом того, что художников-прерафаэлитов часто интересовал не сюжет картины, а чисто живописные ее

¹⁶ [ROSSETTI, W. M.] Fine Art: The Grosvenor Gallery: The Academy. 5 May 1877. P. 396.

¹⁷ [ANON.] The Grosvenor Gallery: The Illustrated London News. 4 May 1878. 410–411.

¹⁸ [JAMES]. The London Exhibitions — The Grosvenor Gallery, 338.

элементы. Такое мнение подтверждается сегодняшним искусствоведением. По словам Христофера Ньюэлла, художники, которые поддерживали галерею «Гровенор», хотели «to convey qualities of mood in their paintings and [...] sought more harmonious arrangements of colour and line as ends in themselves [...]»¹⁹ [передать в своих картинах характерные особенности настроения (...) искали более гармоничную композицию тонов и контур, как самоцель]. Есть, следовательно, некоторая основа подозревать, что Тургеневу не нравилось отсутствие в картинах этой школы «повествовательного» элемента, т.е. отсутствие таких элементов, которые бы позволяли создание «сюжета» для рассказа. Сопоставление картины Бёрн-Джонса «Le Chant d'Amour» и рассказа Тургенева «Песнь торжествующей любви», в котором повествовательный элемент весьма развит, как будто подтверждает такой вывод.

Но есть еще один результат этого сосредоточения на живописных элементах. В статье, в которой рассматривается связь между эстетикой Бёрн-Джонса и эстетикой итальянского маньеризма, Лияна де Джиролами Чейни замечает: «...the Mannerist painters emphasized the ideal beauty in the mind of the artist rather the reproduction of beauty discovered in nature»²⁰ [художники-маньеристы подчеркивали идеальную красоту в уме художника, а не воспроизведение красоты, обнаруженной в природе]. А другая современная исследовательница, Коллин Денни, замечает, что для всего движения эстетов, как художников, так и их публики, центральным принципом являлось требование, чтобы жизнь подражала искусству, а не наоборот²¹. Другими словами, художники-праерафаэлиты отказывались от «реализма», именно в том смысле, что искусство должно отталкиваться от действительности; они устремлялись к «идеализму», в том смысле, что они старались воспроизвести идеал в искусстве, идеал, к которому надо стремиться в жизни. С этой точки зрения, легенду о Пигмалионе, которая является темой серии четырех картин, выставленных в галерее «Гровенор» в 1879 г. на выставке, которую Тургенев не посетил, можно считать программной для Бёрн-Джонса. В легенде художник-ваятель создает произведение искусства такой красоты, что оно превышает жизнь; он влюбляется в свое идеальное творение до того, что богиня любви Венера, сжалившись над ним, вызывает статую к жизни. Тут искусство торжествует над жизнью. Полная противоположность рассказу Тургенева, в котором искусство служит людским мечтам и страстям, и жизнь побеждает даже смерть.

¹⁹ NEWALL Christopher. *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Continuity and change in the Victorian art world*. Cambridge 1995. 21.

²⁰ DE GIROLAMI CHENEY Liana. *Burne-Jones: Mannerist in an Age of Modernism: Pre-Raphaelite Art in Its European Context*. Ed. By Susan P. Casteras and Alicia Craig Faxon. Madison and London 1995. 103.

²¹ DENNEY Colleen. *The Grosvenor Gallery as Palace of Art: Susan B. Casteras and Colleen Denney, eds. The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*. New Haven and London: Yale University Press, 1996. 32.

Следовательно, на уровне эстетических принципов эти два произведения искусства — картина Бёрн-Джонса «Le Chant D'Amour» и рассказ Тургенева «Песнь торжествующей любви» — не только отличаются друг от друга, но и прямо противоположны. Если в рассказе Тургенева присутствуют некоторые элементы, свойственные эстетике наступающего «модерна», то основной эстетический принцип — и в первую очередь то, как он пользуется историческим фоном в своем динамичном рассказе — остается принципом реализма XIX в.²² Зато, несмотря, например, на реалистические детали одежды, условный историзм, который служит признаком отказа от современности и заменяет повествовательный сюжет, делает Бёрн-Джонса как раз ранним представителем новой эстетики «модерна». Таким образом, анализ неожиданного внешнего сходства этих двух произведений показывает, что в них по их эстетическим убеждениям Тургенев и Бёрн-Джонс принадлежат к разным, хотя и равноправным, эпохам в искусстве.

²² Наше заключение совпадает с несколько более осторожным мнением М. Ледковской, которая утверждает: несмотря на то, что «Turgenev's views on aesthetics, based on Hegel's teaching of art and confirmed by Schopenhauer's ideas, are essential to his role in paving the way for Russian Symbolism», [...] the presence of elements of the "new art" in Turgenev's fiction in general does not make Turgenev a Symbolist writer» (LEDKOVSKY Marina. The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism. Würzburg 1973. 125; 136).

Роль литературных и художественных аллюзий в произведениях Тургенева, Фонтане и Морица

(К вопросу о связи между интертекстуальностью
и мифологическим мышлением)

ЙОЖЕФ ГОРЕТИЧ

GORETITY József, KLTE Összehasonlító Irodalomtörténeti Tanszék,
Debrecen, Egyetem tér 1, H-4010
E-mail: goretity@tigris.klte.hu

Abstract: It is common knowledge that “intellectualism” of texts is increasingly replacing intricate plot development in 19th century and turn of the century European prose and so complicated intertextual order is systematically being interwoven into works. This phenomenon characteristically appears in Central and Eastern European literature, amongst which there are works to be found where some well-known piece of art is not only made reference to, it rather serves as the initiator of the plot. Such writings are, for example, Turgenev’s short story “Faust”, Theodor Fontane’s “L’Adultera”, and the Hungarian Zsigmond Móricz’s novel “Behind God’s Back” (Az Isten háta mögött).

The way the world is viewed in these works is not simply a matter of intertextuality but rather a question of “Weltanschauung”. In a 19th-century work the “original” text, which is regarded as an archetype, becomes the basis of reality and hereby causality predominates so that it cannot be construed according to the rules of formal logic. This is none other than Frazer’s description of homeopathicus magia, which, according to Borges, is causality and absurdum. On the other hand, homeopathicus magia is one of the most important characteristics of mythological reasoning. Consequently, the three traditionally realistic works analysed by means of intertextual connections in this paper represent the so-called “new mythological” literature.

Particular about Turgenev’s way of writing seems to be that through following the trend described above, it raises the level of Central and Eastern European literature to the standard of world literature.

В своем докладе я хотел бы обратить внимание на явление, характерное для центрально- и восточноевропейской художественной прозы второй половины XIX в. и рубежа веков. Общеизвестно, что в европейской прозе, начиная со второй половины XIX в., точнее с выхода в свет романа Флобера *Madam Bovary*, доминирует не сложная сюжетная линия, а проблема, касающаяся чисто технических приемов письма. Как исследователь В. Жмегач в своей работе — *Der europäische Roman* определил: „*Madam Bovary ein Roman über Romane oder über das Problem der Wahrhaftigkeit im Roman*“¹, т.е. по этой концепции роман Флобера соответствует важным требованиям т.н. метаромана, определенного постмодернистской научной литературой. После резкого поворота,

¹ Viktor ŽMEGAČ, *Der europäische Roman*. Tübingen 1991. 194.

которым оказался флюберовский роман в истории европейской художественной прозы, сложную сюжетную линию всё чаще сменяет «интеллектуализм» текстов: художественные тексты строятся из «вторичных материалов». В художественных произведениях, созданных таким методом, происходят такие банальные истории, которые уже тысячи раз рассказывались в предшествующих произведениях. Такую историю трудно рассказать так, чтобы она не оказалась смехотворной. Если остановиться на примере романа Флобера, историю «*Madam Bovary*» можно пересказать следующим образом: в одном маленьком провинциальном городке молодая, красивая и скучающая женщина изменяет своему мужу и совершает самоубийство. В этой истории, конечно, нет никакой оригинальности, ведь нарушение супружеской верности столько раз происходило в истории человечества, и является вечной темой художественных произведений. И все-таки Флобер написал на эту тему роман в четыреста страниц, ведь для него была важна не история, а полемика с традицией предыдущих художественных эпох (сентиментализма, романтики, миметической литературы). Значит, роман Флобера для меня интересен не тем, как он отражает действительность или как он излагает нарушение супружеской верности, а скорее тем, как он относится к литературным традициям, как в нем проявляются и переосмысливаются разные литературные и мифологические аллюзии.

В литературах Средней и Восточной Европы XIX в. этот художественный метод — иногда без прямого влияния флюберовского романа — тоже наблюдается. Художественные произведения такого типа переплетены прямыми и деформированными цитатами и аллюзиями, и этот художественный прием требует от читателя новой читательской стратегии. Интерпретация художественного текста зависит от образованности читателя, ведь он должен постоянно сравнивать новый текст с предыдущими, процитированными текстами. Но в литературах XIX в. аллюзии проявляются в открытой форме, то есть роль ссылок состоит не в том, чтобы заставить читателя проводить какую-то литературную «разведовательскую работу», значит цель — это не отыскивание ссылок, как это часто наблюдается в постмодернистских текстах. (В романах Набокова, например, мы часто встречаемся с таким приемом, когда писатель употреблением разных цитат не только помогает читателю ориентироваться в лабиринте текста, но в то же время вводит его и в тупик. Таким образом читатель напрасно искал и нашел данную цитату, он не оказывается ближе к смыслу или к содержанию текста.) Писатели XIX в. еще не ставят перед собой целью нарочно обманывать своих читателей.

В произведениях XIX в. часто употребляется такой прием, при котором автор ставит в центр своего произведения общеизвестный литературный или мифологический сюжет таким образом, что «новое», «принимающее» произведение становится плосковатой версией, про-

фанацией «оригинальной» истории. Созданное таким образом произведение XIX в. деформированно повторяет основные ситуации подменного произведения, создавая этим самым иронические, даже гротескные параллели между «оригиналом» и его «копией». Естественно, при чтении «нового» произведения, в сознании читателя изменяется и «оригинал», так как он не может освободиться от профанирующего, иронического влияния «копии». С точки зрения теории литературы это обозначает, что «новое» произведение как бы в обратном направлении «переписывает», переосмысляет «оригинал». Я имею в виду такие произведения, как, например, рассказ «Гамлет Щигровского уезда» и повесть «Степной король Лир» Тургенева, повесть «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова из русской литературы; новеллу *Plautus im Nonnenkloster* Конрада Фердинанда Мейера и *Romeo und Julia auf dem Dorfe* Готфрида Келлера из швейцарской литературы, в которых цитируются самые известные произведения мировой литературы. Я отношу к такому типу произведений стилизованную историческую повесть *Die Richterin* К. Ф. Мейера, в которой цитируются известные мифологемы христианской мифологии (искушение, истребление Содомы и Гоморры) и германской мифологии (сокровище Рейна), и также цикл рассказов «Хорошие палаты» венгерского писателя Кальмана Миксата, в котором миниатюрный, украшенный лентами народный апокалипсис смешивается с народной демонологией и с народным культом Богородицы. Общеизвестные литературные топосы и мифологемы, помещенные в народное окружение, показываются как бы «снизу», и это пример того, как в таких вариантах проявляются некоторые архетипичные сюжеты, какими они видятся из определенной субкультурной среды. И возникает еще один важный вопрос теории литературы: в вышеупомянутых произведениях процитированные сюжеты предыдущих произведений и разные мифологемы находятся на одном и том же уровне. Сюжеты процитированных произведений сначала поднимались на уровень мифологем, а потом вместе с ними становились ироническими, гротескными, т.е. и с теми и с другими происходит сильная профанация.

Но, что, по-моему, более интересно с точки зрения настоящего доклада: и в русской, и в венгерской, и в немецкоязычной литературах есть такие произведения, в которых какое-то известное произведение искусства служит не просто основой для сравнения с сюжетом и ситуациями «нового», «принимающего» произведения, но оно и выступает в качестве отправителя сюжета, является причиной сюжета «нового» произведения.

Именно с этой точки зрения я хотел бы рассмотреть три произведения: повесть «Фауст» Ивана Тургенева, роман *L'Adultera* («Прелюбодейка») Теодора Фонтане, и роман «У черта на куличках» венгерского писателя Жигмонда Морица. Основная ситуация этих произведений с точки зрения вышеочерченной проблематики следующая:

в повести «Фауст» Тургенева деформированное повторение Гётевской ситуации порождается тем, что сочинитель писем, главный герой-рассказчик прочитывает своей возлюбленной «Фауста» Гёте; в романе Фонтане главная героиня становится нарушительницей супружеской верности в следствие того, что муж покупает ей копию Тинторетто *L'Adultera*; а в романе Жигмонда Морица обычная провинциальная история принимает флюберовский оборот, когда один из персонажей последовательно обращается к другому персонажу произведения «Господин Бовари». Эти произведения похожи друг на друга и с той точки зрения, что во всех трех основную роль играет нарушение супружеской верности, т.е. эти три произведения можно считать вариантами той же темы, мифологемы о женщине, совершившей прелюбодеяние. В повести Тургенева мы находим трагический вариант сюжета, в романе Фонтане история имеет благоприятный исход, а в романе Жигмонда Морица тема получает гротескный оттенок.

В повести Тургенева между русским провинциальным дворянином и его бывшей возлюбленной снова разыгрывается любовная история Фауста и Маргариты из первой части «Фауста» Гёте. Эта история, естественно, воспроизводит «оригинальный» эпизод «Фауста» только «снизу», с точки зрения субкультурной среды русского провинциального дворянства, и в соответствии с этим, она сильно деформируется. Для рецепции произведения в то же время необходимо, чтобы читатель знал «оригинальный» гётевский сюжет «Фауста», потому что сюжет тургеневского произведения можно толковать только в сравнении с гётевским произведением. Поэтому сочинитель писем, герой-рассказчик не забывает уже в начале повести (в первом письме) сообщить читателям (адресату писем), какую важную роль играл в его духовной жизни, в интеллектуальном развитии «Фауст» Гёте: он, рассказчик, в молодости знал наизусть всю первую часть гениального произведения. Таким образом, «Фауст» Гёте в повести Тургенева с первого письма является управляющим, определяющим началом событий. Но в повести Тургенева переосмысливаются персонажи гётевского произведения. Сначала о дедушке главной героини, Веры Николаевны выясняется, что он «занимался химией, анатомией, кабалистикой, хотел продлить жизнь человеческую, воображал, что можно вступать в сношения с духами, вызывать умерших»², значит в контексте гётевского произведения кажется, что он сам есть Фауст. А позже мы узнаем о рассказчике, что он — вечный искатель истины, и что он — подобно Фаусту — постоянно изменяет свой возраст (в первом письме он жалуется на свою старость, потом говорит о том, что ему 40 лет, позже, что 37, и наконец — 35). В повести у рассказчика есть собака, и в конце истории он соблазняет женщину, которая в следствие этой любовной

² И.С.Тургенев, Собрание сочинений и писем в 28-и томах, Сочинения в 15-и томах, VII. Москва 1964. 15.

связи умирает. Сочинитель писем, в полемике с матерью Веры Николаевны оказался человеком, который — подобно Фаусту — хотел синтезировать результаты гуманитарных и естественных наук. Значит, если рассказчик ведет себя как Фауст, то Вера Николаевна получает роль Маргариты, а мать ее — на том основании, что она оказывается скептиком и злым духом — принимает на себя роль Мефистофеля. Но эти роли в повести Тургенева проявляются только после того, как рассказчик прочитал Вере Николаевне «Фауста» Гёте.

Но когда в повести Тургенева читатель узнает ситуации «Фауста», для него проявляются из текста и другие произведения Гёте. Когда в пятом письме рассказчик жалуется на то, что «Одно досадно: муж всё тут вертится»³, и к этому еще добавляем, что произведение Тургенева — это собрание писем влюбленного в молодую женщину главного героя, то однозначно выясняется, что Тургенев ссылается на «Страдания молодого Вертера» (*Die Leiden des jungen Werthers*). Дальше, в шестом письме, когда говорится о том, что рассказчик и Вера Николаевна вместе катаются на лодке, и учитель немецкого языка Шimmel поет «Азбуку любви» (*Das ABC der Liebe*), читателю вспоминается роман *Wahlverwandschaften* («Обменное разложение») Гёте. В этом контексте катание на лодке является указанием на любовную историю Шарлотты и капитана, а *Das ABC der Liebe* оказывается гротескным вариантом обменного разложения, объясненного капитаном: при обменном разложении химическое соединение АВ реагирует на соединение CD, и результатом этой реакции получается соединение AC и BD.

В произведении Гёте ситуация ясна: применение естественно-научных формул к человеческим проблемам ведет к трагедии, т.е. нет возможности соединить гуманитарные и естественно-научные сферы жизни. В повести Тургенева происходит деградация этой гётевской идеи. Герой Тургенева сознательно или инстинктивно переносит в жизнь литературные тексты, созданные немецким писателем, и этим методом не только смывает границы между поэзией и действительностью, но и опошляет «исходные» идеи Гётевских героев. Действие тургеневского произведения с уровня высокой литературности переходит на уровень банальной, будничной жизни.

Но повесть Тургенева показывает и то, что процесс этой деградации начался значительно раньше. Дело в том, что когда в четвертом письме герой пишет о том, как он подготовил Веру Николаевну к прослушиванию «Фауста» Гёте, он вспоминает, что перед чтением он прочитал ей доклад о легенде доктора Фауста и о значении Мефистофеля в христианской мифологии, т.е. в этом произведении оправдывается мнение Нортропа Фрея, изложенное в «Анатомии критики» (*Anatomy of Criticism*): литературные произведения, относящиеся к высшему миме-

³ Там же, VII, 31.

тизму, считаются длинным рядом разных мифов, которые стремятся к правдоподобности, а потом, уже глубоко пронизавшись иронией, начинают двигаться обратно⁴.

В романе Теодора Фонтане *L'Adultera* вышеизложенная проблема осложняется, во первых, от того, что причиной сюжета романа оказывается картина. Значит, понятие интертекстуальности мы должны употреблять в более широком значении, так как она распространяется и на другие виды искусства. Во вторых, проблема кажется более сложной и потому, что причиной нарушения супружеской верности выступает картина, которая уже сама есть копия, копия с известной картины Тинторетто *L'Adultera*. Но в некотором смысле и полотно Тинторетто можно считать копией, так как оно списано с известной мифологемы евангелия от Иоанна: «кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин 8, 7).

В романе Фонтане, вместе с Новым заветом, цитируется и Ветхий завет, даже Ветхий завет иронически противопоставляется Новому: пожилой, обманутый муж, коммерсант Ван дер Штраатен носит имя ветхозаветного пророка, Иезекииля. Также на Ветхий завет ссылается и фамилия соблазителя: его зовут Rubehn, даже Фонтане обращает внимание и на то, чтобы отцу Рубена дал имя Яков. Рубен, конечно, вступает в незаконную сексуальную связь не с наложницей отца, а с молодой женой Ван дер Штраатена, с Мелани Капаро. Имя Rubehn пишется через *h*, и эта «лишняя» буква указывает на деформацию, профанацию мифологемы.

В то же время имя Rubehn напоминает не только мифологему, но и известного фламандского живописца, Рубенса, в фамилии которого — сравнивая с ветхозаветным Рубеном — тоже найдется лишняя буква *s*. Это обозначает, что Rubehn (через *h*) является вариантом не только Рубена, но и Рубенса. Все-таки, в связи с Рубеном говорить о живописи очень проблематично, так как Рубен признает себя поклонником Рихарда Вагнера, как и Мелани, значит он в семье Ван дер Штраатена примыкает к лагерю любителей музыки. Ведь Мелани в романе высказывает:

„Sie müssen nämlich wissen, Herr Rubehn, daß wir hier in zwei Lagern stehen und daß sich das van der Straatensche Haus, das nun auch das Ihrige sein wird, in bilderschwärmende Montecchi und musikschwärmende Capuletti teilt.“⁵

Ссылка на известную трагедию Шекспира обозначает, что в романе участвует и другой вид искусства, театр. И, наконец, в следующей, 9-ой главе в разговоре Ван дер Штраатена с Мелани вспоминается известный венецианский костел в стиле барокко, *Santa Maria Salute*. Суммируя вышесказанное, можем установить тот факт, что роман Фон-

⁴ Northrop FRYE, A kritika anatómiája. Helikon Kiadó, 1998. 49.

⁵ Theodor FONTANE, Werke. Carl Hanser Verlag, I, 395.

тане, носящий в своем заглавии название известной картины, удовлетворяет основным требованиям синтеза искусств (*Gesamtkunstwerk*) Рихарда Вагнера: он представляет собой разные виды искусств (живопись, музыку, архитектуру, театр, литературу), даже таким образом, что его сюжет основывается на мифологии (на мифологеме прелюбодейки и на мифологеме Рубена). Роман *L'Adultera*, конечно, и мифологию, и синтез искусств воспроизводит в иронической форме: весь роман подчиняется той художественной идеи Фонтане, по которой роман в первую очередь должен быть светским непринужденным разговором. В соответствии с этим *L'Adultera* имеет счастливую развязку: Рубен уводит Мелани, а когда они возвращаются в Берлин, светское общество сначала отвергает, а потом с радостью принимает их.

Все-таки, многократное копирование мифологем не остается без последствий. В последних предложениях романа пишется о том, что одинокий старик, Ван дер Штраатен на Рождество дарит Мелани маленький медальон, на котором изображена *L'Adultera* Тинторетто в миниатюре. Миниатюрная *L'Adultera* (копия с копии) к концу романа, таким образом, становится не причиной нарушения супружеской верности, а его легализацией. В то же время этот медальон оправдывает и то, что в мире нет ничего нового, что истории повторяются, возвращаются, и вследствие этого «вечного возвращения» опошляются.

Опошление мира является основной темой и в романе Жигмонда Морица «У черта на куличках». Абсурдность сюжета романа вытекает из того, что на действие флюберовского романа «Мадам Бовари», который считается ярким примером пошлости, в венгерском романе ссылаются как на оригинальную (!) историю. С некоторым преувеличением можно сказать, что в романе «У черта на куличках роман» Флобера играет ту же самую роль, что и библейская мифологема в романе Фонтане. В произведении Морица французский роман из пошлой повседневной истории стал мифологической, и, как новая мифологема, он оказался причиной действительности действия венгерского романа.

Основная сюжетная ситуация в романе Морица следующая: в одном маленьком провинциальном городке — описание которого очень похоже на изображение безмянного городка «Мелкого беса» Сологуба — один из учителей имеет молодую и — сравнительно — красивую жену, которую, конечно, мужчины «из высшего общества» городка хотели бы соблазнить. Именно по этой причине один из персонажей романа, судья, последовательно обращается к учителю «Господин Бовари». Для учителя имя Бовари ничего не обозначает, он о романе французского писателя никогда не слышал, значит, из-за необразованности он исключается из интерпретации той истории, в которой он участвует. Но образованный читатель, встретившись в тексте с именем Бовари, как бы претендует на то, что на следующих страницах будет читать о Шарле и Эмме Бовари. Все, что происходит в дальнейшем

в венгерском романе, осуществляется как бы в сравнении с флоберовским произведением. В романе Морица, как и в «Мадам Бовари» Флобера, начинается любовная история, точнее, несколько раз она почти начинается, в некоторых ситуациях главная героиня чуть ли не нарушает супружескую верность. Хотя жена учителя жаждет изменить мужу, все-таки из этих вялых попыток ничего не выходит. Среди потенциальных любовников находится и судья, который после того, как он безуспешно приставал к жене учителя, соблазняет другую женщину, жену нотариуса. Когда нотариус в своем доме находит жену и судью *in flagranti*, судья с испугу выскакивает из окна и разбивается. Учитель, который из-за необразованности ничего не знает о том, что судья ухаживал за его женой, начинает сплетничать о любовной связи судьи и жены нотариуса, и благодаря этой сплетни он становится на некоторое время самым интересным человеком города. Когда жена учителя узнает о любовной истории судьи с женой нотариуса, подобно французской героине, о которой, конечно, она тоже ничего не знает, она хочет совершить самоубийство. Она, как судья, выбрасывается из окна, значит, повторяет не только попытку самоубийства Мадам Бовари, но и самый пошлый эпизод из романа, в действии которого и она участвует. О попытке самоубийства венгерской Мадам Бовари читатель узнает таким образом, что в трактир, где учитель тысячу раз повторяет историю судьи и жены нотариуса, приходит словацкая служанка жены учителя, и на ломанном венгерском языке рассказывает, что случилось дома: самоубийство было безрезультатным, жена учителя осталась в живых, она только отшибла себе зад. Косноязычие словацкой служанки, конечно, подчеркивает гротескность ситуации. Именно гротеск господствует и в последних предложениях романа, в монологе учителя о судье: «Ей Богу, даже имени его я не знаю. Правда, он тоже не знает моего. Он всегда обращался ко мне „господин Бовари“, хотя я ему несколько раз говорил, что меня зовут Пал Вереш. А в этом — большая разница»⁶.

Во всех трех проанализированных мною произведениях повторение истории художественного произведения, которое считается архетипичным, имеет серьезные последствия для мира «принимающего» произведения. В этих случаях — надеюсь, мне удалось надлежащим способом аргументировать — речь идет не просто об интертекстуальной проблеме, но и о вопросе мировоззрения. Ведь отчасти смываются границы между фикцией «оригинальных» произведений и действительностью «принимающих» произведений, и выясняется, что в этих произведениях XIX в., которые по традиции считаются реалистическими, не художественное произведение воспроизводит действительность, а действительность воспроизводит художественные произведения пре-

⁶ MÓRICZ Zsigmond, *Az Isten háta mögött. A fáklya*. Budapest 1984. 125.

дыдущих веков. Считающееся архетипичным «оригинальное» произведение искусства становится причиной действительности произведения XIX в., и, таким образом, каузальность проявляется так, что это уже невозможно объяснить правилами формальной логики. Это ничто иное, как описанная Фрейзером гомеопатическая магия⁷, о которой Хорхе Борхес в одном из своих эссе⁸ утверждал, что она не противоречит каузальности, напротив, она есть доведенная до абсурда каузальность. Одновременно мы должны установить и тот факт, что гомеопатическая магия одна из самых главных особенностей мифологического мышления, т.е. в конечном итоге, произведения, традиционно считающиеся реалистическими, — благодаря интертекстуальным сцеплениям — являются воплощением новомифологической литературы. И эти произведения XIX в. по праву могли служить основой для т.н. мифологических романов XX в.

⁷ J. G. FRAZER, *Az aranyág*. Budapest 1993. 23.

⁸ J. L. BORGES, *Az idő újabb cáfolata*. Budapest 1987. 51–52.

CRITICA ET BIBLIOGRAPHIA

Sanda HAM, **Jezik Zagrebačke filološke škole**. Osijek: Knjižnica Neotradicija, 1998, 195 S.

1. In der Entwicklung unserer südlichen und südwestlichen Nachbarn sind zahlreiche parallele Züge und Tendenzen mit der Entwicklung und Standardisation der ungarischen Sprache zu beobachten. Es ist auch schon bewiesen, daß das Ungarische im Standardisierungsprozeß des Kroatischen, neben dem Deutschen, eine bedeutende Rolle gespielt hat.¹ Deswegen sind die wissenschaftlichen Mitteilungen aus dem Bereich der Formierung der kroatischen Standardsprache nicht nur für die Slawisten sondern auch für die Hungarologen interessant.

Im Standardisierungsprozeß der kroatischen Sprache, der in der zweiten Hälfte des 19. Jh. schon zu Ende ging, hatten die sog. philologischen Schulen (*filološke škole*) eine entscheidende Rolle gespielt. Die geistigen Zentren der berühmtesten philologischen Schulen waren, wie bekannt ist, Agram (Zagreb), Fiume (Rijeka) und Zara (Zadar). Die bedeutendste war die Agramer Schule.² In der Monographie von Sanda Ham wird die wichtigste Periode der Standardisierung bearbeitet. Die klare Darstellung dieser Entwicklungsphase bietet einen festen Grund auch für das Verstehen der gegenwärtigen Sprachsituation. Über die Gegenwart und Vergangenheit der kroatischen Sprache sind Grammatiken³ und Studien, in denen die jüngste Vergangenheit der Literatursprache dargestellt wird⁴ sowie Handbücher über der Sprachrichtigkeit⁵ entstanden. In die Reihe wissenschaftlichen Werke dieser Art kann das Buch von S. Ham gestellt werden.

In der Durchführung des Standardisierungsprozesses der kroatischen Schriftsprache bedeuteten die Auswahl des štokavischen Dialektes und dessen Deklaration zur einheitlichen Literatursprache, danach die Wiener Vereinbarung (*Bečki dogovor*) über den Gebrauch der südlichen Variante (*južno narječje*) eine Wendung. Die kroatische schriftsprachliche Tradition war, in erster Linie infolge der im Laufe von Jahrhunderten sich ausgestalteten und ausgebildeten regionalen Schriftsprachen stärker, als daß sie mit einer einzigen Vereinbarung hätten überschritten werden können. Die Wiener Vereinbarung ließ mehrere Fragen offen, gestattete bzw. alternative Lösungen. Es kam lange kein Einverständnis in der Frage des Schreibens der Äquivalente des ehemaligen Jat (*ě*) und des vokalischen *r* zustande. Im Bereich der Morphologie entfaltete sich eine Diskussion über die Pluralendungen. Es gab auch ein teils morphologisches, teils syntaktisches Problem, nämlich der adjektivische Gebrauch der aktiven Partizipien, die von den Vertretern des neuštokavischen Dialektes, mit Rücksicht darauf, daß sie in der „einen“ Volkssprache unbekannt sind, als indeklinabel qualifiziert wurden, d.h. die neue Norm gestattete nur ihren adverbialen Gebrauch. Neben mehreren anderen

¹ Vgl. I. NYOMÁRKAY, Ungarische Vorbilder der kroatischen Spracherneuerung. Budapest 1989.

² Zur Beschreibung ihrer Tätigkeit vgl.: Zlatko VINCE, Putovima hrvatskoga književnog jezika. Zagreb 1978, 21990; Milan MOGUŠ, Povijest hrvatskoga književnog jezika. Zagreb 1993; Ljudevit JONKE, Hrvatski književni jezik i pitanje varijanata. Posebno izdanje časopisa Kritika, sv. I. Zagreb 1969.

³ Stjepan BABIĆ, Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku. Načrt za gramatiku. Zagreb: Globus, 1986; Radoslav KATIČIĆ, Sintaksa hrvatskoga književnog jezika. Načrt za gramatiku. Zagreb 1986.

⁴ Marko SAMARDŽIJA, Hrvatski jezik u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Zagreb 1993; Jezični purizam u NDH. Zagreb 1993.

⁵ Mile MAMIĆ, Jezični savjetnik. Zadar 1996.

Streitfragen waren die erwähnten Probleme die wichtigsten, in deren Lösung die Agramer Schule die Ansicht des bis zu der Mitte des 19. Jh. auch entfalteten kroatischen Standards vertreten hat.

2. Das erste Kapitel trägt den Titel *Gramatičke posebnosti jezika Zagrebačke filološke škole*. Nach dem Ausgangspunkt der Verfasserin wurde die schriftsprachliche Norm in der Zeit unmitelbar vor und nach dem Illyrismus nicht nur auf štokavischer (später neuštokavischer) Basis bestimmt. Auf dieser Stelle wird Adolfo Veber Tkalčević, der führende Grammatiker der Agramer Schule, zitiert, nach dem „nebi bilo mudro, da su poprimili ilirci namah krajnju štokavštinu, jer bi tim morali žrtvovati silu dobrih riečih i frazeh, kojih štokaviština ne pozna i zbaciti dosta oblikah, koji su očevidno pravilniji, nego oni, koji je miesto njih štokaviština u novije vrieme, premda ne skrozimice razvila...“ (S. 10). Die illyrischen Grammatiken und die, die der Agramer Schule folgten, ganz bis zu Maretič's Grammatik, zeigen, daß es um einen stufenweisen Prozeß geht, der von dem Weglassen der alten (veralteten) Norm bis zu der Annahme der neuen (neuštokavischen) führt. Die Absichten über die sprachliche Norm sind in diesem Zeitabschnitt in erster Linie in den Grammatiken von Vjekoslav Babukić und Antun Mažuranić klar zu sehen.⁶ S. Ham erklärt ausführlich die oben erwähnten Auffassungen der phonetischen, morphologischen und syntaktischen Probleme, die die Agramer Schule von der Norm, die auf den Gründen des Neuštokavischen ruht, absondern. Sie setzt sich den Meinungen entgegen, nach denen die nicht neuštokavischen Formen in der Sprache der kroatischen Schriftsteller der zweiten Hälfte des 19. Jh. als veraltet oder als mundartlich betrachtet werden sollten. Die Sprache der literarischen Werke soll man aufgrund der Norm, die in der Zeit ihrer Entstehung gültig war, schätzen und qualifizieren. Die heute als veraltet wirkenden Formen entsprachen in der Zeit von Šenoa, Kozarac oder Begović der zeitgenössischen Norm.

Die Verfasserin stellt aber einige Grundbegriffe nicht klar, sie verwendet z.B. die Begriffe *Norm* und *Standard* als Synonyme. Mit dieser Frage hat sich neuerlich, die Auffassungen von E. Coseriu weiterentwickelnd, Josip Silić beschäftigt.⁷ Silić definiert diese Grundbegriffe, deren eindeutiger Gebrauch in der Forschungsarbeit unentbehrlich ist. Laut Silić *parole* = ono kao se govori, *System* = ono kao se može govoriti, *Uzus* = ono kao se obično govori, *Kodifikacija* = ono kao se mora govoriti. Der Usus, die Norm und die kodifizierte Norm bilden den Standard. Die Sprache als System soll nur über eine homogene Basis verfügen, die Sprache als Standard kann aber eine heterogene Basis haben. Diese Basis der kroatischen Sprache ist eines der štokavischen Idiome, ihr Standard bilden aber auch andere, kulturgeschichtlich ausgestaltete Idiome. In der Zeit der kroatischen Klassiker vertrat die Auffassung der Agramer Schule den Grund des Usus, der Norm und teils auch der kodifizierten Norm. S. Ham betont, in dieser Zeit, wie die Grammatiken von Babukić, Mažuranić und später auch die von Veber zeigen, kann man eine Näherung dem Neuštokavischen beobachten. Die erwähnten Grammatiken und die von Maretić sind in erster Linie normative Handbücher und keine theoretischen Arbeiten. Diese Werke können mit der Feststellung von H. Jachnow charakterisiert werden: „Ist die Grammatikschreibung also primär Ausdruck eines praktischen Bedürfnisses, Kommunikation in spezifischen Bereichen der Gesellschaft und auf einem gehobenen und überregionalen Niveau möglich zu machen und aufrechtzuhalten, so ist sie andererseits auch Ausdruck des kulturellen Standards einer Gesellschaft.“⁸

Aufgrund Grammatiken und belletristischer Texte (*...slijedeći gramatiku i tekst...*) stellt Sanda Ham fest: „...stariji oblici u normi 19. st. nisu bili nikakvim zastranjenjem od 'pravilne novoštokavske norme' jer takva novoštokavština i nije bila ciljem normiranja, a arhaizacija je jezika samo s gledišta Karadžićeva i Daničićeva jezika, ali ne s gledišta onodobnoga hrvatskoga književnog jezika“ (S. 11). Die Sprache der Agramer philologischen Schule „nije u temeljima novoštokavština s arhaičnim oblicima, nego je nenovoštokavština koja postupno prima novoštokavske oblike“ (S. 21).

⁶ S. 14–18 und Branka TAFRA, *Gramatika u Hrvata i Vjekoslav Babukić*. Zagreb 1992.

⁷ Josip SILIĆ, *Jezik kao sustav i kao standard*. In: Prvi hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova I. Zagreb 1997, 131–139.

⁸ Helmut JACHNOW, *Zur Entwicklung sprachtheoretischer Konzeptionen in der kroatischen und serbischen Grammatikschreibung des 17., 18. und 19. Jahrhunderts: Sprachbegriff, Grammatikbegriff und Satzbe-griff*. *Suvremena lingvistika* 17, sv. 1–2, broj 31–32. Zagreb 1991, 31.

Die Agramer Schule also, nachdem sie die kroatische Sprache auf der Basis des Štokavischen vereinheitlicht hatte, ermöglichte den stufenweisen Übergang auf den neuštokavischen Standard.

3. Im zweiten Kapitel wird die Wirkung der Agramer Schule in Bosnien und Herzegowina untersucht. Die Verfasserin skizziert die sprachliche Situation in Bosnien und Herzegowina am Ende des 19. Jh. Sie bestreitet einige Behauptungen von M. Okuka.⁹ Zweifellos ist, daß die Grammatik der bosnischen Sprache (*Gramatika bosanskoga jezika*. 1890) keinen genügenden und zuverlässigen Grund bietet, über eine bosnische Sprache als solche sprechen zu können. Gleichzeitig ist es selbstverständlich, daß in dieser Grammatik zahlreiche Züge zu finden sind, die auch in den zeitgenössischen kroatischen und serbischen Grammatiken vorkommen; S. Ham greift Teildefinitionen, die mit den Werken von Mažuranić und Veber übereinstimmen, heraus. Die Zitate aus der *Gramatika bosanskoga jezika* stammen leider aus zweiter Hand, so verlieren die Folgerungen auch vieles an ihrer überzeugenden Kraft. Im ersten Satz dieses Kapitels lesen wir: „o jeziku u Bosni i Hercegovini krajem 19. st. malo toga pisano i rečeno...“. Man soll hier auf die Studie von Herta Kuna hinweisen, in der die sprachliche Situation in dieser Zeit aufgrund kroatischen Sprachmaterials dargestellt wird.¹⁰ Laut H. Kuna kommen in der Sprache der von ihr exzerpierten Tageblätter wesentliche Unterschiede vor, der bedeutende Teil der Preßprodukte richtet sich jedoch nach dem Usus und der Norm der Agramer philologischen Schule. Es ist auch zu sehen, daß die illyrische Orientation in dieser anfänglichen Phase der Standardisation bedeutend wurde, aber auch der Einfluß der früheren Tradition der Franziskaner blieb nicht weniger wichtig. Es lohnt sich, die Sprache dieser Epoche einmal ausführlicher zu untersuchen.

4. Im dritten Kapitel (*Prijelom norme Zagrebačke filološke škole*) geht es um das letzte Jahrzehnt des 19. und um das erste des 20. Jh., um die Phase des Normwechsels, der im Sprachgebrauch von Ivan Kozarac und Milan Begović dargestellt wird. In dem Sprachgebrauch des älteren Josip Kozarac ist es schon zu beobachten, daß die neue Norm ziemlich unsicher empfangen wird. Die Sprache von Ivan Kozarac befindet sich an der Grenze der beiden Normen, von denen die eine formell nicht mehr existiert, die andere, obwohl sie formell schon obligatorisch ist, noch nicht genügend kräftig ist. So kann man die Anwesenheit eines wahren Satzes (*prava naslaga*), der die alte Norm zeigenden Formen in der Sprache der Zeitgenossen erklären. Diese Sprachschicht wurde von manchen Forschern als mundartlich und manchmal gerade als unrichtig qualifiziert.

5. Das vierte Kapitel (*Prilagodbe jezika Zagrebačke filološke škole maretičevskoj normi*) beginnt mit einer für den unbewanderten Leser überraschenden Feststellung: die auf der Norm der Agramer Schule beruhende kroatische Sprache sei für einen breiten Kreis des Lesepublikums immer noch unbekannt, obwohl zahlreiche klassische Werke im Geiste dieser Schule geschrieben wurden. Die Sprache dieser Werke kann man nämlich in ihrer originalen Form nicht genießen, da sie in die Hände der Leser in einer zu der neuen Norm angepaßten Form kommen. Da diese Anpassung systemlos war, bekamen die Leser über die Sprache der betreffenden Schriftsteller ein entstelltes Bild. Trotz dieser Tatsache ist es festzustellen, daß die älteren, vor Jahrhunderten geschriebenen Texte selbstverständlich die Anpassung bzw. Modernisierung beanspruchen. Als ein Beispiel dafür führt die Verfasserin einen Teil der *Sveta Rožalija* von A. Kanižlić an: ein paar Zeilen aus Kanižlić's Text, dann den selben Text in zwei neueren Ausgaben (in der Serie *Stari pisci hrvatski* 1940 und *Pet stoljeća hrvatske književnosti* 1973). In den neueren, der modernen Norm angepaßten Ausgaben wird nicht nur die Orthographie (f → s, sh → š, gy → đ, ch → ć), sondern auch die Morphologie modernisiert. Sanda Ham hat aber recht, wenn sie sagt: „...izvorni ulomak, svezom pravopisa i jezika, prisiljava čitati drukčije: čitati stariji književni jezik, a ne čitati

⁹ Miloš OKUKA, *Književni jezik u Bosni i Hercegovini od Vuka karadžića do kraja austrougarske vladavine*. München 1991.

¹⁰ Herta KUNA, *Neki problemi jezičke standardizacije u Bosni i Hercegovini XIX vijeka (na gradi hrvatskih novina i časopisa)*. In: *Festschrift für Nikola R. Pribić*. Hrsg. von Josip Matešić..., Erwin Wedel... Neuried 1983, 384–394.

nesustavni jezični izraz natrunjen dijalektalnim i zastarjelim oblicima“ (S. 150). Die Modernisierung (Anpassung), meint die Verfasserin, trotz der Tatsache, daß so die alten Texte für den Leser erleichtert werden, bringt die Möglichkeit dem Leser, den gelesenen Text selbst zu bewerten. Die sprachliche Modernisierung lenkt den Leser von der sprachlichen Seite des Textes ab und gibt dessen inhaltlicher Seite eine ausdrückliche Betonung. Eine derartige Trennung des sprachlichen (orthographischen und grammatischen) Teils des Textes von dem Inhalt ist aber, meiner Meinung nach, keine einfache Frage.

Die Klassiker der zweiten Hälfte des 19. Jh. werfen dieses Problem noch kraftvoller auf. Es gibt nämlich wenige Leute, die die Werke von A. Šenoa, A. Kovačić und. Ks. Š. Đalski nicht gelesen hätten, man kann aber über eine noch geringere Zahl der Leser sprechen, die diese Werke in ihrer ursprünglichen Form, d.h. in der Sprache nach zeitgenössischer Norm gelesen haben. „Čitamo tekstove, ne samo jezično prilagođene, nego jezično izjednačene sa suvremenim jezikom“ (S. 151). Zitierend S. Ježić, ruft S. Ham die Belgrader Ausgabe des berühmten Romans von Šenoa *Zlatarovo zlato* wach, in dem es nicht nur zur sprachlichen Modernisierung kam, sondern auch die Namen der Figuren serbisiert worden sind.¹¹ Sanda Ham nimmt eindeutig die Stellung gegen allerlei Modernisierung, da so die literarischen Werke von ihren originellen Texten immer mehr entfernt würden. Mit der Frage der Modernisierung hat sich vor anderthalb Jahrzehnten in einer Studie László Hadrovics beschäftigt.¹² In der Einleitung dieses Artikels sagt Hadrovics, daß es zur sprachlichen Modernisierung der kroatischen Klassiker zweimal kam: erstens in der von S. Ham dargestellten Zeit, zweitens zwischen den Weltkriegen, als einige kroatische Schriftsteller in dem neukonstruierten Jugoslawien der propagierten und urgierten sprachlichen Einheit zuliebe ekavisch zu schreiben begannen, und nach einer Zeit zu der Ijekavština zurückkehrten. Ihre ekavisch geschriebenen Werke wurden später rekroatisiert. Dieser zweite Prozeß ist aber mit dem ersten weder nach dem Umfang noch der Bedeutung nach vergleichbar. Laut Hadrovics „rein philologisch betrachtet war das natürlich ein willkürlicher Eingriff in ein klassisches Erbe. Vom nationalen Standpunkt aus war jedoch dieser Eingriff ein unvermeidlicher Kompromiß zur Rettung hochwertiger literarischer Werke, die sonst in den Banden einer veralteten Sprachform viel von ihrer Zauberkraft eingebüßt hätten“ (S. 376). Die Änderungen in der Sprache z.B. von A. Šenoa haben das Gesamtbild kaum berührt. Es kamen aber Änderungen auch in gegensätzlicher Richtung vor. Auf eine Anpassung solcher Art verweist Slavko Ježić in Zusammenhang mit dem zum ersten Mal im Jahre 1894 erschienenen Roman von Vjenčeslav Novak. Über die zweite Ausgabe des *Informator* äußert sich Ježić: „Novak je redovno pisao novijim pravopisom (uz neke nedosljednosti), pa su mu djela većinom tako i štampana ... [in der zweiten Ausgabe. – I. Ny.] redaktor je okretao Novakovo djelo na etimološki pravopis, ali vrlo površno, kao što je pokušavao da novije pluralne završetke okrene na starije. Kod toga je postupao nepažljivo, pa dok ispočetka pretežu stariji oblici, kasnije se sve više sreću noviji“ (Hadrovics, a.a.O. 381). Die Modernisierung und die Archaisierung lagen in der Luft. Es ist interessant und lehrreich, die Modernisierung im Leben eines solchen Schriftstellers, wie Ks. Š. Đalski, der diese ganze Periode durchlebte, zu untersuchen. Am Anfang seiner literarischen Tätigkeit schrieb er im Geiste der Agramer Schule, später näherte er sich der Auffassung der Anhänger von Vuk Karadžić. Im Roman *Gjugjica Agićeva* (1903) verwendet er die alte Orthographie aber mit neuen Kasusendungen, dann im Roman *Za materinsku riječ* passen sich so die Rechtschreibung wie die Grammatik der neuštokavischen Norm an. Am Ende seines Lebens gab er den Philologen Zustimmung in der Gesamtausgabe, die Sprache seiner Werke zu modernisieren.

6. In der Arbeit von Sanda Ham wird eine von komplexen Problemen belastete Entwicklungsepoche der kroatischen Literatursprache bearbeitet. Aus der Monographie ist als Hauptlehre zu ziehen, die literarischen Werke dürfen ausschließlich nach der zeitgenössischen Sprachnorm bewertet werden. Die Verfasserin widersetzt sich der Modernisierung, sie verlangt von den Lesern

¹¹ Vgl. Slavko JEŽIĆ, Napomena o starijim hrvatskim piscima. *Zlatarovo zlato*. Zagreb 1932.

¹² L. HADROVICS, Sprachliche Modernisierung kroatischer Klassiker in Neuausgaben. In: Festschrift für Nikola R. Pribić, 373–382.

eine kräftigere geistige Leistung, die heute als veraltet wirkenden Texte zu verstehen und die gemeinsame Wirkung deren sprachlichen und inhaltlichen Werte zu genießen.

Die Arbeit ist außer dem engen Kreis der Philologen-Südslawisten den Doktoranden und allen Studenten unseres Faches zu empfehlen.

István Nyomárkay

Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen. Hg. von Andreas BRANDTNER und Werner MICHLER. Wien: Turia+Kant, 1998, 415 S.

Zweiundzwanzig Autoren, Literaturhistoriker, Historiker, Übersetzer, bekannte Repräsentanten des österreichischen sowie slowenischen Geisteslebens durchwanderten den Weg der österreichisch-slowenischen Beziehungen und erläuterten die Probleme der Zeitspanne von der Reformation bis zur Postmoderne. Die Themenkreise umfassen – was die behandelten Stoffe anbelangt –, angefangen von den »regelrechten« beziehungsgeschichtlichen Kontakten, über die Skizze des historischen Kontextes hin bis zur Variante der Rezeption der strukturbildenden Kraft der sich aus den schriftstellerischen Oeuvres entfaltenden Komponenten der Fremdheit und des Andersseins, und werden sie mal in sehr überzeugender, zeitgemäßer, mal in weniger überzeugender Weise dargelegt. Die Erforschung der österreichisch-slowenischen Beziehungen ist nicht nur deshalb aktuell und fruchtbringend, weil sie lehrreiche Beispiele für die Berührungen und die kulturellen »Durchgewobenheiten« der einst in einem Land, zusammen, gemischt lebenden Völker anbietet, sondern weil dadurch einerseits die Interferenz »literarischer Entwicklungsreihen« erfaßt werden kann und andererseits gemeinsame literarische/kulturelle Erscheinungen zum Vorschein kommen (z.B. die Zweisprachigkeit, die Doppelkultiviertheit, bzw. die Einbettung der zweifachen Deutung der politischen Handlungsformen in der Frage der Sprache), die als modellhaft für die Verhältnisse in der gesamten Region gelten können. Eben deshalb bieten jene Studien, die bei weitem nicht uninteressant sind, aber den gewöhnlichen Weg gehen, weniger geistige Spannung, so z.B. »Cankar in Wien« oder »Slowenische Aufführungen österreichischer Schauspiele«, da sie mit gründlicheren Untersuchungen zur Erweiterung unserer bisherigen Kenntnisse beitragen, sondern eher solche, wie die Erläuterung des Zerschreibens der Werke Prešerens in der »ästhetischen Moderne« durch Marko Juvan, den Theoretiker der Postmoderne, oder die Arbeit von Neva Slibar: »Die Auffindung des Eigenen in der Fremde: Spiegel- und Rezeptionsgeschichten«. Der Band führt uns durch die ganze Geschichte der slowenisch-österreichischen Beziehungen, so ist die gründliche Erörterung der gemeinsamen Geschichte aus der Sicht des Zusammenlebens, der Erforschung des Archivmaterials, der originalen zeitgenössischen Dokumente der irredentistischen Bewegungen des Deutschturns der slowenischen Gebiete, die später zu Teilen Jugoslawiens wurden, eine Durchleuchtung frei vom slowenischen wie auch vom österreichischen nationalen Gesichtspunkt. Nicht weniger aufschlußreich ist die politische Laufbahn von Anastasius Grün, des Übersetzers slowenischer Volkslieder, der von der jugendlichen Begeisterung für Kulturvermittlung bis zur aulischen, anti-slawischen Repräsentation des reifen Nationalpolitiklers gelangte. Solche und ähnliche Abhandlungen lassen eindeutig werden, daß im Habsburgerreich die gemeinsame Existenz weder der Völker noch der Kulturen jemals – auch nicht in der Epoche vor den nationalen Bewegungen – idyllisch war. Gleichzeitig war aber die Physiognomie der nach »Volkspersönlichkeit« und sogar nach nationaler Individualität strebenden Nationalbewegungen durch die täglichen Kontakte der Kulturen/Literaturen und oft durch ihre Symbiose bestimmt. In den »Tiefenstrukturen« blieben die Ähnlichkeiten, die »Durchgewobenheiten« ungewollt weiter erhalten, trotz der lauten politischen Aktionen. Deshalb strebte der konservativ-patriarchalische Mechanismus Kultur/Literatur vergeblich nach unveränderter Fortsetzung der Eigengesetzlichkeit mit Anspruch auf Vollständigkeit, nicht nur infolge der historischen Änderungen, sondern auch nicht ausschließlich infolge der Umgestaltung der Lebensform kam es zu unaufhaltsamen Brechungen in bezug auf die Ansichten über Literatur, über die »nationale« Stellung der Literatur. Der Anspruch auf Fortsetzung und Unterbrechung artikulierte sich in einer Konfliktlage sowohl die österreichische als auch die slowenische Literatur Österreichs und das literarische Bewußtsein schienen sich fortzubewegen und bewegten

sich tatsächlich fort von dieser als Totpunkt erwiesenen Lage. Am überzeugendsten hat dies der Klagenfurter Johann Strutz nachgewiesen, der den Weg der Selbstbefreiung der slowenischen Literatur Österreichs darstellte. Jede Studie des Bandes ist nicht nur an und für sich wertvoll, sondern der gesamte Band ist als eine wichtige Station auf dem Weg zu einer mitteleuropäischen regionalen Synthese zu charakterisieren.

István Fried

Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Szerkesztette Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 348 c.

Удивителен факт, что несмотря на процветающие в последние десятилетия и получившие международное признание венгерские исследования в области славистики, только сейчас нам предоставляется возможность взять в руки обширную работу, в которой дается традиционный полный обзор истории русской литературы почти тысячелетнего периода. Книга под редакцией Жужи Зёльдхейи, подготовленная к печати издательством «Немzeti Танкёньвkiadó», своим появлением восполнившая многолетнее отсутствие трудов подобного характера, свидетельствует о том, что и на сегодняшний день существует требование необходимости синтетического анализа, проявившееся в период скептицизма в отношении научных работ по истории литературы.

Труд синтетического характера представляет историю возникновения и развития русской литературы начиная с истоков (мифология, фольклор) включительно до 1940 г. В послесловии заключительной статьи сообщается, что готовится к выпуску работа, дающая обзор литературы от сорокового года до наших дней.

Композиционное построение книги раскрывает концепцию редактора и авторов, разработавших результаты новейших научных исследований: недостаточно анализировать развитие русской литературы лишь с одной определенной точки зрения, поэтому обзор отдельных периодов дается компетентными и снискавшими международное признание исследователями. Благодаря тому, что составляющие том статьи вышли из под пера различных авторов, в книге представлен широкий арсенал различных подходов к произведениям разных эпох.

Труд по истории литературы, созданный коллективом авторов, несмотря на разнообразие исследовательских методов, является единым, целостным произведением. Эта целостность и единство — явно не декларированные, но определяющиеся разработкой конструкции историколитературной последовательности и принципами акцентирования и оценок — являются результатом переоценки и переформулировки венгерскими русистами конца нынешнего столетия общепринятой, подверженной влияниям прежних идеологий точки зрения на русскую литературу и ее историю. Главным принципом этой переоценки (требование которой актуально и в современном русском литературном мышлении) для авторов-составителей данной книги стал эстетический критерий, поэтому можно утверждать, что перед нами авторитетное произведение современного научного уровня.

Однако, в замысел этой книги не входят поиски нового метода историографии литературных процессов. Книга, составленная соответственно традиционным принципам чередования авторских портретов и рассмотрения литературного материала в хронологическом порядке, предназначена и для интересующихся русской литературой читателей как популярное учебное пособие. Но несмотря на популярный характер работы, в ней даются любопытные и ценные исследовательские замечания и наблюдения в отношении формирования поэтического мышления и слова, а так же различных литературных направлений и истории их развития. В книге представлены в историческом порядке не только мастера и произведения русской литературы, но и дан комплексный исторический и теоретический исследовательский анализ, благодаря которому вырисовываются процессы изменений в жанровой системе, смены тематики, форм стихосложения и стилей, имевшие место в русской литературе; очерчиваются присущие

рассматриваемой эпохе шкала духовных ценностей, идеологическая система, языковая ситуация, положение искусств и жанров — условия и предпосылки рождения произведений литературы. Так как авторы в отдельных случаях ссылаются на отзывы критиков и литературоведов рассматриваемого периода, отмечают разницу между сегодняшним читательским восприятием и восприятием читателя эпохи возникновения произведения, перед нами, хотя и в общих чертах, но раскрывается история рецепции представленного произведения.

Начальный раздел рецензируемой книги, состоящий из нескольких глав, написанных Агнеш Дуккон, можно считать вступлением к изложению истории русской литературы. Исследовательница рассматривает славянскую мифологию, русский фольклор, отчасти унаследовавший элементы мифологии, и народную культуру, исходя из романтической трактовки мифа как древнейшей поэзии. Автор, представляя главные персонажи и верования славянской мифологии, пантеон славянских божеств, раскрывает богатый и разнообразный мир народной русской поэзии. В работе так же излагаются материалы результатов исследований мифа в XIX в. (Афанасьев, Буслаев, затем Потебня), различных теоретических школ XX в., а так же материалы исследований русского фольклора (Лихачев, Пропп). Основанием данного обзора славянской мифологии и главных черт русского фольклора явился факт того, что многие литературные произведения основываются как на мифологических, так и на народных традициях. Приведенные Дуккон Агнеш примеры свидетельствуют о том, что мотивы и элементы, происхождение которых уходит корнями в мифологию или народные верования, использовались и разрабатывались в литературных произведениях, в особенности авторами XIX и XX вв. В работе указывается, что и в вышеназванный период придавалось должное значение литературному прошлому Древней Руси, а мотивы и темы отдельных творений древнерусской литературы проникали в произведения авторов этой эпохи.

Следующий раздел книги, составленный Иштваном Феринцем, представляет историю литературы следующих столетий, охватывая почти семьсотлетний период. Задача автора оказалась усложненной, так как основой литературного обзора, предназначенного для сегодняшнего читателя, явились рукописи исторического и публицистического характера, утилитарная функция которых не соответствует критериям современной литературности. Периоды истории древнерусской литературы, иногда охватывающие несколько столетий и разделенные соответственно развитию древнерусской государственности, рассматриваются автором в отдельных главах. Уделяя основное внимание анализу жанровой структуры и показу культурноисторического колорита данной эпохи, исследователь выделяет стилеобразующие принципы единой древнерусской литературы. Таким образом, начиная с показа произведений, выражающих интересы государства и церкви, с документов т.н. поучительного жанра, с религиозной литературы, автор исследует путь, ведущий к возникновению литературных жанров, функционально и тематически имеющих светский характер. В работе подробно показаны процессы изменения в структурной и иерархической системе жанров, в системе стилистических приемов и принципов, описан не только исторический процесс модификации понятия «литературности» в средневековом русском представлении, но и процесс формирования нового типа читательского восприятия.

В XVII в. в результате постепенного распространения в России мировоззрения светского характера ускорились процессы секуляризации и дифференциации художественной литературы. Поэтому литература этого столетия уже не представляет собой единую целостность, характерную для литературы предыдущей эпохи. В этот период, считающийся переходным из-за совместного существования различных литературных школ и стилевых течений, в русскую литературу внедряются новые темы и формы произведений, которые Иштван Феринц связывает с возникновением поэзии и драматургии барокко.

Несмотря на разделенность в русском мышлении, начавшуюся после церковного раскола и усугубившуюся во время петровского переворота, именно в этот период происходит становление светской русской литературы. Первым стилевым направле-

нием в истории русской литературы принято считать стиль барокко, черты которого появились в произведениях XVII и в основном XVIII вв. Мария Тейтени, представляя литературу и публицистику эпохи просвещения, давая обзор различных течений, навеянных идеями данной эпохи, отказывается от схематической концепции показа смены художественных стилей и придает основное значение смешению стилевых черт и направлений. Желая дать объективную оценку деятельности представителей русского классицизма (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков), автор подчеркивает значение их теоретических трудов и роль поэтических творений и переводов в разработке задач новой русской литературы — тематических, жанровых, вопросов стихосложения и определения стилевых норм. Одновременно исследовательница указывает и на разницу во взглядах представителей двух течений, характерных для русского классицизма.

С точки зрения истории культуры исключительный интерес представляет высказывание Марии Тетени о роли масонства в русской культурной жизни и публицистике. Представляя основные принципы деятельности масонов (филантропия, развитие всеобщей культуры, улучшение общественной морали), автор главы подводит к предположению о возникновении русского сентиментализма не как нового стилевого течения, а как проявлении масонского умонастроения, и рассматривает русский сентиментализм как тематическое обновление в литературе. В произведениях, отошедших от условного канона классицизма мастеров просветительского мышления (Муравьев, Карамзин, Радищев), исследовательница подчеркивает стилевые особенности сентиментализма, рассматривая произведение вышеназванных авторов с позиции высказанного ею предположения.

Главу о золотом веке русской литературы Агнеш Дуккон, так же как и другие авторы-составители рецензируемой книги, начинает с характеристики общественной и культурной жизни эпохи. В задачу исследовательницы данного периода одновременно с показом творчества отдельных писателей как части общего литературного процесса входил анализ и новейшая интерпретация произведений широко известных и в кругу венгерских читателей мастеров русской литературы (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Чехов). Трудность задачи заключалась еще и в необходимости представления обобщающего обзора многогранному, исключительно богатому в тематическом и жанровом плане творчеству писателей одного из самых продуктивных периодов русской литературы. Так как автор следует традиционному методу исторической разработки материала, заключающемуся в подробном рассмотрении жизненной и творческой биографии писателей, а так же из-за необходимости ограничения обзора периода объемом одной книги, то целью автора стало не представление расширенного анализа отдельных произведений, а интерпретация лишь наиболее значительных, «опорных» произведений эпохи, синтезирующая поэтические воззрения и пересматривающая прежние идеологические оценки.

Наряду с характеристикой личностей писателей, Агнеш Дуккон уделяет большое внимание читательскому восприятию современников разбираемых произведений, в частности, их рецепции в Венгрии. Особенность исследовательского подхода состоит в том, что при установлении типологических сходств и различий авторы, произведения и литературные явления русской литературы выстраиваются в новую соотносительную систему. При этом вырисовывается сложный и многослойный литературный процесс, подчеркиваются многогранность отдельных произведений и разнообразие возможных интерпретационных методов.

Опираясь на результаты новейших исследований по истории литературы и продолжая прежнюю хронологическую традицию историографического исследования литературы, автор излагает основные тенденции периодов литературы XIX в., указывая при этом на относительность всякой периодизации, а также дает обзор характерным для данной эпохи поискам в искусстве, художественным проблемам и их решениям. При исследовании культурной жизни XIX в. говорится о роли литературных салонов, философских обществ и различных кружков, однако тема эта освещается недостаточно подробно, а славяно-фильский спор отодвинут почти на задний план.

Пожалуй, что такие важнейшие дискуссионные темы, как роль журнальных изданий в развитии литературного языка или становление инспирировавшей литературную жизнь классической русской критики, определившей так же эстетическую и философскую ориентацию эпохи, заслуживают более подробного изложения и освещения.

Прочитав обзоры жизненного и творческого пути мастеров русской литературы, мы можем сотавить себе представление — хотя Агнеш Дуккон открыто и не задается этой целью — о формировании системы жанров XIX в., о том процессе, в течении которого произошли смена функций и сдвиг акцентов в пределах основных родов литературы. На основе заметок автора можно проследить формирование поэтического языка эпохи предромантизма и романтизма, образование лирических жанров, тем и мотивов романтизма. Представленные анализы творчества поэтов освещают такие темы, как смена поэтических настроений, становление новой роли поэта, указывают, например, на то, что философская поэзия Тютчева создана на основе совсем иного кода, чем поэзия пушкинского поколения. Рассматривая вторую половину XIX в., когда лирическая поэзия уступила первенствующее место прозе, Агнеш Дуккон направляет внимание на одновременное становление поэтических языков существовавших рядом двух принципов в искусстве — принципа «чистого искусства», рожденного из пушкинской идеи внутренней свободы, и гоголевского принципа ответственного за общество искусства.

В этой главе наряду с показом процессов формирования лирических жанров, новых, предшествующих символизму поэтических систем и различных языков стихосложения, дается широкий обзор становившимся всё более разнообразными эпическим формам и поэтикам прозы. Агнеш Дуккон подчеркивает определяющую роль тесно связанной с эстетикой романтизма эпической поэмы в становлении романтической прозы (Бестужев-Марлинский, Полевой) и драмы (Лермонтов), ведь стихотворная форма постепенно уступала место эпике и драме. Сдвиг ориентации от лиры в сторону прозы, точнее драмы, прослеживается автором и на примере анализа развития творчества Пушкина. Представляя прозу первой половины XIX в., исследовательница отмечает как жанровое разнообразие, так и богатство методов изображения (конструктивные принципы и приемы наррации — Герой нашего времени, Вечера на хуторе близ Диканьки), и стилистически-языковые новаторства (гоголевский сказ).

Два портрета в главе о русской литературе XIX в. — портрет Тургенева и портрет Гончарова — являются работой редактора-сотавителя рецензируемой книги, Жужи Зёлдхейи. В анализе исследовательницы, осуществляющих принципы поэтики текста и раскрывающих элементы структурного строения романа, особенно выделяется интегрирующий различные точки зрения разбор произведения Гончарова «Обломов». Стремясь к выявлению различных семантических слоев текста романа, автор, наряду с композицией исследует роль ведущих мотивов символического значения, останавливается на различных пространственно-временных отношениях в произведении, представляет систему персонажей и интертекстуальные связи текста. Эти две подглавы дают представление о достоинствах историколитературного метода исследования, в основе которого лежит анализ текста. Но в то же время, этот метод является достаточно объемистым; так, о крупнейших романах Достоевского в рецензируемой книге говорится меньше, чем о трех произведениях Гончарова, составляющих трилогию.

Представляя художественный мир Достоевского, Агнеш Дуккон творчески использует результаты исследований по Достоевскому. Процесс формирования языка прозы, творческий метод Достоевского, решительно определивший судьбу современного романа, и полифоническая структура романа Достоевского интерпретируются в авторском анализе таким образом, что не отодвигается на задний план многослойность и открытость романного мира, предоставляющего возможности всё более новых трактовок. В главе о творчестве Толстого различным этапам становления духовного и поэтического мира художника, его отдельным творениям дается так же не закрытый анализ, а учитывающая различные аспекты разнообразных подходов к художественному материалу писателя и осмыслению его мировоззрения интерпретация. Наряду

с портретами Достоевского, Толстого, новелиста Чехова, сатирика Салтыкова-Щедрина рассматривается творчество таких менее известных венгерскому читателю писателей-прозаиков, как творчество признанного мастером малой прозы Лескова, нового романтика Короленько и Гаршина, соединившего повествовательный чеховский стиль с проблемами душевных исканий Достоевского.

Несмотря на то, что невозможно говорить о преемственности русской драматургии (ведь появление драм Пушкина, Лермонтова и Гоголя не установило жанровой непрерывности), Агнеш Дуккон наглядно представляет эту традицию, к которой во второй половине столетия примыкает Островский, а в конце века от этой традиции отрываются чеховские произведения, мало соответствующие прежним драматургическим критериям и изображающие трагическое новым методом. Рассмотрение чеховских преобразований в области драматургии завершает представленную картину жанровой системы исследуемой эпохи.

Лена Силард дает обзор литературной жизни довольно короткого, но значительного периода рубежа столетия, называемого серебряным веком русской литературы. Компитентным знатоком данной эпохи рассматривается кризис, касающийся всех сфер общественной и культурной жизни России, обращается особое внимание на стремления представителей культурной среды, направленные на преодоление кризисных явлений и указывающие на выход из кризиса гуманистического и теологического мышления XIX в.

В очерке искусства рубежа века, желающего отделиться от этики и признающего мерилом только эстетические ценности, исследовательница дает короткий, но наглядно показывающий сложность и многогранность этого периода обзор направлений изобразительного искусства, основанных на различных эстетических принципах, обзор группировок, возникших в разных областях искусства, а так же обзор театральной жизни эпохи. В результате авторского подхода к анализу литературы в более широком контексте культуры, вырисовываются такие художественные поиски и проблемы — стилизация, стремление к синтезу всех видов искусства, разложение формообразующих произведения элементов, мифотворчество — которые способствуют переосмыслению традиционной концепции литературы и искусства и подводят к модернизму.

Историю и эстетику символизма и акмеизма — направлений русской литературы, отстаивавших автономность искусства, Лена Силард рассматривает в отдельных главах. В главе о теории творчества и эстетической концепции символистов автор, используя труды теоретиков символизма, показывает путь, ведущий от создания символа к мифотворчеству. Говоря об отношении символистов к искусству, о культурно-творческой концепции отдельных мастеров символизма, автор не раз ссылается на имя Владимира Соловьева. Но хотя читатель, интересующийся русской литературой даже на уровне любителя, в результате частого упоминания имени русского философа, может составить себе представление о плодотворном влиянии соловьевской философии на искусство и культурную жизнь рубежа столетия, он, однако, не найдет в книге портрет и обобщающее изложение воззрений мыслителя, творчество которого явилось духовным источником эпохи. Возможно, что подобная подглава стала бы хорошим дополнением к представленной картине духовной и интеллектуальной жизни эпохи и облегчила бы ознакомление читателя с различными культурными концепциями.

Литературные портреты поэтов трех эпох символизма дают представление об особенностях каждой отдельной эпохи, позволяют проследить изменение характера символистской поэзии и смену парадигмы внутри направления. Для литературы начала столетия характерны не только изменения в языке поэзии, но и обновление языка прозы. Анализируя произведения преобразователей романной структуры под знаком символизма (Сологуб, Белый, Ремизов), Лена Силард наглядно представляет процесс формирования поэтики русской модернистской прозы, основные этапы ее развития и творческие методы: реминисценции, аллюзии, использование отдельных мотивов и персонажей русской литературы в качестве своеобразных кодов, лейтмотивная

структура, сближение прозы с лирическими и музыкальными формами, ритмизация языка прозы, орнаментализм.

Не остались за рамками обзора данной эпохи русской литературы характеристики писателей прозы, продолжавших традиции реалистической литературы XIX в. или предвещавших в своем творчестве стиль модернизма, но не следовавших по проложенному символизмом пути. Несмотря на полярность, выраженную в эстетических программах и применяемых художественных методах и приемах, авторы модернистского направления и писатели реалисты (Андреев, Куприн, Ремизов) не отделяются в данном обзоре от символистов. Однако на основании представленных исследовательницей характеристик творчества писателей, становится однозначно ясным, кто к какому полюсу принадлежит.

Молодые поэты (Ахматова, Мандельштам, Кузмин и Гумилёв), отказавшиеся от трансцендентной направленности символизма и образовавшие литературную группировку «Цех поэтов», разработали концепцию искусства, полимизирующую с концепцией символизма. Представляя творчество поэтов акмеистов, автор обращает внимание на характерные художественные приемы акмеизма — эстетизм, стремление к логичности, ясности выражения, умение воссоздать в своих произведениях дух различных стилевых эпох, ориентация на скульптуру и архитектуру, реабилитация вещественного мира, реминисценции из античной культуры. Однако среди портретов поэтов-акмеистов мы не найдем портрета, считавшегося «душой» акмеизма и возглавившего объединение молодых поэтов в группировку «Цех поэтов», Гумилёва, хотя Лена Силард приводит отрывки из написанной им программной статьи акмеизма, подчеркивая при этом определяющую роль поэта в истории направления.

В подглаве, носящей название «Акмеизм и близкие ему явления», Лена Силард так рассматривает историю, эстетику и поэтику акмеизма, что отношения параллельно существующих трех парадигм начала века (символизма, акмеизма, футуризма) к культуре, искусству и слову ставятся в центре анализа. Таким образом, выявляются сходства и различия в концепциях данных направлений, и, возможно, этим подходом объясняется отсутствие обобщающего обзора концепции искусства и поэтики футуризма в подглаве «Первые шаги русского авангарда». К тому же, с историей направления мы можем познакомиться только в следующей главе, в которой дается обзор русской литературы периода после 1917 г. Эта раздробленность, осложняющая положение читателя, использующего историколитературный очерк в качестве учебного пособия, возникла потому, что данная работа показывает литературное явление, одновременно относящееся к двум эпохам — и в следствии этого и к компетенции двух авторов — генезис футуризма относится к десятым годам, затем направление продолжает жить в двадцатые годы.

Бесспорно, что самой трудной явилась задача автора последней главы книги, Жужи Хетени. Это можно утверждать исходя из многих точек зрения: во-первых, произведения, канонизированные с идейно-идеологической, политической точки зрения историографией литературы советского периода, с позиции сегодняшнего восприятия представляют малую эстетическую ценность; во-вторых, при рассмотрении официальных литературных публикаций той эпохи нам приходится учитывать произведения, не доходившие до читателей, современников периода создания произведения, и в некоторых случаях, гораздо позже представленные на читательский суд. В данном обзоре дается новое, переоцененное прочтение литературы периода после 1917 г., так как автор по названным причинам не может опираться на канонизированную традицию историографии литературы советского периода. В этой главе встречаемся с такими именами и произведениями, которые мы не смогли бы найти в более ранних работах и обзорах по литературе данной эпохи. В то же время, Жужа Хетени упоминает о произведениях, соответствующих критериям социалистического реализма, и не представляющих, или в малой степени представляющих эстетическую ценность. Автор рассматривает их как документальные материалы того времени, которые, по мнению исследовательницы, достойны изучения с точки зрения понимания менталитета эпохи.

Так, оценка потомков нашла отражение в осуждении писателей, изображающих служащие интересам власти, и, следовательно, лживые картины жизни.

Глава начинается с перечисления различных группировок, обществ, литературных школ, свидетельствующих о многообразии эпохи и пестроте ее литературной жизни. В коротком обзоре представлены как организации пролетарских писателей, созданные на политико-идеологической основе и борющиеся за культурную власть (ВАПП, РАПП, напостовцы), так и течения авангарда (футуризм, ЛЕФ, иманжинизм, конструктивизм) или придерживающиеся подобных эстетических и этических взглядов Братья Серапионовы и Оберну.

Творчеству выдающихся писателей рассматриваемого периода Пильняка и Бабеля посвящена отдельная глава. Автор обращает особое внимание на принципы построения произведений, на технику наррации, проблемы повествования, интертекстуальные связи текстов. В результате такого подхода перед нами вырисовываются процессы изменений и преобразований принципов разработанной символистами орнаментальной прозы, монтажной техники, становится ощутимой непрерывность русской модернистской прозы. С аналогичной взыскательностью исследовательница формирует свои поэтические/эстетические воззрения в подглаве, представляющей корифеев поэзии данной эпохи (Есенин, Маяковский, Цветаева).

Последить различные изменения, течения в сатире, пародии, иронии, гротеске, юморе мы можем в подглаве о сатириках двадцатых годов. Произведения прозы, свидетельствующие о смещении ценностей, воссоздают такие основные ситуации, которые порождались абсурдной советской действительностью двадцатых годов. В то время, как современными критиками воодушевленно приветствовались произведения, соответствующие критериям социалистического реализма, сатирическая или исключительно абсурдная направленность в произведениях русской литературы приобретала особенное значение. Жужа Хетени говорит и о писателях трагической судьбы (Хармс, Вагинов, Введенский, Эрдман), большая часть произведений которых только после их смерти вышла из архивов, и, несмотря на то, что заграничные издания этих произведений уже существовали, в России они были опубликованы только в последнее время.

Особый интерес главы представляет очерк детской и юношеской литературы, считающейся органической частью литературноисторического процесса. Из данного очерка читатель узнает, что и в кругу видных мастеров слова (Пастернак, Мандельштам, Олеша, Зощенко) было популярно писать детские книги. Между тем, воспитательные романы юношеской литературы более тенденционны и, очевидно, гораздо более цензурованные.

Несмотря на то, что объемные ограничения значительно сужают и конкретно определяют возможности авторов труда по истории литературы, Жужа Хетени всё же удалось, представляя жизненный и творческий путь трех ярких, самобытных писателей (Булгаков, Платонов, Пастернак), осветить философию их творчества, исключительное богатство и многослойность художественного мира созданных ими произведений, и те возможные методы подходов, которыми могут руководствоваться желающие более подробно заниматься разбором произведений этих писателей.

Самая последняя глава работы по историографии процессов русской литературы исследует проблему, важную и с венгерской точки зрения — проблему эмигрантской литературы. Эта короткая глава только в общих чертах касается сложности вопроса. Автор не распространяет свое внимание на интенсивную литературную жизнь эмигрантских центров, на проблему поколений, на полемические споры эмигрантских писателей, на отношения между русской, эмигрантской культурами и культурой среды деятельности писателя. Однако, самые важные дилеммы, воплощающиеся в творчестве Набокова в обзоре исследовательницы получили широкое освещение.

История русской литературы завершается Избранной библиографией, оказывающей помощь в ориентации тем читателям, которые хотели бы более углубленно заниматься историей культуры различных эпох, стилевыми направлениями, творчеством писателей и анализом их произведений. Подобной ориентирующей цели служит и

Список заглавий, сообщающий оригинальное заглавие переведенных на венгерский язык произведений, упомянутых в работе, и отмечающий так же еще не переведенные произведения. Единственным недостатком добросовестно и соответственно высоким требованиям составленного труда является часть, содержащая филологические неточности — объявляются непереуведенными произведения, уже изданные ранее, еще до сдачи в печать работы по истории литературы (примеры для полной конкретности: Весёлый «Россия, кровью умытая», Набоков «Камера обскура»), или произведения, опубликованные в журнальных изданиях (Пильняк «Повесть непогашенной луны», Ремизов «Песнь о погибели русской земли»).

Читателям, до конца прочитавшим книгу, становится ясным, что авторы-составители, разграничивая литературный процесс на периоды, одновременно стремятся направить внимание на диалогичность, которая соединяет разные времена, разных писателей и их произведения, на переключку различных эпох и произведений. Несмотря на хронологическое изложение, литературные произведения всегда ставятся в новый контекст, в новую соотносительную систему. Таким образом, образуется бесконечный, открытый во все направления, разговор литературных произведений. Труд, разрабатывающий историю русской литературы, является долгожданным пунктом этого диалога, одним из возможных прочтений русской литературы. Мы, читая художественные произведения и учебное пособие, сами становимся/можем стать участниками этого диалогического процесса.

Жуэсання Калафатич

PÉTER Mihály, „Pár tarka fejezet csupán...” — Puskin „Jevgenyij Anyegin-je” a magyar fordítások tükrében. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 232 с.

Заглавие книги — цитата из самого романа в стихах А. С. Пушкина: «Прими собранье пестрых глав». Подзаголовок книги Михая Петера — «„Евгений Онегин“ в свете венгерских переводов произведения» — следует воспринимать вполне серьезно, причем сразу в нескольких аспектах. В труде одного из лучших венгерских литературоведов-русистов, и заодно языковедов-русистов суммируется не только оценка четырех венгерских переводов «Евгения Онегина», но и новое, оригинальное восприятие романа в стихах Пушкина, безусловно обогащающее всемирную пушкиниану.

«Каждый переводчик — есть интерпретатор», — пишет Гадамер. Именно в таком аспекте анализирует четыре венгерских перевода в своей недавно вышедшей монографии М. Петер, и сам оказывается оригинальным интерпретатором произведения Пушкина. М. Петер известен в первую очередь как первоклассный знаток и исследователь русского языка, а также общего языковедения, однако помимо этого его перу принадлежат и работы литературоведческого характера. Только лингвистом или только литературоведом его не назовешь: оба понятия оказываются прокрустовым ложем при оценке научных работ венгерского ученого, и, не в последнюю очередь, его последней монографии, определенное значение в которой имеет стилистический подход, не ограничивающийся описательной стилистикой. В книге доминирует функциональный подход к произведению Пушкина.

Уже одна из первых работ М. Петера, появившаяся примерно лет сорок назад, была посвящена разбору последнего в то время, третьего по счету венгерского перевода «Евгения Онегина». Она и рассматриваемый его последний труд, будто образуя хиазм, создают своего рода обрамление трудов М. Петера, который в этом своем обобщающего характера труде возвращается к той же проблематике.

«Он не устарел, и будет жив, пока весна будет навещать Землю», — писал о первом венгерском переводе «Евгения Онегина» венгерский писатель-мечтатель первой трети нашего века Дюла Круди по случаю столетия выхода в свет романа в стихах Пушкина. Этот первый перевод «Евгения Онегина», работа Кароя Берци, изданный

почти полтора века назад, служил как бы эталоном для переводчиков (не только Онегина, и не только русской поэзии), и в какой-то мере остался непревзойденным. Однако, классифицировать переводы Онегина, ответить на вопрос, какой из них лучше, не так уж легко, да и не имеет особого смысла.

Все четыре перевода имеют свою особую историю возникновения. Последний из них, появившийся всего несколько лет назад, принадлежит перу не поэта-профессионала, а бывшего зека, жителя ГУЛАГА, освоившего и полюбившего русскую поэзию в этой не совсем обыкновенной, не совсем стандартной обстановке.

Если первый перевод характеризуется присущим венгерской литературе времени своего возникновения сентиментально-мечтательным стилем, то в последнем то и дело обнаруживаются граничащие с анахронизмами обороты современной разговорной речи, а порою и выражения, взятые из арго последних десятилетий.

М. Петер с полным основанием полагает, что ни один перевод нельзя считать — с точки зрения его восприятия — абсолютным, окончательным. В своей монографии автор, опираясь на достижения пушкинистики, представляет новое для читателя прочтение и восприятие произведения, основанное на отражении отдельных мест романа в стихах в четырех венгерских переводах. Подход автора оригинален и весьма удачен, так как он представляет нам динамику романа, учитывая и виртуальное его понимание.

При всей своей оригинальности такой подход напоминает известную работу С. Бочарова *О реальном и возможном сюжете. «Евгений Онегин»*, опубликованном в сборнике *Динамическая поэтика. От замысла к воплощению* (М., 1990.).

Труд этот является значительным вкладом в сравнительное литературоведение, и опирается на лучшие его традиции: не в последнюю очередь на работы В. Жирмунского. Имеется в виду прежде всего его анализ *Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край?..» — Опыт сравнительного исследования*.

Сам М. Петер в своей монографии ссылается на Л. Н. Толстого, отмечающего, что при сопоставлении пушкинских «Цыган» с их французским переводом, он открыл для себя новые качества давно знакомого ему произведения. Следуя примеру Толстого, М. Петер путем сопоставления венгерских переводов «Евгения Онегина» друг с другом и с оригиналом сумел не остановиться на внешних качествах произведения, а проникнуть в его глубину.

В введении труда М. Петера дан краткий обзор четырех венгерских переводов «Евгения Онегина». Первый перевод, К. Берци, пользующийся и по сегодняшний день популярностью среди венгерских читателей, как бы лишен юмора, иронии (и самоиронии) оригинала, в силу своей сентиментально-мечтательной направленности. Следует иметь в виду, — подчеркивает автор, и то обстоятельство, означавшее для переводчиков определенную трудность, что язык «Евгения Онегина» в русском оригинале намного ближе к современному литературному языку, чем венгерский литературный язык того времени (язык произведений Петефи, Аранья, их предшественников и современников) по сравнению с его современным состоянием. Помимо этого, переводчики то и дело отражают только отдельные «голоса» полифонического романа в стихах Пушкина. Второй переводчик романа в стихах, Г. Месёй, известный профессор-языковед, работал над переводом произведения Пушкина в конце войны, во время осады Будапешта, в бомбоубежище. Он хотел приобрести «Евгения Онегина» Пушкина к своеобразному венгерскому национальному языку и стилю, вследствие чего не смог справиться с поставленным им же перед собой заданием. Третий перевод был сделан Л. Априли, известным поэтом, перевод которого можно считать творческой удачей. Тем не менее, обращает внимание читателя М. Петер, первый в свое время критик и ценитель произведения, создал слишком «современный» и интеллектуальный перевод. Четвертый, последний перевод бывшего зека А. Галгоци М. Петер с полным основанием считает первым среди равных, в силу его стилистического разнообразия.

Первые главы книги М. Петера посвящены передаче образов Онегина и Татьяны в переводах. Здесь нет упрощенного подхода к персонажам, противопоставления якобы «положительного» и «отрицательного» образа. Особое внимание уделяется письмам

Татьяны и Онегина: наперекор традиционной констатации их сходства, автор, исходя из анализа переводов и сравнения их с оригиналом, обращает внимание в первую очередь на их различия. (Отметим только, что в результате отсутствия в венгерском языке глагольных видов, переводчики по-разному интерпретировали заключение письма Татьяны: одни считали, что Татьяна прочла свое письмо, другие же решили, что она на посмея его перечитать).

Особенно интересна глава, в которой автор анализирует «голос поэта», подчеркивая его разнообразие, обнаруживающееся в разных ситуациях, в суждениях о любви, браке, смерти и о судьбе.

Автор, наверное сознательно, не пользуется при этом сомнительным термином «лирическое отступление», считая, видимо, с полным основанием, что эти лирические части произведения, размышления ни коим образом не «отступают» от повествования, а являются особо важными его элементами. Далее автор останавливается на динамике изображения природы, времен года и суток, и на их отражении в разных переводах, значительно обогащающем их восприятие. Последняя, шестая глава «Звуки, слова, предложения» подытоживает наблюдения автора над текстом, сопровождаемые анализом разных языковых уровней: звучания, словоупотребления и синтаксиса.

Книга М. Петера характеризуется прежде всего своей свежестью: отсутствием т.н. научного (и тем более наукообразного) стиля. Да и сам подход своеобразен: автор делает выводы о многообразии восприятия романа, нередко полемизируя с определенными положениями пушкинианы, путем раскрытия скрытых ценностей и особенностей произведения через анализ его венгерских переводов, сравнение их друг с другом, и, прежде всего, конечно, с оригиналом.

Книга М. Петера «Прими собранье пестрых глав» опирается на результаты многочисленных трудов исследователя в области языкового выражения чувств и эмоций. Но прежде всего она основывается на исключительном интересе и любви автора к самому произведению А. С. Пушкина. Написана она, конечно, на венгерском языке: иначе невозможно было бы включить в исследование характеристику переводов. В конце книги помещены резюме на русском и английском языках.

Труд этот занял свое законное место не только в венгерской русистике: он ценен для русистов всех национальностей, и для всех, кому дорог «Евгений Онегин» Пушкина.

Дьёрдь Сёке

Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск 1998, 335 стр.

В Ульяновске ведется интенсивная работа по изучению жизни и творчества Гончарова: проводятся конференции, выпускаются сборники статей. В ряду этих изданий увидел свет и рецензируемый том, содержащий материалы конференции, посвященной 185-летию со дня рождения выдающегося классика русской литературы.

Ряд статей данного сборника занимается разными аспектами мотива «пробуждения» в творчестве писателя.

М. Г. Матлин («Мотив пробуждения в романах И. А. Гончарова») выделяет два мотива, имеющих символическое значение в произведениях писателя: это мотивы сна и пробуждения. Автор на основе примеров из произведений «Обломов», «Обрыв», «Сон» и «Пробуждение» приходит к выводу: и страну, и ее жителей характеризует сон. Россия должна проснуться (ей нужны новые реформы), и люди должны пробудиться. Искусство (в романе «Обрыв»), любовь и духовная жизнь (в романе «Обломов») могут оживить человека.

Мотив пробуждения волнует и автора статьи «Кто разбудит Обломова?». Но *Владимир Дмитриев* раскрывает эту проблематику с точки зрения Православия. По его мнению, Гончаров создает композицию романа «Обломов» на основе православного

принципа. Обломов ушел от мира, где нет никакого предела в душах людей, нет ничего святого. Однако Обломов ушел от мира не как старцы пустынные. Он ушел без Бога, и хотя герой обладает чистой и ясной душой, он душевно болен, без Бога человек может болеть только «обломовщиной». Нет человека, который мог бы разбудить Обломова. Несмотря на это, в конце романа выражается надежда, считает Владимир Дмитриев, что получив от отца «чистое и доброе начало», Андрияша может осуществить в своей жизни идеалы Обломова.

Таковыми же вопросами занимается и *В. И. Мельник* («„Обломов“ как православный роман»). По его мнению это роман о духовном сне человека, причиной которого являются полуязыческие, полухристианские корни Обломовки. Освободить человека может только благодать Божия. Однако Обломов имеет евангельские достоинства вне Христа.

М. М. Дунаев («Обломовщина духовная, душевная и телесная») характеризует Штольца, как пребывающего в духовном сне. По его мнению Обломов ленив телом, Ольга — душою, а Штольц — духовностью.

Другое четкое рассуждение мы находим у *Л. И. Щерблякиной* («Дружинин о романе Гончарова „Обломов“»), выделяющей некоторые важные элементы из анализа Дружинина. Духовную смерть Обломова она объясняет как ответ на бездуховность окружающего мира. Современные люди раздробляют себя «на недостойные занятия», а Обломов не принимает этой пошлости, и это может быть залогом его возрождения к жизни.

Ряд статей посвящается другим проблемам романа.

И. В. Пырков подходит к «Обломову» с интересной точки зрения («Роман И. А. Гончарова „Обломов“. Особенности ритмического построения»): роман воспринимается им как литературная музыка. Автор дает подробный и расширенный до космических масштабов анализ сцен, имеющих индивидуальный ритм. Внутренний ритм Ильи Ильича не соответствует ритму окружающей его внешней жизни. Он живет по Птолемеевой системе мира, он его недвигающийся центр, хотя «Коперник лишил человека позиций в центре Вселенной».

С. Н. Шубина раскрывает символическое значение библейских мотивов таких как, например, мотивы парка, змеи, яблока в любовных сценах «Обломова» («Библейские образы и мотивы в любовной коллизии в романе Гончарова „Обломов“»).

В. И. Глухов («Образ Обломова и его литературная предыстория»), опираясь на конкретные примеры утверждает, что Обломов является только «завершающим моментом» в процессе складывания типа дворянского чудака-идеалиста.

Елена Краснощекова (США) оспаривает мнение критиков и литературоведов, причисляющих Обломова к «лишним людям». По ее мнению, Илья Обломов, в отличие, например, от Онегина и Печорина, Бельтова и Рудина — исконная частица «молодой» и упрямо не взрослеющей нации, он представляет саму массу, а не исключение из нее. Исследовательница указывает на общие и несовпадающие черты Крузицерского и Бельтова с одной стороны, и Адуева, Обломова, Райского с другой, с целью уяснить сущность той почвы которая одновременно порождает и Обломовых и Бельтовых.

В трех статьях дается анализ романа «Необыкновенная история». *И. П. Щерблякин* пишет о необыкновенных свойствах Александра Адуева («Необыкновенное в романе И. А. Гончарова „Обыкновенная история“»), *Н. Л. Вершинина* («О роли „идиллического компонента“ в „Обыкновенной истории“ И. А. Гончарова») — о борьбе реального и идеального начал, а *П. П. Алексеев* («Ресурсы исторической продуктивности гончаровского романа») — о художественной ситуативности, в которой заключаются ресурсы цельности и самого автора.

Роману «Обрыв» посвящается лишь статья *Д. И. Белкина* «Образ Волги-реки в структуре романа И. А. Гончарова „Обрыв“». Исследователь спорит с Вл. Гречишниковым, утверждающим, что герои «Обрыва» далеки от жизни природы и доказывает, что волжский пейзаж составляет структурный элемент в романе и помогает понять духовные искания, настроения, надежды гончаровских героев.

Н. М. Нагорная («Нарративная природа романистики И. А. Гончарова») на основе примеров из всех трех романов писателя, спорит с И. Анненским и Айхенвальдом;

первый называл Гончарова объективным художником, а последний считает, что Гончаров «в романы свою натуру перенес всецело». Нагорная доказывает, что может быть прав и тот и другой исследователь, и обращает внимание на различия повествования в романном триптихе Гончарова.

Группа исследователей выбрала для анализа разные проблемы компаративистики.

Л. А. Кибальчич («Гончаров и Дюамель») находит общие черты у Обломова и Салавена, исходя из того, что на Дюамеля влиял Гончаров что можно доказать на конкретных примерах, сопоставляя произведения «Обломов» и «Салавенский цикл».

В. А. Недзвецкий в работе «И. А. Гончаров и Жорж Санд» сопоставляет романы «Обрыв» и «Мопра», указывая на сходные поэтические мотивы и сюжетные связи, аналогии между персонажами и близость на уровне структуры. Как пишет автор статьи, Гончаров высоко оценил художественную сторону творчества Жорж Санд как писателя, однако с точки зрения идеологии обвинял ее в плохом влиянии на русскую молодежь того времени.

Петер Турген (Германия, «Замечания о рецепции Гончарова в немецкоязычных странах») дал четкое представление о восприятии Гончарова в немецкоязычных странах. Ученый указывает на то, что Толстого, Достоевского, Тургенева и позже Чехова в ранней немецкой критике считали более значительными авторами, чем Гончарова. Ошибки в переводах романов Гончарова, неправильные утверждения о нем в ранней немецкой критике, отсутствие фундаментального исследования его жизни и творчества являются причинами того, что Гончаров воспринимался в этих странах как второстепенный автор. В статье представлены также суждения о Штольце и об Обломове, говорится о современных трансформациях «Обломова» и о важнейших задачах гончароведения в немецкоязычных странах.

Ю. Г. Алексеев («О передаче лексических единиц в переводе Д. Магаршака романа И. А. Гончарова „Обломов“ на английский язык») выделяет элементы, с которыми сталкивается переводчик при переложении романа на английский язык, как например, перевод мер, весов, частиц, должностей, намек на факты того времени, одновременно оценивая, как Дэвид Магаршак мог справиться с этой задачей.

Две статьи посвящены проблемам текстологии. *Т. И. Орнатская* («„Обыкновенная история“ и „Обломов“»), изучив рукописные источники и все прижизненные издания «Обыкновенной истории» и «Обломова», тщательно разобрав все изменения, сокращения, дополнения и уточнения, ставит перед нами вопрос: какой из текстов романов Гончаров сам счел окончательным, ведь Гончаров, например, напечатал «Обыкновенную историю» в 1884–1886 гг. не по переработанному в 1868 г. тексту, а по тексту 1858 г. *А. Ю. Балакин* («Ранняя редакция очерка „Заметки о личности Белинского“») на основе недавно обнаруженном им неполной копии очерка дает представление об истории его создания и публикации.

Такаси Фудзинума (Япония, «Студенческие годы И. А. Гончарова и Л. Н. Толстого») приводит много конкретных данных о взаимосвязи двух писателей, сопоставляя их взгляды. Однако выводы исследователя о разнице реализма их произведений кажутся спорными. Статья *Г. В. Старостинной* «Г. И. Успенский и И. А. Гончаров. К проблеме межжанровых образований» уже открывает группу работ, в центре которых стоят жанры, изученные в гораздо меньшей мере, чем романы писателя. Например, *Л. А. Санченко* занимается путевыми записями «Фрегат „Паллада“» («Фрегат „Палада“ И. А. Гончарова и материалы карамзинского „Вестника Европы“»), *Герхард Шауманн* (Германия, «Письма столичного друга к провинциальному жениху») — Фельетоном, уже упомянутый выше Балакин и *А. А. Фаустов* — очерком («„Иван Савич Поджабрин“ в кругу гончаровских очерков»).

Микаэла Бёминг («И. А. Гончаров о живописи») указывает на то, что Гончаров уделял внимание как религиозной живописи, так и живописи в западном стиле. Его размышления об этом и высказывания о литературе дают представление об эстетических принципах писателя.

Ряд статей содержит интересные новые данные, связанные с биографией писателя. *Кадзухико Савада* (Япония) рассказывает о двух японцах, с которыми Гончаров поддерживал дружбу в Петербурге («И. А. Гончаров и его знакомые японцы в Петербурге»). Проблемой изучения биографии писателя занимаются так же *Т. А. Громова*, *О. А. Демикховская* и другие.

Сборник, в котором отражаются тематическое богатство конференции, разнообразие подхода к гончаровскому наследству русских и иностранных докладчиков, содержит много интересных материалов, суждений, выводов относительно творчества И. А. Гончарова.

Жужа Ратчак

Sander BROUWER, Character in the Short Prose of Ivan Sergeevic Turgenev. Amsterdam–Atlanta, GA: Edition Rodopi B. V., 1996, 307 p. (Studies in Slavic Literature and Poetics, 25. Edited by J. J. van BAAK, R. GRUBEL, A. G. F. VAN HOLK, W. G. WESTSTEIJN).

Труд голландского филолога является результатом его более чем десятилетней исследовательской деятельности в области семиотического анализа тургеневских текстов. В ходе этой работы особенное внимание уделялось роли литературного персонажа в малой прозе русского писателя. Варианты некоторых разделов книги были уже опубликованы в разных голландских литературоведческих изданиях, однако в рецензируемом последнем издании отдельной книги Броуэру удалось в значительной степени расширить материал и обобщить теоретические выводы. Тем самым монография Броуэра с правом может рассчитывать на интерес в кругу филологов-славистов и студентов и зарубежом.

В поле зрения исследователя попали пять произведений, написанных Тургеневым в самые разные периоды его творческого пути: «Записки охотника» (особенно «Бежин луг», 1850), «Муму» (1852), «Поездка в Полесье» (1857), «Собака» (1866) и «Пунин и Бабурин» (1874). Их анализу посвящены самостоятельные главы в книге. Броуэр ставит своей задачей раскрыть те специфические парадигматические механизмы в творчестве писателя, которые являются основными для построения образа литературного персонажа. Вопреки мнению критиков, которые расчленяют творчество Тургенева на разные периоды (напр. романтический, реалистический, пре-символистский), Броуэр придерживается определения Лотмана, согласно которому сюжет тургеневской прозы в целом разыгрывается на трех уровнях: на уровне современной действительности (повседневном уровне), на архетипичном, и на космическом (последний часто показан в образе природы)¹. Каждый из этих уровней представлен во всех произведениях Тургенева, однако, их соотношение может различаться в зависимости от жанра данного произведения и от конкретного творческого периода писателя.

На основе тщательно собранного материала автор монографии сосредоточивает свое внимание на «наборах» связанных друг с другом текстовых элементов (напр. описания предметов, внешности и внутренних качеств персонажей, тематические элементы, имена и т.д.). Они сами по себе формируют самостоятельную структуру и создают (генерируют?) дополнительное значение именно в этом метафорическом плане. Особенное внимание уделяется анализу соотношения главного персонажа с сюжетным инвариантом «путешествия в чужое пространство». Чрезвычайно интересным кажутся наблюдения Броуэра над фольклорной коннотацией этого аспекта художественного текста. Он утверждает, что широко известная оппозиция из русского фольклора «своя» и «чужая» земля проявляется в таких произведениях как «Бежин луг», «Муму», «Поездка в Полесье» и «Собака».

¹ *Ю. Лотман*, Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия: Slavica 23 (Debrecen 1986) 5–24.

Итак, анализируя «Бежин луг», Броуэр находит, что сюжет моделирует «проникновение в природу, противопоставленной миру современной городской цивилизации». При этом особое внимание уделяется охотнику/рассказчику, который проникает в это пространство, и вступает с ним в конфликт. С помощью языковых средств (эмоционально окрашенных прилагательных и наречий, глаголов, выражающих не действие, а скорее качество, красок и т.д.) создается единство эмоционального тона повествования и передается впечатление нестабильности, перехода от одной точки пространства к другой. Исследователь обращает внимание также и на звуки в сцене с деревенскими мальчиками вокруг костра. В создании имиджа персонажей в этой повести Тургенева еще преобладают метонимические средства: их внешность связана с социальным происхождением и прямо указывает на происхождение их психологии. Однако атмосфера, созданная с помощью языковых средств, передает ощущение загадки, и подсказывает некий космический порядок. При этом роль рассказчика заключается лишь в передаче этого ощущения, но он не расшифровывает тайну.

Главный персонаж в рассказе «Муму», Герасим тоже передвигается в пространстве: из своего села в город, затем обратно. Броуэр не отрицает возможности интерпретации текста как иллюстрации к вопросу о социальной несправедливости. Однако с помощью целесообразно выработанного метода он раскрывает и другие, метафорические пласты текста. Например, определенные текстовые элементы, касающиеся главного персонажа, могут быть связаны с фольклорным героем Василием Буслаевым, и с христианской агиографической литературой о Христофоре Святом. На фоне интертекстуальных аллюзий подтверждается ожидание читателя: глухонемой Герасим вступает в конфликт с обитателями нового для него пространства. Однако вопреки сюжетной модели, где герой после такого конфликта претерпевает физическое или моральное возрождение, в Герасиме не происходит подобного изменения. Такая концовка придала бы рассказу иную, героическую перспективу. Но идеал мученика бессмысленен в тургеневском мировоззрении, согласно которому смерть превращает жизнь в бессмыслицу. Нет причины, ради которой стоило бы умереть.

Дальнейшее развитие сюжетного инварианта «путешествие в чужое пространство» найдено Броуэром в рассказе «Поездка в Полесье». Начиная приблизительно со времени создания произведения, слепая судьба, безразличная к человеческим стремлениям и идеалам, ко всему, что приносит порядок в жизнь людей, отождествляется, как правило, с природой. Броуэр этим объясняет тот мрачный оттенок, который появляется в описании природы. Чрезвычайно интересны его наблюдения над Ефремом и Егором и отношением этих персонажей к сюжетному мотиву тишины, вокруг которого строится целая система оппозиций и сходств в тексте. Тема леса и природы также получает дальнейшее развитие в «Поездке». Будучи противоречивыми по своему характеру (могут стать в одинаковой мере и удручающими, и внушающими доверие), они напоминают подобную амбивалентность человеческого интеллекта.

В последующих главах монографии автор рассматривает две повести Тургенева, написанные в шестидесятых и семидесятых годах. Повесть «Собака» относится к так называемым «таинственным повестям». Амбивалентность проявляется на всех уровнях произведения, прежде всего это касается сюжетных элементов, связанных в тексте с собаками. Подобное неоднозначное отношение к этому животному в целом наблюдается и в европейской культуре, что объясняется посредническим местом собаки между человеческим и животным миром. По этому поводу голландским исследователем собран и продемонстрирован в данной главе невероятно обширный материал. Семантическое богатство слова становится наглядным на примерах из мифологии Европы и Азии. Необычные приключения главного персонажа, Порфирия с разными собаками интерпретируются как столкновение с миром сверхъестественного, и они, в свою очередь, (благодаря интертекстуальным аллюзиям) иронично окрашены. По наблюдениям автора монографии, в сюжете повести проводится парадигматическая группировка на основе тематических элементов, связанных со зрением. Броуэр доказывает, что зрение в собаке является метафорой власти. Такой вывод приводит автора к неожиданному

заклучению, согласно которому повесть «Собака» является так же и полемикой с революционным оптимизмом Герцена. Ключом к пониманию этого тезиса послужит «Божественная комедия» Данте («Первая песня Ада»), где поэта, заблудившегося в темном лесу спасает Пес от нападения волчицы, символа альячности. Большинство критиков утверждает, что Пес здесь символизирует будущего морального и политического спасителя. Герцен хорошо знал и уважал творчество Данте, и в одном из своих писем он даже сравнил себя с итальянским поэтом. Таким образом, Броуэр предполагает, что «Собака» была написана как пародия на эпизод из «Божественной комедии».

В ходе анализа повести «Пунин и Бабурин» утверждается, что речь и поведение персонажей, их внешность и идеологические воззрения типичны для разных периодов становления культуры и интеллекта России, начиная с Просвещения, и кончая Романтизмом. С точки зрения метафорической организации текста мотив «сада» является исходным пунктом для исследователя. Броуэр проводит паралель между садом, описанным в начале повести, которым управляет жесткая и деспотическая бабушка-помещица и «садом-Россией» второй половины XIX в., управляемым Екатериной II. Для рассказчика от первого лица, Петра Петровича сад — это место, куда он приходит наслаждаться литературой, идиллическое единство природы и искусств. Бабушкин сад в повести описан как типическое усадебное хозяйство с клумбами и грядами, где на деревьях поют птицы, и где есть место молодым поэтам предаться мечтанию. Мистический, «сверхъестественный» характер сада подчеркивается высказываниями Петра Петровича о нем, как о месте, куда он ходил изучать мифологию. Пунин сам легко осваивается в саду, разговаривает с птицами, является как бы настоящим хозяином сада. Броуэр обращает внимание на литературный вкус Пунина, демонстрируя это его словами о Пушкине, как о змее, «которой дан глас соловьиный». Голландский исследователь находит, что упоминание русского поэта в рассказе можно рассматривать, как своеобразный намек на начало «гамлетовской культуры» в России (вспомним речь Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», 1860). Все представители молодого поколения в повести (Тархов, Муза и юноша Петр Петрович) становятся поклонниками этой «культуры сомнения». При характеристике Бабурина (прежде всего его внешности) Броуэр считает особо значимыми литературные аллюзии с «Мертвыми душами» Гоголя. Разочарованный и сознательно бессильный тон рассказчика создает общий фон повествования. Воспоминания представителя интеллигенции аристократического происхождения являются далеко не сладкими: в ходе рассказа он перечисляет разные периоды становления своего интеллекта начиная со времени, когда еще разные пути и возможности открывались перед ним, до периода современности, уже не раскрывающего никаких перспектив.

Основная цель книги Броуэра — показать своеобразный метод повествования Тургенева. Текст художественных произведений русского писателя предлагает альтернативные пути осмысления персонажей от прямых высказываний до аллюзивных форм речи, скрыто данных в тексте. Монография поможет раскрыть новые слои значения текстов, и тем самым предлагает читателям другими глазами перелистать (взглянуть на?) пять произведений тургеневской прозы.

Эрика Шимон

Danuša KŠICOVÁ a kolektiv, *Východoslovanské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. Brno: Masarykova Univerzita, 1997, 210 str.

Ценный, сообщающий много интересных сведений в области исследований чешско-восточнославянских литературных отношений, сборник статей коллектива авторов был опубликован в 1997 г. университетом им. Масарика в Брно, к сожалению, тиражом лишь в 200 экземпляров. Книга, состоящая из четырех работ авторов исследовательской группы Дануши Кшицовой, представляет историю появления и восприятия восточнославянских литератур в чешской среде от начала до возникновения Чехословакии

в период после первой мировой войны. Авторы не задаются целью более глубокого исследования литературных взаимосвязей и выявления этой тенденции у отдельных писателей. Однако исключительно основательный и широкообзорный в документальном отношении труд может стать хорошим подспорьем для интересующихся данной темой.

Очерк Славомира Вольманна — короткое введение, в котором подводится итог предыдущим опытам анализа взаимовлияния чешской и восточнославянских литератур. Автор вкратце представляет предшествующих исследователей данной тематики, указывает на достигнутые ими результаты и очерчивает основные тенденции формирования чешско-восточнославянских связей.

Стерженем сборника является объемная работа Дануши Кшицовой, главной направленностью которой стала систематизация процесса появления и восприятия произведений русской литературы на чешском языке. Исследовательница выделяет три периода в чешской культуре, когда русская литература и ее интерпретация сыграли значительную роль в формировании национальной литературы: т.н. период национального Возрождения — эпоха романтизма конца XVIII—начала XIX вв.; период рубежа XIX–XX вв., названный автором масариковским периодом; и период первых десятилетий XX в. Именно эти периоды получили в работе наиболее полное авторское освещение. После короткого обзора средневековых чешско-восточнославянских контактов исследовательница рассматривает деятельность «отца чешской славистики» Йозефа Добровского и его последователей Й. Юнгмана, Франтишка Палацкого, а так же других представителей чешской культуры, способствовавших становлению чешской переводческой школы международного уровня, в рамках которой были созданы условия притока произведений мировой литературы в чешскую среду. Авторский метод исследования данной темы прослеживается по следующей схеме: дан очерк отличительных тенденций указанных периодов, показан процесс изменения характера интереса чехов к зарубежной литературе, представлены широкий собирательный обзор издаваемых переводов и характеристика их создателей, а так же, в общих чертах, отношение критиков к переводной литературе. Автор уделяет много внимания как изучению творчества выдающихся русских писателей и их влияния на чешскую культуру, так и рассмотрению деятельности наиболее видных чешских литераторов (мастеров перевода, критиков, писателей), связанной с развитием чешско-русских культурных связей. Подчеркивается особая значимость деятельности Т. Г. Масарика, по праву названного исследовательницей ключевой фигурой среди современных славянских интерпретаторов. Из русских писателей автор, соглашаясь с сегодняшней международной оценкой, выделяет Пушкина, Лермонтова а так же Тургенева как писателей, творчество которых во многом определило направление развития чешской литературы. Это, конечно, не означает, что творчество Достоевского, Толстого и Чехова оставалось в тени; Кшицова стремится представить по возможности наиболее широкую обобщающую картину взаимных культурно-литературных контактов. Длинные перечисления имен, фактов и произведений прерываются (очень удачно) в большей или меньшей степени обширными, но всегда любопытными анализами, из которых читатель может почерпнуть много полезных сведений.

Не менее интересна работа Зины Березовской, в которой рассматриваются вопросы чешско-украинских литературных отношений, а также обзор Ютки Луптовцовой и Радки Кунцовой, освещающей эту область взаимоотношений с Белоруссией. В тематическом плане авторы ориентируются на работу Кшицовой, но учитывая своеобразие разрабатываемого материала, уделяют больше внимания показу исторического колорита эпохи, подчеркнуто указывают на стремление к становлению находящихся в неблагоприятных условиях национальных литератур, и на то, какие отклики нашло это

strемление в чешской среде. Мы не можем говорить о непосредственном влиянии на чешскую культуру украинской и, в особенности, белорусской культуры; ведь среди национальных деятелей, за исключением Франко и Шевченко, вряд ли найдем фигуру, ознакомление с деятельностью которой было бы достойно широкого рассмотрения. Поэтому в данных работах, главным образом, доминируют чувство славянского братства, восхищение народной поэзией и несколько экзотический колорит. Но при всех этих обстоятельствах, авторы добросовестно исследуют взаимные связи и отношения, различные переводы, литературные издания на украинском и белорусском языке, появившиеся на чешской земле (в большей части в Праге).

Рецензируемый том завершается подробной, удобной в использовании библиографией, указателем имен и достаточно обширным резюме на русском языке, которые вместе с обильными примечаниями могут оказать значительную помощь исследователям, занимающимся данной темой. И в заключение необходимо отметить представленный в большом количестве иллюстрационный материал, благодаря которому книга приобретает более пластичный и, в некоторой степени, развлекательный характер.

Андрас Сирани

D. MOLNÁR István, **Lengyel irodalmi kalauz. A kezdetektől 1989-ig.** Széchalom Könyvműhely 1997. 438 p.

István D. Molnár, jeden z wybitnych polonistów węgierskich, jest profesorem Uniwersytetu im. Lajosa Kossutha w Debreczynie. Przez kilka lat był dyrektorem Węgierskiego Instytutu Kultury w Warszawie, gdzie swoją działalnością przyczynił się do popularyzacji kultury węgierskiej w Polsce. Dzięki jego inicjatywie w Uniwersytecie im. Lajosa Kossutha w Debreczynie powstała Katedra Filologii Polskiej, którą kieruje po dziś dzień. Obecnie jest on również dyrektorem Instytutu Slawistyki tegoż uniwersytetu.

István D. Molnár jest autorem wielu prac, popularyzujących literaturę polską na Węgrzech, służących również pomocą studentom filologii polskiej, nauczycielom i wykładowcom języka, kultury, historii i literatury polskiej. Spośród prac profesora D. Molnára należałoby wymienić przede wszystkim: *Századunk lengyel irodalma 1891–1981* [Literatura polska XX wieku 1891–1981]. KLTE, Debrecen 1993. (Lengyel nyelvű egyetemi jegyzet); *A magyarság a modern lengyel irodalomban 1919–1989 (Węgrzy w polskiej literaturze współczesnej 1919–1989)*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 1995; *Katolicizmus, szocializmus, ellenzékiség – Jerzy Andrzejewski életműve (Katolicyzm, socjalizm, opozycja – dzieło życia Jerzego Andrzejewskiego)*, University Press, Szombathely 1995; *Vallási kisebbség és kisebbségi vallás – Görögkatolikusok a régi és mai Lengyelországban (Mniejszości religijne i religia mniejszości – Grekokatolicy w Polsce dawnej i dzisiejszej)*, Balassi Kiadó 1995; napisany wspólnie z Anną Sprawką podręcznik *Lengyel irodalom a XIX. században 1796–1890 (Literatura polska XIX wieku 1796–1890)*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 1997; oraz również skrypt uniwersytecki *Lengyel irodalom a kezdetektől 1795-ig (Literatura polska od początków do 1795 roku)*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 1998, napisany wraz z Kálmánem László Nagym.

Niniejsza książka – *Przewodnik po literaturze polskiej* – wypełnia lukę na rynku węgierskich opracowań historycznoliterackich omawiających historię literatury krajów Europy Środkowej i Wschodniej, a w szczególności dotyczy to historii literatury polskiej. Praca Endre Kovácsa, mająca podobny charakter, ukazała się stosunkowo dawno (w 1960 roku), a pisał ją autor w latach pięćdziesiątych, w związku z czym, siłą rzeczy, nie obejmuje ona czasów powojennych oraz najnowszych.

Lengyel irodalmi kalauz jest pierwszą pozycją wydawniczą na Węgrzech, która próbuje opisać literaturę polską lat powojennych oraz najnowszą do roku 1989, a także traktuje twórczość

polskich autorów emigracyjnych okresu powojennego jako integralną część literatury polskiej i szczegółowo ją omawia. Jak stwierdza sam autor, czytelnik węgierski dostaje do rąk „tradycyjną” historię literatury polskiej, jednej z najbardziej bogatych i najbardziej różnorodnych literatur naszego regionu – Europy Środkowo-Wschodniej, mającą na celu ukazanie rozwoju literatury bratniego narodu w jak najszerszym zakresie i w jak najpełniejszy sposób, na tle warunków historycznych, ideologicznych oraz społeczno-politycznych. Przy omawianiu współczesnych tendencji w rozwoju literatury polskiej, István D. Molnár pomija najbliższy nam w czasie okres w rozwoju literatury, a więc okres po 1989 roku, co jest rzeczą zrozumiałą, ze względu na wciąż trwający proces przemian, zmiennych warunków rozwoju literatury współczesnej oraz na brak dystansu czasowego, co uniemożliwia, a co najmniej utrudnia zajęcie stanowiska wobec nowych zjawisk literackich.

Lengyel irodalmi kalauz jest książką, która umożliwiła zapoznanie się z literaturą polską odbiorcom głębiej nią zainteresowanym, polonistom, studentom, wydawcom, literaturoznawcom. Książka napisana jest w stylu popularno-naukowym, w sposób przystępny i łatwy do odbioru. Traktując o rozwoju literatury w Polsce, autor szkicuje jednocześnie jej tło historyczne, kulturalne i artystyczne. Historię literatury polskiej rozpoczyna opisem najwcześniejszych jej dziejów, omówieniem początków chrześcijańskiego piśmiennictwa polskiego w czasach po przyjęciu przez pierwszego polskiego władcę, Mieszka I, chrztu w 966 roku. *Lengyel irodalmi kalauz* w wyczerpujący i szczegółowy sposób prezentuje poszczególne epoki literackie – opisuje rozwój literatury w okresie Średniowiecza, Odrodzenia, Baroku, Oświecenia, Romantyzmu, Pozytywizmu, Młodej Polski, Dwudziestolecia międzywojennego, nie zapomina o krótkotrwałym, lecz jakże tragicznym i obfitującym w utwory literackie okresie II. wojny światowej i okupacji hitlerowskiej, po czym następuje rozdział, który stanowi nowość w węgierskich opracowaniach historycznoliterackich: *Literatura naszych czasów*, omawiający dzieła współcześnie tworzących pisarzy. W opisie epok literackich autor *Przewodnika* zapoznaje czytelnika z głównymi ideami, określającymi rozwój kultury, sztuki i literatury w Polsce, charakteryzuje prądy i kierunki literackie omawianego okresu, przedstawia działające w Polsce ugrupowania poetów i pisarzy oraz charakteryzuje polskie życie literackie. Poza tym zainteresowany czytelnik znajdzie w niniejszym *Przewodniku* wyczerpujący opis działalności i twórczości najwybitniejszych polskich pisarzy i poetów, między innymi Jana Kochanowskiego, Ignacego Krasickiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, Bolesława Prusa, Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego i innych. Autor nie pomija oczywiście twórczości wybitnych Polaków, którzy zostali laureatami nagrody Nobla: Henryka Sienkiewicza, Władysława Reymonta, Czesława Miłosza oraz Wisławy Szymborskiej. Nie pomija również pisarzy współczesnych, których twórczość dobrze jest znana czytelnikom węgierskim oraz widzom teatralnym, jak Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek czy Witold Gombrowicz. W rozdziale *Literatura naszych czasów* autor *Przewodnika* unika szczegółowego opisu twórczości poszczególnych pisarzy i poetów. Ze względu na ogromne bogactwo literatury emigracyjnej, dostępnej czytelnikowi polskiemu od lat osiemdziesiątych, oraz krajowej, szczególnie ostatnich lat, jak i ze względu na współcześnie zachodzące procesy i obecnie kształtujące się zjawiska literackie, w rozdziale tym István D. Molnár raczej wskazuje tylko na wielość i wielorakość istniejących zjawisk literackich oraz daje przegląd współczesnych polskich twórców i ich dzieł.

Autor, opisując historię literatury polskiej, zwraca uwagę na te zjawiska oraz pozycje literackie, które obecnie uznane są za najważniejsze, należą do tradycji i uważane są za wartościowe. Najwięcej miejsca poświęca D. Molnár najnowszemu okresowi w literaturze polskiej. Ten właśnie ostatni rozdział zawiera najwięcej nowych wiadomości, które do tej pory nie były dostępne węgierskiemu czytelnikowi, a przynajmniej nie w sposób usystematyzowany.

Istotną rzeczą dla węgierskiego odbiorcy, nie znającego języka polskiego, jest fakt, iż István D. Molnár zwraca szczególną uwagę na te dzieła literackie, które dostępne są w tłumaczeniu na język węgierski. W każdym takim przypadku przed tytułem polskim figuruje tytuł węgierski.

Trudno mówić o historii literatury jakiegokolwiek narodu, bez pokuszenia się o choćby próbę porównania jej ze zjawiskami literackimi innych krajów tego samego regionu, a w szczególności z własną literaturą narodową. Historyk literatury próbuje dopatrzeć się podobieństw lub rozbieżności. Podobnie czyni i autor *Przewodnika po literaturze polskiej*, choć oczywiście dygresje odnoszące się do związków literatury polskiej i węgierskiej, zbieżności i rozbieżności w ich rozwoju, nie są głównym celem książki. Czytając *Przewodnik* pod tym kątem, łatwo zauważyć pewną rozbieżność czasową w rozprzestrzenianiu się prądów ideowych oraz kierunków artystycznych i literackich w Polsce i na Węgrzech. Na ogół w Polsce pojawiały się one wcześniej w stosunku do Węgier. István D. Molnár w swojej książce stara się, choćby pobieżnie porównać polskie i węgierskie zjawiska literackie, wskazać na powiązania literatury polskiej i węgierskiej.

Trzymając w rękę *Lengyel irodalmi kalauz* nasuwa się jeszcze jedna myśl, a mianowicie kwestia tak zwanych małych narodów i ich „małej” literatury. Po pierwsze, obydwa kraje, Polska i Węgry, leżą w Europie Środkowo-Wschodniej, Polacy i Węgrzy to narody żyjące blisko siebie w tym samym regionie. A skoro tak jest, czyż nie byłoby wskazane więcej wiedzieć o sobie, o swojej kulturze i literaturze? Temu właśnie celowi mogą służyć tego typu prace, jak najnowsza książka Istvána D. Molnára. Obecnie dogłębniejsze poznanie kultury swojego narodu, a także i sąsiadów staje się coraz ważniejsze, tym bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę przemożne i jednostronne wpływy zachodniej kultury i tradycji. Po drugie, małe narody również wydały na świat wielkich twórców, którzy stanowią część kultury ogólnoeuropejskiej, a nie wyłącznie lokalnej. Zapomnijmy więc o poczuciu niższości i mówmy odważnie o własnej kulturze! Taką właśnie funkcję może spełnić *Lengyel irodalmi kalauz* i być może będzie częścią serii zaznajamiającej węgierskiego czytelnika z literaturą innych narodów regionu środkowo-europejskiego. Należy wspomnieć, że niedawno ukazała się pierwsza na Węgrzech historia literatury chorwackiej autorstwa Istvána Lőkösa, a także historia literatury serbskiej, pióra Pétera Milosevicsa.

Lengyel irodalmi kalauz to wyczerpująco napisany przewodnik dla węgierskich czytelników zainteresowanych literaturą polską, a nie znających języka polskiego, pozwalający na porównanie zjawisk i osiągnięć literackich w Polsce i na Węgrzech, dający możliwość ich głębszego zrozumienia. W szczególności zaś należy zwrócić uwagę na nowatorstwo książki, gdyż po raz pierwszy czytelnik węgierski dostaje w nim usystematyzowany przegląd najnowszych zjawisk literackich, zachodzących aktualnie w polskim życiu literackim.

Dorota Várnai

D. MOLNÁR István, **Századunk lengyel irodalma 1891–1981** [Literatura polska XX w. 1891–1981.] Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1993. 344 p.; D. MOLNÁR István, Anna SPRAWKA, **Lengyel irodalom a XIX. században 1796–1890** [Polska literatura XIX w.]. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997. 323 p.; D. MOLNÁR István, NAGY László Kálmán, **Lengyel irodalom a kezdetektől 1795-ig** [Polska literatura od początków do 1795]. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 476 p.

Wyżej wymienione trzy pozycje, składające się na serię podręczników uniwersyteckich, są dorobkiem kierownika Katedry Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Lajosa Kossutha w Debreczynie, profesora Istvána D. Molnára oraz jego współpracowników, wykładowców z tejże katedry. Tomy te stanowią cykl prezentujący w zarysie historię literatury polskiej od początków do czasów współczesnych – do 1981 r. Przeznaczone są one dla polonistów węgierskich, przede wszystkim studentów filologii polskiej, studiujących w różnych uniwersytetach na Węgrzech, a także dla wykładowców, nauczycieli literatury polskiej czy też bibliotekarzy, związanych ze studiami polonistycznymi lub nauczaniem literatury polskiej w ośrodkach pozauniwersyteckich.

Pierwszą część każdego z trzech tomów stanowi przegląd historii literatury polskiej omawianego okresu. W pierwszym tomie autor podaje również krótką notę biograficzną pisarzy. Ze względu na to, iż podręczniki te przeznaczone są w pierwszym rzędzie dla węgierskich studentów polonistyki, autorzy nie ograniczyli się wyłącznie do omówienia zjawisk, zachodzących w polskiej literaturze oraz do przedstawienia ważniejszych twórców i dzieł. W miarę możliwości, biorąc pod uwagę stosunkowo małą objętość podręczników, starali się wykazać związki między literaturą polską i węgierską, a także zwrócić uwagę na podobieństwa lub różnice, jakie można dostrzec między twórczością polskich i węgierskich pisarzy. Autorzy zwracają również uwagę czytelnika na te pozycje literackie, które zostały przetłumaczone na język węgierski.

Druga część każdego tomu to antologia literatury polskiej omawianego w nim okresu literackiego. Są tu pomieszczone, w dość szerokim zakresie, oryginalne polskie teksty literackie. Opublikowanie antologii jest tym bardziej istotne, że polskie utwory nie są powszechnie dostępne w bibliotekach węgierskich, zbiory bibliotek uniwersyteckich również nie są kompletne, a zainteresowaniem tłumaczy literatury cieszą się w pierwszym rzędzie utwory współczesne oraz utwory pisarzy epoki Pozytywizmu i Romantyzmu. Największe braki polskich tekstów literackich, zarówno w zbiorach bibliotecznych, jak i w przekładach literackich, występują w zakresie twórczości pisarzy polskich od początków rozwoju piśmiennictwa w Polsce do okresu Oświecenia. Potrzeby te, w dużej mierze, zaspokaja trzeci tom węgierskiej serii podręczników. W antologii, przy niektórych najważniejszych utworach, umieszczone są również krótkie analizy tekstów, ze wskazaniem ich źródła.

W końcu każdego tomu pomieszczony został spis bibliograficzny, wymieniający przydatne studentom polonistyki opracowania historycznoliterackie, jakie ukazały się na Węgrzech, wśród nich monografie, bibliografie oraz węgierskie antologie literatury polskiej. Poza tym student węgierski może zapoznać się z tytułami podstawowych i najważniejszych opracowań polskich: serii historycznoliterackich, leksykonów, monografii oraz polskich antologii.

Dla Węgrów studiujących filologię polską w uniwersytetach węgierskich seria opublikowana przez debreczyńskich autorów jest na pewno pozycją bardzo przydatną i wypełniającą dotychczasową lukę. Oczywiście studenci powinni zapoznać się również z polskimi i znacznie szerszymi syntezami historycznoliterackimi. Niemniej jednak, dla Węgra, niekoniecznie biegle władającego językiem polskim, lektura polskich pozycji może okazać się zbyt trudna. Dlatego, przed rozpoczęciem studiowania opracowań wybitnych polskich historyków literatury, warto sięgnąć po omawianą serię podręczników. Dzięki niej student węgierski może uzyskać wgląd na zjawiska literatury polskiej, zapoznać się z najważniejszymi twórcami oraz tekstami literackimi. W ten sposób może zachęcić się do dogłębnějších studiów i łatwiej będzie mu sięgnąć do trudniejszych, polskich opracowań.

Dorota Várnai

CHRONICA

Laudatio für den Herderpreisträger István Fried

Die Hamburger Alfred-Toepler-Stiftung hat 1999 zum dreißigsten Mal den Herderpreis vergeben. Der Literaturhistoriker und Universitätsprofessor István Fried, Leiter des Lehrstuhls für Vergleichende Literatur der Attila-József-Universität Szeged, hat diese Auszeichnung erhalten, deren Übergabe am 4. Mai 1999 in der Wiener Universität stattfand. Die Wahl fiel aufgrund seiner Tätigkeit als Literaturhistoriker und Lehrer auf István Fried, der den literarischen und kulturgeschichtlichen Problemen Ost- und Mitteleuropas viele Studien und Bücher gewidmet und vor einer zahlreichen Hörerschaft Vorlesungen über diese Fragen gehalten hat. In die Schar der früheren Herderpreisträger – Komponisten, Schriftsteller und Gelehrte wie Zoltán Kodály, Ferenc Farkas, György Kurtág, László Németh, Gyula Illyés, Dezső Keresztúry, András Vizkelety – wurde nun ein gelehrter Literat aufgenommen, dessen Laufbahn mit der Untersuchung des dynamischen Wirkens literarischer Beziehungen verbunden ist, der aber zugleich auch eine bestimmte Geistigkeit und beispielhafte Gelehrtenhaltung vertritt, nämlich die Haltung der Toleranz, der Großzügigkeit, fähig zu sein, andersartige Werte verstehen und akzeptieren zu können.

István Fried erwarb sich an der Philosophischen Fakultät der Loránd-Eötvös-Universität das Diplom im Fach Ungarische Sprache. Seine Sprachkenntnis lenkte sein Interesse bereits vom Beginn seiner Laufbahn an in die Richtung der vergleichenden Literatur: Die Kenntnis des Deutschen, Französischen und der slawischen Sprachen (z.B. des Russischen, Slowakischen, Serbischen, Kroatischen) gab ihm eine breitgefächerte Orientierungsmöglichkeit in der Welt der Kulturen der Region Ost- und Mitteleuropas, der einstigen österreichisch-ungarischen Monarchie. Unter seinen Lehrern bestimmten der Geist und das Werk vor allem von László Hadrovics, József Szauder, László Sziklay und László Gáldi sein Interesse und bildeten einen Anreiz, die Forscherlaufbahn einzuschlagen und philologische Komparatistik auf hohem Niveau zu betreiben. Kurze Zeit unterrichtete er in einer Grundschule und war danach 11 Jahre lang Mitarbeiter der Széchényi-Nationalbibliothek. Seine wissenschaftliche Karriere begann in den 1980er Jahren; seine Universitätslaufbahn ist mit der Szegeder Universität verbunden, wo er zuerst Adjunkt, dann Dozent und schließlich Leiter des Lehrstuhls für Vergleichende Literatur wurde.

Schon im Laufe der 1970er Jahre erscheint in István Frieds Forscher- und Philologenhaltung eine neuartige Anschauungsweise: die Rezeptionsästhetik, die Erkenntnis des schöpferischen Charakters des Verstehensprozesses. Die Literatur erfaßt und erlebt er in ihrem Dynamismus, jede Einseitigkeit ablehnend. Sein erstes bedeutendes Buch *A délszláv népköltészet recepciója a magyar szakirodalomban Kazinczytól Jókaiig* (Die Rezeption der südslawischen Volksdichtung in der ungarischen Fachliteratur von Kazinczy bis Jókai, 1979) unternimmt es auch, das Verhältnis der Beziehungsgeschichte und der vergleichenden Literaturwissenschaft zu klären. Der Autor macht im Laufe der Untersuchung der südslawisch-ungarischen literarischen Beziehungen den Versuch

dieser Koppelung. Früher waren nämlich allein die Erforschung der Wirkungsgeschichte und die meist nur undifferenzierte Registrierung der literarischen Beziehungen der Gegenstand der Komparatistik. István Fried berücksichtigt die Gesichtspunkte und Methoden der Philologie und der Literaturtheorie gleicherweise, wenn er die Eigenheiten einer Periode oder der Laufbahn eines Schriftstellers untersucht. Vor allem hält er die Komplexität für wichtig, er denkt nicht in den Verhältnissen der Über- und Unterordnung, sondern betrachtet den Übergabe- und den Rezeptionsprozeß als gleich schöpferisch, er bricht mit der starren Fiktion vom „aktiven“ und „passiven“ Partner. Auf diese Weise fällt in den von ihm untersuchten literarischen Beziehungen auf viel differenziertere und wesentlichere Zusammenhänge Licht, die typologischen Gesichtspunkte können auch das Werkverständnis bereichern.

Seine weiteren Bücher und Studien¹ haben mit der Klärung prinzipieller und theoretischer Fragen sowie mit Werkanalysen ihren Anteil an der Funktion, die im literarischen Leben von Zeit zu Zeit auftretenden Polemiken zu klären und zu interpretieren. In den oben erwähnten Bänden, deren Herausgeber István Fried ist, zeigen die Beiträge von Kollegen und Schülern, daß um den Lehrstuhl für Vergleichende Literatur an der Szegeder Universität eine Art Schule entstanden ist, erfreulicherweise im Zeichen des Interesses an der vielgesichtigen Monarchie und davon ausgehend an der Kultur Ost- und Mitteleuropas. Dessen Wichtigkeit sollten wir uns heute bewußt machen, wo Tag für Tag vom Wirken und der fernerer Perspektive der Europäischen Union die Rede ist: Die Lehren aus der Vergangenheit könnten vielleicht auch jetzt nutzbar gemacht werden, aber wenn „nur“ das geschieht, daß wir die Sprache und Literatur der unmittelbaren Nachbarn besser kennenlernen, erhalten wir auch viele Gesichtspunkte zum Verständnis unserer selbst. Und wenn in der Philologie, in der Wissenschaft das *Verstehen* eine Grundkategorie ist, ohne die weder Weisheit noch schöpferische Arbeit vorstellbar ist, dann kann sich diese Haltung vielleicht auch in einem weiteren Kreis, im öffentlichen Leben durchsetzen, also die Dynamik von Übergabe, Akzeptanz und Rezeption, ihre in beiden Richtungen wirkende, belebende und befruchtende Kraft. Dies gefördert zu haben, ist ein großes Verdienst von Professor Fried, sein Werk ist auch über die Fachkreise im engeren Sinne beispielgebend.

Wir gratulieren zum Herderpreis und wünschen Kraft und Schwung für noch viele ähnlich wertvolle Monographien und Bände.

Ágnes Dukkon

¹ Z.B. Kelet- és Közép-Európa között [Zwischen Ost- und Mitteleuropa], 1986; A komparatiztika kézikönyve [Handbuch der Komparatistik], Hrsg., 1987; Monarchiakarnevél az irodalomban [Monarchiekarneval in der Literatur], Hrsg., 1989; Tíz híres regény [Zehn berühmte Romane], 1989; Utak és tévutak Közép-Európa irodalmaiban [Wege und Irrwege in den Literaturen Mitteleuropas], 1989; Márai Sándor titkai nyomában [Den Geheimnissen S. Márais auf der Spur], 1993; Magyarok Bécsben – Bécsről [Ungarn in Wien – über Wien], Hrsg., 1993; Töprengések Kundera „Szépséges szép üveggolyójáról” (Kapcsolatok, hasonlóságok, jelenségek az irodalom Monarchiájában) [Grübeleien über Kunderas „Die wunderschöne Glaskugel“ (Beziehungen, Ähnlichkeiten, Erscheinungen in der Monarchie der Literatur)], Hrsg., 1997; (B)Irodalmi álmok – (B)Irodalmi valóság (A Monarchia irodalmairól, művészetéről) [Reichs/literarische Träume – Reichs/literarische Wirklichkeit – ein unübersetzbare Wortspiel im Ungarischen – (Über die Literaturen und die Kunst der Monarchie)], Hrsg., 1998).

HINWEISE FÜR DIE MANUSKRIPTEGESTALTUNG

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 und E-mail 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*, *Lichačev*, *Murav'ev*, *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 nummerieren 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 KNEZSA I., *A magyar nyelv szláv jövevényszavai*, I/1. Budapest 1955, 219.

Muster für die bibliographischen Angaben:

P. M. Цейтлин, *Лексика старославянского языка, Опыт анализа мотивированных слов по данным древнеболгарских рукописей X–XI вв.* Москва 1977.

С. И. Котков, *Об историко-лингвистическом 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 25 kostenlose Sonderdrucke zur Verfügung gestellt.

