

NYELVÉSZETI ÉS IRODALMI FOLYÓIRAT
JOURNAL OF LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES
ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE
REVUJA JEZIČNIH I KNJIŽEVNIH STUDIJA
ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

2009

STUDIA 1-2
SLAVICA
SAVARIENSIA

STUDIA SLAVICA SAVARIENSIA



NYUGAT-MAGYARORSZÁGI EGYETEM
KIADÓ



UNIVERSITY OF WEST HUNGARY
PRESS



Szerkesztő bizottság:
Editorial Committee:

Barics Ernő, Mojszejenko V.E. (Ukrajna), Nikola Benčić (Ausztria),
Janus Bańcerowski, Guttmann Miklós, Peter Herrity (Anglia),
Herta Lausegger (Ausztria), Mijo Lončarić (Horvátország), Nyomárkay István,
Tom Priestly (Canada), Timothy Pogacar (USA), Elizabeta Bernjak (Szlovénia),
Mokijenko V.M. (Oroszország), Zinka Zorko (Szlovénia)

Felelős szerkesztő:
Editor:
GADÁNYI KÁROLY

HU ISSN 1216-0016

A kéziratokat a felelős szerkesztő címére küldjék
Manuscripts should be sent to the editor Károly Gadányi
✉ Hungary 9700 Szombathely, Berzsényi tér 2.
☎ (Tel/Fax) 00-36-94-504-572

The publication was prepared for printing by A.Kanyó.
She used with MS Windows.
MS Windows is a trademark of Microsoft Corporation worldwide,
and is a registered trademark within the USA and other countries.

STUDIA SLAVICA SAVARIENSIA
1-2

**STUDIA
SLAVICA
SAVARIENSIA
1-2**

Szerkesztők:

Gadányi Károly
Виктор Моисеенко

SZOMBATHELY
2009

INDEX

Бубнова, И.А., Клименко, А.П.: <i>Понимание другого: Миф или реальность?</i>	7
Иван Есаулов: <i>Биография, творчество и понимание Н.В.Гоголя: теоретические проблемы</i>	23
Fresli Mihály: <i>Явление Мессии и Гоголя народу на полотне Иванова</i>	31
Гольденберг А.Х.: <i>Поэтика Гоголя в пространстве мифа и ритуала</i>	41
Horváth Iván: <i>Fatyujev levele Csernisevszkijhez</i>	49
Иваницкий А.: <i>Лирический мотив как жизненная программа (На материалах пушкинской лирики 1813-1824 гг.)</i>	55
Иванов К., Супрун-Белевичб, Л.Р.: <i>Презентация семантических полей 'погода' и 'время' в белорусских и болгарских загадках</i>	73
Янкович Мария: <i>Передача собственных имен в переводах произведений А.С.Пушкина</i>	85
Ч.Йонаш Эржебет: <i>Когнитивные аспекты венгерского перевода гоголевских диалогов</i>	95
Карасев Леонид: <i>Загадка Чичикова</i>	111
Кибальник С.А.: <i>Гоголевский интертекст в романе С.С.Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова»</i>	121
Ковач Арпад: <i>Тихая красота</i>	129
Каталин Кроо: <i>Об одной гоголевской ссылке на стихотворение А. С. Пушкина</i>	143
Лебович Виктория: <i>Узнают ли венгерские читатели «Тараса Бульбы», что для украинцев значит «свита»?</i>	161
Лендвай Эндре: <i>Перевод Пушкина в духе Набокова</i>	173
Lukács István: <i>Agregatna stanja života i književnosti</i>	181
Lukač Marija Bajzek: <i>Narečni slovarji in prekmurščina v njih</i>	189
Márcziné Nyíri Márta: <i>Лингвистический анализ отрывка повести Н.В.Гоголя «Майская ночь, или утопленница»</i>	197
Мень Т.Е.: <i>Произведения А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя на сцене кукольного театра</i>	207
Mezősi Miklós: <i>Как сделан подъячий Мусоргского</i>	211
Моисеенко Людмила: <i>О колоризме Гоголя</i>	229
Моисеенко Виктор: <i>Украинизмы в повести Гоголя «Тарас Бульба»</i>	243
Молнар Ангелика: <i>«Иван Савич Поджабрин» И.А.Гончарова и «Женитьба» Гоголя</i>	251
Rappert Mariann: <i>Заметки к произведению Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» в свете романа Гончарова «Обломов»</i>	263
Попович Т.: <i>Художественный мир Николая Гоголя и русский авангард</i>	275

Пожгаи Иштван: <i>Церковнославянизмы в творчестве А.С.Пушкина</i>	285
Simigné Fenyő Sarolta: <i>Meta-informational structures in the Pushkin's Tatiana's letter to Onegin by Lajos Áprily</i>	293
Sipőczné Miglierini Guiditta: <i>The metareality and hyperreality in the novel Puskinland by Dovlatov</i>	303
Solti Gergely: <i>К вопросу о пушкинском интертексте в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»</i>	317
Szabó Tünde: <i>«Шинель» Гоголя и «Шапка» Войновича</i>	329

И А. Бубнова, А. П. Клименко

ПОНИМАНИЕ ДРУГОГО: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Abstract: In linguistic research the problem of understanding which is closely connected with the problem of individual meaning has been the focus of attention of many scholars for a long time. The present study explores the structure of individual meaning in groups of people with different IQ. It argues that IQ is one of the crucial factors which determine the sense of a word for a person. Experimental data demonstrate that people with different IQ are not able to understand each other because of different individual meanings of words.

Key words: individual meaning, sense, structure, IQ, experimental data, crucial factor.

Общеизвестно, что любой человек является носителем определенной культуры, ментальности, языка. Именно поэтому в последние годы в связи с активизацией антропоцентрической методологии в лингвистических исследованиях все больше внимания уделяется национальным особенностям языковой личности, а так же проблемам взаимопонимания в условиях все более усиливающихся процессов межкультурного, межъязыкового взаимодействия.

Однако непонимание между людьми, относящимися к различным культурам – это лишь частный случай более широкой проблемы понимания и непонимания – одной из давних философских проблем, которую рассматривали многие великие ученые – философы, психологи, языковеды.

Огромный вклад в разработку данного вопроса внесли два выдающихся лингвиста прошлых столетий – В. фон Гумбольдт и А.А. Потебня. Понимание, по мнению этих ученых, находится только в точке соприкосновения вершин двух треугольников, оставшиеся части которых – это индивидуальный опыт человека, его личностные смыслы и собственные интерпретации явлений окружающего мира. Такая метафорическая модель, в которой «совмещаются» два значения одного и того же слова, которые существуют в сознании разных людей, заставляет ясно понять, что подлинное понимание если не невозможно, то, по крайней мере, достигается значительно реже по сравнению с недопониманием или непониманием. Однако столь малоутешительный вывод не останавливает исследователей. А поэтому в современной лингвистике, в частности, в психолингвистике и когнитивной семантике, а также в других гуманитарных науках, продолжают разрабатываться модели значения, которые могут помочь проникнуть вглубь того феномена, который может быть обозначен как субъективное значение слова – глобальная семанти-

ческая единица, отражающая смысл слова в сознании отдельной личности. На наш взгляд, эта семантическая единица представляет собой **совокупность всех смысловых компонентов**, в которые включены как часть конвенционального значения, так и собственная интерпретация, основанная на индивидуальном опыте и личностных смыслах, выработанных в процессе рефлексии над феноменом или предметом, называемым словом.

Исследование, предпринятое нами в рамках изучения субъективного значения слова, было выполнено в рамках психолингвистической парадигмы и включало серию экспериментов, основным из которых стал ассоциативный эксперимент в двух его разновидностях: направленный и свободный, поскольку очевидно, что компоненты, включаемые индивидом в субъективное значение, наиболее явно выявляются в ходе изучения ассоциативных реакций на слово-стимул.

В данном случае в задачу исследования входило не просто выявление особенностей структуры субъективного значения слова, но изучение особенностей субъективного значения слова индивидов, различающихся по количественным показателям IQ. В качестве испытуемых выступили носители русского языка и культуры, соответственно, заполнение анкет-тестов осуществлялось ими на русском языке. В исследовании приняли участие студенты вузов г.Минска, причем среди респондентов были как те, кто родился и вырос в городах, так и те, кто закончил школу в сельской местности. Общее количество участников – 394 человека. В ходе исследования было получено и обработано 27760 реакций. С целью сравнения соответствия субъективного значения слова как принадлежности языкового сознания личности и конвенционального значения, нами были проанализированы описания слов, вошедших в экспериментальный список (всего 36 слов), по данным четырех словарей.

Отправной точкой настоящего исследования послужила гипотеза о том, что структура субъективного значения слова как единица языкового сознания индивида соответствует свойствам интеллекта личности, представляющего собой целостную, динамическую, саморазвивающуюся под влиянием внешних и внутренних факторов систему. Деятельность интеллекта как системы отражается, прежде всего, в структуре слова, функционирующего в реальной речевой деятельности носителя языка, определяя специфику и способы вербализации значения слова в речи. Основой формирования структуры субъективного значения, на наш взгляд, является когнитивная модель – особый интеллектуальный механизм, тип которой обуславливает бессознательно доминирующий базовый уровень категоризации.

Нами была сделана попытка интегрировать результаты исследования значения слова, полученные как в различных направлениях лингвистики, так и в когнитивной психологии и в психологии интеллекта, а также отчасти в

философии и логике. На основе этих данных в работе были дифференцированы и описаны типы структур субъективного значения слова, определены основные способы экспликации говорящими этих структур в речи и выделены типы когнитивных моделей – особых интеллектуальных механизмов, лежащих в основе формирования субъективного значения слова.

Для **подтверждения выдвинутой гипотезы** и решения поставленных задач на каждом этапе работы были использованы **различные методы** исследования, выбор которых определялся конкретными целями, соответствующими определенной ступени изучения субъективного значения.

1. Прежде всего, выдвинутая гипотеза потребовала тщательного анализа существующих на современном этапе подходов к интеллекту.

Проведенный анализ позволил прийти к заключению, что, несмотря на имеющиеся различия, все исследователи интеллекта рассматривают его как чрезвычайно сложно устроенную активную динамическую систему, формирующую поведение организма, которая складывается в результате взаимодействия с не менее активной и динамической средой и имеет множество альтернатив развития. Важнейшая функция интеллекта – обеспечение понимания человеком окружающего мира с целью удовлетворения своих потребностей и адаптации к среде. При этом главной чертой человеческого интеллекта является способность к постановке и решению проблем, не связанных непосредственно с базовыми биологическими потребностями.

Работа этой целостной когнитивной структуры обеспечивается ее материальным субстратом – мозгом. Именно это обстоятельство позволяет ученым рассматривать интеллект в двух, тесно связанных между собой аспектах – с точки зрения изучения внутренней локализации различных способностей (биологический аспект), либо исследования внешних продуктов мыслительной деятельности (когнитивный аспект).

Но в любом случае основной характеристикой интеллекта остается его **количественная характеристика**.

Возможность количественного измерения интеллекта и, как следствие, чистота интерпретации результатов тестирования, до недавнего времени оставалась наиболее спорным вопросом в теориях интеллекта. Однако эти противоречия были сняты в современном измерительном (факторном) подходе путем ограничения содержания понятия «интеллект», который был разделен на *биологический, социальный и психометрический* (Айзенк Г.Ю.).

Принятие данной позиции означает, что в ходе экспериментальных исследований выявляется только психометрический интеллект (далее – ПИ), под которым понимается продуктивная способность, обеспечивающая индивиду возможность выявления разнообразных связей и отношений в различных тестовых ситуациях, причем уровень интеллекта соотносится с успешностью их выполнения.

ПИ представляет собой структуру, в которой выделяется несколько уровней обобщенности.

Данные уровни обобщенности ПИ имплицитивно взаимосвязаны и неортогональны, а развитие следующего уровня с необходимостью требует, по крайней мере, минимального развития предыдущего. Причем именно степень развития одного уровня задает пределы и предоставляет возможности для развития последующего уровня обобщенности в общей структуре психометрического интеллекта;

Важно, что: 1) развитие уровней обобщенности происходит у каждого индивида с разной скоростью и зависит от средовых и генетических факторов; 2) первичными являются смысловой (поведенческий) и вербальный уровни обобщенности; 3) общий уровень обобщенности (фактор G) задает верхние границы для проявления всех уровней обобщенности, **поэтому по этому критерию можно судить о степени сформированности всех названных уровней.**

В нашей работе разделяется понимание интеллекта, принятое в современном измерительном подходе, т.к. именно такое понимание представляется нам наиболее продуктивным для реализации поставленных в исследовании целей по следующим причинам.

Во-первых, данный подход дает возможность провести исследование психометрического интеллекта при помощи определенной отработанной психодиагностической процедуры, и лишь затем проанализировать соотношение между полученными показателями интеллекта и структурой субъективного значения.

Во-вторых, тестологический подход, в отличие от других подходов к интеллекту, не предполагает выявления механизмов интеллектуальной активности, что полностью согласуется и с целями нашей работы. Тесты IQ измеряют лишь то, для чего они предназначены, а именно – способность индивида к планомерному мышлению с целью нахождения определенных связей между объектами. Такой тип интеллектуальной деятельности отличается по своим характеристикам от практического мышления и направлен на решение чисто умственных, познавательных задач, связанных с раскрытием **наиболее общих** принципов и законов. Именно такой тип интеллектуальной деятельности направлен на **выявление объективных** связей предметного мира, что, в свою очередь, определяет степень **объективного/субъективного** в структуре значения в сознании отдельной личности и индивидуальное восприятие мира в целом.

В-третьих, предложенное понимание структуры психометрического интеллекта согласуется со стадиями развития понятий по Л.С. Выготскому, идеи которого плодотворно используются в отечественной психолингвистике, с гипотезой о врожденном механизме языка Н. Хомского и С. Пинкера, не

противоречит теориям «множества интеллектов» (например, теории Гарднера). Более того, такое понимание структуры интеллекта может быть применено для объяснения процесса усвоения значений слов и формирования психологической структуры значения в онтогенезе.

В-четвертых, ограничивая свое понимание интеллекта, мы рассматриваем структуру субъективного значения только в соотношении с числовыми показателями, полученными в результате выполнения испытуемыми определенных тестов, и не учитываем другие экспериментально-психологические теории интеллекта, с точки зрения которых полученные нами результаты могли бы трактоваться в ином ключе.

Все эти соображения определили выбор метода для исследования интеллекта участников эксперимента, которое проводилось при помощи стандартной методики «Прогрессивные матрицы Равена». Полученные данные позволили разделить всех участников эксперимента на 3 группы: группу с высокими показателями ПИ, со средними показателями ПИ и с низкими показателями ПИ.

2. Для выявления компонентов субъективного значения в качестве основной экспериментальной методики применялся метод ассоциативного эксперимента (далее – АЭ) в нескольких вариантах.

Отметим, что проведенный нами теоретический анализ различных подходов к значению слова, существующих на настоящем этапе в рамках современной лексической семантики, психолингвистики и когнитивной лингвистики, позволяет говорить о том, что определенный тип ассоциативной реакции одновременно отражает, во-первых, тип мыслительной операции, применяемый индивидом в процессе обработки информации; во-вторых, тип функционального принципа, обуславливающего ведущую стратегию ассоциирования. Эти положения использовались нами для интерпретации полученных в экспериментах данных.

В основу классификации АЭ была положена классификация ассоциаций, предложенная И.Г. Овчинниковой, позволившая выявить, что структура субъективного значения манифестируется в АЭ реакциями, относящимся к разным типам лингвистических ассоциаций – парадигматическим, синтагматическим и тематическим.

Дальнейший анализ позволил заключить, что парадигматические реакции суперординаторного (*успех – оценка, признание*), координационного (*успех – достижение*), субординаторного типов (*успех – напряженная работа, знания, карьера*) порождаются ведущей ориентацией субъекта деятельности на связи слов в структуре лексикона, которые в психолингвистике определяются как абстрактно-деятельностные или парадигматические. Эти АЭ отражают операции автоматизированного логического мышления –

подведения под категорию, отождествления, включения в категорию, являясь свидетельством категоризации информации на понятийном уровне.

Ориентация на функциональные аспекты деятельности (функционально-прагматические или синтагматические) проявляется в синтагматических ассоциативных реакциях (далее – АР): *друг – помогает, поддерживают; есть – хлеб, любить – меня* и т.д. и может классифицироваться как категоризация на концептуальном уровне, т.е. уровне культурно маркированных представлений.

Доминирование активного отношения субъекта к обозначаемому словом предмету проявляется в отношенческих или тематических АР. В данном типе ассоциаций (*успех – ура, фурор, класс* и т.д.) закрепились ситуативные и предметные связи, стоящие за словом в сознании человека. Данный тип ассоциативных реакций свидетельствует о наличии в структуре значения компонентов, образованных на доконцептуальном уровне обработки информации, или, другими словами, на уровне образов различных модальностей – слуховых, зрительных, осязательных и т.д.

Присутствие в ответах респондентов всех типов реакций, подтверждает, что вся информация, поступающая из внешнего и внутреннего мира, благодаря категориальной структуре сознания одновременно перерабатывается человеком на всех уровнях категоризации – доконцептуальном, концептуальном и понятийном. Однако в ходе анализа количественного состава ассоциативных реакций, полученных в эксперименте в каждой из выделенных групп респондентов, выявились существенные отличия. Так, в группе респондентов с высокими показателями ПИ преобладали реакции парадигматического типа, в группе со средними показателями ПИ количество тематических, парадигматических и синтагматических реакций было примерно равным, в группе участников эксперимента с низкими показателями ПИ существенно выше был удельный вес тематических ассоциаций.

Применение методики целостного описания субъективного значения (далее – СЗ), разработанной И.А. Стерниным, позволило нам на следующем этапе исследования проинтерпретировать полученные от респондентов ассоциации как минимальные смысловые компоненты значения, дифференцировать отдельные значения в общей структуре значения слова и описать их. На последнем этапе было выполнено описание структуры целостного субъективного значения в каждой из групп респондентов по полевому принципу. При этом оказалось, что ядра структуры субъективного значения в группах испытуемых с разными показателями ПИ состоят из смысловых компонентов, сформированных на разных уровнях категоризации информации, а, следовательно, существенно различаются между собой. Это обстоятельство, в конечном итоге, и предопределяет сущность толкования слова носителем языка.

Далее при помощи метода моделирования структура субъективного значения была представлена в виде фрейма, в котором отражена вся информация, ассоциированная со словом в сознании носителя языка. Фокусом фрейма как ментальной модели, позволяющей индивиду упорядочивать и хранить в сознании различные данные, имеющие отношение к феномену, называемому определенным словом, в каждой из групп респондентов стало **ядерное значение, т.е. значение, отличающееся наибольшей психологической яркостью и сформированное на базовом для данной группы уровне категоризации** информации. Все остальные выделенные значения, субъективно менее важные для личности и представляющие собой отдельные компоненты фреймовой структуры, расположились в ближней и дальней периферии структуры. Важно отметить, что отдельные компоненты структуры каждого из смоделированных фреймов, оказались связанными между собой по различному типу, который и предопределяет способ вербализации значения в речи.

Смоделированные по данным экспериментов структуры субъективных значений нашли свое полное подтверждение в ассоциативных гештальтах, построенных для субъективных значений слов *власть* и *истина*, а также семантических полей психических состояний, отражающих субъективные значения слов *любовь* и *счастье*. Статистическая проверка выводов о роли интеллекта в процессе формирования субъективного значения слова, которая проводилась в процессе сопоставления выборок при помощи многофункционального статистического критерия χ^2 Фишера (угловое преобразование Фишера) и дисперсионного однофакторного анализа ANOVA (Analysis of Variance) (критерий F Фишера), полностью подтвердила первоначальную гипотезу.

Фреймы структур субъективного значения, характерные для носителей языка с разными показателями психометрического интеллекта, позволили проследить кардинальные различия в строении структуры значения.

Так, для носителей языка с высокими показателями ПИ вершиной фрейма является значение, сформированное на понятийном уровне категоризации информации, которое в АЭ отражается парадигматическими реакциями суперординаторного типа (*успех – признание, любовь, радость – чувство, психическое состояние, жизнь – период существования, человек – биологический вид* и т.д.) Далее структура распадается на значения, отраженные в АЭ реакциями координационного и субординаторного типов. На периферии находятся тематические реакции, выражающие отношение человека к феномену, называемому словом.

В структуре СЗ как единицы сознания носителей языка со средними показателями ПИ одинаковую психологическую яркость имеют значения, сформированные на понятийном и доконцептуальном уровнях, которые отра-

жаются в АЭ парадигматическими и тематическими реакциями, соответственно (*успех – признание и деньги, жизнь – период существования и моя! Здорово* и т.д.). Предположительно этот феномен лежит в основе осмысления слова через метафору, что особенно характерно для данной группы носителей языка (*любовь, жизнь, радость – это полет, парение, крылья, свет* и т.д.).

Носители языка с низкими показателями ПИ чаще всего в АЭ реагируют на слово тематическими ассоциациями, выражающими их активное эмоциональное отношение к явлению. К примеру, ассоциациями на слово *любовь* в этой группе были *мама, дом, Вася (Петя, Маша и т.д.), ура, кайф, подарки, мне, меня, шарики, улыбка, тепло* и т.д.

Следующий этап работы предполагал проверку выдвинутой в исследовании гипотезы о том, что в основе структуры субъективного значения слова лежит определенный тип когнитивной модели – интеллектуальный механизм, который непосредственно зависит от показателей ПИ личности и определяет фокус категоризации поступающей информации. Для ее проверки список предъявляемых респондентам слов был расширен за счет введения в него первых тридцати слов, входящих в ядро языкового сознания славянских народов (по данным Славянского ассоциативного словаря). В данный список помимо абстрактной, вошла и конкретная лексика. Такой выбор слов для следующего этапа работы был обусловлен ее основной целью: установить ведущий тип обобщения, точнее – выявить те психические механизмы, которые стоят за операцией обобщения, обуславливают структуру слова в сознании носителя языка и средства его вербализации в АЭ.

Итак, на этом этапе нами была проведена еще серия АЭ, а для уточнения полученных данных и более тщательной регистрации различий между структурами субъективного значения на индивидуальном уровне дополнительно применен экспериментальный метод субъективного шкалирования. Результаты субъективного шкалирования были обработаны методом факторного анализа по программе центроидного метода, включающим подпрограмму поворота факторных структур по принципу *varimax*.

Полученные в ходе экспериментов данные показали, что, несмотря на различные типы слов, предъявленные его участникам, структура субъективного значения осталась неизменной и различалась в каждой из выделенных групп респондентов. Анализ различий между группами респондентов в распределении признака «конкретность – абстрактность» при помощи χ^2 – критерия Пирсона, использовавшегося в процессе построения типологии когнитивных моделей, еще раз подтвердил правомерность сделанных выводов.

Таблица

Результаты статистической обработки полученных данных при помощи коэффициента χ^2 Пирсона

Значение	χ^2	p
жизнь	16,75	0,00023
смерть	5,49	0,064
человек	22,5	0,000013
друг	25,16	0,000001
деньги	8,77	0,012
любить	22,56	0,00001
есть	4,25	0,12
я	16,35	0,00028
умный	7,04	0,03
много	6,39	0,04

На последнем этапе работы в ходе сравнения описаний слов, представленных в словарях различных типов со значениями, смоделированными по результатам экспериментов, **выявлялась степень субъективного/объективного в значении слова как единице индивидуального сознания**. Более того, данное сравнение позволило проверить предположение о том, что словарные описания соответствуют наиболее типичным, нормативным для языка на данном этапе его развития употребленным словам и поэтому не всегда адекватно отражают субъективные значения слов как единиц сознания отдельной личности или определенной группы.

В результате проведенного на этом этапе исследования сопоставительного анализа значений было выявлено, что значительные расхождения существуют не только между субъективными значениями слов в группах респондентов с различными количественными показателями ПИ, но и между словарными описаниями и значениями как единицами индивидуального языкового сознания.

Проведенный на данном этапе исследования анализ показал, что субъективное значение слова в сознании индивида и его лексикографическое описание имеют как общие, так и отличительные черты. В целом субъективное значение объемнее системного за счет включения в него достаточно конкретных или важных для личности значений, которые не отражаются в словарных толкованиях, однако степень субъективного в значения слова как единице индивидуального сознания варьируется и зависит непосредственно:

- от показателей психометрического интеллекта;
- от того, с данными какого словаря сравниваются структуры субъективного значения слова.

Было выявлено, что, как правило, с субъективным значением как единицей индивидуального сознания носителя языка с высокими показателями ПИ совпадает значение, отражающее наиболее общие черты понятия или предмета. Такое описание значения характерно для толковых и энциклопедических словарей.

Так, в статьях, посвященных слову *жизнь*, в Словаре Ожегова, в БАС и БЭС на первом месте стоит значение *периода физиологического существования всех живых организмов от рождения до смерти*. Это же значение доминирует в структуре субъективного значения слова у респондентов с высокими показателями ПИ. В значении слова *любовь* ядерными для этих испытуемых становятся значения *любви* как *чувства глубокой привязанности, преданности к-ч-либо, основанные на признании высокого значения, достоинства, на общих целях, интересах* и т.п., что также совпадает с иерархией значений, выделяемых в вышеназванных словарях. В этой группе испытуемых *смерть* рассматривается, прежде всего, как *прекращение жизнедеятельности организма, его гибели, жизнь* – как *период существования живого существа, включая и человека*, и т.д.

Отмеченная тенденция проявляется практически во всех случаях, для всех исследованных слов, как абстрактных, так и конкретных.

В значении слова *человек* доминирует значение человека как *биологического вида, отличающегося разумом и являющегося частью живой природы*, в значении слова *друг* преобладает значение *лица, тесно связанного с кем-то близкими отношениями, основанными на взаимном доверии, преданности, привязанности, общности интересов*. *Деньги* определяются как *элемент, необходимый для жизнедеятельности*, глагол *есть* в группе респондентов с высокими показателями ПИ – это, во-первых, глагол, употребляющийся в бытийных, экзистенциальных высказываниях (первое значение, выделяющееся в БАС), во-вторых, он выражает *идею наличия либо отсутствия чего-либо* (словарное значение *существует, имеется*). В значении слова *умный* ядерным является значение *качества человека, проявляющегося в его поведении*, субъективное значение слова *много* – это представления носителя языка о *количестве* и т.п.

В структуре субъективного значения в группах испытуемых со средними и низкими показателями ПИ выделяется ряд значений, актуальных для носителей языка, но не зафиксированных в словарных статьях в словарях данного типа. Так, одним из актуальных значений слова *жизнь* в этих группах является значение жизни как *того, над чем человек не имеет власти*. В субъективном значении слова *смерть* выделяется целый ряд значений, свя-

занных со смертью как определенным *ритуалом* или с *началом нового периода существования*, **деньги** – это то, что *непосредственно влияет на жизнь* либо *плата за труд*, а значение *денег как меры стоимости* оказывается в дальней периферии структуры субъективного значения у испытуемых со средними и, особенно, с низкими показателями ПИ. Для глагола **есть** одинаковую психологическую яркость имеют значения *абстрактной идеи наличия/отсутствия* и значения **есть** как *принимать пищу*.

Установлено, что часть значений, которые выделяются в словарях, не обнаруживаются в структуре субъективного значения слова. Например, для субъективного значения слова **любовь** нерелевантным оказывается различие *чувства* и *удовольствия*, за гранью смыслового содержания в языковом сознании остаются такие значения **жизни** как *быт*, *жизненный уклад*, *биография*, *движение*, *оживление как проявления деятельности и энергии в общем* (жизнь города и т.д.), *жизнь природы*, *неорганического мира*, *физических тел* и т.п., в слове **есть** не выделяется ряд значений (*разрушать химически*, *причинять жгучую боль*, *бранить*), не было зафиксировано значение *денег как капитала*, **дома** как *жилплощади*, **друга** как *защитника*, **силы** как *войск* и т.д.

С другой стороны, в субъективное значение включаются такие значения слова, которые не отмечены в словарях.

Самое большое число значений, не зафиксированных в толковых и энциклопедических словарях, выделяют респонденты со средними показателями ПИ. Эти значения выделяются как на основе ориентации на энциклопедические и языковые знания, так и на основе прагматической, функциональной оценки тех феноменов, которые стоят за словом в сознании.

Респонденты с низкими показателями ПИ склонны фокусироваться на конкретных признаках значения слова, соотнося их с конкретной предметной областью или ситуацией и создавая значение по оппозиции «часть – целое», причем, как правило, такие значения несут высокую эмоциональную нагрузку. Следует отметить, что эти значения также имеют свою внутреннюю структуру, соответствующую базовым способностям человека расчленять объект на составные части и объединять эти части в целостный образ, представляющий собой единицы субъективного опыта, в основе которых лежит отношение личности к какому-либо феномену.

Показательным в этом отношении является значение слова **добро** как *наказуемого поступка*, которое не выделено ни в одном из использованных нами словарей. Однако субъективный опыт и включенность в реальные отношения заставляет наших испытуемых со средними и, частично, низкими показателями ПИ включать это значение в смысловую структуру слова.

В этих же группах значение слова **я** определяется через социальные роли (*я – студент*, *я – дочка* и т.д.) или конкретные признаки, подчеркиваю-

щие уникальность (я – *красавица*, я – *умница*, я – *кошка* и т.д.). Значительное число ассоциатов, полученных на стимул *большой* – это *высокий*, *толстый*, *пышный*, *добрый* и т.д. В субъективном значении слова *умный* доминирует значение *отличающийся от других*, причем данное значение несет высокую смысловую и эмоциональную нагрузку (*умный* – *злой*, *интеллигент*, *очкарик*, *заучка* и т.д.). Все эти характерные черты выявляют ведущий уровень категоризации, основанный на опыте либо эмоциональном отношении.

Носители языка с высокими показателями ПИ в процессе понимания слова и формирования его структуры в сознании ориентируются на категориальные связи и отношения, что выражается в категоризации информации на понятийном уровне. Данный тип интерпретации информации совпадает с принципами, положенными в основу описаний слов в толковых и энциклопедических словарях.

При сравнении структур субъективного значения с описаниями тех же слов, данными в идеографических словарях, в частности, в Новом объяснительном словаре синонимов русского языка, выявилось, что словарное описание в таком типе словаря практически совпадает со структурой субъективного значения, выделяемой в группе испытуемых со средними показателями психометрического интеллекта. Эта группа испытуемых фокусирует внимание на тех признаках и значениях, которые выделяются в Новом объяснительном словаре синонимов русского языка как основные.

Так, в глаголе *любить* для этих испытуемых ядерным оказывается значение любить 1.1., выделенное с НОССРЯ как основное. Слово *смерть* в данной группе обозначает не просто конец, но то, что имеет силу и прекращает жизнь, обозначает небытие, начинающееся после жизни, т.е. употребляется расширительно. Именно в этой группе *смерть* наиболее часто персонафицируется. *Добро* в сознании этой группы респондентов включает в себя два значения, выделенные в словаре – добро и благо. В значении слова *сила* выделяется понимание силы как силы духа, т.е. невидимой субстанции, что также сближает субъективное значение слова со словарным описанием, в котором отмечается принадлежность силы невидимым органам. В субъективном значении слова *друг* явно выделяются значения *друг*, *товарищ* и *приятель*, что легко объяснимо основными способами понимания слова, характерными для данной группы: с одной стороны – формальный уровень (друг), с другой – функционально-прагматический (товарищ, приятель). Таким образом, распределение внимания позволяет данным испытуемым смещать центр внимания то на категориальные, то на функциональные отношения.

Для испытуемых с высокими показателями ПИ характерно выделение одного из значений как ядерного. Как правило, таким значением становится наиболее общее значение слова, которое в данном типе словаря не всегда является основным. В слове *любовь* в данной группе фокус внимания смещен

на любить 2 (уважать, ценить), *смерть* – это последний момент жизни, ее окончание (конец), в слове *добро* акцентируется абсолютность добра, *сила* – выражение психического качества (в фокусе воля), *друг* – это именно характер отношений с человеком. В слове *дом* слиты два значения – люди, которые включены в эту сферу и место, где человек чувствует себя комфортно и безопасно (в других группах *дом* – это, прежде всего, семья, семейный очаг). В значении слова *умный* явно доминирует значение интеллектуальных свойств личности и т.д.

В структуре субъективного значения слов у респондентов с низкими показателями ПИ важное место отводится эмоциональной (отношенческой) оценке предметов или феноменов, поэтому значительное количество значений, отмеченных в словаре, находятся на периферии структуры либо не выделяются совсем.

Однако следует подчеркнуть, что во всех группах, помимо значений, описанных в словаре, выделяется ряд значений, которые не зафиксированы в словарном описании слова.

Так, в словарном описании слова *любить* не отмечено значения *любить* как испытывать глубокое чувство к себе, выделенное в группах со средними и низкими ПИ.

В структуре субъективного значения слова *дом* во всех группах выделяется значение *дома* как *малой родины*.

Для субъективного значения слова *смерть* характерно значения смерти как *ритуала*, сопровождающего смерть кого-либо, что может объясняться подсознательным стремлением определенной группы испытуемых к отстранению, к неприятию сознанием объективного хода жизни и связанному с этим исключению негативных ощущений из своего субъективного «образа мира».

Добро для респондентов со средними и низкими показателями ПИ связано, прежде всего, с благом, с их пониманием справедливости, поэтому оно активно. В этом значении выделяется деятельностный компонент, направленность добра на конкретного человека, не отмеченный в словарной статье и отражающий понимание того, что есть *добро* с субъективной точки зрения. Помимо деятельностного характера добра, как уже отмечалось, оно связывается с наказанием.

Оценка (прагматическая либо эмоциональная) определяет и субъективное значение слова *умный* в этих группах респондентов.

В целом можно сделать вывод, что степень субъективного в значении слова определяется, прежде всего, отношением носителя языка к явлению или предмету, который этим словом назван. Чем ярче выражена оценка, опосредованная личным опытом человека, тем более образным и наполненным эмоциями становится значение как единица индивидуального сознания.

В свою очередь, данный феномен получает объяснение с точки зрения степени сформированности уровней обобщенности в структуре психометрического интеллекта.

Доминирование формального уровня выражается в ориентации на категориальные связи и отношения и, в целом, в ведущем понятийном уровне категоризации информации.

Ведущая роль механического (пространственно-динамического) и вербального уровней обобщенности при достаточно сформированном формальном уровне обуславливает существование двух фокусов внимания – на языковые знания и на функционально-прагматическую оценку, непосредственно связанную с личным опытом. Этим обусловлена высокая степень метафоричности, которая проявляется при доминировании концептуального уровня категоризации информации.

Представляется, что именно ведущим уровнем категоризации в группе носителей языка со средними показателями ПИ обусловлена высокая степень совпадения субъективного значения со словарными статьями, в которых отражено восприятие мира «наивным сознанием», т.е. восприятие мира на концептуальном, опосредованном опытом народа (но не отдельной личности) уровнем.

Ярко выраженное эмоциональное отношение, т.е. ориентация на субъективный личностный смысл, свидетельствует о преобладании смыслового (отношенческого) уровня обобщенности информации, и, как следствие, предпочтении доконцептуального уровня категоризации. В структуре субъективного значения это отражается в выделении смысловых признаков, важных для личности, которые в итоге и определяют высокую степень субъективности значения как единицы индивидуального сознания.

Проведенное в ходе исследования сравнение структуры субъективного значения слова *друг* с его описанием, данным в Толково-комбинаторном словаре, а также попытка формализации смоделированных структур и их представление на метаязыке, разработанном в словаре, показала, что:

а) предложенная модель описания позволяет выявлять специфику структуры субъективного значения слова в группах носителей языка, различающихся по показателям психометрического интеллекта на формальном уровне;

б) в случае со словом *друг* выделяемые в субъективном значении компоненты практически полностью могут быть описаны предложенными лексическими функциями.

Таким образом, анализ структуры субъективного значения слова показал, что интеллект не просто дает возможность соединять в сознании звук и смысл. Он позволяет человеку, во-первых, оперировать (не только на сознательном, но и бессознательном уровнях) образами различных модальностей,

сформированными на разных уровнях отражения действительности; во-вторых, объединять эти образы в некую ментальную схему; и, в-третьих, что самое важное, обеспечивает важнейшую базовую интеллектуальную операцию, влияющую на структуру слова в сознании индивида – фокус категоризации, отражающий то, что для личности является приоритетным. Благодаря деятельности интеллекта структура субъективного значения слова представляет собой **дискретную комбинаторную** (а не контаминирующую, как большинство природных систем) систему, включающую в себя самые различные комбинации элементов. Именно такая структура определяет лабильность значения слова в сознании носителя языка, проявляется в различных семантических отношениях, в неоднозначности соответствия между лексемой и субъективным значением, которые, как показывает проведенное исследование, не случайны и носят мотивированный характер.

В целом исследование подтверждает, что значительно чаще, чем можно предполагать, люди, говоря об одном и том же, на самом деле имеют в виду совершенно разные вещи. И это касается не только сложнейших экзистенциальных феноменов, таких как жизнь, смерть, любовь или счастье, но и самых простых, достаточно конкретных вещей.

Иван Есаулов

¹ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 367.

БИОГРАФИЯ, ТВОРЧЕСТВО И ПОНИМАНИЕ Н.В. ГОГОЛЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Abstract: The article by Ivan Esaulov states the crisis of the post-soviet studies on N. V. Gogol. It is stated that the reason for the numerous interpretations of Gogol's work is not the anomaly but the norm for the modern history of Russian literature. It is being argued in the article that any modern interpreter of Gogol has to realize the relative nature of his or her righteousness of the reading and needs to refrain from claiming her or his position to be the only "scientific" one. The author of the article is proposing the notion of "Spektrum of adequacy" to designate this possibility of multiple interpretations. He also supposes that the true "understanding" of Gogol, as opposed to the "explanation" of Gogol, is based on the writer's belonging to the Christian (namely, Orthodox) type of culture. It is in this very type of culture that not only Gogol's world-view, but also the poetics of his work take roots.

Keywords: interpretation, explanation, understanding, spektr adekvatnosti, type of culture, historical distance, poetics

Вначале констатируем очевидность. Когда речь идет о Гоголе, то обычное в науке различие взглядов достигает такой остроты, что иногда создается впечатление, будто ученые пишут не об одном и том же, а о совсем разных авторах. Таких разных, что они даже не знакомы друг с другом. Настолько по-разному интерпретируется и самые известные факты биографии Гоголя и его классические произведения. Конечно, сегодня продолжается накопление все нового и нового биографического материала, этот материал издается и комментируется. Дело это хорошее и полезное. Однако как же быть все-таки со столь вызывающим – и порой совершенно непримиримым – различием интерпретаций и оценок?

Что сделать для того, чтобы Вавилонская башня марксизма в изучении Гоголя, когда она распалась, не погребла под своими обломками гоголеведов и гоголеведение? Неужели только насильственная узда идеологии могла сдерживать вопиющий произвол интерпретаций – ни в чем не согласных между собой?

С чего, в самом деле, начать, если мы хотим – хотя бы в это юбилейное время – сделать шаг навстречу друг другу и *воссоздать* разрушенное за последние десятилетия единое поле гоголеведения? Очевидно, нужно начать со смиренного осознания служебного – а отнюдь не царственного – места науки по отношению к художественному творчеству. Если для позитивистов XIX века была и прощательной слепая *vera* в науку, то сохранять эту веру

для тех, кто находится уже в веке XXI и хотя бы мало-мальски знаком с современными *конкурирующими* в литературоведении направлениями, - не только наивно, но и смешно. Нужно смириться с тем, что для науки *непостижима* сама тайна творчества. Писатель, как выразился однажды М.М. Бахтин, «не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов»¹.

Что это значит? Занимаю ли я постмодернистскую позицию, когда признаю эту непостижимость тайны автора? Совсем нет. Однако я должен – как литературовед – смириться с тем, что есть Николай Васильевич Гоголь – как тайна, такая тайна, которая не подлежит научному окончательному «расколдовыванию». Ни сейчас. Ни в будущем. И есть также мое *истолкование* этой тайны. Я должен смириться и с тем, что мое *истолкование* – это именно *одна* из возможных – в ряду других – *попыток* постижения тайны Гоголя. Если в XIX веке и можно было наивному профессору отождествлять *свой* путь в изучении с наукой в целом, то уже в XX веке, насколько мне известно, наука никому не делегировала привилегию быть ее персональным спичмейкером.

Итак, фактом гоголеведения нашего времени является наличие *множественности* подходов как в области изучения биографии Гоголя, так и в области интерпретации его текстов. В принципе, сосуществование *различных* подходов к классическому наследию – это вполне нормальная ситуация в гуманитарной науке, которую стоит только приветствовать. Более того, *без* подобного разномыслия нет никакого развития научной мысли, а есть только штамповка эпигонов – под видом «учеников» - и неизбежная стагнация.

Однако проблемы начинаются тогда, когда при этом разномыслии нет никакого стремления к тому, чтобы понять логику и хотя бы *относительную* правоту противоположной стороны. Когда каждое направление считает именно себя представителем «*научности*» - и не признает за другими аналогичного права. Вместо благожелательного размежевания начинаются те самые «драки на меже», о которых колоритно писал уже упоминаемый мною ученый. Заклинания о «диалогизме» отнюдь не спасают ситуацию. На нашей почве можно говорить даже об известном парадоксе, состоящем в том, что те, кто громче всех кричит о «диалогизме», на деле зачастую являются наиболее свирепыми «монологистами», которые отсекают всё, что не подпадает под их собственные представления о «научности».

Итак, та принципиальная мысль, на которой я настаиваю, состоит в том, чтобы каждому из нас, гоголеведов, умалиться в своих научных притязаниях до смиренного осознания, что все наши построения, каким бы терминологическим аппаратом они не подкреплялись, являются попытками *интерпретации* тайны Гоголя. Мы можем искренне *верить* в то, что *именно наша* попытка понимания писателя является наиболее адекватной, наиболее непротиворечивой, наиболее истинной, в конце концов. Однако же мы обязаны

признать за другими коллегами право думать точно так же об их собственных научных изысканиях.

Хотя наука – начиная с эпохи Просвещения – и пыталась занять место религии, но все-таки окончательно не стала ею. Поэтому наука отнюдь не может претендовать на то, чтобы отвечать на *все* вопросы. Существует множество проблем, перед которыми наука бессильна. Если бы она могла ответить на эти вопросы, тогда бы невозможно было объяснить ни потребности человека в вере, ни потребности человека в искусстве.

Что означает в этом контексте то самоумаление ученого, к которому я призываю? Понять и принять, что он – как представитель цеха ученых – просто не в состоянии вместить в себя истину во всей ее полноте. Скажем, истину о тайне Гоголя. Эту истину – во всей ее полноте – дано знать только Богу. Нужно смириться с тем, что многие *поступки* Гоголя навсегда останутся нераскрытыми здесь, на земле. И наши истолкования этих поступков методологически точно называть именно и только попытками интерпретации. Безусловно, к таким поступкам относится сожжение второго тома «Мертвых душ». Сколько будет существовать гоголеведение, столько будет жить тайна этого поступка и существовать ее различные научные версии.

Является ли такая методологически выверенная установка шагом в сторону релятивизма? Может быть, отчасти и так. Но не является ли противоположная установка – на то, что *я и только я* вполне понял и постиг Гоголя – знаком какой-то страшной (или, может быть, смешной) гордыни? Не лучше ли смиренно разделить с другими это привилегию?

Если исходить из многогранности и объемности мира Гоголя, то почему бы не признать, что каждое из существующих современных научных направлений способно адекватно описать лишь *отдельные*, близкие к своим собственным установкам, грани гоголевского творчества? Эти описания могут быть более глубокими или менее глубокими, но сейчас речь идет не об этом, а о самой теоретически постулируемой возможности научного взаимодействия: признания за своим оппонентом права хотя бы на частичное постижение Гоголя. Ведь без признания такого права, если я настаиваю только на своей правоте, всякая научная дискуссия становится либо невозможной, либо ненужной. Она вырождается в разрозненные монологи действующих лиц.

Сформулированные выше положения отнюдь не означают признания равной истинности *всех интерпретаций* Гоголя, сколько бы их ни было. В свое время в книжке о гоголевском «Миргороде» я предложил понятие «*спектр адекватности*», чтобы, с одной стороны, подчеркнуть принципиальную множественность адекватных прочтений, их несводимость к одному-единственному, только и допустимому истолкованию, а, с другой стороны, пытался доказать, что «спектр адекватности» отнюдь не безграничен, его гра-

ницы исторически изменчивы, зависимы от типа культуры и особенностей построения изучаемого текста. Мне хотелось акцентировать, что подлинный диалог – «диалог согласия» - все-таки возможен в нашей науке и я пытался описать условия осуществления этого диалога.

Если есть множественность (именно множественность!) различных, но в равной степени адекватных интерпретаций, то существуют, очевидно, и интерпретации выходящие за границы этого спектра. Однако как определить эти границы – в частности, в гоголеведении? Занимаясь историей литературоведения, я убедился в том, что, к сожалению, весьма часто система ценностей исследователей русской литературы находится в *кардинальном противоречии* с аксиологией предмета изучения. Причем было бы значительным упрощением говорить о том, что русская классика имеет духовный потенциал, а ее исследователи – бездуховны. Нет, настоящая проблема в том, что зачастую *тип духовности* этих исследователей – один, а *тип духовности* русской литературы – совсем другой. Поэтому – вольно или невольно – происходит проецирование своей собственной системы ценностей, своих собственных представлений о «должном» и «недолжном» на русскую классическую литературу.

Именно в гоголеведении эта проблема, по-видимому, проявляется наиболее резко. В этом смысле изучение Гоголя в советское время не просто искажало подлинное понимание писателя, но произошла, в сущности, подмена самого предмета изучения. Конечно, этот *советский* Гоголь тоже возник не из ничего. В сущности, все советское гоголеведение – в большей или меньшей степени - выросло из письма Белинского к Гоголю, в котором обращают на себя внимание не просто какие-то расхождения между критиком и писателем, а расхождения кардинальные, примирить которые не представляется возможным. Речь идет об образе России - и о самой душе России.

Не требует особых доказательств, что советское гоголеведение с удовольствием подхватило и вульгаризировало революционно-демократическую мифологию в понимании русской литературы. В рамках этой мифологии – с ее центральным понятием «критического реализма» - «реакционно» все то, что так или иначе созвучно православному порядку России, а «прогрессивно» все то, что радикально противостоит этому порядку. Чем выше степень радикализма, тем «прогрессивнее» тот или иной писатель. Не случайно именно Гоголь был наделен уникальной надписью на пьедестале памятника Томского: «Николаю Васильевичу Гоголю от правительства Советского Союза». Эта надпись лишь подчеркивала величайшую заслугу писателя – с точки зрения советской ментальности – он позиционировался как *сатирик*, разоблачитель язв проклятой царской России – того самого государства, которое сокрушил и пограл Советский Союз. Именно *критическая* сторона гоголевского «реализма» подлежала изучению в советское время.

Однако «изучать» отнюдь не является синонимом глагола «понимать». Если «изучение» возможно как в гуманитарных науках, так и в негуманитарных, то *понимание* является прерогативой «наук о духе», как назвал когда-то нашу сферу интересов Вильгельм Дильтей. Понимание же – в отличие от простого «изучения» предполагает известное личностное созвучие между предметом понимания и его истолкователем. Подлинного понимания нет там, где нет любви. Это относится не только к филологии, но именно филология – наука, предполагавшая в самой своей колыбели любовное отношение к своему предмету: фило-логия. Ясно, что письмо Белинского к Гоголю предполагает что угодно, только не подлинное понимание духовного вектора развития Гоголя. Напротив, это письмо задает совершенно противоположную перспективу: *непонимания* Гоголя. И именно этот вектор *непонимания* Гоголя, к сожалению, стал основой для его последующего *изучения* (именно *изучения*) в нашей стране. Поэтому интерпретации гоголевских текстов, заданные этим вектором *непонимания* находятся вне спектра адекватности. Они не способны *обогащить* наше представление о Гоголе, они способны обеднить это представление, а также исказить сам предмет рассмотрения.

Является ли временная граница между нами, нынешними исследователями, и Гоголем препятствием к пониманию? На этот счет возможны различные мнения. Согласно одному из них, конечно, является. Так, например, считал М.Л. Гаспаров, полагая, что научная точка зрения может быть *только одна* – историческая². Если эту гипотезу применить к изучению Гоголя, то нужно реконструировать художественное восприятие читателей гоголевского времени, потому что именно для этих читателей писал Гоголь (сходным образом исследователь высказался об изучении Пушкина)³.

Представляется, что научное прочтение изучаемого текста именно и только на фоне читательских ожиданий времени биографической жизни автора все-таки нельзя считать единственно правильным научным контекстом понимания. Изучение «малого времени» биографической жизни участников тех или иных литературных событий является только лишь *одним из возможных* контекстов понимания, к тому же не самого глубокого понимания. Упорствующие в таком подходе к литературе как единственно научном и настаивающие на «историзме» такого подхода на самом деле лишь «замыкаются в эпохе» создания произведений. В сущности, эта позиция вообще имеет дело не с *пониманием*, а с *изучением*, совершенно подобном изучению негумани-

² См., например: *Гаспаров М.Л.* Предисловие // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 14.

³ Ср.: «Мы стараемся реконструировать художественное восприятие читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог» (Там же. С. 14-15).

тарного предмета: мертвой, безголосой и (главное) всегда равной самой себе вещи.

Если бы мы – каким-то невероятным образом – и смогли «вернуться» в гоголевскую эпоху, так сказать, вжиться в сознание гоголевских читателей того времени, это содействовало бы не «чистоте» нашего литературоведческого анализа, а, напротив, воспрепятствовало бы истинному, глубокому пониманию Гоголя. В той исторической дистанции, которая отделяет нас от гоголевской эпохи, имеются, на мой взгляд, и свои *позитивные* моменты.

Совершенно ясно, что современному гоголеведу абсолютно незачем солидаризироваться с точкой зрения, господствующей в XIX веке, согласно которой светскую и духовную литературу в России будто бы разделяет какой-то непреодолимый барьер. Именно нам, с нашей позиции вневременности по отношению к гоголевскому времени, гораздо понятнее, чем современникам Гоголя, почему книга «Выбранные места из переписки с друзьями» вызвала почти общее замешательство при ее публикации. Эта книга была призвана соединить светскую и духовную сферы. Однако ее «пограничность» помешала современникам Гоголя осознать это сочинение в качестве позитивной ценности, что и привело к нападкам на писателя с двух сторон сразу. Для современников Гоголя такое прямое и непосредственное соединение показалось, по-видимому, слишком вызывающим и, возможно, нарушающим сложившиеся читательские установки (как читателей светской литературы, так и любителей духовного чтения).

Однако сегодня мы должны поставить феномен этой книги (как и всего творчества Гоголя) в иной контекст понимания, недоступный по ряду причин современникам Гоголя. Дело в том, что сегодня нам гораздо яснее, чем другим поколениям, видится тот общий знаменатель, который конституирует единство русской культуры в ее разнообразных проявлениях. Именно в пределах этой единой культуры сосуществуют, а не противостоят друг другу светское и духовное, а также Гоголь-художник и Гоголь-мыслитель. И не только Гоголь.

Так, романное творчество Достоевского всецело принадлежит русской художественной литературе. Однако для многих и многих его читателей это творчество стало ступенью к их воцерковлению. На это же надеялся и Гоголь, создавая «Выбранные места...».

Объяснение такого совмещения состоит в том, что творчество Гоголя глубинно укоренено в христианском типе культуры, как и творчество Пушкина, Достоевского и других выдающихся русских писателей. Я сейчас совершенно не имею в виду их биографическую религиозность, ее степень и глубину, я говорю исключительно об их текстах. Современные исследования творчества Гоголя и тяготеют к одному из двух полюсов: гоголевские тексты рассматриваются либо как проекция его религиозного мировоззрения, либо

же с позиций универсальной поэтики. Я не хочу призывать к утопическому «примирению» этих подходов, но настаиваю на том, что пристальное внимание к православной религиозности автора и научное описание поэтики его творчества отнюдь не являются какими-то взаимоисключающими и потому несовместимыми исследовательскими актами. Более того, мне представляется, что изучение поэтики русской литературы – в отрыве от ее религиозных корней – является сегодня явным анахронизмом.

Так, сюжеты «Мертвых душ», «Ревизора», «Выбранных мест из переписки с друзьями» имеют один и тот же вектор движения: это движение в сторону пасхального воскресения читателя. У меня нет возможности подробно аргументировать этот тезис, но я его обосновал в целом ряде своих работ⁴. В конце концов, мы все хорошо помним задачу исторической поэтики, как ее понимал А.Н. Веселовский: «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»⁵. Исходя из этой чеканной формулировки, мне представляется корректным и продуктивным в научном отношении определить «роль и границы предания», христианского предания в произведениях Гоголя. Поэтому вполне правомерно рассматривать поэтику Гоголя именно в контексте православной культуры. Во всяком случае, такое понимание было бы вполне созвучно вектору человеческой и писательской судьбы самого Гоголя.

⁴ См. например: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995; Он же. Пасхальность русской словесности. М., 2004.

⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 493.

ЯВЛЕНИЕ МЕССИИ И ГОГОЛЯ НАРОДУ НА ПОЛОТНЕ ИВАНОВА

Abstract: Alexander Andreyevich Ivanov's picture „The Appearance of Christ before the People” was painted between 1837 and 1857. This part of Ivanov's life was very difficult: he was working in Italy without any money, and his friend - the world famous Nikolai Gogol - helped him in this situation. Some people think that one of the persons in Ivanov's picture „The Appearance of Christ before the People” is the writer himself. The aim of our paper is to give an account of the different views on this question.

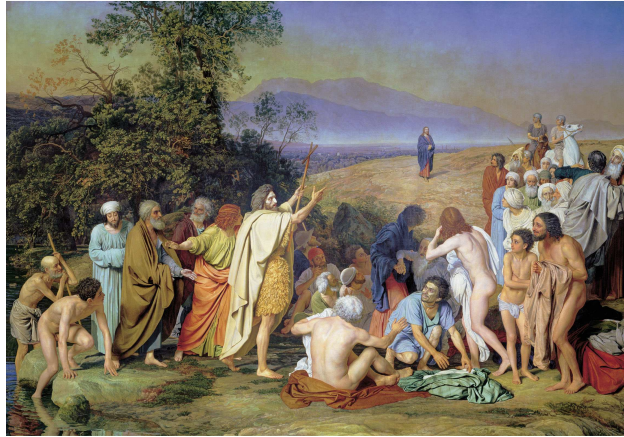
Key words: art, the history of Russian art, Gogol, A. Ivanov

Картина А.А. Иванова "Явление Христа народу" или под другим названием "Явление Мессии" является шедевром мирового искусства. Но только немногие знают о том, что по предположениям знаменитый писатель: и сам Николай Васильевич Гоголь присутствует на полотне. Цель нашего краткого исследования: пояснить ситуацию, познакомився сложившимися событиями, и по переписке художников-друзей решить вопрос о правоте предположения изображения Гоголя на картине.

Для того, чтобы судить о нашем вопросе, нам не бесполезно познакомиться с историей написания картины Иванова и со связями между художниками.

Александр Иванов родился 28 июля 1806 года в семье художника. Талантливым юношей он поступил в Императорскую Академию Художеств. В 1830 году как надежного студента отправили на стажировку в Европу. Он посещал Германию и Италию. Его творческий интерес был направлен на библейские новозаветные темы, сюжеты великих мастеров итальянского Возрождения - Микеланджело и Рафаэля.

Особенно интересовался он темами "явлений", и в 1834 году написал „Явление воскресшего Христа Марии Магдалине”. Другим - более известным - полотном этой темы стало его "Явление Христа народу", работы, над которой велись слишком для его критиков долго - почти 20 лет. Выбор темы для новой картины художника уникален, до тех пор никто из живописцев не приступил к теме явления Мессии народу (0.).



Явление Христа народу. 1837—1857.

Уникальность выбора темы при этом сочеталась и значительными трудностями, ведь из-за отсутствия прежних произведений – не к чему было стремиться при выполнении. Кроме этого, даже по страницам Священного писания мало известно о данном сюжете. Несмотря на то, что все четыре евангелисты описывали по какой-то мере первого явления (Мат. 3, 16., Мар. 1, 10., Лук 3, 22., Иоан. 1, 29.), мало конкретных деталей в Библии. Самое пространное и полное сообщение о произошедших встречается у евангелиста Иоанна.

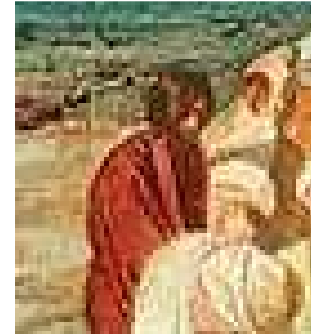
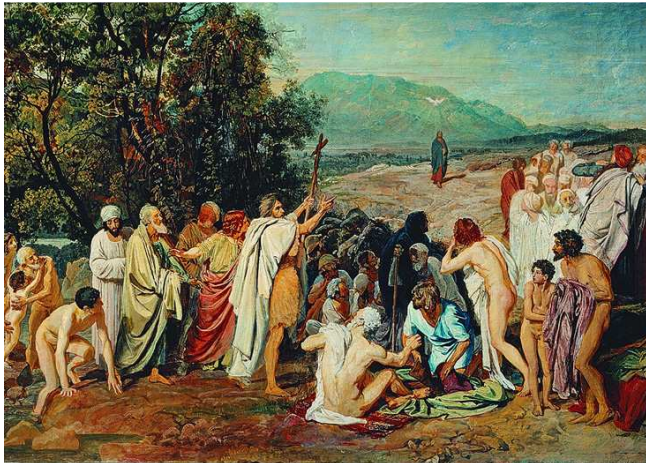
Вспомним слова Евангелия:

„На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира, Сей есть о котором я сказал: "за мною идет Муж, Который стал впереди меня, потому что Он был прежде меня". Я не знал Его: но для того пришел крестить в воде, чтобы Он явлен был Израилю. И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывавшего на Нем, Я не знал Его: но Пославший меня крестить в воде сказал мне: "на кого увидишь Духа сходящего и пребывающего на Нем, Тот есть крестящий Духом Святым". И я видел и засвидетельствовал, что Сей есть Сын Божий.”¹

¹ Иоанн 1, 29-34.

Мы предполагаем, что Иванов по-видимому избрал именно эти песни Библии основой своей картины. Об этом свидетельствует по нашему мнению эскиз под названием "Строгановский" 1830 года. Хотя один другой эскиз под названием "первоначальный" является по конструкции самым ранним вариантом, мы сконцентрируем наше внимание на "Строгановский", так как он поближе всех других по содержанию к конечной картине.

На указанном эскизе для нас важно две детали: во-первых, над головой Иисуса изображается голубь сходящийся с неба, во-вторых, уже видно образ поближе всех других лиц к Христу человека - будущего Гоголя (1.).



Явление Христа народу. Строгановский эскиз. 1830.

Вернемся к биографии Иванова. В этот период жизни познакомился он с Гоголем. Их встреча произошла в Италии, и таким образом брало свое начало формирование их долгой дружбы. По-видимому, на этом начальном этапе их дружбы писатель не оказал наглядное влияние на творчество Иванова. После осмотра их переписки нам кажется однозначным, что их связь была чисто интеллектуальной, не тронув конкретных творческих решений обеих сторон. Хотя конкретные доказательства скудны с точки зрения формирования картины "Явления", нам поможет одна важная деталь, точнее тот факт, что в 1841 году Иванов написал портрет Гоголя. Мы не нашли конкретные данные к решению вопроса: сам писатель заказал это, или предложение Иванова явилось ли толчком к работе. Некоторые специалисты считают первый вариант событий более вероятным, но бесспорных доказательств в пользу этого предположения нет.

В ходе многолетней работы не только этюды полотна, а даже некоторые изображенные на нем лица и изменились. Некоторые обменивались местами, другие исчезли или появились. Для нас самым интересным является лицо изображенное на правой стороне картины, на самом ближайшем месте к образу Спасителя. Нам особенно важно изменение данного образа в зеркале событий.

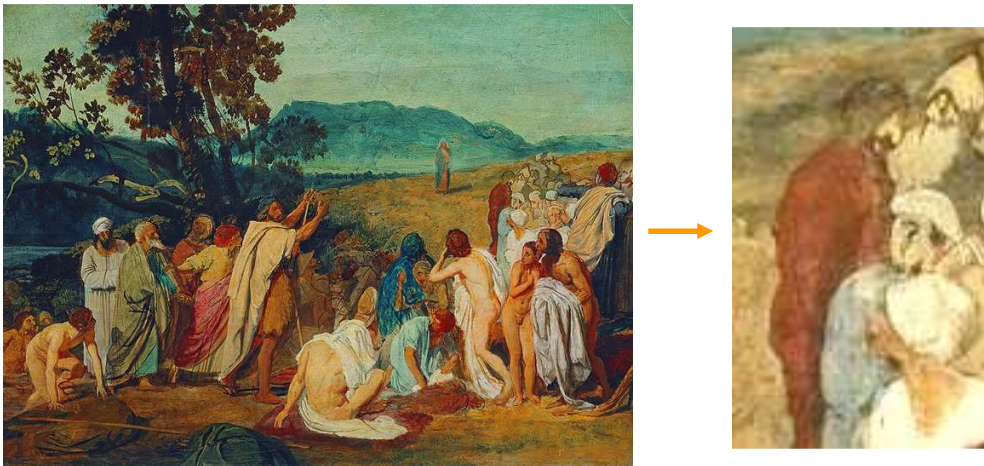
На самом раннем - по нашему мнению - эскизе его просто нет. Самое близкое место к образу Христа занимают двое несовершеннолетних детей (2.).



Явление Христа народу. Первоначальный эскиз.

На так называемом „Строгановском” эскизе он уже присутствует, но преклонной головой. Он не обращается к Христу, смотря на противоположную сторону (3.). Важно заметить, что на этом эскизе изображая Святого духа в образе сходящего с неба голубя, Иванов почти буквально опирался на Священное писание.

Следующий по времени вариант - это так называемый "Венецианский" эскиз (4.). Он является более поздним изображением темы - относится к 1839 году.



Явление Христа народу. Венецианский эскиз 1839

На первый взгляд он окажется очень похожим на „Строгановский”, с некоторыми отличиями. Среди них самым ярким является исчезновения с картины голубя над головой Мессии. Хотя многие фигуры не разработаны, этот эскиз во многом похож на конечную картину. Наше внимание сосредоточивается на лице человека, который является предметом нашей работы. Окажется однозначным, что здесь не заметим никакого различия с предыдущим эскизом, он присутствует на картине, не обращая внимание на приближение Иисуса. Он стоит в том же положении как на "Строгановском". "Венецианский” эскиз был написан в конце 30-ых годов XIX-ого века. Это важно для нас потому, что в течении следующих годов произойдут два важных события.

Первым является тот факт, что в 1841 году Иванов напишет портрет Николая Васильевича (5.).



Портрет Н.В.Гоголя. 1841. Голова мальчика в повороте ближайшего к Христу. 1840-е Голова человека в повороте ближайшего к Христу

Другой, важной для нас деталей является написанная в начале 40-ых годов картина головы мальчика в повороте ближайшего к Христу. Они являются следами изменения в композиции "Явления" потому, что комбинацией - по нашему мнению - этих картин, значительно переработался образ нашего исследования.

Как сформировалась эта своеобразная „химера“, которая стала по всей вероятности изображением Гоголя на полотне? Первый этап в изменении был на наш взгляд появления идеи образа мальчика. По этой картине очевидно, что жесты и сам факт обращения к Христу появились первый раз именно на этой картине. Нам нужно вспомнить „Строгановский“ и „Венецианский“ эскизы, где образ не обращается лицом к Спасителю.

Второй этап в процессе изменения - это портрет писателя. Нам кажется вероятным что, работая над портретами Гоголя (он не раз написал его) Иванов изучал лицо писателя. По всей вероятности был еще один толчок в пользу изменения еще неизвестный нам, и они в конечном счете вместе привели к значительному изменению данного образа. Мы предполагаем, как об этом и выше упоминалось, что Иванов в начале написал картину о мальчике, и потом, изменив конкретное лицо при выполнении превратил его в образ Гоголя.

По этим данным есть основа предполагать, что на полотне "Явление Христа народу" изобразилось сам писатель. Но, несмотря на это, важно заметить, что конкретных доказательств в пользу нашего предположения нет. Единственное дело, которое утверждается документами, это дружеская „поддержка“ Иванова Гоголем. По их переписке можем предполагать, что Гоголь, несмотря на то, что иногда с нетерпением относился к Иванову в связи с его

темпом работы над картиной "Явление", поддерживал его - и в духовном и в материальном понимании этого слова.

Самым ярким примером по поводу вышесказанных является одно письмо, написанное Гоголем в 1846 году К ГР. МАТВ. Ю. В.....МУ². Нам будет интересным познакомиться с его содержанием поближе. Наш выбор пал именно на этот документ потому, что по его содержанию открываются взгляды Гоголя об искусстве.

Письмо Гоголя построено совершенно логично. В нем можно проследить восемь этапов.

Во вступлении конкретизируется круг событий и цель письма: получить поддержку Иванову. Писатель познакомит нас безнадежной жизненной ситуацией, сложившейся вокруг его друга. Пишет об этом стыдном положении, о том, что Иванов физически голодает, без всяких материальных средств. Причиной этой ситуации писатель назовет те злодеи, которые поднимут их слова в Петербурге против живописца:

„Сюда принеслись нелепые слухи, будто художники и все профессора нашей Академии художеств, боясь, чтобы картина Иванова не убила собою всё, что было доселе произведено нашим художеством, из зависти стараются о том, чтоб ему не даны были средства на окончание. Это ложь, я в этом уверен. Художники наши благородны, и если бы они узнали всё то, что вытерпел бедный Иванов из-за своего беспримерного самоотверженья и любви к труду, рискуя действительно умереть с голоду, они бы с ним поделились братски своими собственными деньгами, а не то, чтобы внушать другим такое жестокое дело.“

Следующим этапом является освещение ситуации в связи с "Явлением Христа народу". Гоголь здесь однозначно стоит на сторону своего друга. Высказывает, что время, которое прошло над картиной - совсем не утраченное, и ни в коем случае свидетельствует о лени художника. Но многие говорят:

„ ...„Как! восемь лет сидел над картиной и до сих пор картине нет конца!“ Но теперь этот упрек затихнул, когда увидели, что и капля времени у художника не пропала даром, что одних этюдов, приготовленных им для картины своей, наберется на целый зал и может составить отдельную выставку, что необыкновенная величина самой картины, которой равной еще не было (она больше картин Брюлова и Бруни), требовала слишком много времени для работы, особенно при тех малых денежных средствах,

2

которые не давали ему возможности иметь несколько моделей вдруг, и притом таких, каких бы он хотел.”

После обвинения этих злодеев, Гоголь обращает внимание на сюжет полотна, указывая на значительные трудности при композиции в связи с уникальностью выбора темы. Упоминает вышеуказанные места Евангелия, где описывается первая встреча людей с Иисусом в качестве Мессии:

„Предмет картины, как вы уже знаете, слишком значителен. Из евангельских мест взято самое труднейшее для исполнения, доселе еще небранное никем из художников даже прежних богомольно-художественных веков, а именно — первое появление Христа народу. Картина изображает пустыню на берегу Иордана.

...

Предтеча взят именно в тот миг, когда, указавши на спасителя перстом, произносит: “Се агнец, вземляй грехи мира!” И вся толпа, не оставляя выражений лиц своих, устремляется или глазом, или мыслию к тому, на которого указал пророк.”

Нам особенно важным является заметить, что Гоголь со своей стороны против так называемых академических произведений искусства с "мертвой душой". Это свидетельствует о его стремлении к оригинальности. По предложению писателя чувствуется такое своеобразное представление о творческом акте, как у Платона. Согласно этому, сам художник является только орудием творения. Великое произведение искусства рождается только в том случае, если талант художника сочетается с чем-то нисходящим с трансцендентального, которое как бы видением открывает свою идею ему:

„Художник может изобразить только то, что он почувствовал и о чем в голове его составила уже полная идея; иначе картина будет мертвая, академическая картина. Иванов сделал всё, что другой художник почел бы достаточным для окончания картины. Вся материальная часть, всё, что относится до умного и строгого размещения группы в картине, исполнено в совершенстве.”

После изложения своего взгляда на творческий акт, Гоголь выдвигает конкретные факты в пользу Иванова в связи с "Явлением". Утверждает, что сюжет картины разработан согласно Евангелию, сам Иванов неоднократно - несмотря на длинный временный фактор - ездил, чтобы изучать разные типы лиц, предметами которые стали изображения на картине. Перечисляет, как много внимания живописец уделял изучению разных цвет и одежды людей.

Даже сколько времени тратил Иванов на многочисленные стажировки для изучения ландшафта:

„Иванов для этого просиживал по нескольким месяцам в нездоровых Понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захоластья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякой камешек и древесный листик, словом — сделал всё, что мог сделать, всё изобразил, чему только нашел образец.“

Следующий пункт письма уникален по своему содержанию. Здесь Гоголь высказывает свое мнение о природе творчества с точки зрения художника. Мы таким „косвенным“ образом можем познакомиться с его представлением о внутренних свойствах творческого акта, который по нашему мнению связывается с классическим понятием русской иконографии:

„Нет, пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил бога о ниспослании ему такого полного обращения, лил слезы в тишине, прося у него же сил исполнить им же внушенную мысль; а в это время упрекали его в медленности и торопили его! Иванов просил у бога, чтобы огнем благодати испепелил в нем ту холодную черствость, которую теперь страждут многие наилучшие и наидобрейшие люди, и вдохновил бы его так изобразить это обращение, чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину“

Описывая конкретную ситуацию, сложившуюся вокруг Иванова, писатель пояснит те обстоятельства, которые не разрешали живописцу просить деньги. Ведь честный и искренний художник не может, даже не способен говорить другим о своей творческой скитании. Этот период является критическим. Это *страсть творящего человека*, время переживаний, сомнений, почти душевных мучений. Он просто неспособен, бессилен, не может пояснить ситуацию окружающим. И о чем можно говорить? О сомнениях, о временных неудачах, обо всех этих странствиях нельзя говорить, ведь это физически бесплодное время, когда предмет изображения только сформируется в душе творящего.

Утверждением вышесказанных Гоголь освещает проблему своим примером. Эта часть является самой интимной, самой откровенной в письме. Гоголь говорит о своем творческом кризисе в прошлом, о таком же положении, в котором сейчас его друг:

„Я это знаю и отчасти даже испытал сам. Мои сочиненья тоже связались чудным образом с моей душой и моим внутренним воспитаньем. В

продолжение более шести лет я ничего не мог работать для света. Вся работа производилась во мне и собственно для меня. А существовал я дотоле, — не позабудьте, — единственно доходами с моих сочинений. Все почти знали, что я нуждался, но были уверены, что это происходит от собственного моего упрямства, что мне стоит только присесть да написать небольшую вещь, чтобы получить большие деньги; а я не в силах был произвести ни одной строки

...

Нет, храни бог в эти минуты переходного состоянья душевного пробовать объяснять себя какому-нибудь человеку; нужно бежать к одному богу, и ни к кому более. Против меня стали несправедливы многие, даже близкие мне люди, и были в то же время совсем невиноваты; я бы сам сделал то же, находясь на их месте.

...

То же самое и в деле Иванова”

Гоголь предлагает „косвенную форму” поддержки Иванова - путь он получит не материальную помощь, а награду. Это решение эффективно с трюх сторон: во-первых, так возможно решить ужасное материальное состояние его друга самым простым путем. Во-вторых, со стороны Иванова этим решением не чувствуется унижительная сторона этой материальной помощи. В-третьих, и это является самым блестящим аргументом с точки зрения Гоголя, награда - это воспитательное средство для младших поколений художников, которые через пример Иванова получают эмоциональную поддержку в своих работах.

Ведь, как заключает свое письмо писатель:

„Есть люди, которые должны век остаться нищими. Нищенство есть блаженство, которого еще не раскусил свет. Но кого бог удостоил отведать его сладость и кто уже возлюбил истинно свою нищенскую сумку, тот не продаст ее ни за какие сокровища здешнего мира.”

Помощь Гоголя не оказалось бесплодным. Иванов мог продолжать работу над "Явлением". Она завершалась в 1858 году, когда живописец вернулся на родину и в Петербурге показали полотно. Та материальная неудача, которая сопровождала его жизнь, продолжалась и в России. Знаменитая его картина вызвало непонимание со стороны членов Академии. Материальное благополучие не состоялось, и в том же году великий художник скончался.

В конце нашего короткого исследования по истории сложения картины Иванова "Явления Христа народу", мы можем подвести итоги. Картина написалась долго - почти 20 лет. Это огромный кусок в жизни человека. То

положение, в которое попал живописец в ходе работы, было серьезным. Без значительных материальных поддержек, он почти голодая работал над полотном много лет. Встреча Иванова с Гоголем и их дружба во многом помог смягчить жизненную ситуацию живописца. Гоголь с одной стороны был заказчиком (вспомним портрет писателя), с другой стороны интеллектуально и через его связи в российском обществе поддерживал друга.

Хотя в их переписке нет следы конкретного упоминания о "Явлении", у нас есть вся основа предполагать, что после написания портрета своего друга, Иванов пользовался этим опытом при выполнении образа, целью изучения которого стала наша работа.

Мы считаем, что лицо, расположенное на самом ближайшем месте к приближающему Христу отождествляется Гоголем. Доказательством служит не только наглядное сходство писателя и образа, а все вышесказанные обстоятельства.

Конечно, мы не можем однозначно решить вопрос о присутствии Гоголя на полотне и назвать точную причину его предположительного появления. Но считаем, что с практической (портрет) и с признательно-дружеской стороны, сам писатель изобразилось на картине.

Гольденберг А. Х.

ПОЭТИКА ГОГОЛЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МИФА И РИТУАЛА

Abstract: The article deals with folklore and mythical sources of Gogol's double picture of the world shown as afterlife and reality. Personages' communication ways between reality and afterlife are based on the archetypes of folklore ritual culture. These ways make a distinctive feature of Gogol's poetics.

Keywords: archetype, folklore, Gogol, myth, poetics, ritual culture.

Своеобразие художественного мира Гоголя не в последнюю очередь связано с воскрешением в нем или, точнее, «перевоссозданием» древнейших пластов словесного творчества, восходящих к архаическим обрядам и ритуалам. В творческое сознание писателя они входят через промежуточную сферу фольклора, в котором, как показал на примере волшебной сказки В. Я. Пропп, происходит реинкарнация первобытных обрядовых структур. Мифологические концепты славянского фольклора, лежащие в основе архетипов традиционной обрядовой культуры, становятся неотъемлемой принадлежностью художественного мира Гоголя и оказывают существенное воздействие на онтологию его творчества.

В качестве ключевой онтологической проблемы выступает у Гоголя оппозиция бытия и небытия, живого и мертвого. Характерной чертой поведения персонажей писателя является постоянное пересечение ими *границы* между миром живых и миром мертвых. Уже в первом сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки» одной из главных архетипических черт поведения и родового сознания героев становится ощущение живой непрекращающейся связи с предками, «дедами». Здесь торжествует не условное время сказки, а мифологическая концепция циклического времени, согласно которой души умерших предков возрождаются в их потомках. «А как впутается какой-нибудь родич, – говорит рассказчик «Пропавшей грамоты», – дед или прадед – ну, тогда и рукой махни: <...> если не чудится, вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе <...>» [Гоголь 1937-1952: I, 189].

В традиционной славянской культуре общение живых и мертвых строго регламентировано [См.: Толстая 2000]. В его основе лежат мифологические представления о посмертной судьбе предков, души которых в определенные народным календарем дни почитают, приглашают в гости. Тех, кто явился в неурочное время, боятся, выпроваживают, стараются защититься от них. Былички и похоронные причитания отразили представления о том, что

смерть человека наступает из-за того, что умерший родственник, явившийся до сорокового дня, забирает его к себе на «тот» свет [Мифологические 1996: 29; 116]. В календарных обрядах у «предков» просили покровительства, в семейных (родильных, свадебных, похоронных) ведущую роль играла охранительная семантика. Новорожденный, невеста, умерший считались лиминальными существами, которые должны были совершить «обряд перехода» (А. ван Геннеп), чтобы утвердиться в новом статусе человека, замужней женщины, покойного предка. Любые нарушения обрядового регламента были чреваты опасными последствиями для участников обряда и для всего родового коллектива.

Особый статус имел в фольклорных обрядовых представлениях *сирота*. Он воспринимался как лицо ущербное не только социально, но и ритуально. Сирота был обделен, лишен своей доли и поэтому не мог участвовать в семейных обрядах, чтобы его обездоленность не распространилась на окружающих и на саму обрядовую ситуацию. Сирота не допускался к участию к свадебном обряде, а также в некоторых календарных обрядах, исполняемых ради плодородия и правильного течения жизни. Лишенный защиты и покровительства в мире земном, сирота мог обращаться за помощью к миру потустороннему. Он имел статус посредника между миром людей и «иным» миром [См.: Левкиевская 2002: 433].

Главные герои большинства повестей «Вечеров» наделены чертами сиротства или полусиротства. Вот почему столь проблематична для них ситуация брака. Грицько («Сорочинская ярмарка»), Петро («Вечер накануне Ивана Купала») – круглые сироты. Полусироты – Левко («Майская ночь»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Катерина («Страшная месть»). И даже Иван Федорович Шпонька – сирота, находящийся под покровительством своей тетушки. Обратим внимание, что во всех этих произведениях, за исключением последней повести, где тема брака только намечена как возможность превращения «дытыны» в «мужа»), свадьба выступает в качестве ключевого сюжетного мотива. И совершается она при участии нечистой силы. Иными словами, сиротство персонажей наделяет эти свадьбы признаками «нечистоты», то есть превращает в антисвадьбы. Даже если свадьба сыграна по всем обрядовым правилам, как в «Вечере накануне Ивана Купала» или в «Страшной мести», она не приносит героям счастья. Вероятно, не случайно свадебная тема соединяется с мотивами смерти и скуки в финале «Сорочинской ярмарки»: «при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком» [I, 135].

В славянском фольклоре свадебный и похоронный обряды структурно изоморфны [См.: Байбурин, Левинтон 1990]. Их неразрывная связь отражает архаические представления об изоморфизме смерти и рождения. Отзвуки

структурно-семантического комплекса, объединяющего свадьбу и похороны, можно обнаружить в «Вечерах», «Миргороде» и петербургских повестях. Такова, например, сюжетная коллизия «Вия», в рамках которой строятся отношения круглого сироты Хомя Брута и панночки. Отмечалась и травестия романтической темы мистического брака в «Шинели» [Манн 1987: 77]. Однако превращение Башмачкина в «ходячего покойника» в «фантастическом» окончании повести может получить адекватное толкование благодаря соотношению финала «Шинели» с мифологическими представлениями о причинах явления умершего в мир живых, одной из которой является неизжитость им срока жизни. Поведение мертвеца, ищущего свою шинель, по словам современного исследователя, «прямо указывает на него как на заложного покойника, доживающего за гробом свой век» [Кривонос 2006: 386].

В поэме «Мертвые души» тема посмертного существования является ведущим смыслообразующим мотивом, актуализирующим не только христианские, но и языческие концепты живой и мертвой души. Здесь, в первую очередь, следует обратить внимание на архетипические черты поминальной обрядности, которые проявляются на разных уровнях художественного текста. Они связаны с загробным интересом главного героя – покупкой мертвых душ. Композиционное своеобразие первых шести глав поэмы может быть охарактеризовано таким фольклорно-этнографическим термином как *обход*. Сначала Чичиков наносит визиты городским чиновникам – «отцам города», а потом совершает объезды окрестных помещиков – владельцев мертвых душ. Они воспроизводят структурную схему обрядовых обходов, связанных с календарными народными праздниками. На святках обход дворов является композиционным стержнем обряда колядования, атмосфера которого с этнографической точностью воспроизведена Гоголем в «Ночи перед Рождеством». Обряд заключается в последовательном посещении домов группами колядовщиков с определенной ритуальной целью и получении даров от хозяев дома. Мифологический смысл обряда восходит к архаическим представлениям о том, что колядовщики есть заместители покойных предков [См.: Виноградова 2000: 115]. Их одаривание было призвано обеспечить покровительство усопших в новом земледельческом году, гарантировать хозяйственное и семейное благополучие. Обряд сопровождался исполнением особых магических песен заклинательного типа – колядок. Они включали в себя в качестве обязательного структурного элемента благопожелания хозяевам дома [См.: Агапкина, Виноградова 1994]. В рамках этого ритуала и совершался дарообмен между исполнителями колядок и хозяевами. Одаривание колядовщиков как заместителей душ умерших, пришедших в свои дома, опиралось на мифологические представления о том, что покойные предки способны «не только предсказать судьбу, но и повлиять на все сферы земной жизни. В этой связи поминальные обряды есть не что иное, как жерт-

ва в целях задабривания умерших, чтобы они в дальнейшем содействовали благополучию своих родственников» [Виноградова 1982: 148].

Чичиков с его умением «очень искусно польстить каждому» [VI, 12] производит при своих посещениях помещиков типологически сходный дарообмен: «благопожеланий» на мертвые души. Этот обрядовый архетип представлен, естественно, не в прямой, а в травестийной ипостаси во всех диалогах с помещиками, кроме главы о Ноздре. Манилов, подаривший своих покойников Чичикову, в ответ на благодарности «смешался, весь покраснел и <...> выразился, что это сущее ничего, что он точно, хотел бы доказать чем-нибудь сердечное влечение, магнетизм души, а умершие души в некотором роде совершенная дрянь» [VI, 36]. В остальных случаях дарообмен носит товарно-денежный характер.

Диалог Чичикова и Манилова представляет собой инверсию обряда благопожелания, характерную для святочных игр с покойником, в которых пародируется погребальная обрядность (игра в «умруна»): «Чичиков ведет свою роль в личине «притворной скромности», Манилов же – в роли щедрого «величальника» [Карпенко 1996: 53]. Игры с покойником были тесно связаны с календарными праздниками, где они выражали идею вечного круговорота жизни и смерти. Это особые формы народной смеховой культуры, пародийные «ряженые» похороны и отпевания, которые носят эротический характер, призванный активизировать продуцирующие функции мира живых, повлиять на плодородие земли, животных и людей [Морозов, Слепцова 2004: 559-572].

Однако в наиболее архаичных формах они сохранялись не в календарной, а в семейной обрядности. Вплоть до 30-х годов прошлого века этнографы фиксировали в западноукраинской погребальной традиции веселые игры с телом настоящего покойника. К ноге мертвеца привязывали веревку и дергали за нее, щекотали за пятки, чтобы «пробудить», вернуть его к жизни [Богатырев 1996: 490-491]. Эти кощунственные, на первый взгляд, действия являлись частью целого комплекса ритуалов, направленных на то, чтобы снять страх перед вредоносностью смерти. Одним из наиболее действенных средств защиты от нее считалось прикосновение к пятке покойного. На Русском Севере у покойников щекотали именно пятки, «так как пятка – это та часть тела, которой нет у представителей нечистой силы (ср. одно из наименований черта – Антипка беспятый)» [Мифологические 1996: 115]. Знакомство Чичикова с Коробочкой тоже начинается с предложения гостеприимной вдовы почесать на ночь пятки: «Покойник мой без этого никак не засыпал» [VI, 47]. Ночной гость, явившийся в неурочное время неизвестно откуда, в мифологическом сознании воспринимался как представитель «чужого», или потустороннего мира и мог быть демоническим существом, «ходячим» покойником. Недаром Коробочке, «необыкновенно» боящейся чертей, незадолго до встречи с Чичиковым «всю ночь снился окаянный» [VI,

54]. Предложение почесать пятки в обрядовом контексте можно рассматривать как способ идентификации гостя по признаку «свой» / «чужой», человек / нечеловек.

У славян была широко распространена вера в то, что души умерших посещают свои бывшие дома в поминальные дни и в сочельник. В связи с этими представлениями находились и поверья о том, что любой пришедший в сочельник гость – «особа священная» [Виноградова 1982: 195]. В некоторых обходных обрядах визитером мог выступать один человек. Считалось, что «именно через посредничество ритуально значимых лиц можно связаться с миром умерших» [Виноградова 1982: 144]. Показательно, что в похоронных причитаниях восточных славян покойника называют «гостем» [Невская 1997: 443]. Первого посетителя дома во время целого ряда осенне-зимних народных праздников именовали «полазником» и воспринимали как ритуального гостя [Богатырев 2007]. Такого рода гость – объект особого почитания как представитель чужого, иного мира. В том же семантическом поле находится и другое значение слова «гость», зафиксированное в словаре В. Даля и имеющее прямое отношение к главному герою «Мертвых душ», – «иноземный или иногородний купец, живущий и торгующий не там, где приписан» [Даль 1951: 386]. Превращение «чужого» в «гостя» связано с обрядовыми формами обмена, включающими пиры, угощения, чествования.

«Вы у нас гость: *нам должно угощать*» [VI, 148] – вот модель, по которой строятся до девятой главы отношения городских чиновников и помещиков с Чичиковым. Архетип *обрядового гостя* возникает в системе тончайших аллюзий, связанных в поэме с главным предприятием Чичикова, с его настойчивым интересом к мертвым душам. И дело не только в том, что Чичикова щедро угощают блюдами традиционного поминального стола. Обилие блинов на столе у Коробочки уже было отмечено как элемент масленичной обрядности [Смирнова 1987: 48]. Остается добавить, что блины на масленицу предназначались прежде всего для угощения покойных предков. Обычай печь блины в народных верованиях был одним из самых надежных способов связи с иным миром: печь блины – «мосьциць Хрысту дорогу на небо» [Виноградова 1982: 188]. В качестве блюд традиционного поминального стола можно упомянуть щи и гречневую кашу, которой была начинена знаменитая «няня» у Собакевича, ватрушки, «из которых каждая была гораздо больше тарелки» [VI, 99]. Изобильный стол был одним из признаков поминальной обрядности для того, чтобы приходящие в дом души предков насытились. За комической фразой Собакевича: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как *душа требует*», – возможно, стоит вполне определенный обрядовый контекст. С христианской поминальной обрядностью связан и сухарь из пасхального кулича, которым вознамерился угостить Чичикова Плюшкин. Из этой традиции ритуального угощения «гостя» выпа-

дает Ноздрев, на обеденном столе которого «блюда не играли большой роли» [VI, 75], единственный из помещиков, с кем Чичикову не удалось договориться о покупке мертвых душ.

Особенно важно отметить, что рассказы Коробочки и Собакевича о своих умерших крестьянах носят открыто поминальный характер и могут быть сопоставлены с поэтикой похоронных причитаний, устойчивым мотивом которых была *некрологическая похвала*. «И умер такой всё славный народ, всё работники <... > На прошлой недели сгорел у меня кузнец, такой искусный кузнец и слесарное мастерство знал» [VI, 51], – говорит Чичикову Коробочка. Характеристики покойных крестьян Собакевича представляют собой развернутые панегирики. Размышления Чичикова над списком купленных душ, символический «смотр» которым он производит, напоминают языческий обычай обрядовой «оклички» мертвых в Великий четверг, зафиксированный в «Стоглаве»: «А Великий четвергъ по рану солому палют и кличуть мертвых» [цит. по Успенский 1982: 141].

С Чичиковым входит в поэму тема смерти. Уже в первом разговоре с гостиничным слугой гость «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней в их губернии, повальных горячек, убийственных каких-то лихорадок, оспы и тому подобного» [VI, 10]. Эпидемии и болезни в народной культуре персонифицировались и воспринимались как стихийные вторжения «чужого» в сферу «своего» [Усачева 2000: 58]. Для их предотвращения совершались «опахивания», «огораживания», профилактические обходы «своей» территории. Сюжетное поведение гоголевского героя, структура его визитов и объездов носят характер своеобразной инверсии этих апотропеических обрядов. Неогция Чичикова, скупающего мертвые души, нарушает традиционный регламент общения предков и потомков. Пытаясь оторгнуть от мира мертвых его часть, он, согласно народным воззрениям, лишает купленные души родовых связей и способствует несанкционированному вторжению «чужого» в мир живых, расширяя тем самым пространство смерти. Крах предприятия Чичикова есть знак победы над энтропийным началом, угрожающим миру русской жизни.

Исследование роли мифологических концептов славянского фольклора у Гоголя позволяет не только увидеть глубину и цельность художественного мира писателя, но и заново осмыслить важнейшие онтологические аспекты его творчества.

Литература

- Агапкина, Виноградова 1994: *Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н.* Благопожелания: ритуал и текст // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. М., 1994. С. 168- 208.
- Байбурин, Левинтон 1990: *Байбурин А. К., Левинтон Г. А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). М., 1990. С. 64-99.
- Богатырев 1996: *Богатырев П. Г.* Игры в похоронных обрядах Закарпатья // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 490-491.
- Богатырев 2007: *Богатырев П. Г.* «Полазник» у южных славян, мадьяров, словаков, поляков и украинцев // Богатырев П. Г. Народная культура славян. М., 2007. С. 131-214.
- Виноградова 1982: *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982.
- Виноградова 2000: *Виноградова Л. Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.
- Гоголь 1937-1952: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: АН СССР, 1937- 1952. Все цитаты после первой даются по этому изданию с указанием в скобках только тома и страниц.
- Даль 1951: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 1.
- Карпенко 1996: *Карпенко А. И.* Черты народно-смеховой характерологии в мире «Мертвых душ» Н. В. Гоголя // Мысль, слово и время в пространстве культуры. Теоретические и лингводидактические аспекты изучения русского языка и литературы. – Киев, 1996. С. 23-59.
- Кривонос 2006: *Кривонос В. Ш.* Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006.
- Левкиевская 2002: *Левкиевская Е. Е.* Сирота // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 433.
- Манн 1987: *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М., 1987.
- Мифологические 1996: *Мифологические рассказы и легенды Русского Севера.* СПб., 1996.
- Морозов, Слепцова 2004: *Морозов И. А., Слепцова И. С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX – XX вв.). М., 2004.
- Невская 1995: *Невская Л. Г.* Концепт *гость* в контексте переходных обрядов // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 442-452.
- Смирнова 1987: *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.
- Толстая 2000: *Толстая С. М.* Мир живых и мир мертвых: формула сосуществования // Славяноведение. 2000. № 6. С. 14-20.
- Усачева 2000: *Усачева В. В.* Контакты человека с демонами болезней: способы защиты и избавления от них // Миф в культуре: человек – не человек. М., 2000. С. 58-67.
- Успенский 1982: *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

Horváth Iván

FATYEJEV LEVELE CSERNISEVSZKIJHEZ¹

Abstract: Fateyev's name is unknown both in his native Russia and abroad, including Hungary. But his account of the Tsar's intervention in the Hungarian War of Independence in 1849 came out as soon as 1886 thanks to Kálmán Zsatkovics, a literary translator endowed with an acute sight and excellent skills. This earned Andrey Mikhailovich Fateyev some notoriety in Hungarian translated prose.

His life is barely known. Born to a noble family in Semyonovka, a village in Moscow Governorate, in 1814, Fateyev was educated in a private school.

He first became a non-commissioned officer in January 1843, a cadet in October, a cornet on 6 June 1846, a lieutenant on 4 April 1848, and finally a staff captain on 6 March 1857. He was awarded the Silver Medal for his merits in the defeat of Hungary's "rebellion". A cornet in the Tsar's army, he was stationed in Warsaw, then in Krakow and Neumarkt to end up in Hungary. He stayed in Eperjes, Kassa, Gödöllő, Vác, Tura, Miskolc, Eger, Losonc, Debrecen and witnessed the capitulation at Világos. His experiences gained in the Tsar's 1849 intervention are described in three books.

Afterwards, Fateyev went on to fight in the Crimean War (1853–1856). His unit was stationed in Babidag under lieutenant general Ushakov in 1854.

He spent six years pursuing a civilian job (secretary at a Moscow post office). He died in Moscow on 2 January 1866 at the early age of 52.

His extant oeuvre comprises 11 works, including his letter to Chernishevsky.

Now published in Hungarian for the first time, this letter was written to the prominent Chernishevsky one year before the historic abolition of serfdom.

Fateyev's letter reflects grief and resentment. The author blames Chernishevsky for his delay and even wants to recover his manuscript. Fateyev presumably had financial hardships, which is why he makes a subtle hint at previously asking Panayev for some advance money, but because he never got any, he gave up on his intention.

Probably, Fateyev refers to his work *The Everyday Life of a Soldier*, which has not yet been published in Hungarian.

¹ Письмо Фатеева Андрея Михайловича Н. Г. Чернышевскому
Фонд / 1 / Разделы систематизации описи / Письма Н.Г. Чернышевскому / Единица хранения / ф. 1 оп. 1 ед. хр. 489
Шифр: ф. 1 оп. 1 ед. хр. 489
Раздел систематизации описи: Письма Н.Г. Чернышевскому
Крайние даты: 9 июня [1860]
Количество листов: 2
Российский государственный архив литературы и искусства

Kortársa volt Tolsztoj és Turgenyev, Csernisevszkij és Herzen és a XIX. század gazdag orosz irodalmának legjelesebb képviselői, de közülük is kiemelkedik Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, aki írónkat hozzásegítette több művének a kiadatásához.

Neve ismeretlenül cseng mind szülőhazájában, mind külföldön, így Magyarországon is. Ám egy jó szemű és kiváló képességű műfordítónknak, Zsatkovics Kálmánnak² köszönhetően már 1886-ban megjelent az 1849-es cári intervenció során szerzett élményeinek, tapasztalatainak leírása, még hozzá a kor egyik jellegzetes irodalmi műfajának, a „szkaz”-nak a felhasználásával. Így került be a magyar fordításirodalomba Fatyjejev Andrej Mihajlovics neve. A szabadságharc centenáriuma alkalmából, 1949-ben újra napvilágot látott az *Egy muszka katona elbeszélése az 1849-iki magyarországi hadjáratról*, de egy kissé módosított címmel: *Egy orosz katona elbeszélése az 1849. évi magyarországi hadjáratról*.

Életéről keveset tudunk. A legtöbb információt *Szolgálati és előmeneteli törzslap* című okmányából tudhatunk meg³. Andrej Mihajlovics Fatyjejev 1814-ben született a moszkvai kormányzóságbeli Szemjonovka faluban, nemesi családból. Pravoszláv vallású. Magániskolában nevelkedett, ahol orosz nyelvtant, számtant, világtörténelmet, földrajzot, valamint francia és német nyelvet tanult. Földbirtoka nem volt, élete végéig nőtlen maradt. Ezt a tényt több művében is megemlíti, mondván: „Nekem nincs sem feleségem, sem barátném”.

Katonai pályája a következőképpen alakult: 1843. januárban lett altiszt, októberben hadapród, 1846. június 6-án nevezték ki lovas zászlósnak. 1848. április 4-én lett hadnagy, majd 1857. március 6-tól törzskapitány. Szolgált az I. Miklós cár másodszülött fia, Konsztantyin Nyikolajevics nagyherceg vezetése alatt álló volhiniai ulánus ezredben, majd a mariupoli huszár ezredben, melynek élén Frederich herceg állt. A magyarországi „láadás” (ahogy ezt az orosz források említik) leverésében szerzett érdemeiért ezüst érdemrendet kapott. A cári hadsereg lovas zászlósaként Varsó, Krakkó és Neumarkt után érkezett Magyarországra. Járt Eperjesen és Kassán, Gödöllőn és Vácott, Turán és Miskolcon, Egerben és Losoncon, Debrecenben és Világosnál.

Ezt követően a krími háborúban (1853–1856) vett részt. Egysége 1854-ben Babidagnál állomásozott Usakov altábornagy vezetése alatt. Szolgálatáért ezüst érdeméremmel tüntették ki. Erről az időszakról írta *Az áttelepülő (Pereszelenyec)* c. művét. Hat évet töltött civil pályán, majd 1866. január 2-án Moszkvában elhunyt. Mindössze 52 évet élt.

² *Zsatkovics Kálmán* György, 1855 (Ungvár). Görög kat. lelkész, etnográfus, író, műfordító, történész († ?, 1920.)

³ Фатеев Андрей Михайлович: *Формулярный список о службе и достоинстве Мариупольского гусарского его высочества Принца Фридриха Гессен-Кассельского полка, Штабс-Ротмистра Фатеева*, 8 июля 1860 года РГВИА. Ф. 395, опись 52, дело 1279.

* * *

Fatyejev 1860. április 1-jéig szabadságon volt, de a csapathoz való visszatérését megelőzően, március 27-én megbetegedett.

1860. május 19-én Berg államtanácsos, udvari orvos jelentése arról tudósít, hogy a „gyenge testalkatú Fatyejev törzskapitány”, akinek hosszabb ideje reumás panaszai vannak (rheumatismus articularis), vagyis a végtagjaiban nyilallást érez, emésztőrendszere rosszul működik, lefogyott, ezért a katonai szolgálattól való felmentését kezdeményezi.

Fatyejev ezt követően állami hivatalt kap, a moszkvai postahivatalnál lesz „titkár” és élete végéig, vagyis 1866. január 2-án bekövetkezett haláláig ott is dolgozik.

Életének erről a szakaszáról eleddig nem sikerült semmi információt beszerezni. Ám 1860. június 9-én már hallat magáról, mégpedig az alább bemutatott levéllel, amelyet Ny. G. Csernisevszkijhez írt. (Jelen ismereteim szerint ez az egyetlen tőle fennmaradt levél.)

A Csernisevszkijhez írott levéllel együtt 11 műve maradt ránk, az első 1859-ben a Russzkaja beszeda-ban jelent meg *A magyarok fegyverletétele* címmel, az utolsó a *Jeralas* 1864-ben az Epoha-ban.

A Szovremennyik, amely a kor kétségkívül legjelentősebb irodalmi folyóirata volt, két művét jelentette meg, a *Katonaélet hétköznapjait* (Melocsi vojennogo bita), mindkettőt 1860-ban, tehát éppen abban az évben, amikor az inkriminált levél született.

Ahogy Dukkon Ágnes és Szőke Katalin⁴ rámutat: „Az 1850-60-as években megindul a narodnyikmozgalom, a jobbágyfelszabadítást (1861) közvetlenül megelőző és követő években az irodalom is érzékenyen reagál a társadalmi mozgásokra. A Szovremennyik c. folyóirat a központja az esztétikai és társadalompolitikai vitáknak. Az 1850-es évek második felében csatlakozik Nyikolaj Gavrilovics Csernisevszkij (1828–1889) és Nyikolaj Alekszandrovics Dobroljubov (1836–1861) a folyóirathoz, az évtized végére megerősödik a forradalmi demokraták dominanciája, a korábbi munkatársak közül Turgenyev, Tolsztoj, Grigorovics, Apollon Majkov (1821–1897) elvi és esztétikai nézeteltérések miatt megválnak a laptól, mely lassan egészen a forradalmi demokraták szócsövénévé lesz. Dobroljubov halála (1861) és Csernisevszkij bebörtönzése után Szaltikov-Scsedrin bekapcsolódik a folyóirat szerkesztésébe, hogy segítsen Nyekraszovnak a mélyponton átvergődni, de újabb szakadás következik be a munkatársak közt, s az író 1864-ben megválnak a laptól. Az 1860-as évek elején élénk viták folynak a Szovremennyik, a Herzen

⁴ Dukkon Á., Szőke K. 2002. Az orosz irodalom története. In: Zöldhelyi Zs. (szerk.) *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Második, javított kiadás. Budapest. Nemzeti Tankönyvkiadó.

szerkesztette londoni Kolokol és a Dosztojevszkij-fivérek kiadványai, a Vremja (1861–1863) és az Epoha (1864–1865) hasábjain részben politikai, ideológiai kérdésekről, részben esztétikai problémákról.”

Csernisevszkij Nyikolaj Gavrilovics (1828-1883) a *Mi a teendő?* szerzője, a forradalmi demokraták elismert vezetője, író, újságíró 1853-ban Herzen meghívására szülővárosából, Szaratovból Pétervárra ment, és a Szovremennyiknél kezdett dolgozni. Az 50-es évek végén az új uralkodó, II. Sándor előkészítette a jobbágyfelszabadítást, amelyet a többi forradalmi demokratával, Dobroljubovval és Nyekraszovval egyetemben Csernisevszkij is támogatott.

Fatyejev levele tehát egy évvel a történelmi jelentőségű jobbágyfelszabadítás előtt született és címzettje a nagy tekintélyű Csernisevszkij volt, akit Török Endre így jellemez: „...nemcsak a filozófiában, hanem a politika és az irodalom terén is meggyőződéses aufkláristaként lépett fel, színes, kissé irritáló alakja volt az 50-es, 60-as évek szellemi életének, következetességével kirítt az orosz történelemnek, ebből a merőben következetlen időszakából”⁵.

De a többi Fatyejev-mű is a kor jeles folyóirataiban látott napvilágot, elég csak a Vremja-ra, a Bibliotyeka cstyenyija-ra, az Epoha-ra, a Russzkaja beszeda-ra vagy a Gyeny-re utalni. A *Részlet az ezredkrónikából* (*Otrivok iz polkovej letopisi*) című mű viszont, a jelek szerint nem kerülhetett be a Szovremennyikbe, sőt sehol máshol sem látott napvilágot, hacsak nem a *Katonaélet hétköznapijai* (*Melocsi voennogo bita*) című alkotásairól van szó, amelynek két darabja a Szovremennyikben, 1860-ban, az utolsó, harmadik darabja pedig 1862-ben a Vremja-ban jelent meg. Egy biztos, Fatyejev helyzete ekkor nem volt rózsás. Levelét a szomorúság, a sértődöttség attitűdje hatja át, szemrehányást tesz Csernisevszkijnek a késlekedésért, írását végső esetben visszakéri. Pénzügyi gondjai is lehetnek, ezért tesz finom célzást arra, hogy korábban Panajevtől⁶ előleget kért, de mivel ezt nem kapta meg, most már ettől a szándékától is eláll.

Nagyságos Uram, Nyikolaj Gavrilovics!

Az elmúlt év őszén hozzám intézett levelével méltóztatott megengedni, hogy a Szovremennyik szerkesztőbizottságának megküldjem az általam javasolt *Részlet az ezredkrónikából* c. elbeszélésemet, amelyet még szeptember hónapban el is küldtem. Művem további sorsáról azóta nincs semmiféle hírem. Kérdéssel fordultam Panajev Ippolit Alekszandrovicshoz, tőle tudom, hogy N. A. Nyekraszov többször is ígéretet tett arra, hogy ezt az elbeszélésemet meg fogják jelentetni.

⁵ Török Endre. 1970. *Orosz irodalom a XIX. században*. Gondolat, Budapest 153-157.

⁶ Panajev Ippolit Alekszandrovics (1822–1901), a Szovremennyik gazdasági vezetője 1856 és 1866 között, a Nyekraszovról szóló visszaemlékezések szerzője

Közben az idő telik, és Ön, igen tisztelt Nyikolaj Gavrilovics, valószínűleg jól tudja, hogy egy cikk késedelmes megjelenése gyakran gátolja a soron következő munkát, mivel egy-egy cikk gyakran mintegy a másiknak folytatása, arról már nem is beszélve, hogy minden egyes íróember egy adott órában és a maga idejében szeretné nyomtatott formában látni a művét, azt, hogy a szava jókor hangozzék el, mert az ilyen késedelem bizonyos fokig árt a pénzügyi számításoknak is, különösen az olyan ember esetében, aki irodalmi tevékenységre adta a fejét, amiért korunkban mindenki vagy jutalmat vár, vagy talán csak nem szeretne egy kenyér nélkül maradni.

Nyomatékosan kérem Önt, Nyikolaj Gavrilovics, hogy értse meg a helyzetemet, nézze át a cikkemet, és ha lehetséges, jelentesse meg a legrövidebb időn belül. Lehet, hogy nem képvisel rendkívüli értéket, mindenesetre nem rosszabb, mint más cikkek, amelyek folyóiratainkban napvilágot látnak és az ízléssel bíró publikum, miközben nem tulajdonít nagy jelentőséget cikkeimnek, mégis szívesen olvassa azokat. Kérem, válaszoljon levelemre, és ha legnagyobb sajnálatomra nem találja lehetségesnek, hogy megjelentesse a Szovremennyikben, nos akkor bármennyire szomorú lenne is számomra, hogy elbeszélésem egy kilenc hónapig tartó szerkesztőségi elfekvést követően visszatér hozzám – küldje vissza.

Szeretném, ha közöttünk a stílus is más lenne, és teljes őszinteséggel fordulok Önhöz azzal a legalázatosabb kéréssel: jelentesse meg írásmat.

A megjelentetés ígéretének birtokában körülbelül három hónappal ez előtt Panajev úrhoz fordultam azzal a kéréssel, hogy előlegként eszközöljön ki számomra a szerkesztő uraktól egy bizonyos összeget, de elutasítottam. Most már nem bátorkodom ezzel háborgatni Önt, és csak arra kérem nyomatékosan, hogy tiszteljen meg azzal, hogy tudósít a dolgok jelen állásáról. Legalább tudni fogom, mit várhatok, és mit remélhetek.

Alázatosan kérem, fogadja el az Ön iránt érzett mély tiszteletemet és odaadásomat.

Andrej Fatyjejev
(A szerző fordítása)

Fatyeev magyarul megjelent művei:

- A. M., Fatyeev. 1886. Egy muszka katona elbeszélése az 1849-iki magyarországi hadjáratról. *Egyetértés*. XX. évfolyam 162–168. szám. Budapest. Ford.: Zsatkovics Kálmán.
- A. M., Fatyeev. 1949. Egy orosz katona elbeszélése az 1849. évi magyarországi hadjáratról. In: *Két emlékirat az 1849. évi cári intervencióról*. Budapest. Magyar Külügyi Társaság. 139–171. Ford. Zsatkovics Kálmán. (Megjegyzés: az 1866. évi fordítás újbóli kiadása, változatlan szöveggel.)
- A. M., Fatyeev. 2004. A magyarok fegyverletétele. Kísérő tanulmány: Egy magyarbarát orosz katonatiszt emlékei 1849-ből. *Társadalom és honvédelem*. VIII. évfolyam 3–4. szám. 158–162. Fordította és a kísérő tanulmányt írta: Horváth Iván.
- A. M., Fatyeev. 2009. Jeralas. *Nagyvilág*. LIV. évfolyam 7–8. szám. 644–666. (Az íróról szóló ismertetőt lásd: 714–715.). Ford. Horváth Iván
- A. M., Fatyeev. 2009. Emlékezés az 1849-es magyarországi hadjáratra. *Hadtörténelmi közlemények*. 122. évfolyam. 4. szám. 1161–1198. (Az íróról szóló ismertetőt lásd: 1159–1160.). Ford. Horváth Iván

И Иваницкий А.

ЛИРИЧЕСКИЙ МОТИВ КАК ЖИЗНЕННАЯ ПРОГРАММА
(На материале пушкинской лирики 1813 – 1824 гг.)

Abstract: В статье рассматривается анакреонтика Пушкина первых трех периодов его творчества (лицейского, петербургского и южного) как модель поведенческого противостояния аристократа монархии и «черни» в новом веке империи.

Keywords: laziness, dream, feast, bacchanalia, poetry, history.

Мотивный ряд пушкинской поэзии изучен подробно и глубоко¹. Данная работа не претендует на столь полный охват материала и посвящена только тем «универсалиям» лирики Пушкина, которые либо представляют рефлексию поэтом собственного поведения либо задают его программу. Такое смысловое измерение пушкинской лирики обусловлено контекстом русской дворянской культуры рубежа XVIII-XIX веков.

Екатерининская «Жалованная грамота дворянству» (1785) сделала последнее сувереном своего бытия. Эпикурейская «роскошь» и свобода стали синонимами аристократизма. С появлением «Фелицы» Державина составляющей «суверенно-роскошного» бытия дворянина стала «поэзия обладания». Сферы дворянской жизни: эрос, пир, война, блаженное безделье, путешествие / мореплавание и пр. – составили парадигму универсалий лирики Державина и поэтов его круга. Однако с окончанием эпохи просвещенного абсолютизма, в правление Павла и Павловичей, эпикурейство дворянина выражало уже не принадлежность к монархии, а внутреннее противостояние ей. Эта «смена вех», была объявлена Державиным в царскосельской элегии «Развалины» (1798) и подтверждена как поведенчески, так и поэтически: переездом в деревню и созданной там поместной анакреонтикой.

Перелом рубежа веков предопределил развитие русской дворянской лирики первой трети XIX века: Пушкина и поэтов т. н. «пушкинской плеяды»², утвердившей гедонизм формой дворянского суверенитета. Историче-

¹Среди наиболее глубоких и систематизированных исследований лирики Пушкина и его пушкинского периода можно назвать работы В. Сквозникова (1975), Б. Гаспарова и И. Паперно (1979), В. Вацура (1994), В. Грехнева (1994), Б. Гаспарова (1999), И. Смирнова (1994), А. Жолковского (2005) и др.

²Подробнее о феномене «плеяды» см.: Хан 1990, 19-26; Engel-Braunschmidt 1983, 66-87.

ская «смежность» Лицея Царскому Селу как топосу екатерининского века в нынешнем осознавалась Пушкиным на протяжении всего творческого пути. В первых «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814) последнее предстает мемориалом екатерининских войн, но в то же время отражает исторический разрыв двух веков империи: «...Увы! промчались те времена златые... / Исчезло все, великой нет»³.

Как известно, «Воспоминания...» писались 15-летним поэтом по заказу лицейского начальства к приезду Державина, открыто ориентировались на его «Развалины», что и обусловило их известный риторизм. Однако глубокое отношение Пушкина к поведенческой парадигме минувшего века и в зрелые годы подтверждалось как жизнью, так и поэзией. В полуиронической элегии «Мне жаль великия жены...» (1824) Пушкин выделяет гармонию противоположных поведенческих типов Века Просвещения, воплощаемую Екатериной II и ушедшую вместе с ее эпохой. Во-первых, это сочетание *войны* и *поэзии*: «великая жена» «...любила / Все роды славы: дым войны / И дым Парнасского кадила... / Наказ писала, *флоты жгла*...». Эта похвала прямо восходит к поэтической топике минувшего века, когда царица, следуя призыву А. Сумарокова: «Будь Марсом, буди Аполлоном, / Люби оружие и Парнас...» (II; 36). Этот универсализм повторялся в ее фаворитах и сподвижниках. Державинский Решемысл (Потемкин): «...Хотя бы возлежал на розах, / ...Готов *среди своей забавы* / И молнией лететь в храм славы...» (1783, 120-121).

Во-вторых, «великая жена» была в то же время «старушкой милой», сочетавшей высокие занятия и подвиги с эпикурейскими забавами и человеческими слабостями - «...жила / Приятно и немного блудно... / ...Беседы мудрые вела... / С Делиньем – иногда с Барковым...». Это сочетание опять-таки повторяется в державинском Решемысле, который «При всей... важности... / ...шутлив» (Державин, 221). Оба эти единства объявляются Пушкиным утраченными для современности: «Россия... / Твоя ...слава / С Екатериной умерла» (II; 228).

Екатерина никогда не была кумиром Пушкина. Но два «уровня» ее поведенческой гармонии на многие годы станут «программой» самоопределения поэта, заявляемого в лирике и отражаемого ею. Триумф 1812 года обусловил рождение в России т. н. «героической анакреонтики», чьими предметами стали война, любовные похождения и буйные пиры (см.: Гинзбург 1976, 19; Лескис 1993, 152-153, Гаспаров 1999, 114-115). «Екатерининское» единство «дыма войны» и «Парнасского кадила» вобрал в себя для пушкин-

³ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти тт. М., 1949. Т. I. С. 75-76. Далее ссылки на это издание – в тексте статьи. Римская цифра означает номер тома; арабская – номер страницы. А.И.

ского поколения Денис Давыдов - «красноречивый забияка» (I; 385) и «певец-гусар» (II; 90), названный П. Вяземским «Анакреоном под дуломаном» (74).

Таким же программным для Пушкина является единство *высокого подвига* и *шаловливого эпикурейства*, представляющее атрибутом аристократизма. Это выражено в послании 1817 года «Каверину»

...черни презирай ревнивое роптанье: / Она не ведает, что дружно можно жить

С Киферой, ... с книгой, и с бокалом; / Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом (I; 235).

Эту «креативную» шалость воспевают Пушкин в своих друзьях А. Шишков – «Шалун, увенчанный Эратой и Венерой...» (I; 229); Малиновский - «...повеса из повес, / На шалости рожденный...», (I; 58).

Жизненный «выбор» юного поэта скрепил Лицей, объединивший «буйные» и «блаженные» формы эпикурейства. Здесь дни поэта текли, «Исполнены *страстей* и *лени*...» (II; 232), и, «взлелеянный природой и *мечтой*, / [он] знал *поэзию*, *веселость* и *покой*» (II; 144). Однако в новом веке лицейский друг Пушкина князь А. Горчаков, «*философ* и *шалун*» (I; 371), не представляет этим петербургский свет, а вынужденно мирится с ним, «Где ум хранит невольное молчанье...» (I; 370), то есть выступает тайным изгоем нынешнего века.

Осознаваемая Пушкиным принадлежность искомой поведенческой гармонии историческому прошлому задает пути ее анализа в данной статье. В екатерининскую эпоху составляющие дворянской жизни (а отсюда - поэзии) имели единую культурную концепцию, заданную просвещенным абсолютизмом, и потому выступали как внеличностные *концепты*. После разрыва с монархией *нового* века поэт – дворянин замкнул на себе ее *прежнюю* норму. Ее элементы становятся предметами индивидуальной рефлексии и превращаются в поэтические *мотивы*. Но, как обобщение нормы, мотивы эти выступлениями «универсалиями». Их «историзм» - связь с минувшей эпохой и бытование во враждебной нынешней - превращает поведенческую *парадигму* в *синтагму*, то есть необратимую параболу авторской судьбы⁴

Это вводит в ряд рассматриваемых нами универсалий ряд топосов – мест реального пребывания Пушкина или воображаемых им. Они всегда выступают сценами осуществления тех или иных поведенческих моделей и осознаются поэтом как рубежи его необратимого жизненного пути.

⁴ По оценке В. Сквозникова (1975; 138, 142-143), «Если... Державин лирически воспевал свою эпоху как свою жизнь, то Пушкин, наоборот, в своей лирике... воссозда<ет> свою жизнь как национальную историю ...эпоху, важное устроение ее». См. также на эту тему: Гинзбург 1976; 200, 205; Кнабе 1999, 150-152.

На наш взгляд, основы исторического самосознания Пушкина были заложены уже в Лицее⁵ и проявились на двух последующих этапах его поэтического развития: петербургском и южном. Вместе эти рубежи пушкинской судьбы образуют в его лирике своего рода триаду. В лицейском послании «Лицинию» Петербург задается как негатив царскосельского и лицейского мира (что подтверждается в последующей посвященной столице лирике). А Молдавия и Крым предстают в «Тавриде» (1822) и др. областью возвращенного царскосельского «рая»⁶. Поэтому одни и те же заданные Лицеем поведенческие «универсалии» последовательно меняют свое значение в столичном и южном «топосах».

I. «Лень».

«Лень» выступает фундаментальной формой блаженства поэта в Царском Селе, чьи «липовые сени», «всегда любезны[] [его] свободной лени» (II; 144). Такие же «дети мудрой лени» (I; 188) – пушкинские друзья, адресаты его посланий. Галич - «Мудрец ленивый» (I; 120) Всеволожский – «верный обожатель / Забав и лени золотой...» (I; 360). «Золотой» лени родственна ее внешняя противоположность - «суета... приятная» (I; 41), «милые забавы света» (I; 367).

В Петербурге, однако, «лень» и суеты теряют у Пушкина свою «блаженную» суть. Здесь «...тягостная лень душою овладела...» (II; 29); «...в сердце, бурями смиренном, / Теперь и лень, и тишина...» (II; 213); здесь поэт «...влачил постыдной лени груз, / В дремоту хладную невольно погружался...» (I; 313). Источником «дурной» лени оказывается как раз деградация петербургской империи. Тот, кто «...в пруд безмолвный и дремучий / Поток мятежный обратил», своим «жезл[ом] волшебны[м]» поэта «...Душу бурную и младость / Дремотой лени усыпил» (II; 147). Поэт стремится в деревню, дабы изгнать из души «лени сон угрюмый» (I; 352). Столь же тлетворной становится родственная лени суета, предчувствуемая Пушкиным уже в Лицее. В столице любовь, пиры, поэзия и пр. омрачены «лукавой суетой» (I; 118), «сует[ой] столицы праздной» (I; 345), а герой обречен «...кружиться / Без

⁵ О специфике пушкинской рецепции собственной биографии в лицейской лирике см.: Кибальник 1987, 89–99.

⁶ Именно в контексте этой сквозной программы, заданной Царским Селом и Петербургом, нами будет рассматриваться пушкинское «паломничество к Югу», символика которого детально и глубоко описана в монографии Б. Гаспарова (1999, 183-197): «инферно», восполняющий любовные силы, Содом, «пустыня» как место встречи с тенью поэтического учителя и др. О мотиве «возвращенного рая» Царского Села у Пушкина см. также: Дмитриева 1999.

дела в хлопотах, / Зевая веселиться / В театре, на пирах» (I; 91) – «...Опасною прельщенный суетой...» (I; 370)⁷.

Однако на крымском и молдавском Юге поэт может вновь «Душой уснуть на лоне мирной лени» (II; 50) и вновь обретает «...милые предметы, / Пленявшие меня в младенческие леты, /... когда... // Я пеньем оглашал приют забав и лени...» (II; 47).

II. «Мечта».

В русле «героической анакреонтики, «мечта» пушкинского героя, рожденная «на маках лени» (I; 124), имеет своими основными предметами *войну* и *эрос*. Их вольная смена задана «Посланием к Юдину» (1815), где среди «прелестной сельской простоты», на ложе неги, мечта рождает бранные картины: «...Я слышу топот, слышу ржанье. / Блеснув узорным чепраком...» Войну, однако, мгновенно сменяет «друг сердца, милая Сушкова» – когда «...ветер ...резвясь, / На снежну грудь прохладой дует...» (I; 171, 173-174).

Любовное видение, однако, всегда мимолетное: «В восторгах чувства онемели... / Но что! Мечтанья отлетели! / Увы! Я счастлив был во сне...» (I; 174). (Ср. «Сон», 1816; «Сновидение», 1817). Эта мимолетность эротической мечты делает предметом и смыслом поэзии ее дерзкое и игривое осуществление. Таковым выступает метаморфное проникновение за покровы в желанные и запретные области женского тела и, в конечном счете, в лоно. В частности, поэт видит себя нюхательным табаком, сеющимся на грудь «Красавице, которая нюхала табак» (1814)⁸. В шутовском посвящении «Нимфодоре Семеновой» (1817-1820) он «Желал бы быть ... [ее] покровом, / Или собачкою постельною...» (I; 401)⁹.

⁷Та же поэтическая логика читается в лирике Языкова. «Младый поклонник суеты» (78), «прельщенный суетой» (60), он погружен в «мир возвышенных сует» (259). Однако в столице им «владеет... тщета мирская, / И лень...» (245); он «...Терялся... в толпе сует, / ...пил бездействия и лени / Снотворно действующий мед» (334). Светские «лень» и «суеты» знаменуют у Языкова необратимое убывание жизни в светском мире: «Уж бремя суеты тягчит мою главу» (65); «...Мой челнок несется в Лету / Лени сонною волной...» (60). Поэтому «враг лени и сует» (61) от столичных «...лени и забот...» (246), «...хладной суеты, / Где многочисленные в Лету / Бегут надежды и мечты...» (223), подобно герою Пушкина, стремится в деревню, где ему «...не мешает мир забот, / Ни лень друзей...» (236).

⁸ О рокайльной основе мечты о метаморфном проникновении в «Красавице...» см. Шарафадина 2001, 118 – 141.

⁹ В послании «К Живописцу» (1815) симулируется обратная операция: желанные красоты возлюбленной не раскрываются, а прикрываются воображаемым живописанием:

...Вкруг тонкого Гебеи стана / Венерин пояс повяжи,

III. Пир и пиршественный эрос.

Наряду с любовными подвигами, «Вакха буйный пир» (II; 100) является единственной формой героического эпикурейства минувшей эпохи, доступной юному Пушкину и его лицейскому кругу. Пир пронизан духом *битвы*. Поэт призывает «Пирующих студентов» (1814): «Мы полем овладеем... [...]...Придвинь же пенный стакан, / На брань благословляю...» (I; 56-57). Мотивы пиршественного боя пронизывают послания 1815 года «К Галичу» (1815) и к «...Пушину»; «Торжество Вакха» (1818) предстает воинским триумфом императора, а «пир» - «мирным боем» «отважных бойцов» (I; 322)¹⁰.

Пиршественному «мирному бою» сопутствует столь же буйный коллективный эрос, когда «...с громким смехом сладострастье / Ведет нас, пьяных, на постель...». Пушкин и его друзья - «...рыцари лихие / Любви, свободы и вина» (I; 380) - «...дни вед[ут] / С Амуром, шалостями, вином...» (I; 349).

Однако оппозиция «века нынешнего и века минувшего» отдаляет «буйный пир» от столицы и воплощенной в ней власти, в идиллическую «глушь» (I; 124) под «отдаленный неги кров» (I; 120), выступающие литературными масками Царского Села. Пир утверждает свободу, чей «кумир» - «За столом законодатель...» (I; 359). Эта свобода – аристократическая: «Пусть чернь слепая суетится, / Не нам безумной подражать» (1817-1820, I; 402). Та же оппозиционность пира звучат у Н. Языкова, которому пиршественная дружба «святей царской головы...» (213), а потому «Приди сюда хоть русский царь, / Мы от бокалов не привстанем...» (95-96). Это противостояние делает пир замкнутым собранием избранных, когда «...с громом двери на замок / Запрет веселье молодое» (I; 120-121). У Языкова это отражается формулой: «...Мира презрителей / Боже, храни!» (99). У Е. Баратынского это «...Приют, от светских посещений / Надежной дверью запертой, / Но .../ Открытый дружеству...» (376).

Цель пира - приобщение «рыцарей лихих» альтернативной, эпикурейской «вере», молитвы «Вакху и любви...» (I; 235) и превращение в «Вакха *жре[цов]* лихих» (I; 56-57). Освещающая пир «лампада» - «подруга *бдений*» (II; 113-114), преодолевает свет «лампады» «ложной мудрости», пролагая путь к «солнцу бессмертному уму» (1825, II; 274). Поэтому, желая себе и Пушину, чтобы от вина «ума светильник / погасн[ул] ныне в нас» (I; 118),

Сокрытой прелестью Альбана // Мою царицу окружи.

Прозрачны волны покрывала / Накинь на трепетную грудь... (I; 175).

¹⁰ О символике пира в поэзии «плеяды» и ее «давыдовских» корнях см.: Ketchian 1996, 363-384. Ср.: Виролайнен 1998, 40-69.

Пушкин фактически имеет в виду ту же чуждую пиру «ложную мудрость». Таинство заключено в самой природе вина – недаром истина в одноименной притче 1816 года обретается Силеном на дне винной чаши (I; 202).

Приобщение тайной пиршественной мудрости наделяет «неги кров» значением «пустыни» (I; 98, 124, 136, 184), поэт же становится «пустынником» (I; 118, 380; ср. I; 141). Историзм отшельничества «рыцарей лихих / Любви, свободы и вина» лучше всего высвечивает «*Лихой товарищ наших дедов...*» (1824), который, подобно им, «друг Венеры и пиров»; но ему, в отличие от них, блестящая столица и идиллическая глушь равно подлежат и принадлежат: «Он на обедах бог обедов, / В своих садах он бог садов» (2; 231).

Оппозиция пиршественной оргии современности делает ее пожизненной. В анакреонтике К. Батюшкова пожизненное пользование радостями жизни обусловлено ее скоротечностью: «...Пока бежит за нами / Бог времени седой, / ...Упьемся сладострастьем / ... Под лезвием косы...» (68)¹¹. Лицеист Пушкин взывает: «Смертный, век твой привиденье, / Счастье резвое лови; / ...Чаще кубок наливай...» (II; 167). Пожизненным является и эрос. Пушкин желает «Князю А.М. Горчакову» (1814), чтобы тот, «...Вступая в мрачный челн Харона, / Уснул... Ершовой на грудях!» (I; 49)¹².

Легкость жизни обуславливает легкий и веселый «побег» к «тихой Лете»: «...Круговой нальем сосуд – / И толпою наши тени / К тихой Лете убегут./ Смертный миг наш будет светел...» (1817, I; 318). Веселье *вплоть до ухода* и *веселость самого ухода* однажды делают *уход* главным содержанием *веселья*. Таково «Мое завещание. Другам» (1815), где проводы юного поэта, который «решился завтра умереть», знаменует «последний пир» друзей, куда «...веселье прибежит, / ...И нас от сердца рассмешит / За полной пенистою кружкой...». Председателем на торжество призывают Эрота - «друга наших лир, / Богов и смертных властелина», который размыкает границу двух миров, фактически вводя их в любовную связь (I; 126 – 128). Таким образом, праздник ухода подспудно представляет его *переходом* в другой мир¹³.

¹¹ Те же мотивы пожизненных радостей звучат у Вяземского «Кинем печали! / Боги нам дали / Радость на час...» (79), Баратынского: «Кто был счастливей, тот умней» (101) и Дельвига: «...Дай нам, благодный Зевес, / Встретить новый век с бокалом!...» (128)

¹² Поздний «Отрывок» 1830 года сводит рокайльные темы метаморфного про- и прямого / «загробного» «приникновения» к заветным местам возлюбленной – воспевая «...розу счастливую, / На персях увядшую / Элизы моей...» (III; 217).

¹³ Самобытность мотива добровольного ухода как главного содержания земного веселья особенно наглядна на фоне схожих по сюжету «Отложенных похорон» Вяземского (1810-е гг.). Добровольное «погребение тайком» в сопровождении амура и граций оказывается невозможным: весь окружающий его «пантеум» и покровительству-

«Переходности» ночного пира отвечает его «вакхичность». В «Торжестве Вакха» вакханки «...венчаны гроздем, обнаженны, / ... свиваются руками, / Волшебной пляской топчут луг.../ Их сладострастные напевы / В сердца вливают жар любви...» (I; 323-324). «Вакхическая песня» (1825) возвращает вакханалию в современность: «...Раздайтесь, вакхальны припевы, / Да здравствуют нежные девы / И юные жены, любившие нас!» (II; 274). «Всеволожском» (1819) Пушкин рисует схожую картину его будущих деревенских пиршеств, когда «...египетские девы / Летают, вьются пред тобой; / Я слышу... / Стон неги, вопли, дикий вой...» и т. п. (I; 361).

В то же время собственно петербургский эрос так же ничтожен и разрушителен, как и сопутствующая ему «лень», - что в частности, проявляется в мотиве импотенции (ср. эпиграмму «Орлов с Истоминой в постеле...», 1817). Этому эросу, однако, Пушкин предается всецело – весело раскрывая в эпиграммах и посланиях 1819 гг. мету его ничтожества - дурную болезнь («Я ускользнул от Эскулапа...», «За старые грехи наказанный судьбой...»). Фактически в Петербурге Пушкин предается соблазнам «развратного города», риторически предвосхищенного в лицейском послании «Лицинию». Черты изображенной в нем «общей всем» римской гетеры повторяет в петербургской лирике «дама полусвета» Ольга Массон, предмет «влюбленного плача» Пушкина и его друзей. «Крестница Киприды», «жрица наслажденья» и служанка «резвого разврата» «ради злата», Ольга профанирует мотив донжуанской тайной ночной интриги, - лживо обещая «ночь восторгов, ночь забвенья» и назначая «тайный час» (1819, II; 343). Таким образом, в лирике Пушкин выстраивает свою жизнь исполнением некоего историко-культурного текста. Это задает два смысла «паломничества к Югу» - приобщения античному прообразу «вакханалии» и избавления от последствий его петербургской профанации.

Крым («Таврида») выступает у Пушкина пространственно-временным «отрогом» античной Греции: «...здесь был грозный храм, / Где крови жаждающим богам / Дымились жертвоприношенья...» (II; 213). С другой стороны, природа Крыма напоена «воздухом сладострастья» и наполняет северного пришельца «какой-то негой неизвестной» (II; 108). Это соединение прозреваемой в Крыму «подлинной» античности с эротикой следует, очевидно, рассматривать в русле своеобразного «романтического эллинизма» поэта. После знакомства в конце 1810-х годов с поэзией Андре Шенье античность начинает связываться в России с южной (греческой либо италийской) «почвой», подлинным содержанием которой видится не абстрактно-государственная нор-

ющий ему пантеон – земные, а не потусторонние: «Венеры взоры, / С широкой чашей пьяный Вакх, / Цевница Феба, розы Флоры, / ... Смерть веля <т> забыть» (138).

ма (имперская либо республиканская), а поэтическое эпикурейство (См. А. Смирнов 1994, 50, 104-105; Константинова 1996, 17 - 30). Любовная «витальность» противопоставляет Крым безжизненному и бесплодному Петербургу - «...мертвой области рабов...» (I; 360), чей «цвет небес» - «зелено-бледный» и где царствуют «холод и гранит» (III; 177). «Здесь речи – лед, сердца – гранит...» (III; 164); «...холодом сердца поражены» (I; 370), а «приличий хлад» (II; 42) неотделим от «...хладных прелестей Невы» (I; 360). Расставание в Крыму со столичными «наперсниц[ами] порочных заблуждений» (II; 7) знаменует не закат жизни, а возврат ее зари:

...Пирры, любовницы, друзья / Исчезли с легкими мечтами,
Померкла молодость моя / С ее неверными дарами.

Так свечи, в долгу ночь горев... / Бледнеют пред лучами дня... (II; 109).

В то же время в образе Крыма отчетливо видятся черты «загробного» мира. Они обнажаются в «Тавриде», где «сердцу непонятный мрак, / Приют отчаянья слепого...» уподобляется водной бездне у скал самой Тавриды (II; 106)¹⁴. Эротическая телесность противопоставляет «загробную» Тавриду Раю Библии. Последний, «...где все блистает / Нетленной славой и красотой...», по сути, не является раем, поскольку лишен земной любви и памяти о ней: «Во мне бессмертна память милой. / Что без нее душа моя?..» (II; 107). Подлинным, земным раем оказываются «одушевленные поля» Тавриды (II; 108)¹⁵. Которые, таким образом, выступают рубежом «любовного» перехода к подлинной, свободно – эпикурейской античности.

Эти значения крымского Юга символически соединяются в «Прозерпине» (1824) – вольным пушкинском переложением баллады Э. Парни. Здесь

¹⁴ См. наблюдение Б. Гаспарова (1999, 188) о подобии «смертельного» обморока путника и воображаемого прыжка с крымской скалы в водную бездну рассказу Франчески да Римини и финалу V песни дантовского «Ада».

¹⁵ Жизнетворный эротизм крымского Юга сконцентрирован в морской стихии. В элегии 1823 года «Завидую тебе...» «берега Европы обветшалой» фактически уравниваются с земной твердью в целом, а Юг предстает как мир *морской*: «Ищу стихий других, земли жилец усталый; / Приветствую тебя, свободный океан» (II; 49). В элегии следующего, 1824 года «К морю» последнее – «свободная стихия», «...души предел желанный», ради которого поэт готов «...навек оставить /... скучный, неподвижный брег» (II; 196). Именно море заключает в себе эротизм Юга. Его «веселые струи» и волны «...блещут, / Лаская пышные брега» (II; 108), «...мирные ласкают берега...» (II; 49-50). Нежное сладострастие моря в отношении «пышных берегов» Крыма воплощает «Нереида» (1820), увиденная поэтом «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду» (II; 22). Это обуславливает «водную» / «морскую» природу женского лона и любовного акта, когда «текут... ручьи любви...» (II; 148):

Приют любви, он вечно полн / Прохлады сумрачной и влажной,

Там никогда стесненных волн / Не умолкает гул протяжный (1824, II; 184).

античный мир выступает порогом Аида, куда заглавная героиня, дочь подземной богини Цереры, увлекает смертного юношу, и который выступает средоточием оргийного эроса: «...Там бессмертье, там забвенье, / Там утехам нет конца...» (II; 177). *Историческое* измерение перехода в «загробное» прошлое развивает «Клеопатра», первая версия которой была создана Пушкиным в том же 1824 году, а две последующие вошли в прозаические фрагменты 1834 – 1835 годов: «Египетские ночи» и «Мы проводили вечер на даче». Предложение Клеопатры гостям любовной ночи в обмен на жизнь, подкрепленное клятвой «Подземных ужасов печальным царям» (II; 220) делает италийскую античность новеллы площадкой любовного перехода в Аид, а саму Клеопатру уподобляет Прозерпине, «ада гордой царице»¹⁶. Главный герой новеллы, безымянный юноша, откликается на предложение Клеопатры, чтобы приобщиться *истории* Рима, воплощаемую и прожитую двумя старшими героями, также принявшими любовный вызов царицы: воином Флавием и поэтом – эпикурейцем Критоном.

Римская древность вполне соотносима в «Клеопатре» с русской современностью. «От ...первых дней поклонник певец / И пламенных *пиров*, и пламенной *Киприды*» (II; 221), Критон предстает человеком пушкинского лицейского круга. В свою очередь, «...Флавий, воин смелый, / В дружинах римских поседель», соотнесен с героическим веком «полнощной» Империи, «...когда под скипетром великия жены / Венчалась славою... Россия...». В образе самой пушкинской Клеопатры находили черты Екатерины II - царственной гетеры во главе роскошного и веселого двора, стареющей - но ищущей все новых юных любовников. (См., напр., Лотман 1995, 290). В то же время устойчивым мотивом поздней лирики Пушкина является любовь лирического героя к «роковой» женщине / «Клеопатре»: ср. «Портрет» (1828) «Наперсник» (1828) «Когда твои молодые лета...» (1829). А также любовь юноши к зрелой, страстной и царственной женщине - см., напр., «Паж, или пятнадцатый год» (1830). Это позволяет соотнести безымянного любовника Клеопатры с лирическим героем Пушкина, которому страстная / «фатальная» любовь к обожествленной женщине - «царице» пролагает путь в героическое прошлое, ставшее «загробным».

IV. Поэзия.

Каждое из описанных выше состояний и поведенческих областей отражается тождественной ему поэтической формой.

Лень как фундаментальная форма блаженства юного Пушкина и его друзей, выступает и первоисточником поэзии. Поэт, который вместе с дру-

¹⁶ На сходства двух новелл обращали внимание Б. Гаспаров 1999, 189; И. Кузнецов 1999, 120-121, А. Фаустов 2003, 66.

зьями знал «досуг - беспечных муз удел, / И наслажденья лени сонной» (II; 115), объявляет «Тургеневу» (1817), что «трудолюбивая поэзия» вредна для его «лености .../ Всегда беспечной и свободной ...» (I; 310). В «Сне» (1816) лень призывается к качеству «царицы» поэтического вдохновения (I; 184). Та же лень вдохновляет пушкинских друзей. Батюшков - «Парнасский счастливый ленивец» (I; 69); А. Дельвиг - «сын лени вдохновенной» (II; 280); В. Энгельгардт - «Ленивый Пинда гражданин» (I; 345). И у Языкова лень - «сотрудница поэтов» (204), воспевающая те же «потехи лени» (279). А сам он «...блажен... <поскольку> с музами делил свое *безделье*» (306). В свою очередь, блаженная «суета» в своем поэтическом измерении связывается, в том числе, с «волшебницею – славой...» (I; 137).

Ключевым предметом «ленивой» музыки, безусловно, являются любовные радости: «...Певцу любви любовь награда...» (I; 70). Поэтому в «пределе» поэзия, рожденная ленью и любовной негой, ими же в конечном счете и поглощается. Так, в «Тени Фон-Визина» (1815) Батюшков, единственный достойный наследник почившего литератора, - «...лени связанный уздою, / ...с Лилой нежится младою, / Забыв совсем, что он пиит...» (I; 165). Ср.: «...В бездействии счастливом / Забуду милых муз, мучительниц моих...» (I; 244). В посланиях «Моему Аристарху» (1815) и «Тургеневу» (1817) поэзия, как мгновенное досужее выражение блаженной лени, любовных или дружеских чувств, поэзия является чем-то «вторичным» в сравнении с ними: «Поэма никогда не стоит / Улыбки сладострастных уст» (I; 310).

Если «ленивая» поэзия рождена в объятьях «Лилы молодой», то предметом рожденной ею поэтической «мечты» (в значении «фантазии») выступают те же земные радости, но пока не доступные наяву. «Младых певцов удел» (I; 174), «Певца сопутник милый, / Мечтанье легкокрыло» (I; 100) предстает как блаженно-дремотное воображение, когда «...быстро привиденья / Роясь в волшебном фонаре, / На белом полотне мелькают...» (I; 130). Естественно, временем расцвета поэтической «мечты» становится «волшебной ночи темнот[а]», когда «При месячном сиянье, / Слетают резвою толпой / Крылатые мечтанья...» (I; 124). Сонная ночная «мечта» погружает поэта в сказочное волшебство: «...Волшебники, волшебницы слетали, / Обманами мой сон обворожали...» (I; 190).

Мгновенный и беспечный перелет поэтической фантазии с предмета на предмет обнажает *детский* статус поэта, воспевающего то и другое в форме веселой («резвой») *игры*. Пушкина «Муза» «В младенчестве... любила...» (1821, II; 26). «Мечтатель» «Летает *резвою* рукой / На лире *оживленной*...» (I; 124). Призыв «К Батюшкову» (1814), «Философ[у] *резв[ому]* и пиит[у]»: «...По струнам / Летай *игривыми* перстами, / Как вешний зефир по цветам...» (I; 70). Соответственно, и сама муза предстает «игривой» (II; 87), «резвой и молодой» (I; 170), как «резвая болтунья...» (II; 90), а «Крылатые

мечтанья» «Слетают *резвою* толпой» (I; 124). Друзья поэта – «Питомцы Феба и *забавы*» (I; 466); а поэтическую «колыбель» А. Шишкова «*Веселье резвое* и нимфы Геликона /... качали...» (1816, I; 450).

В Петербурге, где «лень» меняет свое лицейское значение на противоположное, поэтические «мечта» и «игра» уходят вовсе. В то же время на крымском и молдавском Юге, где «*Мечта* знакомая вокруг меня летает...» (II; 7) возвращается и рождаемая ею поэзия: «...вновь явились *музы* мне / ... Цевницы брошенной уста мои коснулись ...» (II; 47).

Поэзия - непреложная составляющая *пира* и сопутствующих ему *любовных утех*. Винная чаша объединяет друзей «...веселья... / Киприды и стихов» (II; 113-114). Поэзия пира и эроса отражает их исконное родство. Так, поэзия Языкова «пенится хмельною брагой, / ...разымчива, пьяна...» (II; 334). Поэтому она пожизненна, как пир и любовь, воспеваемые ею: «...Доколь, сражен стрелой незримой, / В подземный ты не снидешь дом, / ...Играй...» (I; 70).

Передвижение в идиллический уголок предопределяет отказ от героической поэзии в пользу анакреонтики. Отказ имениннику «Князю А.М. Горчакову» (1814) в пожеланиях воинской славы Пушкин обосновывает своим поэтическим кредо: «Не *сладогострастия* поэт / Такою песенкой поздравит, / Он лучше муз навек оставит!..» (I; 49). Такой же отказ воспевать «Войны кровавый пир» звучит в послании «Батюшкову» (1815, I; 113). Ср. эпилог «Царского Села» (1819): «Другой пускай поет героев и войну, / Я скромно возлюбил живую тишину...» (I; 144). Но самому «...Батюшкову» равно пристало петь и «Стакан, кипящий пеной белой», и «кроваву брань», и «сатиры жало[]» (1814, I; 70-71). Значит, Батюшков, согласно Пушкину, еще связан с универсальной «державинской» поэтической нормой минувшего века! Сам же Пушкин и 8 лет спустя противопоставляет свою музу, «Мечтанья суетного сна», сатире и не гордится тем, «...что у столба сатиры / Разврат и злобу ...казнил...» (II; 110). Отказ от героики и сатиры в поэзии оказывается следствием исторического разлома и фрондой в отношении современности¹⁷.

Веселое проникновение за заветные покровы, будучи обращено в «Минутной резвости *нескромные* стихи» (I; 235), превращает поэтическую «резвость» в «*дерзновение*». Вместе с «игрой» оно рождает поэтическую «шалость». Пушкин признается «...Дельвигу»: «Сначала я *шалил*, / Шутя стихи кроил...» (1815, I; 141). За пиршественной чашей лицеисты слушают «песни *шалуна*» (II; 113). Ср. похвалу «Языкову» (1826) «...Как ты *шалить* и

¹⁷И у Дельвига анакреонтическая антика противопоставляется эпической. Его поэт «...Крона быстрого и не узрит в мечтах. / Но невзначай к нему в обитель постучится / Затеяливый Эрот... / Хор смехов и Харит...» (284). Об «опозиционной» подоплеке пушкинской анакреонтики см. Гинзбург 1976, 24, 209; Лескис 1993, 114.

как ты мил...» (II; 334). Муза же превращается в «шалунью» (II; 90), которая парадоксальным образом задает образ возлюбленной. В царскосельских «Дубрав[ах]... в часы свободы...» (1818) поэт - «...свидетель умиленный / ... младенческих забав» явившейся ему юной подруги, которая, в свою очередь, питает его вдохновение: «И мысль об ней воодушевила / Моей цевницы первый звук...» (I; 340).

«Элизиум полнощный», где «мирны дни вели земные боги», сделал пушкинскую музу «посредницей» между землей и небом, вдохновляющей его как на «песни мирные фригийских пастухов», так и на «гимны важные, внушенные богами» (II; 26). Это разворачивает шаловливое проникновение за покровы в мир небесных богов, в которых обнаруживается та же земная фривольность. Таковы Юпитер в кантате «Леда» (1816) и голубь в «Гавриилиаде». «Шаловливой» формой поэтического сведения небес и земли оказывается сочетание «смешного с важным» (II; 88), а фактически – обнаружение «смешного» (то есть шаловливого и земного) в «важном» («небесном») ¹⁸.

В конечном счете муза – «шалунья» переворачивает смысл христианской «сакры». Библии противопоставляется «Святая Библия Харит» - «Орлеанская девственница» Вольтера, которую «...Амур нашел... / В архиве шалости молодой» и по которой адресат должен молиться «своей Венере» (I; 201).

Юг как любовно-животворный Аид меняет роль музы – «шалуньи» и «резвой болтуни». Именно в «архивах ада» автор посвящения к «Гавриилиаде» «любви проказы... отыскал», - что, в конечном счете, и делает любовь «бешеной» (II; 88). «Архивы Ада» замещают «архивы шалости молодой», хранящиеся в «Цитере», - разворачивая, таким образом, устремление поэтической шалости с небесного мира в подземный / «загробный». «Клеопатра» и «Прозерпина» не просто венчают авторский поиск «бешеной любви проказ» в «архивах ада», но, в отличие от «Гавриилиады», уже открыто представляют «ад» как античный «грозный Аид». Орфическое движение поэта и его музы превращает «своевольные мечты» «поэзии прелестной» в «Парнаса тайные цветы», чья родина – «сумрак неизвестный» (II; 107).

Путь превращения розы как атрибута поэзии рококо в «тайные цветы» мира теней (пролагающего, тем самым, путь ее певцу) обозначается в строфе 1825 года: «Лишь розы увядают, / Амврозией дыша, / В Элизий уле-

¹⁸ Божественно-земное двуединство поэзии утверждается и в поздней лирике. Будучи плодом любви Феба и нимфы Эха, повторяющей все звуки земного мира, поэзия воспроизводит все земные звуки в небесной гармонии («Рифма», 1830). А в «Эхе» (1831) рифма целиком подобна последнему, равно отвечая «...грохоту громов /...И крику сельских пастухов...» (III; 227). Этот идеал поэзии как гармонии земного блаженства и небесного дерзновения прославляется в послании «Гнедичу» (1832): «Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты / Жужжанию пчел над розой алой...» (II; 239).

тает / Их легкая душа... (II; 307). В общем контексте поиска «любви проказ» «Элизий» соединяется в своем значении с «грозным Аидом» и «архивами ада».

Отражая соединение поэта со «свободной стихией» моря, поэзия сама предстает струящейся влагой, когда стихи, «...сливаясь и журча, / Текут...» (II, 148), - либо *мореплаванием*. Иак, в элегии «К морю» поэт мечтает по его «хребтам... направить / Свой поэтический побег...» (II; 196). В поздней лирике мотив поэзии как мореплавания либо сопутствующей жизненному мореплаванию возникнет, соответственно, в стихах «Осень» (1833), «Арион» и «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (1827).

Подчиненность поэтической «мечты» эросу и ее распространение на «небеса» делает музу - «*подругой тайной*», чьим «урокам» поэт «в немой тени дубров / С утра до вечера прилежно ...внимал...» (II; 26). Поэт «Любовник муз *уединенный*» (I; 339), - «... с музой не[жи]тся молодою...» (I; 154), «...с музой молодою / ...провел веселый век»; (I; 138); в Захарове он живет «... с музой резвой и молодой» (I; 170). Ему «Фебовы сестрицы» (музы) «с *негой* выют досуг» (I; 134). Таким же «наперсником» «музы ветреной» выступает Жуковский, вдохновляющий автора «Руслана...» - «своей причудливой мечты / Наперсника иногда *нескромн[ого]*» (IV; 86). А также Дельвиг - «Парнасский волокита» (I; 57) и «...муз невинных / лукавый духовник» (I; 141).

Последующие за Лицеом деградация поэзии и отказ от анакреонтики оказываются равны любовному «воздержанию» и упадку любовных сил: «...От воздержанья муза чахнет, / Теперь едва, едва дышу! / ...И редко... с ней грешу...» (II; 30). В Петербурге вместе с поэзией профанируется и ее сексуальная символика. Такова эпиграмма «*Словесность русская больна.../ Ей Каченовский застудил / Теченье месячных изданий*» (1825, II; 315). (В последней строке - курсив А.С. Пушкина).

Пиршественный «веселый уход», изображенный Пушкиным в «Моем завещании...», получает собственно поэтическое измерение в южной ссылке. В посланиях «К Овидию» и мотивно примыкающих к нему стихах 1821-1822 гг. молдавская «пустыня» где «...хитрым Августом изгнанный / Овидий мрачны дни влачил» (II; 31), а сейчас «...прах Овидиев *пустынный* мой сосед» (II; 46), предстает местом «потусторонней» встречи Пушкина с певцом подлинной, эпикурейской античности¹⁹. Молдавия предваряет Италию не только в пространстве, но и во времени - сводя Пушкина с «тенью Назона»

¹⁹ Неслучайно на Юге кощунственное «переворачивание» сакры превращается в открытое противостояние власти: издевательски примеряемое музой - «шалуньей» «израильское (религиозное) платье» прямо связывается с «придворным тоном» (1821, II; 91).

(II; 98), то есть с подлинной, анакреонтической древностью, которая нынешней эпохой изгнана в мир «теней».

* * * *

Пушкин отразил в своей лирике возрастание поэтической компоненты в суммарном *поведенческом* значении аристократизма. Наиболее явно это выражено в письме А.А. Бестужеву (1825): «У нас писатели взяты из высшего класса общества. *Аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием*» (X; 146)²⁰. Осознав еще в Лицее исторический разлом империи, Пушкин превращает анакреонтику (блаженную «лень», отражаемую поэтической «мечтой») из рефлексии «роскошного» бытия аристократа в его моральное противостояние современности – как монархии, так и «черни». Ключевой формой такого противостояния становится пиршественная вакханалия. Отдаление в «пустыню» и превращение в тайное посвящение делают пир переходом в «загробный» мир «подлинной» античности, бывшей жизненным содержанием минувшего века «полночной» империи и утраченной в нынешнем.

²⁰ Позднее эту мысль почти дословно повторит Чарский в «Египетских ночах»: «Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа...» (VI, 375-376).

Литература

- Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Изд. «Литературные памятники». М., 1983.
- Батюшков К.Н. Сочинения. М., 1955.
- Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.
- Виротайнен М.Н. Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры. СПб., 1998.
- Вяземский П.А. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Издание третье. Л., 1986.
- Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб., 1999.
- Гаспаров Б.М., Паперно И. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes. – Stockholm, 1979.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1976.
- Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. НН. 1994.
- Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. Л., 1959.
- Державин Г.Р. Сочинения. Новая библиотека поэта. СПб., 2002.
- Дмитриева Е.Е. Тема Аркадии в поэзии Пушкина (утраченный и обретенный рай) // «А.С. Пушкин и мировая культура». Международная научная конференция. Материалы. М., 1999.
- Жолковский А.К. К описанию поэтического мира Пушкина // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии М., 2005.
- Кибальник С.А. Об автобиографизме пушкинской лирики юного периода // Русская литература. 1987. – №1. С. 89–99.
- Константинова С.Л. К проблеме: Италия и эстетический идеал в поэзии А.С. Пушкина // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1996.
- Кузнецов И.С. Система лирических ситуаций в романтической поэзии А.С. Пушкина. М., 1999.
- Лесскис Г.А. Пушкинский путь в русской литературе. М., 1993.
- Лотман Ю.М. У истока сюжета о Клеопатре // Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995.
- Сквозников В.Д. Лирика Пушкина. М., 1975.
- Смирнов А.А. Романтическая лирика А.С. Пушкина. М. Изд. МГУ. 1994.
- Смирнов И.П. Aemulatio в лирике Пушкина // Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Тт. 1-10. М., 1781.
- Фаустов А.А. Герменевтика личности в творчестве А.С. Пушкина (две главы). Воронеж, 2003.
- Хан Е.И. К проблеме «пушкинской плеяды» // Филологические науки. М., 1990, № 2.
- Шарафадина К.И. «Игра во вкусе рококо» в мадригале Пушкина «Красавице, которая нюхала табак» // «Русская литература». М., 2001. № 4.
- Языков Н.М. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. М.-Л., 1964.

- Engel-Braunschmidt A. Puskinskaja plejada oder ueber die Brauchbarkeit literarhistorischen Terminus // *Slavisches Spektrum: Festschrift für Maximilian Braun zum 80. Geburtstag. Opera Slav.: Neue Folge. 4.* Wiesbaden: Harrassowitz, 1983.
- Ketchian, S. Drinks and Their Vessels in Early Nineteenth-Century Russian Poetry: Davidov, Puskin, Jazykov // *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 40:3 (1996 Oct 1).

Иванов К., Супрун-Белевич Л.Р.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ ПОЛЕЙ 'ПОГОДА' И 'ВРЕМЯ' В
БЕЛОРУССКИХ И БОЛГАРСКИХ ЗАГАДКАХ

Abstract: In this paper presentation of semantic fields «weather» and «time» in Belarusian and Bulgarian riddles is given. Dominating features and characteristics of the denotators of the sphere «weather» and «time», widely used in metaphorical coding of riddles, are singled out. Convergence in linguistic and figurative forms of Belarusian and Bulgarian riddles is explained by genetic proximity of the languages and cultures and functional constants of creating and spreading of such texts. Divergence is connected to different living conditions, cultural traditions and specific character of Belarusian and Bulgarian figurative thinking.

Keywords: riddle, weather, time, metaphorical substratum, metaphor, figurative.

1. Общие положения

Загадка, как и пословицы и поговорки, относится к малым фольклорным жанрам. Текст загадки должен обеспечить возможность логическим путем дойти до правильного ответа. Загадка как специфический текст основывается на трансформированном изображении реальной действительности. Очень часто объект-денотат описывается при помощи условных наименований, мотивирующей основой которых являются его характеристики. Иногда такая мотивация отсутствует, а в других случаях она опосредована поэтикой загадки, особенностями ее ритмического, интонационного оформления, наличием или отсутствием рифмы. Текст загадки, как правило, состоит из одного предложения. В таких тесных рамках загадываемый предмет должен быть представлен максимально эффективно. «Наводящая» и «запутывающая» составляющая текста загадки переплетаются и заставляют автора представить типичное, известное всем неординарно, метафорически. Загадки имеют очень древнее происхождение. В них отражены представления, характерные для первобытного мифологического мышления. Тематика загадок ограничена кругом хорошо известных явлений и предметов, которыми человек окружен ежедневно и которые находятся в прямой или опосредованной связи с его трудовой деятельностью. Отвлеченные понятия и философские вопросы редко встречаются в загадках, но и в этом случае народ старается использовать при их кодировании конкретные образы.

Наше внимание привлекли болгарские и белорусские загадки, относящиеся к семантическим полям «погода» и «время». Диалектическое сочетание общего и конкретного в отражении действительности особенно ярко

проявляется именно в этих двух тематических сферах. История и современное состояние славянских языков подтверждают правомерность такого подхода. В болгарском языке, например, погода и время обозначаются одной лексемой *време*. В украинском языке *вереме* обозначает хорошую погоду, в толковом словаре живого великорусского языка В. И. Даля отмечено и такое значение: ‘погода, состояние воздуха’ (*Каково время? ясно, дождь, снег*). Идеи цикличности, поступательности, пространственной локализации, делимости и непрерывности, по-видимому, объединяют погодные явления и понятие о времени. Сопоставительные филологические исследования белорусских и болгарских загадок о погоде и времени позволяют рассмотреть не только вопросы языкового оформления этих специфических текстов, но и увидеть общее и специфическое в восприятии мира двух славянских народов.

2. Метафорическая номинация денотата ‘время’ в белорусских и болгарских загадках

Наименования объектов загадок о времени, относясь к одной лексико-семантической группе (темпоральная лексика), отличаются друг от друга некоторыми компонентами значения, что позволяет разделить все изречения на следующие подгруппы: 1) отгадка обозначает временной отрезок, определяемый человеком и являющийся неизменным (год, неделя, день, месяц); 2) отгадка обозначает временной отрезок, определяемый природой и предполагающий некоторые колебания в определенных рамках (ночь, утро, рассвет, сумерки, времена года).

Несколько особняком стоят загадки, объектом которых является время как абстрактная единица. Белор. *час* является наиболее общим и широким по значению и представляет канву для всех слов с темпоральным значением. Абстрактность самого понятия не позволяет метафорическое сближение с какими-либо предметами окружающего мира. Поэтому в основу метафоры положена быстротечность времени, бессилие человека в попытке догнать его: *Хутка бяжыць – не дагоніш. Яно без ног, яно без рук, не відна яго і не чутна яго, а ляціць шпарка яно, не дагоніш яго*. [1 здесь и далее примеры]. Болгарский вариант загадки о времени поразительно похож на белорусский, но более категоричен в обобщении: *от него по-бързо няма на света* (нет на свете ничего, быстрее чем оно) [6 здесь и далее примеры]. Используются лексемы с более общим значением: *нити е тело, нити дух*. Метафора полета развернута наличием (или отсутствием) необходимого для этого атрибута – крыльев (*крила няма, без крила, крила има*).

Понятие *год* в белорусских загадках передается двумя способами. Во-первых, через достаточно конкретный метафорический образ: *дуб (Стаіць дуб, а на тым дубе 12 сучкоў і кожнаму сучку – па фаміліі); дом (пакой ў доме) (стаіць дом на дванаццаць вакон, на тых вокнах па чатыры панны, на*

тых паннах па чатыры вянкi). Год – нечто стабильное, основательное, как и дуб – главное дерево в лесу, а дом – то, что строится на несколько поколений. Хронологическая цикличность, непрерывность времени были понятны человеку издавна и особенно ярко проявилось это в метафоре, включающей компонент круг: *Збудаваў бог дом круглы – без вуглоў, а ў тым доме дванаццаць вакон*. Во-вторых, понятие года подается в качестве комплексной единицы, т.е. в загадках, включающих в себя, кроме вопроса о годе, вопрос о месяце, неделе, дне. Год в этих загадках – единица, вмещающая в себя более короткие отрезки времени, причем градация по количественному составу соблюдается абсолютно точно: *Пяцьдзесят дзве галіцы, дванаццаць галубоу, хто розум мае, той адгадае; 12 арлоў, 52 галкі знеслі адно яйцо*. В таких загадках для передачи понятий месяц, неделя часто используются в качестве метафоры названия различных птиц: *Дванаццаць арлоу, пяцьдзесят галак, хто адгадае, у таго вялікая памяць* (ради рифмы здесь неправильно указано количество недель). Как правило, это крупная сильная птица (*арол, сокал, варона, галка*). Реже используется образ человека (тоже обязательно сильного): *Выходзілі дванаццаць малайцоў, выносілі пяцьдзесят два сокалы, выпускалі трыста шэсцьдзесят пяць лебядзей*. В отличие от белорусских загадок, болгарские используют как орнитоморфный образ года и 12 месяцев домашнюю птицу – курицу (*кокошка*), наседку с цыплятами (*квачка с пилета*). Вообще, независимо от того, называется ли само понятие год или оно передается описательно, в каждой из загадок фиксируются числа: 12, 52,7 (*Стаіць дуб у чыстым полі, а на ім дванаццаць голляў, на голлях, як заўсёды, пяцьдзеся дзве гнезды. Па сем яек там ляжыць. Што гэта за дуб стаіць?*). Модель, отсылающая к древней мифологической идее о всемирном дереве фиксируют и болгарские загадки (дерево (*дърво*) – год, 12 веток (*клони*) – месяцы, на каждой – по 4 гнезда – недели). Детализация структуры углублена указанием на два особых дня соблюдения поста в каждой неделе: *във всяко гнездо – по две сухи шумки* (в каждом гнезде – по два сухих листа).

Месяц обычно выступает не в качестве самостоятельного объекта загадки, а лишь как элемент года. *Неделя* как независимая единица встречается в небольшом количестве загадок. Метафорическим выражением недели в белорусских загадках выступают *сямідон* (*ляцеў сямідон, звіў гняздо, як знёс сем яек, кожнаму імя даў*), *кошка* (*Едзе кошка на шасцёх ножках, сама сёмая*). Интересно, что между неделей и животными существует и обратная связь, выражающаяся в загадках о некоторых животных (кот, карова): *Дваста бадаста, чатырыста хадаста, два ухтары, адзін махтар*). По-видимому, здесь сыграло свою роль магическое число 7, популярное практически во всех жанрах фольклора. Очень редко загаданным оказывается определенный день года. Болгарскими загадками таким образом отмечено пасхальное вос-

кресение: *Дрѣво дафиново се у неделя цѣфте* (лавровое дерево, цветет всегда в воскресный день).

В качестве обозначения светлого времени суток *день* выступает как объект отдельных загадок. Метафорически это понятие выражено следующим образом: *птушка (Белая птушка ўвесь свет абляцела); бык (устаў белы бык, у вакно пальцам тык); конь (Ні стуку, ні груку, сівы конь на дварэ); гасць (ні стуку, ні груку, гасць на дварэ)*. Нужно отметить эпитеты цвета в загадках о дне: *белы, сивы*. Первый – элемент контрастивной пары *белы – чорны*. А вот употребление второго можно объяснить двумя причинами: либо это обозначение дня в его начале, в переходном состоянии, либо в прилагательном *сівы* отражена некоторая метеорологическая ситуация в Беларуси: преобладание пасмурных дней над солнечными. В ряде загадок *день* – неизвестное и потому не называемое существо: *Не стукне, не бразне, пад вакно падойдзе*. Большинство метафорических описаний содержит компонент *тишина*: *не стучэла, не гручэла; не стукне, не бразне; не шасне*. В этом, видимо отражается плавность перехода природы из состояния ночи в состояние дня, таинственность этой перемены. Другая характеристика дней – меняющаяся с сезонами продолжительность отмечена в болгарской загадке: *7 бротя: лете растат, зиме малки стават*.

Если понятие *день* связано с белым цветом, то почти во всех загадках о *ночи* естественно употребляется эпитет *чорны*. Это прилагательное относится к разным метафорам-существительным, выбор которых представляется национально-специфическим: в белорусских – *карова (Чорная карова ўсех людзей папарола, дык ляжаць); бык (Чорны бык у вакно лезе); кабыла (Прыйшла чорна кабыла, ўвесь свет пабіла); сукно (чорна сукно ўлезла ў вакно); маці (прыйшла чорна маці, ўсех паклала спаці)*; в болгарских – два дуба – черный и белый, телята (*Две телія – черното падна, бялото стана*), черный шар (клубок) (*Търколи се черно кълбо, та измори целия свят* (Покатился черный шар и весь мир погубил). Кроме этих символов темноты используется образ покрывала, накинутого на весь мир и закрывающего его от солнца.: *Махнула птушка няром, пакрыла ўвесь свет крылом*. Противоположность этих понятий отражается в антитезах: *белы бык – чорны бык, белая карова – чорная карова* в белорусских загадках, *бели – черни листа* (листья дерева, с одной стороны – белые, с другой – черные) в болгарской загадке. Это противопоставление широко используется в загадках любой тематики. Контрастное сопоставление качеств предметов или явлений придает загадке большую эффективность. Общность происхождения дня и ночи выражена в образах сестры и брата: бел. *Сястра да брата ідзе, а брат ад сястры хаваецца*; болг. *Сестрата иде на батко си на гости, а он бяга от нея*. В последней загадке находим и некое подобие иерархии в паре *день-ночь*, поскольку сестра-ночь идет не просто в гости к брату, а к старшему брату (*батко*). Равнопоставлен-

ность дня и ночи и элемент соперничества между ними заложены в других болгарских загадках: *Сестра и брат* (вариант – два брата, которые гоняются друг за другом, но не могут встретиться) *се надварят кой по-дълъг да стане* (соревнуются кто станет подлиннее). Игра «в догонялки», обреченная на неуспех, превращена в болгарской загадке в реплику, которую может сказать каждый из двух антагонистов: *Ти ме гониш, я те гоним, па се не стигаме*. Дополнительным элементом, указывающим на общность и различия между днем и ночью в болгарских загадках выступают звезды. В связи с этим происходит метафорическое развертывание и активизация знакомого мотива «наседка с цыплятами»: *Църна квачка пилци събира, бяла ги разпъжда* (разгоняет). Очень самобытна болгарская загадка, в которой день и ночь показаны как люди (*черен и бял венерджия*), зажигающие и гасившие звезды. Окказионализм «венерджия» мотивирован названием Венеры, звезды, появляющейся на вечернем небе раньше всех и остающейся на нем дольше всех других звезд.

Переходные промежутки времени (*рассвет, сумерки, утро*) также находят отражение в белорусских загадках. Основную смысловую нагрузку в них несут цветковые эпитеты, относящиеся к существительным-метафорам из ЛСГ «названия животных»: *Сівы бык у вакенца шмык. Прыйшла бела кабыла, ўвесь свет набудзіла*.

То, что всякое время года влияет на жизнь человека, выражается в загадках о *сезонах*. Осень приносит некоторую передышку после летних работ и урожай, поэтому ассоциируется с богатством, зимой, когда земля покрывается снегом, жизнь словно затихает, а весной природа расцветает, но запасы кончаются: *Гаспадар багаты, ды смуцён; гаспадыня бела, ды бедна (Восень і зима). Гаспадар багаты, ды птушкі не пяюць; цареўна бедна, але птушкі пяюць (Восень і вясна)*. В болгарской загадке о сезонах, каждое время года показано в образе одной из четырех дочек матери с присущими ей эстетическими, возрастными и этическими характеристиками: зима – самая старая и злая *зла, та бесна*, с белыми волосами и в белой одежде, шипит (*съска*), зубов нет, но может съесть весь мир, весна – красавица (*хубавица*), одета в белом и зеленом, весь день ходит, убирается в доме (*шета*), поет песни, лето – трудолюбивая, не сидит без дел (*все работи, не запира*), собирает еду для всех, осень – младшая, самая нарядная (*най-гиздава*), в телеге сидит, корзины возит (*кошове кара*), весь народ кормит (*цял народ храни*). Негативное отношение болгар к зиме отражено в загадке, где её метафорический субститут – белая гусыня без зубов, укус которой причиняет сильную боль (*Бяла патка без зъби, като те ухапе – много боли*).

Универсальных метафор-существительных, используемых для обозначения различных явлений, немного: бык, кабыла (конь), сукно, неизвестное мифи-

ческое существо. Остальные метафоры индивидуальны: брат і сестра, кошка, арол, дуб, сокал, маці и др. Такое богатое разнообразие метафор для обозначения конкретного временного отрезка является необходимым для получения ответа на краткий, иносказательный вопрос. Эпитеты, относящиеся к метафорам-существительным, в основном являются обозначением цвета (*чорны, белы, сівы*) и служат противопоставлению одного явления другому.

3. Метафорическая номинация погодных явлений в белорусских и болгарских загадках

Славянские загадки – очень разнообразные по содержанию, образам и идеям. Одна из древнейших и хорошо разработанных групп – загадки о природных явлениях. Они отражают представления людей о природе, небесных объектах, о дожде, ветре, снеге. Поскольку все погодные явления всегда имели самое непосредственное влияние на жизнь и хозяйственную деятельность человека, то загадки на эту тему закономерно составляют достаточно обширный цикл и в белорусском, и в болгарском фольклоре.

Объекты белорусских и болгарских загадок о погоде универсальны и представляют собой следующую группу: ветер, дождь, снег, град, роса, иней (изморозь), туча, туман, гром и молния, мороз.

Главными признаками ветра (бел. *вецер*, болг. *вятър*) в белорусских и болгарских загадках являются сила, невидимость, способность издавать звуки. В качестве метафорического образа ветра в белорусских загадках чаще всего выступает нечто, обладающее страшной, порой разрушающей силой: *Дрэва валиць – ні звер, ні вада, не адгадаеш нікагда; Ляціць без крыл, у адзін час сто міль*. В болгарских загадках такое безымянное существо тоже фигурирует (*Оно те бие, а ти го не видиши*), но чаще ветер сравнивается или с домашними животными, или с теми, с кем крестьянин часто встречается в быту (*бик, теле, куче (собака), кон, смок (уж)*): *Силен бик на поле рика; Муто теле врата тиска* (Немой телёнок ломится в дверь). Только в двух белорусских загадках метафорическим эквивалентом ветра выступают представители животного мира (*У полі салавей свішча; Не мае душы і цела, а раве як воўк.*), причем в обоих случаях используются отрицательные фольклорные образы: волк – вечный враг крестьянина и соловей – разбойник.

Сила ветра проявляется в одинаковых действиях в белорусских и болгарских загадках: бел. *адчыняе дзверы* – болг. *врата отваря*; бел. *пыл падымае* – болг. *прах подига*; бел. *галіны ламае* – болг. *клони кърши*; бел. *з ног збівае* – болг. *събаря те*. Но, по-видимому, белорусу, живущему на ровных северных землях, ветер представлялся более опасным явлением, чем болгарину, чье жилище защищено горами от пронизывающих ветров. Этим, вероятно, объясняются, во-первых, существование в белорусском фольклоре и отсутствие в болгарском таких загадок, подчеркивающих особую мощь ветра (бел. *Ляціць*

птах ні з лупамі, ні ў штанах; Найбольшу бярозу з каранем вырывае), а вторых, и отличия в звуковой картине, сопровождающей ветер: ср. бел. *вецер шуміць, гудзе, на ўвесь свет голас ідзе, фыркае, рыкае, раве*; болг. *вятър – свири* (свистит), *лае, фучи* (фыркает). Скорость ветра подчеркнута в белорусских загадках: *Без крыл летае, без ног бяжыць*. Для болгар этот параметр не является, вероятно, таким существенным. Сильный, пронизывающий ветер (*северняк*) и метель, вихрь (*виелица*) выступают как самостоятельные объекты загадок: *Сив кон рьзна, все море смръзна; Лете кротува* (сидит тихо), *зиме лудува* (шалит, с ума сходит). От прослушивания музыки ветра даже можно получить эстетическое удовольствие, её болгары в своих загадках сравнивают с разноголосым пением стройной девушки (*Тьнка Неда с 4 гласа пей*) или с игрой самого Господа-Бога на народном инструменте типа свирели (*кавал*) в лесах (*Сам господ с кавал в гори свири*). Стоит отметить, что существует белорусская загадка, в которой показана и другая ипостась ветра, хотя в ней он проявляется довольно редко: *Бязрукая барыня няром кіруе*.

Метафорическое описание дождя (бел. *дождж*, болг. *дъжд*) в белорусских и болгарских загадках существенно отличается. В белорусских загадках дождь – длинные нити между небом и землей: *Ішоў даўгавяз, у сырую зямлю ўвяз; І тонкі, і доўгі, а з травы не відаць*. В болгарских загадках этот образ, а также антропоморфный субъект отсутствуют. Длительный, мелкий дождь, который действительно словно связывает небо и землю, не часто случается в Болгарии. В болгарских загадках превалирует мотив долгожданности дождя (встречается лишь в двух белорусских загадках): *Чекат ме, викат ме, кога дайдох, сите побегнаа* (ждут меня, зовут меня, когда я пришел, все убежали); *Мяне ўсе просяць, мяне ўсе чакаюць, як толькі з яўляюся – хавацца пачынаюць*. Отметим здесь появление субъекта-нарратора как общую особенность построения текста.

В качестве метафорического субститута снега (бел. *снег*, болг. *сняг*) в белорусских и болгарских загадках фигурируют: а) названия представителей животного мира; б) названия предметов, основной функцией которых является закрывать, покрывать собой что-либо. В этих общих образах есть и некоторые отличия. В белорусских загадках снег сравнивается только с птицами (*Ляцеў птах, сеў на вадах, ваду ўскалыхнуў, і сам патануў*), сравнение с животными вообще отсутствует (но субститутом снега могут быть гуси). В болгарских загадках снег связан главным образом с животными: корова с белым лбом - *С бяло чело крава – градината ни изяда, а пак не изсушава; Бял пес на куця лежи* (Белый пес на крыше дома лежит). Лишь снежинки называются *бели пчели, бели мухи, бели пеперуди* (бабочки). Покрывающим предметом в белорусских загадках является в основном одежда (значительно меньше сравнений снега со скатертью, покрывалом – *палатно, абрус*): *Шуба бела ўвесь*

свет адзела. Белае аддзенне на зямлі лежала, цяпло прыйшло, усё прайшло. По древним представлениям снег – это действительно одежда, которая позволяет сохранить почве свое тепло и плодородие. У болгар снег не может ассоциироваться с теплом, поэтому в болгарских загадках снег – это прежде всего *покров, черга* (домотканый половик), *чаршаф* (простыня), *покривало*. Только в двух случаях представлены теплозащитные функции снега – *кожух* и *йорган* (стеганное ватное одеяло).

Универсальной деталью для белорусских и болгарских загадок можно считать белый цвет: бел. *Ляцелі белы гусі, крылля русы, да нельга з іх па пёрушку вырваць*; болг. *Бяло куче на къща лежи*. Но если в болгарских загадках это единственный цвет, при помощи которого описывается снег, то в белорусских встречаем и прилагательное *сівы* (можно объяснить это тем, что в Болгарии снег не лежит долго и не успевает потемнеть): *Ляцелі сівыя галубкі, упалі на ваду, вады не скаламуцілі*. Мягкость как качество снега отмечена в загадке об арбузе: *От двете страни зелен бряг, в средата червен сняг*. (с двух сторон зеленый берег, по середине – красный снег). Этот пример показывает, что второстепенные признаки объекта вполне могут быть использованы при загадывании других предметов. Основная характеристика снега – белый цвет, активно используется при энигматическом кодировании других предметов – молоко, мука, хлопок.

И в белорусских, и в болгарских загадках отражена возможность быстрого превращения снега в воду: бел. *Я з вады і ваду раджаю*; болг. *На студ се пери, на оганя трепери* (В мороз хорохорится, у огня дрожит); *Колкото го сушиши, по-мокро става*. В болгарских загадках снег участвует в оппозиции земля – вода: *Еден чаршаф (простыня) цалио свет покрива, стара Срума (имя реки) не мож да покрие*. В других загадках снег не может покрыть колодец или озеро. Оригинальна по своей форме болгарская загадка, в которой снег представлен только акциональными характеристиками: *Фърчи – мълчи, лежи – мълчи, умира – ручи* (Летит – молчит, лежит – молчит, умирает – рокочет, журчит).

И в болгарских, и в белорусских загадках роса (бел. *раса*, болг. *роса*) преподносится в качестве божьего дара. Главным признаком является кратковременность явления: бел. *Вечарам нараджаецца, ноч жыве, а раницай памірае*. Малое количество подчеркивает ценность росы: болг. *Цело поле вода отънало, а не може мравка да удави* (все поле водой утопило, а муравья утопить не может). На языковом уровне положительное восприятие росы болгарями подтверждается нагромождением уменьшительно-ласкательных форм существительных в загадке: *Божя плюнчица, богородична сълзица, наша прохладица, ваша помокрица*. В белорусских загадках о росе используется образ потерянных ключей: *Ехала пані ўначы, пагубляла ключы, месяц бачыў, сонца ўкрала*. В традиционном восточнославянском фольклоре ключи

являются устойчивым метафорическим эквивалентом росы. Именно этими ключами закрывается зима, открывается лето, когда на землю выпускается роса, трава.

В белорусских и болгарских загадках явление туман (бел. *туман*, болг. *мъгла*) отражено в образах животных: бел. кабан, лось: *Два кабаны ўсё поле занялі.*; болг. *Тъмна биволица вълци в себе си крий*. В болгарских загадках обязательным признаком тумана является его цвет, зависящий от густоты, а также от сопровождающих метеорологических явлений: *бяла Рада, църно клубе, тъмна биволица*. В количественном отношении болгарские загадки о тумане значительно превосходят белорусские (20:3), хотя в Болгарии это явление достаточно редкое. Туман воспринимается болгарским народом негативно, он делает незаметными разбойников на дороге и волков, в тумане легче заблудиться, потерять правильный путь. Скорее всего поэтому метафорические представители тумана отличаются темным цветом: *урдено меше* (творожный мешок); *Сиво кълбо низ дол се търкаля* (Серый клубок по долине катится); *Църно*(вариант – сляпо (слепой)) *мече по дол се влече*; *Сура мечка воз дол бега* (черный медвежонок или серый медведь). Вероятно ассоциативная связь туман – медведь опирается на общую родовую соотнесенность и начальные звуки имен существительных: *мъгла – мечка*.

В белорусских загадках облако (бел. *хмара, воблака*, болг. *облак*) уподобляется орлице, кобыле, птице: *Шэрая птушка на небе сонейка закрыла*. В болгарских загадках метафорой облака является птица: *Сив орел на хълм виси*. Логическая основа образа - вера народа в то, что орел поднимается над облаками, управляет ими и отклоняет градоносные облака от мест, где он проживает. В загадке об орле это напрямую указано как важная примета: *По земята рядко ходи, облаците води*. В традиционном сознании болгар облака делятся на два вида – светлые, почитаемые и прославляемые и темные – предвестники бури и пакостей, внушающие страх и трепет. В белорусских загадках в качестве объекта выступают облака, отличающиеся скоростью движения (*Без крыл, а ляціць, без ног, а ходзіць, без парус, а пльве*) и цветом (*Пушыстая вата пльве*).

Существа, издающие звуки-символы грома (бел. *гром*, болг. *гръм, гръмотевица, трескавица*) принципиально не отличаются в белорусских и болгарских загадках: животные (бел. *Раўнуў вол на сто гор, за дзесяць балот*; болг. *Коза вреци, сам си господ кон държи*), мифические существа (болг. *На небето чука, на земята се чуе*, бел. *Шыла-віла, матавіла па-над небясамі хадзіла, з панамі гаварыла*), в болгарских загадках – *перушан*: взбалмошный, хвастливый человек (или персонификация славянского бога-громовержца Перуна) (*Скокна перушан, подскокна, всичката земя потърси*). Отметим общую тенденцию в создании условных наименований с праславянским корнем

* *vi-* как один из способов описания объекта-денотата. Слова с этим корнем в загадках указывают либо на витую (круглую) форму объекта, либо на характерные движения: болг. *Шило вило по гора ходило, търн не оставило* (Ветер). Подсказкой здесь может служить наличие слов с корнем **vi-* для обозначения явлений погоды: бел. *віхор*, болг. *вихър, виелица*.

Метафорические образы мороза (бел. *мароз*, болг. *мраз, студ*) традиционны для славянского фольклора и практически совпадают в белорусских и болгарских загадках. Отличие заключается в положительной характеристике мороза в некоторых белорусских загадках. Мороз не только кусает, стоять не дает, проникает во все щели, но и творит – строит мосты, расписывает окна и двери, но делает это без необходимых инструментов: *Без тапара, без кліна на рацэ мост зрабіў*. Строчение мостов болгарин склонен приписать льду. Он имеет в загадках привлекательные характеристики, но требует относиться к себе с опаской: *Чисто и евшино* (дешево), *беличко и лъскавичко* (беленькое и блестящее), *никой го не милва* (никто не гладит его рукой). Отношение болгар к морозу ярко выражено в поэтической рифмованной миниатюре-загадке: *От небето ясно падна куче бясно* (С ясного неба упала бешеная собака). И в белорусских, и в болгарских загадках о морозе используется эпитет с корнем *сив* - (бел *сівы* (седой), болг. *сив* (серый)), что свидетельствует о глубокой генетической общности белорусского и болгарского фольклора: бел. *Сівы вол вытіў вады дол*; болг. *Сивко писна, сва земя стисна*.

Все метафорические образы града (бел. *град*, болг. *град*) совпадают в белорусских и болгарских загадках (*крупна, горох, камни*): бел. *З неба крупы падаюць*; болг. *По се поле бели камъчета*.

В составлении енигматического текста уже отмечалась некоторыми исследователями количественная несимметричность в парах загадка – отгадка, метафорический референт – загаданный денотат. Это явление основано на отношениях сходства и подобия между разными объектами. Собранный нами материал в тематической области «Погода» подтверждает этот вывод. Болгарская загадка *Чуваш го, а не го видиш* (Слышишь его, но не видишь его) с незначительными синтаксическими вариациями может иметь три разных ответа: ветер, снег или туман. Признаки, по которым можно опознать загадываемое, оказываются существенными для описания нескольких объектов и в белорусской загадке: *Бегла ліска каля лесу блізка: ні следу даць (спазнаць), ні яе дагнаць* (*Сонца; Маланка; Месяц*).

Сравнительный анализ белорусских и болгарских загадок о погоде (один из наиболее древних пластов этого жанра) позволяет говорить о высокой степени общности этих произведений у болгар и белорусов. Эта общность проявляется в параллелизме метафорических эквивалентов в белорусских и болгарских загадках (бел. *вол, карова, жарабец*; болг. *бик, теле, кон*). Во многих случаях различные образы объединены одним действием или

признаком: бел. *Хоць зубоў не мае, а за твар балюча кусае*; болг. *Бяла патка без зъби, пък зле апи, та боли*. Загадки с общей тематикой и близкой образной системой можно отнести ко времени праславянской общности. При этом нельзя исключать возможность частичного заимствования, поскольку тексты загадок отличаются краткостью, легкостью запоминания, подвижностью. Большинство загадок имеют более или менее выраженную национальную специфику, так как в них отразился не просто окружающий мир, а именно тот, в котором жил и от которого был полностью зависим крестьянин (белорусский и болгарский). Вопрос о самобытности загадок и об отнесении большей части единиц этого жанра к общему праславянскому фонду, а также о взаимных влияниях фольклорных систем славянских народов до сих пор не решен удовлетворительно и требует дополнительного изучения.

1. Заключение

Сопоставление малых фольклорных жанров славянских народов является перспективным направлением современной лингвокультурологии, этнолингвистики, когнитивной лингвистики. Анализ тематически однородных текстов позволяет выделить некоторые общие и специфические черты их создания и функционирования в языковой практике. Одно из самых ярких проявлений языковой картины мира белорусов и болгар – несовпадающие фрагменты метафорического отображения объектов и явлений. Одновременно с этим, выводы помогают более четко определить некоторые элементы семантического фона в значении лексем, не всегда находящие отражение в лексикографических источниках, а также прогнозировать или интерпретировать ассоциативные связи слов в психолингвистических экспериментах. Собранный материал помогает выявить некоторые закономерности в когнитивном усвоении окружающего мира у белорусов и болгар.

Литература

- Беларуская народная творчасць. Загадкі.- Мн., 1972.
Стойкова Стефана. Български народни гатанки. – София, 1970.

Мария Янкович

ПЕРЕДАЧА СОБСТВЕННЫХ ИМЕН В ПЕРЕВОДАХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

Abstract: Hungarian Analogues of Proper Names of Some Pushkin Works

It is well known that the proper names of the culture of a nation belong to the non-equivalent lexical units. In the works of Pushkin, the great Russian poet and writer we can find innumerable proper names that when translating a work we have to handle from one hand relying on the cultural background of the reader, and keeping the cultural connotations of the original on the other.

The aim of this paper is to give an analysis of the birth of the Hungarian analogues of proper names in Pushkin's «Граф Нулин» [**Count Nulin** - *Nulin gróf* (Hungarian Translation by Géza Hegedűs)] and «Медный всадник» [**The Bronze Horseman** - *A bronzlovás* (Hungarian Translation by István Kormos), **The Brass Horseman** - *A rézlovás* (Hungarian Translation by Árpád Galgóczy)]. A variety of examples prove that the translators finding a Hungarian analogue and also taking into consideration the functions of the proper names in the original texts applied transcription, transliteration, made numerous comments and also replaced proper names with common ones. All these operations require real skills from the translator.

Keywords: fiction, translation, literary translation, translation of Pushkin's works into Hungarian

Введение

Как правило, имя собственное при переводе чаще всего заимствуется, транскрибируется, а в некоторых случаях подвергается переводу.

Большинство собственных имен, относящихся к безэквивалентной лексике, связано с конкретным этносом, с национальными традициями и культурой. При переводе, как правило, они теряют свою национальную принадлежность и приобретают чужое, не присущее им коннотативное значение, искажающее национальный, а иногда и исторический колорит соответствующего текста. Именно поэтому к переводу собственных имен переводчик должен подходить очень осторожно.

Как известно, Александр Сергеевич Пушкин в своих произведениях использовал огромное количество собственных имен. Их передача в переводах пушкинских текстов требует большого внимания со стороны переводчика, который, опираясь на фоновые знания читателей, должен помнить, что некоторые собственные имена обладают культурной коннотацией.

С точки зрения способов передачи собственных имен нами проанализированы переводы на венгерский язык двух поэм Пушкина: поэмы «Граф Нулин»

в переводе Гезы Хегедюш и поэмы «Медный всадник» в переводах Иштвана Кормоша и Арпада Гальгоци.

1. Способы передачи собственных имен пушкинских поэм

1.1. Транслитерация

Транслитерация – это передача букв русского собственного имени при помощи букв другого (в данном случае венгерского) языка.

«Основным способом передачи имен собственных в переводе является т. н. ономастический перевод, т. е. передача фонографической оболочки имени» - считает Жанна Борман (Борман 2004:121).

Несомненно удачным может быть такой способ, когда имя в исходном языке и языке перевода имеет общую внутреннюю форму, как, например, в фамилии Нулина, главного героя поэмы «Граф Нулин». Ведь «нуль» или «ноль» и в русском, и в венгерском языках в переносном значении употребляется при характеристике ничтожного, незначительного человека. О том, что граф Нулин был именно таким человеком, свидетельствуют следующие строки:

«Сказать ли вам, кто он таков?
Граф **Нулин** из чужих краев,
Где промотал он в вихре моды
Свои грядущие доходы.»
(Пушкин 3 т. 77)

„Hadd mondom el, ki ez, miféle?
Nulin külhomból tért haza.
Divatos és viharos élet
Elvitte, mielőtt övé lett
A vagyonát.” (Hegedűs 438)

Видно, что фамилия, полученная переводчиком Гезой Хегедюш в результате транслитерации или транскрипции выражает близкое к оригиналу смысловое содержание.

Только что вернувшийся из чужих краев граф, упрекая Россию в отсталости, часто употребляет в своей речи французские выражения, в том числе и собственные имена. Написанные в оригинальном тексте поэмы Пушкиным латиницей имена при переводе сохраняются переводчиком в оригинальном виде: le grand **Potier** (Hegedűs 78), Monsieur **Picard** (Hegedűs 77), а в сносках дается комментарий.

Использование иностранных выражений и реплик у Пушкина кроме ощущения иноязычности имеет и коннотацию иронии, связанную с образом главного героя поэмы.

Собственные имена, в том числе и географические объекты (топонимы), обладающие культурной коннотацией, переводчиками поэмы «Медный всадник» - Иштваном Кормошем и Арпадом Гальгоци, – чаще всего передаются также транслитерацией: **Москва** - **Moszkva**, **Нева** – **Néva**. Они предполагают,

что подобные имена и для венгерских читателей понятны без всяких объяснений.

1.2. Транскрипция

Транскрипция – это передача звуков русского собственного имени при помощи букв другого (венгерского) языка. Транскрипция отражает стремление к максимальной фонетической близости, чтобы имя претерпело минимальные потери при перенесении в другую языковую среду.

К транскрипции имени собственного переводчик подходит по-разному в зависимости от того, имеет ли оно уже утвердившийся в переводящем языке (далее ПЯ) графический облик, или же его только предстоит транскрибировать. В первом случае имя берется в уже готовом виде, а во втором – переводчик транскрибирует его, стараясь максимально – насколько это позволяет графическая система ПЯ – передавать его звучание, приблизить его произношение к оригинальному.

Одно из основных правил современной транскрипции: имя передается с учетом национальной принадлежности его референта – человека, географического объекта и т.д., с сохранением чужого, используя средства своего.

Собственные имена, обладающие культурной коннотацией, указанными переводчиками поэмы «*Медный всадник*» передаются иногда так, как они произносятся в русском оригинале, т. е. с помощью транскрипции: *Евгений – Jevgenyij*. В данном случае они предполагают, что из «Евгения Онегина» это имя уже знакомо читающим венграм.

В поэме «*Граф Нулин*» относительно собственных имен *Париж, Наталья Павловна* переводчик Хегедюш также предполагает фоновые знания читателей и транскрибирует их.

Важно подчеркнуть, что в некоторых случаях трудно сказать, транслитерация или транскрипция была использована переводчиком (*Нулин, Карамзин* и др.)

1.3. Переводческий комментарий

«Комментарий к художественному тексту, выполненный самим автором является частью художественного целого и подлежит переводу. Авторский комментарий, с одной стороны, облегчает задачу переводчика, т. к. автором комментируются некоторые специфические реалии, даются примечания по поводу имен. Но, с другой стороны, роль примечаний в восприятии текста читателем оригинала и перевода будет разной» – считает Ж. Борман (Борман 123).

И переводчик, и литературовед, (как в приведенных ниже примерах известный пушкиновед Сергей Михайлович Бонди,) могут создавать свой комментарий к тексту, например, свои примечания по поводу собственных

имен. Так, некоторые имена в «Медном всаднике» комментирует в конце сборника переводчик Иштван Кормош, а в «Графе Нулине» Геза Хегедюш:

«**Хвостов** – бездарный стихотворец, напечатавший «Послание о наводнении Петрополя». Хвалебные выражения Пушкина о Хвостове и его стихах носят явно издевательский характер». (Пушкин 1973: 166)

„*Hvosztov gróf (1757-1835) – jelentéktelen orosz költő.*” (Kormos 899)

«**Le grand Potier (франц.)** - великий Потье, французский комический актер.» (Пушкин 1973:78)

„*Le grand Potier – a nagy P. – akkoriban híres, komikus színész Párizsban.*” (Hegedűs 896)

Более подробный комментарий дается переводчиком первой поэмы чем самим автором в связи с именем Вальтер Скотт:

«**Вальтер Скотт** – знаменитый английский писатель, автор исторических романов.» (Пушкин 3 т. 77)

„*Walter Scott – a kitűnő angol romantikus író (1771-1832) regényei Puskin állandó olvasmányai közé tartoztak. „Történelmi regényeiben az gyönyörködtet, hogy történelmileg minden hiteles bennük...” – írta róla egy jegyzetében.*” (Hegedűs 896)

В юбилейном Пушкинском издании (1999 г.), вышедшем в переводе Арпада Гальгоци, например, комментариев нет, хотя их избежать при переводе поэм и других поэтических произведений особенно трудно: ведь всю фоновую информацию вместить в стихотворный текст в некоторых случаях невозможно.

1.4. Перевод имен собственных

Некоторые антропонимы «Медного всадника» Иштван Кормош передает с помощью транслитерации (1) или переводит греческое выражение «**Петрополь**» как «город Петра», т.е. «**Péter városa**». Арпад Гальгоци в тех же местах последовательно использует одно и то же слово, венгерский перевод «**Петрограда**»: **Pétevávár**.

«*Над омраченным Петроградом...*» (Пушкин 3 т. 12)

„*Az ősi Petrográdra rontva...*” (Kormos 512)

„*A csüggedt Pétevávárt...*” (Galgóczy 13)

«И всплыл **Петрополь...**» (Пушкин 3 т. 18)
 „**Péter városa** övig a vízben...” (Kormos 514)
 „S a büszke **Pétervárt...**” (Galgóczy 19)

В литературе по теории перевода подчеркивается, что перевод имени следует избегать (Бархударов 1975). Этот способ при передаче имен собственных в переводческой практике в самом деле применяется очень редко: чаще всего в случае с т. н. «говорящими именами» или прозвищами. В подобных, продемонстрированных выше случаях это зависело от субъективного решения переводчика. В частности, при переводе поэтических текстов существенным представляются и другие факторы: рифма, количество слогов и т. д.

Ответ на вопрос – транскрибировать или переводить – зависит от самого имени, от связанной с ним и его референтом традиции, от самого контекста.

Есть антропонимы, русские имена (отчества, фамилии), которые, например, преимущественно транскрибируются, и есть имена-прозвища, которые переводятся, т. е. их смысловое содержание выявляется только в контексте, что переводчик и старается передать. В некоторых случаях даже фамилии, обладающие специфическим семантическим содержанием, т.н. «говорящие» имена и фамилии также переводятся.

1.5. Разные формы одного имени

«Нередко в тексте одного произведения встречается целый ряд вариантов одного и того же имени. Чтобы читатель мог различить оттенки и понять, что речь идет об одном и том же персонаже, переводчику придется ограничиться несколькими наиболее популярными из суффиксов, понятных читателю перевода из его прежнего читательского опыта, и отбросить все остальные или контекстуальными средствами дать понять, каков характер эмоциональной оценки, вносимой тем или иным суффиксом» - считает Влахов и Флорин. Выйти из этого положения без потерь почти невозможно. (Влахов&Флорин 1980:223)

Категория имен и отчеств в русских антропонимах - уникальная особенность, не имеющая аналогий в других языках. Такой «национальный костюм» ономастики следует перевоплотить в ПЯ.

Свою героиню в поэме «Граф Нулин» Пушкин называет по-разному: то по имени и отчеству **Наталья Павловна**, то используя краткую форму имени **Наташа**. Как известно, если обращение по имени и отчеству выражает какую-то дистанцию между собеседниками, то краткая форма имени используется по отношению к хорошо знакомому человеку. В венгерском переводе

эти формы имени, обладающего определенными национальными чертами (национально окрашенного), с целью сохранения национального колорита, передаются с максимальной тщательностью, обычно с помощью транслитерации. Встречаются и исключения, когда, например, имя собственное **Наталья Павловна** переводчик пропускает, точнее заменяет его нарицательным «**hölgy**» (*дама*), выражающим также уважение.

«Дверь отворилась, входит граф,
Наталья Павловна, пристав...»
(Пушкин 3 т. 173)

„Az ajtó nyílt, a gróf belépett
A **hölgy** felállt...”
(Hegedűs 438)

От использования именно этого слова чувство дистанции уважения к даме не пропадает.

Очень важно подчеркнуть, что рассмотренные нами произведения поэтические, что в них очень важную роль играют рифмы. Именно поэтому выбор определенной формы имени и в подлиннике, и в переводе может зависеть и от последних слогов или слов. В «*Медном всаднике*», например, это заметно в оригинальном тексте, и в одном из его переводов:

«И что с Парашей будет он
Дни на два, три разлучен...» (Пушкин 3 т. 14)

В переводе Иштвана Кормоша:
„S hogy három hosszú napon **át**
Nem láthatja meg Parasát” (513)

В переводе Арпада Гальгоци:
„S Parasára gondolt, **akit**
Most nem lát két-három **napig**...” (15)

«Пройдет, быть может, год-другой -
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство **наше**
И воспитание ребят.» (Пушкин 3 т. 16)

В переводе Иштвана Кормоша:
„Majd Parasának, **hitvesemnek**.
Parása meg, mindig **vigyázva**
Hogy jut valami állásféle.” (513)

В переводе Арпада Гальгоци:
„Még egy-két év, s állást kapok,
Idő múltán talán **lehet**
A kis vagyonna és a **házra**...” (17)

Как видно, в первом примере имя собственное **Параша** используется в качестве рифмы лишь в переводе Иштвана Кормоша, а во втором лишь в оригинале. В остальных текстах ритмика обеспечивается другими словами.

1.6. Опора на контекст

В процессе перевода встречаются случаи, когда то, что не может передаться уже в переведенном тексте само имя, может компенсировать контекст.

В поэме «Медный всадник», например, появляется имя Карамзина, на которое ссылается Пушкин в связи с тем, что не называет фамилии своего героя Евгения. Он имплицитно намекает на главного героя своего романа «Евгений Онегин», («Мы будем нашего героя Звать этим именем. Оно звучит приятно, с ним давно Мое перо к тому же дружно»). Об этом свидетельствует комментарий известного пушкиноведа Сергея Михайловича Бонди, помещенный в сносках.

*«Прозванья нам его не нужно.
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером **Карамзина**
В родных преданьях прозвучало.» (Пушкин 3 т. 159)*

В переводе Иштвана Кормоша:

*„Családnevét hagyjuk homályban
Igaz, volt hajdanán idő,
Hogy **Karamzin** tartotta becsben,
Ragyogott ez a név dicső
Mondákban és történetekben.” (512)*

А в переводе Арпада Гальгоци:

*„Családnevét nincs mért kimondjam,
Bár egykor szépen csillogott
Ha bárhol bárki szájra vette,
S ha múltunkról tudósított,
Karamzin tolla is szerette.” (15)*

В данном контексте Карамзин, представленный Пушкиным как автор «родных преданий», является автором широко известной «Истории государства Российского», хотя эта информация не представлена эксплицитно. Венгерский переводчик Иштван Кормош в конце своего перевода дает довольно скромное объяснение:

*„**Karamzin, N. M.** (1766-1826) – Puskin első mestereinek egyike, jeles író, több kötetben megírta az orosz föld történetét”. (Kormos 899)*

Заключение

Проанализированный материал показывает, что в процессе деятельности переводчик сталкивается с необходимостью передачи не только звуковой (графической) оболочки имени, но и с проблемой передачи функций этого имени в художественном тексте оригинала, которые зависят во многом от жанровой специфики текста.

Немалую роль в «переводе» имен собственных играет и традиция.

Самые распространенные переводческие стратегии, в том числе и переводческие комментарии и компенсации, – свидетельствуют о том, что переводчики с целью расширения фоновых знаний читателей в текст перевода часто вносят информацию, отсутствующую в исходном тексте, и этим они вносят свой вклад в оригинальное произведение. (Simigné 2006)

В итоге можно сказать, что в интересах передачи национального колорита собственных имен переводчик должен стараться найти такой прием их передачи, при помощи которого можно сохранить максимально близкое к оригинальному звучание. Такого мнения придерживается А. А. Реформатский (Реформатский 1972). Но переводчику нужно постараться уточнить, что относится к области грамматики и не подлежит транскрипции, а что составляет «национальный костюм» и должно быть передано при переводе. (Влахов &Флорин 1980:226)

От тактичного введения в текст перевода чужих имен собственных в значительной степени зависит и успех в деле сохранения национального колорита всего произведения. А для этого требуется, помимо владения языками, еще и широкая переводческая культура.

Литература

- Бархударов, Л. Язык и перевод. М.: «Международные отношения», 1975.
- Борман, Ж. Передача антропонимов в переводе: сказки и поэмы Пушкина по-немецки. In: Lendvai E. (szerk.) Slavica Quinqueecclesiensia VIII. Pécs: Krónika Könyvkiadó, 2004. 121-130.
- Влахов, С. & Флорин, С. Непереваемое в переводе. М.: «Международные отношения», 1980.
- Федоров, А. Основы общей теории перевода. М.: Высшая школа, 1983.
- Реформатский, А. А. Перевод или транскрипция? Сб. Восточно-славянская ономастика. М.: Наука, 1972.
- Simigné Fenyő S. A fordítás mint közvetítés. Miskolc: ME, 2006.

Источники

- Пушкин, А. С. Поэмы. М.: Издательство «Детская литература», 1973.
Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Л.: Наука, 1977.
Puskin, A. Sz. Nulin gróf (Fordította: Hegedűs Géza). In: Hidas A. – Illyés Gy. – Kardos L. (szerk.) A. Puskin válogatott költői művei. Budapest: Európa könyvkiadó, 1964. 433-445.
Puskin, A. Sz. A bronzlovas (Fordította: Kormos István) In: Hidas A. – Illyés Gy. – Kardos L. (szerk.) A. Puskin válogatott költői művei. Budapest: Európa könyvkiadó, 1964. 507-522.
Puskin, A. Sz. A rézlovas (Fordította: Galgóczy Árpád). Békéscsaba: Tevan Kiadó, 1999.

Эржебет Ч. Йонаш

КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ВЕНГЕРСКОГО ПЕРЕВОДА
ГОГОЛЕВСКИХ ДИАЛОГОВ

Abstract: Cognitive aspects in the Hungarian translation of Gogol's dialogues

Cognitive linguistics makes a distinction between the description of language and the analysis of the cognitive processes of language use. The communication of speech deserves attention from the following four aspects: *argumentative, informative, expressive* and sociolinguistic.

Gogol's short story *The Overcoat* was first published in Hungarian as translated by János Arany in the 19th century. The same short story was retranslated into Hungarian in the 20th century by Imre Makai. Based on the steps of the cognitive processes characterising the discourse, the objective of the study is to describe Gogol's language and the specific features of the 19th and 20th century language use on the basis of archaisms, address forms, modifiers having the value of words and gestures, realia as well as archaic grammatical forms. The archaic linguistic forms used by Arany are mirror images, thus adequate correspondents of Gogol's vocabulary and sentence structures. Makai's translation contains images suitable for the present-day Hungarian receptors. The explanation of the translator's decisions appears in a cognitive frame and emphasizes the difference between the two cultures, the conceptual space and the cognitive components of the world views of Russian and Hungarian people.

Keywords: cognitive linguistics, conceptual space, discourse, Gogol, Arany, Makai

1. Диалогическое единство

В соответствии с макроинтенцией говорящих выделяются четыре типа речевой коммуникации: *аргументационная, информационная, экспрессивная и социально-ритуальная*. Выделенный отрывок из повести «Шинель» анализируется нами с точки зрения иллокутивных актов и языковых средств, реализующих эти акты на языковом уровне, с сопоставлением текста оригинала с двумя венгерскими его переводами. Мы хотим показывать, как изменился диалог с эпохи Яноша Араня – до 20-ого века, до перевода Имре Макаи. Особенно заметно изменение форм *обращений, частиц и междометий и временных форм* в диалоге героев. Переводы отражают и узус эпохи, и собственный стиль переводчиков.

При анализе диалога диалогическое единство принято делить на реплики говорящего и реплики слушающего. Подробный анализ взаимосвязи между репликами диалога дается Л.М. Михайловым (Михайлов 1994). Факторами связи в диалоге являются: коммуникативная целостность, коммуникативная

интенция, логико-семантическая соотнесенность, грамматическая корреляция, лексическая корреляция, просодическая корреляция.

Диалогические события представляются как последовательность речевых актов, связанность которых объясняется так называемой прагматической валентностью иницирующих речевых ходов (Комина 1984). При этом наибольший интерес вызывало изучение особенностей организации диалогических текстов (Жалагина 1987: 107–115, Комина 1984). Изучение же динамики речевого общения сводилось практически к интерпретации таких единиц, как речевое общение и его ход.

При когнитивно-коммуникативном анализе диалога в фокус исследования выдвинуто *вопросно-ответное единство* как одна из единиц диалогического дискурса. Вопросно-ответные единства рассмотрены с точки зрения коммуникативно-прагматических критериев: условий успешности речевого акта, иллокутивной интенции, а также функционально-семантических критериев, что обусловило выделение нескольких вариантов коммуникативно-речевых ходов (см.: Белецкая 1999).

В конце XX века наука о языке представляла собой весьма разнообразную картину исследовательских направлений, которые зачастую выглядят противоречащими друг другу и несовместимыми. Однако представители этих направлений все чаще приходят к выводам и результатам, не противоречащим, а, скорее, подтверждающим и дополняющим постулаты традиционной лингвистики. Характерными, в некотором смысле приоритетными для современной лингвистики, считаются две исследовательские парадигмы: когнитивная и коммуникативная (см.: Кубрякова 1997: 12). Наличие двух подходов к изучению дискурса: когнитивно-дискурсивного и коммуникативно-дискурсивного – обусловлено различием между семантикой и прагматикой знака (Данилова 2001: 46).

2.1. Анализ дискурса и когнитивная лингвистика

В когнитивной лингвистике («познавание, узнавание, ознакомление; понятие, представление, знание; расследование, разбор дела, следствие; узнавание, опознание») в фокусе исследования находятся познавательные процессы и связанные с ними процессы получения, обработки, фиксации и хранения информации. Когнитивная лингвистика означает детерминированный знаниями процесс кодирования и извлечения информации. Исследования процессуальных аспектов категоризации и концептуализации открывают, на наш взгляд, новые горизонты перед дискурсивной семантикой, которая может трактоваться как «совокупность интенций и пропозициональных установок в общении» (Карасик 2004: 229).

В коммуникативной парадигме («сообщение, передача») основное внимание уделяется функциям общения, коммуникативной деятельности и влия-

нию на эту деятельность контекста ее осуществления, способам выражения соответствующих интенций и установок.

Вербализация и объективация определенного содержания, представленная в акте речи, знаменует собой работу с информацией, когнитивный процесс, рождающийся во время познания и восприятия мира.

Сочетание когнитивной ориентации анализа с коммуникативной обусловлено наличием человеческого фактора в языке.

2.2. Постулаты коммуникации

В нормальном виде коммуникация состоит из чередующихся, следующих друг за другом речевых вкладов. Говорящий, совершая речевой акт, ставит перед собой цель, чтобы слушающий понял не только *что* он говорит, но и *почему* он это говорит. В соответствии с этим говорящий стремится выбрать наиболее уместную в определенной коммуникативной ситуации языковую форму, построить высказывание так, чтобы оно соответствовало его интенции, эмоциональному состоянию коммуникантов, их социальному статусу. При этом партнер по коммуникации должен признать определенное направление внутри коммуникации. На этой основе Пауль Грайс построил свои разговорные максимы. Он различает «общепринятые» импликации и «разговорные» импликации. При общепринятых импликациях буквально сказанное совпадает с имплицированным содержанием. При разговорных импликациях имплицитная (скрытая) мысль скрывается за собственно сделанным высказыванием. Отсюда вытекает принцип *кооперации*. Принцип кооперации требует соблюдения следующих максим и постулатов:

1. *Максима количества*. а) вклад в общение должен быть информативно настолько выдержан, насколько это возможно; б) речевой вклад не должен быть избыточно информативным, тогда нарушается максима количества и как следствие, происходит потеря времени и замешательство.

2. *Максима качества*. а) вклад в общение должен быть истинным; б) никогда не должно быть сказано то, что считаешь ложным или для чего нет конкретных доказательств.

3. *Максима релевантности*. Каждый вклад в общение должен быть релевантным (важным, существенным, актуальным).

4. *Максима способа*. а) необходимо избегать многозначности и неясности; б) делать вклады кратко и ясно, не отклоняться от темы (более подробно см.: Грайс 1985: 220-221).

2.3. Художественный перевод как постоянное и динамичное средство в межкультурной коммуникации

В художественном переводе задача переводчика – сохранить смысловую ёмкость художественного текста, передавая прежде всего образ образом (ср. Федоров 2002: 374–387). Если переводчику удаётся хоть частично передать не только лексическую семантику текста, но и стилистические средства оригинала, то это несомненно повышает уровень стилистической эквивалентности перевода.

Художественный перевод как постоянное и динамичное средство в межкультурной коммуникации, можно анализироваться по следующим аспектам:

- Процесс коммуникации и его моделирование
- Перевод как коммуникативное действие и как результат его
- Уровни эквивалентности: динамическая эквивалентность
- Процесс восприятия текста
- Процесс построения текста
- Культурные эффекты и информация в переводе
- Мульти-дисциплинарное изучение перевода
 - Слабая позиция
 - Сильная позиция
- Личность переводчика, горизонт восприятия мира читателем

Коммуникативные аспекты и семантизация текста оригинала переводчиком связывает когнитивную лингвистику и исследование художественного перевода. В основе же восприятия чужого текста лежит *языковая картина мира*.

«*Языковая картина мира* – это совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе развития народа, представление о действительности, отраженное в значениях языковых знаков – языковое членение мира, языковое упорядочение предметов и явлений, заложенная в системных значениях слов информация о мире» (Попова–Стернин 2007: 54).

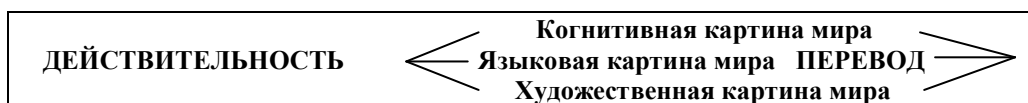
Необходимо только помнить, что это – ограниченная и к тому же «наивная» картина мира, она не передает полностью ту картину мира, которая есть в национальном или индивидуальном сознании, поскольку язык называет и категоризирует далеко не все, что есть в сознании человека. По мнению Гадамера, из окружающего мира мы обладаем только теми фрагментами, которые можем называть языковыми формами (ср. Gadamer 1994).

Но на основании языковой картины мира нельзя достоверно судить о современных представлениях о мире, об актуальной *концептосфере* говорящего. Изучение представлений о действительности, зафиксированных в языке

определенного периода, позволяет косвенно судить и о том, каково было мышление данного народа, реконструировать в какой-то степени в основных чертах его когнитивную картину мира в этот период.

Когнитивная картина мира и языковая картина мира связаны между собой как первичное и вторичное, как ментальное явление и его вербальное овнешнение, как содержание сознания и средство доступа исследователя к этому содержанию.

Художественная картина мира тоже вторичная, подобно языковой. Она возникает в сознании читателя при восприятии произведения. Такое восприятие на первом этапе перевода имеет сам переводчик. Картина мира в художественном тексте создаётся языковыми средствами, с помощью которых отражается индивидуальная картина мира в сознании писателя. А в переводе отражается так же индивидуальная картина мира и переводчика, и его эпохи. Это объясняет то, что появляются новые и новые переводческие интерпретации произведений.



Итак, приоритетными методологическими основами в исследовании дискурса в данной работе признаются понятия когнитивной и коммуникативной лингвистики. Синтез двух лингвистических направлений позволяет исследовать процесс общения в наиболее полном объеме, от формирования и хранения информации, осуществляющейся по законам когнитивной лингвистики до ее передачи, в основе которой лежат законы коммуникации. Изучение дискурса в его когнитивной и интеракциональной связи позволяет использовать разнообразные методы анализа: когнитивно-функциональный метод, контекстологический анализ, метод описания, метод классификации, метод моделирования, коммуникативный анализ, учитывающий реализацию речевых интенций адресанта. Когнитивно-прагматическая интерпретация сочетается с традиционным структурно-семантическим анализом.

2.4. Дискурсивное построение в повести Н. В. Гоголя «Шинель»

Отрезок гоголевского диалога из повести «*Шинель*» даёт возможность анализа дискурса с точки зрения языковой реализации принципов кооперации. Сопоставление с венгерскими переводами репрезентирует различие между языковым и структурным восприятием мира:

Гоголь Н. В.: Шинель (1842) (отрывок)¹

– Здравствуй, Петрович!

– Здравствовать желаю, судырь, – сказал Петрович и покосил свой глаз на руки Акакия Акакиевича, желая высмотреть, какого рода добычу тот нес.

– А я вот к тебе, Петрович, того...

(...)

– Что ж такое? – сказал Петрович и осмотрел в то же время своим единственным глазом весь вицмундир его (...)

– А я вот того, Петрович... шинель-то, сукно... вот видишь, везде в других местах, совсем крепкое, оно немножко запылилось, и кажется, как будто старое, а оно новое, да вот только в одном месте немного того... на спине, да еще вот на плече одном немного попротерлось, да вот на этом плече немножко - видишь, вот и все. И работы немного...

(...)

– Нет, нельзя поправить: худой гардероб!

У Акакия Акакиевича при этих словах екнуло сердце.

– Отчего же нельзя, Петрович? – сказал он почти умоляющим голосом ребенка, – ведь только всего что на плечах поистерлось, ведь у тебя есть же какие-нибудь кусочки...

– Да кусочки-то можно найти, кусочки найдутся, – сказал Петрович, – да нашить-то нельзя: дело совсем гнилое, тронешь иглой – а вот уж оно и ползет.

– Пусть ползет, а ты тотчас заплаточку.

– Да заплаточки не на чем положить, укрепиться ей не за что, поддержка больно велика. Только слава что сукно, а подуй ветер, так разлетится.

– Ну, да уж прикрепи. Как же этак, право, того!..

– Нет, – сказал Петрович решительно, – ничего нельзя сделать. (..) А шинель уж, видно, вам придется новую делать.

(...)

– Как же новую? – сказал он, все еще как будто находясь во сне, – ведь у меня и денег на это нет.

– Да, новую, – сказал с варварским спокойствием Петрович.

– Ну, а если бы пришлось новую, как бы она того...

– То есть что будет стоить?

– Да.

– Да три полсотни с лишком надо будет приложить, – сказал Петрович (...)

– Полтораста рублей за шинель! – вскрикнул бедный Акакий Акакиевич, вскрикнул, может быть, в первый раз от роду, ибо отличался всегда тихостью голоса.

¹ <http://www.nikolaygogol.org.ru/lib/al/book/1520>

– Да-с, – сказал Петрович, – да еще какова шинель. Если положить на воротник куницу да пустить капишон на шелковой подкладке, так и в двести войдет.
 – Петрович, пожалуйста, – говорил Акакий Акакиевич умоляющим голосом, не слыша и не стараясь слышать сказанных Петровичем слов и всех его эффектов,
 – как-нибудь поправь, чтобы хоть сколько-нибудь еще послужила.
 – Да нет, это выйдет: и работу убивать и деньги попусту тратить, – сказал Петрович, и Акакий Акакиевич после таких слов вышел совершенно уничтоженный. А Петрович по уходе его долго еще стоял, значительно сжавши губы и не принимаясь за работу, будучи доволен, что и себя не уронил, да и портного искусства тоже не выдал.

Венгерский перевод Яноша Араня (1861)²

Gogol: A köpönyeg (отрывок)

Arany János fordítása (1861)

„Jó napot, Petrovics.” – „Jó napot, édes úr”, válaszoló Petrovics, akaki kezére pislantván, hogy lássa, miféle zsákmányt hoz.

„Hallod-e, Petrovics, én az izé...no, izé végett jöttem...”(...)

„No s hát?” kérdé Petrovics, mialatt egyetlen szemével Akakinak egész egyenruházatját megtekintette (...).

„Tudod, Petrovics, hát az izé, igen, a köpönyeg... látod, a posztója még egyebütt jó erős, csak egy kicsit belevette magát a por, azért olyan, mintha ócska volna, de tulajdonképp azon új; csak imitt-amott egy kicsit...izé...a hátán s egyik vállán egy parányit meg van kopva, s azonkívül még ezen a vállán is parányit, látod, ennyi mindössze...éppen nem sok munka...” (...)

„Nem, ezt nem lehet már kijavítani: rossz egy darab ruha!”

A mi Akakinknak szíves facsarodott össze e szavakra.

„Miért nem lehet, Petrovics?” kérdé majdnem oly esdő hangon, mint valamely gyermek. „Hiszen csak a válla van egy kissé megkopva, ennyi az egész, csak van talán egy kis foltnak valód...”

„Folt majd akadna, foltot majd csak keresnénk”, válaszolt Petrovics, „de mikor nem tudom hova varni, a kelme nagyon szét van mállva – ha az ember a tút csak hozzáérteti is, utánaszakad.”

„Hiszen, ha utánaszakad is, oda megint mindjárt vethetsz egy kicsi-kis foltot.”

² Gogol: *A köpönyeg*. Beszély az orosz életről. Arany János fordítása (1861). Magyar Helikon, Budapest, 1976: 5–10, 16–21. In: D. Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel II*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985: 270–272.

„De hova vessem, mikor mondom, hogy nem állja. Ez a köpönyeg nagyon rossz, csak a neve már posztó ennek; a szellő is szétfújja ezt már.”

„No, csak mégis erősítsd meg. No, máskülönben hát valóban... ízé...”

„Nem”, szóla Petrovics határozottan: „egyáltalában nem lehetséges. (...) Hanem bizony köpönyeg új kell.” (...)

„Már hogy új!”, sóhajtja még folyvást, mintegy álmában: hisz nekem nincs arra pénzem”.

„No bizony, új”, válaszolt Petrovics barbár nyugalommal.

„De... ha már csakugyan új kellene... mi lenne hát... ízé...”

„Azaz, hogy mi lenne az ára?”

„Igen.”

„No bizony, három ötvenrubelest rá kell arra szánni, legalábbis”, felelte Petrovics.(...)

„Százötven rubel egy köpenyért!” kiálta fel a szegény Akaki, először életében, mert egyébként lassú hangjáról volt ismeretes.

„Biz úgy”, monda Petrovics: „de még úgy is köpenye válogatja. Ha nyuszt-prémet, selyembélést veszünk hozzá, kétszázba kerül.”

„Édes Petrovics”, mondá Akaki esdő hangon, nem hallván, nem akarván hallani Petrovics beszédét, hatásostul együtt. „Igazgasd ki, ahogy lehet, csak hogy még valameddig viselhessem.”

„Nem! Az kárba vezett munka, sárba dobott pénz lenne”, válaszolt Petrovics, mely szavak után Akaki egészen megsemmisülve hagyta el. Távozása után Petrovics még sokáig ott állta, ajakát fontoson felbiggyesztve, és nem fogott munkához, eléggülten, hogy sem magát olcsó eszközül nem dobta, sem a szabóművészetet nem kisebbítette.

Венгерский перевод Имре Макаш (1971)³

Gogol: A köpönyeg (отрывок) Makai Imre fordítása (1971)

- Adj' isten, Petrovics!
- Fogadj' isten, uram – felelte Petrovics, és oldalvást Akakij Akakijevis kezére pillantott, mert látni akarta, miféle zsákmányt hozott.
- Hát én ezt... ízé... neked... – (...)
- No, mi az? – kérdezte Petrovics, és jól szemügyre vette fél szemével Akakij

³ Gogol: *A köpönyeg*. Makai Imre fordítása. Gogol művei I.K. (elbeszélések) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971: 695–699, 703–706. in D. Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel II*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985: 277–281, valamint <http://mek.oszk.hu/00300/00397/>

Akakijevecs ruháját (...).

– Én azért, izé, Petrovics... ez a köpönyeg... látod, a posztója... máshol még mindig egészen erős, csak egy kicsit belepte a por és ócskának látszik, de új, csak ezen a helyen egy kicsit izé... itt a hátán meg itt a vállán kopott egy picikét, no meg itt a másik vállán is, látod, ennyi az egész. Nincs is vele sok munka...

(...)

– Nem, nem lehet kijavítani, rossz gúnya biz' ez!

Akakij Akakijevecs szíve elszorult ezekre a szavakra.

– Miért nem lehet, Petrovics? – kérdezte csaknem rimázkodó hangon, mint valami kisgyermek. – Hiszen csak az az egész baja, hogy elkopott a vállon, hiszen neked vannak valamilyen darabjaid...

– Foltnak valót még csak lehet találni, darabok akadnak – mondotta Petrovics –, de rávarrni nem lehet: egészen avított portéka, ha hozzáér az ember a túvel, máris szétmállik.

– Hadd málljék, te azonnal... oda is egy kis foltot...

– De nincs mire tenni a foltocskát, nincs miben megkapaszkodnia, vajmi gyengén tart már ez. Csak a neve posztó már ennek, ha egy kis szél fúj, szétrepül az egész.

No de azért csak varrd rá! Hogy is lehet, igazán így izé...

– Nem – mondotta Petrovics határozottan –, semmit sem lehet csinálni. (...) De köpönyeget bizony újat kell csináltatni.

(...)

– Hogyhogy újat? – kérdezte, mintha még mindig rosszat álmodnék. – Hisz nincs is rá pénzem.

– Igen, újat – mondotta Petrovics hóhéri nyugalommal.

– No de, ha már újat kellene, hát akkor az hogy is...

– Vagyis, hogy mibe kerülne?

– Igen.

– Hát, három ötvenest okvetlen rá kell szánni – mondotta Petrovics (...).

– Százötven rubel egy köpönyegért?! – kiáltott fel szegény Akakij Akakijevecs, még hozzá talán először kiáltott fel, amióta a világon van, mert mindig nevezetes volt csendes beszédjéről.

– Igen, uram – mondotta Petrovics –, igen, de milyen köpönyeg az! Ha nyusztgallért teszünk rá, és rábiggyesztünk egy selyembéléses kámzsát, már kétszázba is belekerül.

– Petrovics, kérlek – mondotta Akakij Akakijevecs esdeklő hangon, és eleresztette a füle mellett, mert igyekezett nem is hallani Petrovics szavait és hatásvadászó megjegyzéseit –, csak foltozd meg valahogy, hogy legalább még egy darabig hordani lehessen.

– De nem lehet, ebből már nem lesz semmi: én hiába ölnék bele annyi munkát, maga meg potyára dobná ki a pénzét – mondotta Petrovics, és Akakij Akakijevecs teljesen megsemmisülve tántorgott ki e szavak hallatára.

Petrovics még sokáig mozdulatlanul állt Akakij Akakijevis távozása után, jelentősegteljesen összeszorította ajkát, és nem látott munkához, mert igen nagyon meg volt elégedve, hogy se ő maga nem adta be a derekát, se a szabómesterségre nem hozott szégyent.

3. Языковая картина мира трёх текстов

Поскольку дискурс определяется как сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, еще и экстралингвистические факторы, то используются такие понятия когнитивной лингвистики, как *языковая картина мира, концепт, фреймовые ситуации, прототипические модели, сценарии*.

«*Языковая картина мира* – это особое образование, постоянно участвующее в познании мира и задающее образцы интерпретации воспринимаемого. Это – своеобразная сетка, накидываемая на наше восприятие, на его оценку, влияющая на членение опыта и видения ситуаций и событий и т.п. через призму языка и опыта, приобретенного вместе с освоением языка и включающего в себя не только огромный корпус единиц номинаций, но в известной мере и правила их образования и функционирования» (Кубрякова 1997: 47). Языковая картина мира - это целостная система знаний, интегрирующаяся из вербализованных концептов и локализуемая «в сознании индивида в качестве компонента целостной картины мира, не обладая внутри нее жесткими границами» (Сусов 2007: 50).

3.1. Формы приветствия и обращения

Шинель	Перевод Яноша Араня	Перевод Имре Макаи
-Здравствуй, Петрович! - Здравствовать желаю, судырь!	– „Jó napot, Petrovics. ” – „Jó napot, édes úr! ”!	– Adj' isten, Petrovics! – Fogadj' isten, uram!

У Гоголя обращение по отчеству «*Петрович*» принято было в той эпохе в нижних классах общества. По имени звать так же можно было при особом случае, как по имени и отчеству. Форма приветствия «*Здравствовать желаю, судырь!*» характерна была в этикете 19-го века в России. Это было приветствие нейтрального стиля. Обращение на «ты» тоже принято было в нижних классах, без выражения при этом дружеского отношения. В обоих венгерских переводах видим культурологическую лакуну. Когнитивное семантическое значение названных русских языковых форм теряется. В подстрочных примечаниях можно было бы информировать венгерского читателя о коннотации этих

русских обращений. Любопытно заметить, что у Яноша Араня обращение 19-ого века в Венгрии «*édes úr*» («*сладкий государь*») повторяется и в других переводах, например в драме Шекспира «Гамлет». И. Макаи переводит их реалиями приветствия в стиле венгерских сельских жителей 20-ого века «*-Adj' Isten! – Fogadj' Isten!*» («*-Дай, Боже! – Прими, Боже!*»).

3.2. Междометные предложения и частицы

Шинель	Перевод Яноша Араня	Перевод Имре Макаи
– А я вот к тебе, Петрович, того... (...) – А я вот того , Петрович... шинель- то ,	– Én az izé...no, izé végett jöttem... – Hallod-e, Petrovics, én hát az izé, igen , a köpönyeg...	– Hát én ezt... izé... neked... – Én azért, izé , Petrovics... ez a köpönyeg... látod...»

Междометные предложения и частицы выражают в речи, в том числе и у Гоголя, нерешительность героя, непланированность, спонтанность построения высказываний, нарушение максимы способа коммуникации: нарушение ясности и корректной оформленности.

а) У Гоголя:

«– А я **вот** к тебе, Петрович, **того...**

(...)

– Что **ж** такое? – сказал Петрович и обсмотрел в то же время своим единственным глазом весь вицмундир его(...)

– А я **вот того**, Петрович... шинель-**то**, сукно... вот видишь...»

б) У Яноша Араня те же частицы и междометия только в правописании отличаются от современного венгерского языка:

„Hallod-e, Petrovics, én **az izé...no, izé** végett jöttem...”(…)

„**No s hát?**” kérde Petrovics, mialatt egyetlen szemével Akakinak egész egyenruházatját meglekintette (...).

„Tudod, Petrovics, **hát az izé, igen**, a köpönyeg...”

в) Имре Макаи подобным образом синонимичными междометиями и паузами выражает нерешительность говорящего:

«– **Hát** én ezt... **izé... neked...** – (...)

– **No**, mi az? – kérdezte Petrovics, és jól szemügyre vette fél szemével Akakij Akakijevics ruháját (...).

– Én azért, **izé**, Petrovics... ez a körönyeg... látod...»

3.3. Эллипсисы и нарушение координации в синтаксической структуре предикативных высказываний

Шинель	Перевод Яноша Араня	Перевод Имре Макаи
Как же этак, право, того!.. (...) Ну, а если бы пришлось новую, как бы она того...	No, máskülönben hát valóban... izé... De... ha már csakugyan új kellene... mi lenne hát... izé...	Hogy is lehet, igazán így izé... No de, ha már újat kellene, hát akkor az hogy is...

Языковая оформленность высказываний Акакия Акакиевича отличается эллипсисами, не скоординированными с синтаксическими структурами реплик. Эти структуры отражают и нерешимость характера и робость личности, взволнованность, боязнь неудачи в ситуации. У Петровича наоборот: высказывания точно оформленные, он говорит «с варварским спокойствием».

а) У Гоголя:

Ну, да уж прикрепи. Как же **этак, право, того!..**

– Нет, – сказал Петрович решительно, – ничего нельзя сделать. (..) А шинель уж, видно, вам придется новую делать.

(...)

– Как же новую? – сказал он, все еще как будто находясь во сне, – ведь у меня и денег на это нет.

– Да, новую, – сказал *с варварским спокойствием* Петрович.

– Ну, а если бы пришлось новую, **как бы она того...**

– То есть что будет стоять?

– Да.

б) Янош Арань лакуны в эллипсисах дополняет междометиями. Он не меняет реалию «с *варварским спокойствием*» на более подходящее венгерскому языку в когнитивном аспекте (ср.: Kövecses 2005: 19–28):

„No, csak mégis erősítsd meg. No, **máskülönben hát valóban... izé...**”

„Nem”, szóla Petrovics határozottan: „egyáltalában nem lehetséges. (...) Hanem bizony köpönyeg új kell.” (...)

„Már hogy új!”, sóhajtja még folyvást, mintegy álmában: „hisz nekem nincs arra pénzem”.

„No bizony, új”, válaszolt Petrovics *barbár nyugalommal*.

„De... ha már csakugyan új kellene... **mi lenne hát... izé...**”

„Azaz, hogy mi lenne az ára?”

„Igen.”

в) Имре Макаи так же сохраняет лакуны и эллипсисы, зато реалию «с варварским спокойствием» переводит более подходящим образом «с спокойствием палача», ссылаясь на то, что Петрович, будто «палач» стоял перед Акакием Акакиевичем.

– No de azért csak varrd rá! Hogy is lehet, **igazán így izé...**

– Nem – mondotta Petrovics határozottan –, semmit sem lehet csinálni. (...) De köpönyeget bizony újat kell csináltatni.

(...)

– Hogyhogy újat? – kérdezte, mintha még mindig rosszat álmodnék. – Hisz nincs is rá pénzem.

– Igen, újat – mondotta Petrovics *hóhéri nyugalommal*.

– No de, ha már újat kellene, hát **akkor az hogy is...**

– Vagyis, hogy mibe kerülne?

– Igen.

3.4. Архаичные формы прошедшего времени глагола и деепричастия в венгерском языке

Шинель	Перевод Яноша Араня	Перевод Имре Макаи
– Что ж такое? – сказал Петрович (...)	„No s hát?” kérdé Petrovics	– No, mi az? – kérdezte Petrovics
вскрикнул бедный Акакий Акакиевич	kiálta fel a szegény Akaki	kiáltott fel szegény Akakij Akakijevics
говорил Акакий Акакиевич (...) не слыша и не стараясь слышать сказанных Петровичем	mondá Akaki (...), nem hallván , nem akarván hallani Petrovics beszédét	mondotta Akakij Akakijevics (...), és eleresztette a füle mellett , mert igyekezett nem is hallani Petrovics szavait

Любопытны с точки зрения сопоставления архаичные формы прошедшего времени двух венгерских переводов. В 19-ом веке ещё были живы в употреблении разные формы прошедшего времени. Из них до наших дней дошло лишь одно общее прошедшее время. В русском ещё раньше выпала эта старая форма прошедшего времени. (Ср. «Откуда **есть пошла** Русская земля», – пишет древнерусский монах Нестор, киевский летописец 11-ого века). В 19-ом веке литературный венгерский язык пользовался архаичным, так называемым «повествовательным прошедшим» как живой формой. Янош Арань правильно перевёл текст Гоголя. С тех пор его венгерский язык кажется таким образом, устаревшим в формах прошедшего времени, как будто он следовал специально за грамматическими формами русского писателя, однако это не так: он писал в стиле своей эпохи. «Повествовательное прошедшее» в венгерском отличается окончаниями **–e/-é, -a/á**. Архаичными считаются – до середины 20-го века – другие старые формы, венгерские деепричастия с суффиксами **–ván/-vén** (ср.: Szathmári 2004: 14–15).

а) У Гоголя:

- Что ж такое? - **сказал** Петрович и осмотрел в то же время своим единственным глазом весь вицмундир его(...)

– Да три полсотни с лишком надо будет приложить, – **сказал** Петрович (...)

– Полтораста рублей за шинель! – **вскрикнул** бедный Акакий Акакиевич, **вскрикнул**, может быть, в первый раз от роду, ибо отличался всегда тихостью голоса.

– Да-с, – **сказал** Петрович, – да еще какова шинель. Если положить на воротник куницу да пустить капишон на шелковой подкладке, так и в двести войдет.

– Петрович, пожалуйста, – **говорил** Акакий Акакиевич умоляющим голосом, **не слыша** и **не стараясь** слышать сказанных Петровичем слов и всех его эффектов, – как-нибудь поправь, чтобы хоть сколько-нибудь еще послужила.

б) Янош Арань, кроме обычного прошедшего, в выделенных местах использует архаичные формы повествовательного прошедшего и деепричастия совершенного вида (в венгерском прошедшего времени):

„No s hát?” **kérdé** Petrovics, mialatt egyetlen szemével Akakinak egész egyenruháját megtekintette (...).

„No bizony, három ötvenrubelest rá kell arra szánni, legalábbis”, felelte Petrovics.(...) „Százötven rubel egy köpenyért!” **kiálta fel** a szegény Akaki, először életében, mert egyébként lassú hangjáról volt ismeretes.

„Biz úgy”, **monda** Petrovics: „de még úgy is köpenye válogatja. Ha nyuszt-prémet, selyembélést veszünk hozzá, kétszázba kerül.”

„Édes Petrovics”, **mondá** Akaki esdő hangon, nem **hallván**, nem **akarván** hallani Petrovics beszédét, hatásostul együtt. „Igazgasd ki, ahogy lehet, csak hogy még valameddig viselhessem.”

в) Имре Макаи обошёл архаичные формы как в прошедшем времени, так и у деепричастия. Он полностью заменяет деепричастия придаточными предложениями. Единственные архаичные формы у него – книжные формы прошедшего **mondotta** вместо обычного **mondta**:

– No, mi az? – **kérdezte** Petrovics, és jól szemügyre vette fél szemével Akakij Akakijevics ruháját (...).

– Hát, három ötvenest okvetlen rá kell szánni – **mondotta** Petrovics (...).

– Százötven rubel egy köpönyegért?! – **kiáltott fel** szegény Akakij Akakijevics, méghozzá talán először kiáltott fel, amióta a világon van, mert mindig nevezetes volt csendes beszédjéről.

– Igen, uram – **mondotta** Petrovics –, igen, de milyen köpönyeg az! Ha nyusztgallért teszünk rá, és rábiggyesztünk egy selyembéléses kámzsát, már kétszázba is belekerül.

– Petrovics, kérlek – **mondotta** Akakij Akakijevics esdeklő hangon, és **eleresztette a füle mellett**, mert **igyekezett nem is hallani** Petrovics szavait és hatásvadászó megjegyzéseit –, csak foltozd meg valahogy, hogy legalább még egy darabig hordani lehessen.

4. Выводы

Мы рассмотрели венгерские переводы повести Гоголя «Шинель» в когнитивном плане. Янош Арань переводил Гоголя на венгерский язык в своём собственном стиле, типичном для 19-ого века. Архаизмы, обращения, междометия, реалии, старые грамматические формы венгерского спряжения и склонения, конечно, не соответствуют языку Гоголя, но вполне соответствуют когнитивному представлению о речи 19-ого столетия у венгерских читателей. Каждый венгр знает начальную строфу стихотворения Петёфи «Тисса», где есть повествовательное прошедшее и старые словоформы:

Petőfi Sándor: A Tisza (1847)	Шандор Петёфи: Тиса (1847)⁴
Nyári napnak alkonyulatánál Megállék a kanyargó Tiszánál Ott, hol a kis Túr siet beléje , Mint a gyermek anyja kebelére .	(перевод Л. Левика) Пал на землю сумрак пеленой, Тихо плещет Тиса предо мной. Резвый Тур, что к матери ребёнок, К ней стремится, говорлив и звонок.

⁴ Шандор Петёфи в трех томах. (сост. Агнессы Кун) Будапешт: «Корвина» 1973.

Архаичные формы придают тексту Гоголя адекватный колорит в переводе венгерского современника Гоголя – Араня. Современный же перевод Имре Макаи соответствует языковой картине мира наших дней. Он грамматически вполне правильно передает слова Гоголя, но венгерский читатель у него не чувствует атмосферу 19-ого века, менталитет той эпохи. Когнитивная база представления венгров о 19-ом веке отражается в переводе Араня.

Объяснение переводческих поступков находится в когнитивном содержании художественного перевода. Вышеприведённый материал расширяет функциональную стилистику новыми возможностями для анализа.

Литература

- Белецкая, О.Д. 1999. *Когнитивно-коммуникативная интерпретация вопросно-ответных единств*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Твер. гос. ун-т.
- Грайс, Г.П. 1985. Логика и речевое общение / Г.П. Грайс // *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, с. 217–237.
- Данилова, Н.К. 2001. *"Знаки субъекта" в дискурсе* Самара: Самар. ун-т, 228 с.
- Жалагина, Т.А. 1987. Коммуникативный фокус в диалогическом событии / Т.А. Жалагина // *Языковое общение: Единицы и регулятивы*. Калинин: Калинин. гос. ун-т., с. 107–115.
- Карасик, В.И. 2004. *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*. Москва: Гнозис.
- Комина, НА. 1984. *Коммуникативно-прагматический аспект английской диалогической речи*: дис. ... канд. филол. наук. Калинин.
- Кубрякова, Е.С. 1997. *Части речи с когнитивной точки зрения* Москва: Институт языкознания РАН.
- Михайлов, Л.М. 1994. *Коммуникативная грамматика немецкого языка*: учебник. Москва: Высш. шк.
- Попова З.Д. – Стернин И.А. 2007. *Когнитивная лингвистика*. Москва: Восток – Запад.
- Сусов, И.П. 2007. *Введение в языкознание*: учебник для студентов лингвистических и филологических специальностей Москва: АСТ: Восток – Запад.
- Федоров, А.В. 2002. *Основы общей теории перевод*. Москва – Санкт-Петербург: Филология-три.
- Gadamer H. 1994. *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins Kiadó.
- Kövecses Z. 2005. *A metafora*. Budapest: Típotex Kiadó.
- Szathmári I. 2004. *Stilisztikai lexikon*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.

Леонид Карасев

ЗАГАДКА ЧИЧИКОВА

Abstract: It's well-known fact that in Gogol's "Dead souls" its main characters symbolically refer to different kinds of animals: Manilov is a tomcat, Sobakevich – a bear, Korobochka - a hen. A problem is to which kind of animal Chichikov may relate to. An answer this article offers makes it possible to fill this line with a certain animal that permits to look at Gogol's text from a new point of view.

Хорошо известно, что в поэме Гоголя «Мертвые души» главные персонажи соотносятся с разными животными: Манилов – кот, Собакевич – медведь, Коробочка – курица. В статье делается попытка ответить на вопрос – какое место в этом ряду занимает главный герой поэмы Чичиков. Предлагаемый автором статьи ответ позволяет заполнить этот ряд и увидеть текст Гоголя с новой стороны.

Карасев Леонид Владимирович, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского при Российском государственном гуманитарном университете (ИВГИ-РГГУ), Москва

*Темно и скромно происхождение нашего героя.
Н.В.Гоголь «Мертвые души».*

Гоголя постоянно беспокоило ощущение того, что миры человека и животного соприкасаются, пересекаются, отзываются друг в друге. В этом смысле «природа» для Гоголя не просто нечто противоположное «городу», но своего рода зеркало – то кривое, то увеличительное, с помощью которого он пытается понять, что составляет суть человека, его «натуру».

Страсть к «зооморфии» проглядывает в характере Гоголя вполне отчетливо. Найти ее причины вряд ли возможно, да и не в них дело, а в самой тяге к подражанию природе, к «оборотничеству», к отождествлению себя с каким-нибудь животным. «Гоголь, бывало, то кричит козлом, ходя у себя по комнате, то поет петухом среди ночи, то хрюкает свиньей, забравшись куда-нибудь в темный угол. И когда его спрашивали, почему он подражает крикам животных, то он отвечал, что «я предпочитаю быть один в обществе свиней, чем среди людей» (из воспоминаний В.И.Любич-Романович).¹ Нечто

¹ Цит. По: Вересаев В. Гоголь в жизни. М. 1990. С. 78.

подобное встречаем и в «Воспоминаниях» В.А.Соллогуба: «На другой день после чтения я пошел к Васильчиковым и увидел следующее зрелище: на балконе, в тени, сидел на соломенном низком стуле Гоголь, у него на коленях полулежал Вася, тупо глядя на большую, развернутую на столе книгу; Гоголь указывал своим длинным, худым пальцем на картинки, и терпеливо раз двадцать повторял следующее: «Вот это, Васенька, барашек – бе...е...е, а вот это корова – му...у...му...у, а вот собачка – гау...ау...ау...» При этом учитель с каким-то особым оригинальным наслаждением упражнялся в звукоподражаниях».²

«Оригинальное наслаждение» подобного рода Гоголь явил во многих своих сочинениях; сказалось это и в «Мертвых душах», где к уподобление людей животным приобрела вид цельной идеи, послужившей вполне определенной цели. Пообещав взглянуть на Россию с «одного боку», Гоголь выполнил свое намерение, создав особый «кособокий» мир – мир «мертвых душ» и вместе с тем людей-животных. Главные персонажи «Мертвых душ», то есть, прежде всего, персонажи первого тома поэмы, и их двойники из животного царства – известны давно, поэтому мы поговорим о них совсем коротко – для создания общей картины.

Собакевич - натуральный медведь. «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на это раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, ступнями ступал он вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги» и.д. Уподобление Собакевича медведю столь очевидно («Нужно такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем»), что удивляться можно лишь тому, что в его фамилии указан не медведь, а собака.

Манилов – кот: ласковый, сонный, урчащий. Полжизни Манилов проводит в мягких креслах после обедов и ужинов. Его кошачья натура обнаруживает себя так же быстро, как медвежья в Собакевиче. Манилов улыбнулся и «от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем».

Ноздрев похож на всякого зверя, обладающего дурным, импульсивным характером. Однако более всего он похож на пса или волчонка, что выразилось уже в рисунке Г.Боклевского, иллюстрировавшего гоголевскую поэму. Собака – «тотем» Ноздрева. Неслучаен поэтому сидящий у него на привязи волчонок, которого Ноздрев кормит сырым мясом, желая получить из него настоящего зверя. Нюх у Ноздрева под стать всей его натуре. «Чуткий нос его слышал за несколько десятков верст...». Ноздрев – щенок-подросток.

² Гр. Соллогуб В.А. Воспоминания. СПб. 1887. С. 115.

Нелепый, глупый, упрямый и веселый: «настоящий мордаш»; ему бы «Собакевичем» называться, а не его соседу.

Плюшкин на первый взгляд похож на крысу или мышь, однако угадывается в нем еще нечто более мелкое. Уже в самом начале встречи Чичикова с Плюшкиным появляется упоминание о пауке. Чичиков входит в комнату, где «стоит сломанный стул и, рядом с ним, часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину». Люстра у Плюшкина похожа на «шелковый кокон, в котором сидит червяк»; и хотя червяк это не паук, однако рядом с упоминанием о пыли и паутине «кокон» выглядит вполне по-паучьи. Наконец, есть и прямое сравнение Плюшкина с пауком, где идет речь о той жизни Плюшкина, когда он еще был человеком»: «везде, во все входил зоркий глаз хозяина и, как трудолюбивый паук, бегал, хлопотливо, но расторопно, по всем концам своей хозяйственной паутины». Из паука-труженника Плюшкин превращается в паука-скрягу.

Коробочка, коллежская секретарша. Коробочка – курица: вокруг нее целая армия кур и индеек, а окно комнаты, где остановился Чичиков, «глядело в курятник». Вместе с тем в ней есть нечто растительное. Гоголь хорошо разбирался в цветах и травах, так что слово «коробочка» могло иметь для него и некий ботанический оттенок.

Обыкновенно Чичиков заказывал себе поросенка с хреном или бараний бок. Попав же к Коробочке, Чичиков оказывается на необычной для него лишенной мяса диете: «грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с луком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками», то есть все почти вегетарианское. «Пресный пирог с яйцом» не в счет, поскольку яйцо не мясо, да и тем более именно яйцо возвращает нас к теме курицы.

Из героев первого тома «Мертвых душ», связанных с природным кодом поэмы, остались чичиковские слуги – Петрушка и Селифан. Если продолжить наши аналогии, то Селифан также попадет в разряд птиц (Чичиков называет его «гусем»), а Петрушка окажется пахучим корнеплодом. Впрочем, на животно-натуральных параллелях Гоголь в данном случае не настаивает, оставляя чичиковских слуг существами не вполне определенными. Они важны не столько сами по себе, сколько в сочетании с их хозяином: они – часть его, а он – часть их. Тем не менее, из двоих слуг наиболее значим «гусь» Селифан, которого Гоголь как будто нарочно прячет от читателя. Имя «Селифан», произведенное от латинского «Силван», т.е. «лесной», в соединении с прозвищем «гусь» дает тему диких «гусей-лебедей», на которых, по обыкновению совершает свои путешествия русский сказочный герой. Селифан-гусь это кучер, своего рода, двигатель всей чичиковской компании, и именно от его усердия и сметки зависит, как далеко и быстро полетит вся эта странная «птица-тройка».

На всех перечисленных персонажей Гоголь смотрит осудительно. Во всяком случае, ему бы так хотелось, поскольку вопрос не в том, что перед нами отъявленные злодеи или мошенники, а в том, что речь идет о «пошлости жизни», о существах как будто и не живущих человеческими жизнями в высоком смысле этого слова. Оттого они и поименованы «мертвыми душами», носят звериные маски, хотя и показаны Гоголем со вкусом и удовольствием, которое невольно передается и читателю.

* * *

Не было бы особого смысла рассуждать на эту не составляющую особого секрета, тему, если бы не тот ход, который можно сделать в данном положении. А, что же сам Павел Иванович? Единственный человек, оказавшийся в посреди котов, кур, медведей, собак, мышей, пауков (прибавим к этому «живность» из второго тома – ослов, рыб, свиней и пр.)? Чичиков как будто бы противостоит миру животных, поскольку сам в зверином происхождении не замечен. Заподозрить в этом гладко выбритом, округлом и «приятном во всех отношениях» господине какую-нибудь замаскированную свинью довольно трудно. И, похоже, ее действительно нет, поскольку здесь случай куда более тонкий и хитрый. В Чичикове сидит такой зверь, что сразу и не догадаешься. Только настойчивость Гоголя в уподоблении людей животным и его общий план, который должен был развернуться на всех трех частях поэмы, позволяет обратиться к Павлу Ивановичу с тем же самым вопросом.

Начнем с черты вполне человеческой, разве что в данном случае странно раздувшейся. У Чичикова такая «внимательность к туалету», какой даже не везде видано. Его воротник и манишка могут навести на изумление всякого: они «белей и чище снегов». Едва только Павел Иванович поселился в комнате, как она приняла «вид чистоты и опрятности необыкновенной». Или: «После небольшого послеобеденного сна он приказал подать умыться и чрезвычайно долго тер мылом обе щеки, подперши их изнутри языком». Или еще: Чичиков побрился так, что «щеки сделались настоящий атлас в рассуждении гладкости и лоска». Повсюду одно и то же – опрятность «необыкновенная», чистота «необычайная». Тем более, что рядом постоянно болтается неопрятный и немывтый Петрушка.

«Ты, брат, черт тебя знает, потеешь что ли. Сходил бы хоть в баню». Чичиковский совет не случаен. Если принять версию о Чичикове-звере, правда, пока еще звере неведомом, сопоставив ее со страстью Чичикова к чистоте и приятному запаху, то напрашивается одно предположение. Постоянные «вспрыскивания» одеколоном и мытье Чичикова похожи на войну, которую он ведет против своего собственного запаха. Отсюда эти постоянные обтирания «с ног до головы мокрою губкой», «непременная банка с одеколоном»

и табакерка с фиалками, положенными туда для аромата. Одеколоном культуры Чичиков как будто пытается заглушить запах собственной природы.

Еще одна важная черта. Несмотря на свою изрядную полноту и солидный возраст, Павел Иванович чрезвычайно легок и подвижен, причем Гоголь, как и в случае с опрятностью, представляет резвость Чичикова как нечто особенное. Тут примеров множество. Чичиков «расшаркивался и кланялся с особенною ловкостью»; Чичиков «расшаркивался с ловкостью неимоверной»; «несмотря на полноту корпуса, отпрыгнул несколько назад с легкостью резинового мячика»; вскочил в «коляску с легкостью почти военного человека» и т.д. Помимо смысла легкости и прыгучести в «резиновом» мячике можно услышать оттенок, значение которого сегодня забыто, но в гоголевские времена еще было актуальным. В греческом языке «резина» (*resina*) – это пахучая смола, предназначенная для уничтожения волос на теле. Волосы – знак звериной природы, оттого (если, конечно, следовать выбранной нами линии) так прилежен Павел Иванович в своем бритье или выдергивании торчащих из носа волосков.

Итак, налицо два факта: удивительная ловкость и подвижность Чичикова сочетаются с не менее удивительным стремлением к чистоте и культурному запаху. Одно часто идет в паре с другим. Очень любопытны, например, штуки, которые Чичиков проделывал, прихорашиваясь, перед зеркалом, когда оставался один в комнате. То подпрыгнет на манер антраша, то расшаркается ножкой, то подбоченится, то отбежит назад с особым поворотом туловища. Перед посещением бала у губернатора Чичиков целый час гляделся в зеркало, придавая своему лицу самые различные выражения: «то важное, то и степенное, то почтительное, но с некоторой улыбкой, то просто почтительное без улыбки; отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе». А кроме того, пританцовывая перед зеркалом, Чичиков еще и подмигивает бровью, делает «кое-что даже языком» - словом, резвится, кривляется как обезьяна.

Если и искать Павлу Ивановичу «собрата» в зверином царстве, то лучшего выбора не сделать. Чичиков-обезьяна вертится перед зеркалом, перенимает чужие манеры, учится быть другим, учится быть похожим на культурного человека. Обезьяна – эмблема ловкости, гибкости, гений подражания. Чичиков едет по России, меняет лица, маски, принаравливается, принимая форму тех, с кем ему приходится иметь дело. Обезьянствуя, он становится своего рода зеркалом, в котором его партнеры видят самих себя, но уже подправленных и приглаженных; оттого Павел Иванович всем так и нравится. «Зеркало и обезьяна» – это почти что басня Крылова (любимейшего гоголевского автора), а чичиковские «антраша» и кривляния перед зеркалом – те же самые «ужимки и прыжки», что и у басенной обезьяны.

Происхождение Чичикова, как сообщает Гоголь, «темно». Лицом своим на родителей он «не походил: по крайней мере, родственница, бывшая при его рождении (...) взявши в руки ребенка, воскликнула: «Совсем вышел не такой, как я думала! Ему бы следовало пойти в бабу с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился, просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца». Неясно, отчего Гоголь обращает внимание на то, что Чичиков непохож на своих родителей. Во всяком случае, понять это, исходя лишь из сюжетных соображений, довольно трудно, поскольку названная особенность ни к чему не ведет и ничего не предполагает. Если же держаться избранной нами линии, то непохожесть Чичикова на родителей можно истолковать как намек на его особую природу. И, поскольку речь идет об обезьяне и о чертовщине, то тема Антихриста напрашивается сама собой. Однако теперь эта – известная тема – поддерживается не только тем, что Чичиков носит «инфернальный» фрак «цвета наваринского пламени с дымом» и подмигивает правым глазом («лукавый» – эпитет черта), но и его обезьяньей природой.

Чиновники приняли Чичикова за переодетого Наполеона. Но Наполеон как раз и назван Антихристом, которого держат на «каменной цепи, за шестью стенами и семью морями». Антихрист – обезьяна Христа. Дьявол – обезьяна Бога. Антихрист-обезьяна, сидящий на каменной цепи у Бога, в земном сниженном прочтении оборачивается обезьянкой на цепочке у проезжего немецкого гаера. «Хитер немец: обезьяну выдумал!». В русском языке, вобравшем в себя тезис о дьяволе, как об «обезьяне Бога», слово «обезьяна» (*simia*) оказалось сильнее, чем исходное «подобие» или «сходство» (*simila*), отчего изменился и общий смысл. Вместо указания на внешнее сходство Антихриста и Христа появился образ обезьяны, в его животном значении, без напоминания о сходстве. Первоначально же речь шла именно о подобии – искаженном, ущербном, но именно подобии. Подобие с изьяном, – буквально что-то об-ызыанненное, что находит поддержку в древнерусских названиях обезьяны – «опыня» и «опица».

Полезно прислушаться к самой фамилии главного героя «Мертвых душ»: «Чичиков». У А.Белого: Чичиков это «чижик». Однако помимо натяжки чисто звуковой, данный вариант расшифровки фамилии Павла Ивановича с общей идеей поэмы никак не сопрягается. Чичиков – далеко не «птичка Божия», а существо весьма хитрое, может быть, даже опасное, во всяком случае, для закона. Сопоставление «Мертвых душ» с «Дон Кихотом» позволяет установить связь между Селифаном и Санчо, Петрушкой и Пансо, и Чичико-

вым и Кихотом, прочитанным на старинный манер, как «Чишот».³ В звуко-сочетании «чичиков» можно также расслышать «чечевицу» или «чеченца», однако эти слова мало что проясняют.

Если же смотреть на дело с предлагаемой мной точки зрения, на которой я не настаиваю, и которая – лишь вариант возможных интерпретаций, тогда в фамилии Павла Ивановича проступят звуки обезьяньего голоса и имен, которыми их нередко называют: «Чита» или «Чичи» (ср. с итальянским обозначением обезьяны – *scimmia*). Иначе говоря, у Чичикова обезьянья фамилия, как будто созданная для осмеяния и передразнивания. Этим, собственно, и занимается в финале первого тома «Мертвых душ» сам Гоголь, когда, «позабыв всякое приличие, должное званию и летам», трижды кричит: «Чичиков! Чичиков! Чичиков!».

Еще один аргумент интертекстуального плана. Эпизод, где Павел Иванович произносит свое знаменитое «Давненько не брал я в руки шашек», содержит набор смыслов, близкий тому, что присутствует в сказке об ифрите и царевиче-обезьяне из «Тысячи и одной ночи». Чичиков-обезьяна играл в шашки. Царевич, превращенный ифритом в обезьяну, - в шахматы. И царевич, и Чичиков выигрывают свои партии (первый фактически, второй – потенциально). И тот, и другой рыдают в финале и рвут на себе волосы (царевич в конце сказки, Чичиков во втором томе поэмы). Возможно, речь идет о простом совпадении, однако общий рисунок событий весьма схож, тем более, что превращение царевича из обезьяны в человека происходит на фоне появления различных животных – льва, кота, волка, петуха и др.

Животные в арабской сказке это различные облики беса-ифрита; зооморфия «Мертвых душ» также жест в сторону природного низа, знак того, что человек должен преодолеть. В этом смысле мир, в котором находится Чичиков, можно назвать если не inferнальным, то, во всяком случае, до-человеческим, звериным. Павел Иванович Чичиков как раз и показан на зверином фоне. Он посреди заповедника, где бродят медведи, собаки, коты, пауки. Он – в окружении «мертвых душ». Если учесть латино-итальянскую параллель («душа» и «животное» - *anima* и *animal*), то название гоголевской поэмы оказывается своеобразным оксюмороном: то ли «мертвые живые», то ли «мертвые животные». Хотя параллель эта и необязательна, само противопоставление «живых» людей «мертвым животным» не лишено смысла. Животные живут не осознавая себя, человек же знает не только о жизни, но и о предстоящей ему смерти. Парадокс ситуации в том, что неведение в

³ См. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М. 1999. С. 322. И.Ермаков также пишет о том, что на гоголевский выбор «могла влиять фамилия Чайкина – авантюриста, скупавшего мертвые души». Там же.

отношении смерти делает животных как бы мертвыми при жизни, в то время как знание о смерти делает человека по-настоящему живым.

Мысль о смерти очищает душу от скверны, во всяком случае, должна была бы очищать, если была продумана по-настоящему глубоко. «Будьте не мертвые, а живые души, - говорит Гоголь. – Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом...»⁴. Душа должна стремиться вверх, прочь от всего того, что тянет ее вниз в царство Зверя. Как раз такого движения не наблюдается в Чичикове, каким он явлен в первом томе поэмы. Нельзя сказать, что он погряз во грехе, однако жизнь его, скорее, напоминает сон, нежели человеческую исполненную высокого смысла жизнь Чичиков живет и не живет одновременно. Его существование ущербно, искажено; оно примерно так же походит на жизнь подлинную, как обезьяна походит на человека.

Чичиков – фигура эмблематическая. И если в нем сидит обезьяна, значит, она сидит в самом народе. И хотя Гоголь, хотел показать Россию «с одного боку», взять такого героя, «чтобы показать недостатки и пороки русского человека, а не его достоинства и добродетели», проблема поставлена весьма остро. Интересующее нас ключевое слово появляется именно там, где его в данном случае и следовало ожидать: в моменты обобщений. Например, таких: «бал не в русском духе, не в русской натуре, черт знает, что такое: взрослый, совершеннолетний вдруг выскочит весь в черном, общипанный, обтянутый как чертик, и давай месить ногами». И далее: «Все из обезьянства, все из обезьянства!». Или еще определеннее – в беседе Гоголя с кн. Е.И.Репниной: «Француз играет, немец читает, англичанин живет, а русский обезьянствует».⁵ Тут у Гоголя в предшественниках А.Грибоедов («рождены мы все перенимать»; «ни звука русского, ни русского лица») и С.Шевырев, по «синтетической» теории которого русский народ «будет оборотнем, то итальянским, то французским, то немецким, то английским, то каким хотите, не изменяя в целом своей народной самостоятельности».⁶

Гоголь делает акцент на будущем, полагая, что несмотря на «обезьянство», страсть к подражанию, русский народ сохраняет возможность наобретение лучшего положения. «Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя то, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» («Светлое Воскресенье»). «Растопленный металл» - в данном случае, то же, что и «обезьянство». Это возможность изменения в лучшую сторону, расцвета духовного. Вот какой

⁴ Гоголь Н.В. Духовная проза. М. 1992, С. 443.

⁵ Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 488.

⁶ Шевырев С. История русской словесности. Т 1. М. 1846. С. 6.

мыслью держится план гоголевской поэмы, которая должна была рассказать о превращении души «мертвой» в живую. И вот почему Чичиков сопоставлен именно с обезьяной, а не с каким либо другим животным.

Среди всех зверей обезьяна занимает совершенно особое место, и если можно смело провести черту между человеком и любым животным, сказав, что они принадлежат к разным мирам, то в случае с обезьяной это не так. Обезьяна подозрительно похожа на человека; она будто намекает на его звериное прошлое. В гоголевские времена идея родства человека и обезьяны была весьма популярной; по Бюффону, например, обезьяна – это деградировавший человек; тогда же создавались целые серии рисунков, которые показывали, как человек превращается в обезьяну и наоборот. Таким образом, можно предположить, что Гоголь строил план своей поэмы, опираясь, в том числе, и на эту аналогию. Что касается вопроса о том, делалось это сознательно или нет, то ответ найти вряд ли удастся, поскольку никаких свидетельств по этому поводу не осталось. В принципе, это и не столь важно: главное, что звериная тема оказалась органичной, созвучной замыслу, а сам Чичиков-обезьяна как нельзя лучше соответствовал замыслу, согласно которому ему предстояло когда-нибудь превратиться в человека. Однако как раз с этой метаморфозой возникли серьезные трудности.

* * *

Гоголь надеялся, что, пройдя сквозь испытания и муки душевные, Чичиков преобразится и оживет духовно. На вопрос архимандрита Феодора (А.М.Бухарева), «оживет ли, как следует, Павел Иванович», Гоголь ответил, что «это непременно будет, и оживлению его послужит прямым участием сам царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма». Если в первом томе «Мертвых душ» Чичиков повеселился и посмеялся немало и от своей обезьяньей природы не отказался, то во втором томе устойчивым знаком, предвещающим чичиковское преображение, становится стихия плача. «Слезы вдруг хлынули из глаз его», или: «Он не договорил, зарыдал громко от нестерпимой боли сердца» и т.д. Оглядка Гоголя на христианское понимание плача, как высшей по сравнению со смехом, ценности, здесь очевидно. На смену комизму и легкости первого тома приходит патетика и слезы второго. Становится понятной и логика превращения Чичикова из обезьяны в человека, из души «мертвой» в «живую», христианскую. Умерив желание смеяться и смешить читателя, Гоголь как будто пытается освободить Чичикова от его животной природы.

Хотя сам Гоголь в первом томе поэмы говорит о «высоком торжественном смехе», слезы второго тома не оставляют сомнений относительно его выбора. Аристотелевское определение человека как существа, которому

свойственно смеяться, здесь остается невостребованным. Из второго тома «Мертвых душ» начинает уходить смех, тот самый смех, который как раз и составляет, вместе с мыслью, суть человеческой природы, и что-то непонятное происходит с самой второй частью поэмы. Прежде «невидимые миру слезы», становятся видимыми, размывая картину, прежде ясную и отчетливую. Чичиков рыдает, испытывает «неведомые дотолле, незнакомые чувства», но из этого толком ничего не происходит. Из веселой и резвой обезьянки в человека раскаивающегося и плачущего, Чичиков превращаться не хочет, как будто стараясь удержаться в компании медведей, кошек и собак. Говоря языком «Ревизора», вместо лиц – все те же «свинные рыла» (любопытно, что в случае, послужившем основой для «Ревизора», участвовали люди со звериными фамилиями: по одной версии - некто Свиньин, по другой – Волков).

Гоголь относился к собственным литературным усилиям не просто серьезно, а мистически-серьезно. «Мертвые души» были для него не только литературным сочинением, но, как теперь принято говорить, «проектом», с помощью которого Гоголь всерьез думал изменить жизнь России. Гоголь верил в магию письма, особенно, своего слова, и поэтому нескладывающиеся (после гениального первого) тома поэмы, были для него неудачей не просто эстетической, но и онтологической. В этом обстоятельстве, как думается, следует искать одну из причин отказа Гоголя от жизни: то, что было им задумано, не удалось. Ноша оказалась слишком тяжелой, поскольку его магические действия ни к чему не привели, а проще говоря, поэма – по причинам, которые мы не можем обсуждать - перестала писаться так, как она должна была написаться - с полной гоголевской силой и убедительностью.

Из записки архимандрита Феодора: «А прочие спутники Чичикова в «Мертвых душах»? - спросил я Гоголя: - они тоже воскреснут? – «Если захотят, - ответил он с улыбкой». Не захотели, вернее, не смогли. Национальный «заповедник» устоял. Россия, как скажет позже другой великий русский писатель, так и осталась «игрой природы, а не ума».

С.А.Кибальник

ГОГОЛЕВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ С.С.ЗАЯИЦКОГО
«ЖИЗНЕОПИСАНИЕ СТЕПАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА ЛОСОСИНОВА»

Abstract: Dr. Serguei A.Kibalnik's (Pushkin House) paper is devoted to the literary works by a not well-known Russian writer of the 1920s Serguei Zayaitkiy. Being focused mainly on his novel "Stepan Alexandrovich Lososinov's Life Story" Kibal'nik regards it as a sort of a carnival of Gogol's intertextuality. There are in its text the direct intertextual links with Gogol's plays "Marriage", "The General Inspector" etc. But one can see there non-direct references to Gogol through Dostoevsky ("Selo Stepanchikovo", "The Devils") and even possibly Yury Tynianov (his article "Dostoevsky and Gogol (on Theory of Parody)" as well.

Keywords: Intertextuality, novel, parody, satirical, carnival, utopia, intelligentsia, literature, prose

Сергей Сергеевич Заяицкий (2.10.1893, Москва – 21.5.1930, Феодосия) – блистательный русский прозаик, драматург и переводчик 1920-х годов, входивший в артель московских писателей «Круг» и театральную секцию Государственной Академии художественных наук (ГАХН).¹ В работах по истории литературы советского времени его произведения, как правило, получали довольно скептическую, вульгарно-социологическую оценку.² Помимо этого, имя его всплывало иногда лишь в связи с М.А.Булгаковым, другом которого был Заяицкий.³ Между тем отношение читателей к его изданным в 1920-е годы произведениям было совсем иным,⁴ и отражением

¹ Некоторые сведения о биографии и творчестве С.С.Заяицкого можно найти в «био-библиографическом словаре русских писателей XX века» «Писатели современной эпохи» (М., 1928. Т.1. Ред. Б.П.Козьмина. С.132). См. также репринтное издание: М.,1992.

² См., например: История русского советского романа. М.; Л., 1965. Т.1. С.258. Почему-то отсутствует его имя в современных словарях по истории русской литературы советского периода. См., например: Русские писатели. Библиографический словарь «XX век: В 2 ч. М., 1998. Т. 1-2; Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь. М., 2005. Т.1-3. Нет статьи о нем даже и в «Лексиконе русской литературы XX века» (М., 1996).

³ Н.Б. Вокруг Булгакова // Новый журнал. 1987. Кн. 166. С. 120.

⁴ Заяицкий С. Судьбе загадка. М.: Московский рабочий, 1991. 383 с. Показательно, что, будучи студентом филологического факультета ЛГУ во второй половине

этого стало переиздание его произведений в самом начале Перестройки.⁵ А затем началось и изучение этого, несомненно, явно недооцененного писателя.⁶

То, что главным литературным кумиром Заяицкого, был Гоголь, бросается в глаза.⁷ Например, его повесть «Баклажаны» начинается так: «Разве не говорили все и разве не утверждали, что украинские ночи сотворены для любовных восторгов? Разве Гоголь не восклицал патетически: “Знаете ли вы украинскую ночь?” и разве не отвечал он сам, видя, что язык отнялся у заробевшего читателя: “О, вы не знаете украинской ночи” <...> Да. Пленительна и сластолюбива украинская ночь. Но в сто, в тысячу, в миллион раз пленительнее и сластолюбивее знойный украинский полдень». Место действия, Баклажаны, названы здесь, «городом белых одноэтажных домиков и голубых деревянных церквей, родным братом Хороля и Кобеляк, племянником Миргорода»,⁸ а сама повесть представляет собой своего рода метатекст с отчетливыми отсылками к ранним произведениям Гоголя, и в первую очередь к «Вечерам на хуторе близ Диканьки».

В случае с «Жизнеописанием Степана Александровича Лососинова» связь с Гоголем чуть менее очевидна, но также отнюдь не скрывается автором. Она намечена уже «говорящими» фамилиями главных героев романа, несколько напоминающими гоголевские: Степан Александрович Лососинов и Пантюша Соврищев. Да и имя самого Гоголя появляется уже в третьей

1970-х годов, я книгу С.Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова. Трагикомическое сочинение. М., 1928» читал и был в этом отнюдь не одинок среди моих однокашников. Помню, что читал ее «с подачи» моего друга, покойного писателя и литературоведа С.Ю.Ясенского (1957-1996).

⁵ Заяицкий С. Судьбе загадка. М.: Московский рабочий, 1991. 383 с. Автор предисловия «От читателя» писатель В.Пьецух справедливо восклицал: «когорта таких писателей, как Заяицкий, Слезкин, Клочков, Романов, может составить честь и славу какой-нибудь просвещенной нации, и она будет веками поклоняться этому пантеону, а у нас нормальный читатель о них даже и не слышал» (с.6).

⁶ Обухова О. Интеллигент в мире разрушающейся культуры (С.С.Заяицкий и его роман «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова. Трагикомическое сочинение) // «Вторая проза». Русская проза 20-х – 30-х годов XX века. Сост. В.Вестстейн, Д.Рицци, Т.В.Цивьян. Trento, 1995. С.267-276).

⁷ Не случайно уже В.Пьецух замечал: «конечно, более или менее квалифицированному читателю будет понятно, что Сергей Сергеевич Заяицкий это не Николай Васильевич Гоголь – <...> гений сильней истории – но читателю будет также понятно: он повстречался с талантом настолько крупным и самобытным, что укрыть его от читателя <...> – значит совершить преступление против человечности из тех, что проходили по Нюрнбергскому трибуналу» (Пьецух В. От читателя // Заяицкий С. Судьбе загадка. С. 5-6).

⁸ Заяицкий. Судьбе загадка. С. 159, 165.

главе романа, где об одном из героев «Жизнеописания...» сказано: «Повернется левой щекой – Гегель, правой – Гоголь...».⁹ Один из первых исследователей творчества Заяцкого Ольга Обухова пишет: «Хлестаковское завиральное хвастовство Пантюши, – явная аллюзия на *Ревизора*, – приезд в школу настоящего инспектора, немая сцена – представляют собой своего рода пьесу, в декорациях которой все дорогое Лососинову пародируется, осмеивается, переводится на мещански-бытовой уровень, против которого герой восстает».¹⁰

Действительно, в главе У «Страшный инструктор» третьей части романа в школу, в которой Лососинов находит себе прибежище в качестве преподавателя истории, приезжает с «ревизией» «новый инструктор объединения», и его первое посещение заканчивается требованием обучения по «новым методам», то есть не по учебникам, а «на трудовых процессах». Автор романа так изображает впечатление, произведенное этим на учителей: «Нечто вроде немой сцены из “Ревизора»” произошло после его ухода в учительской. Естественник стоял в позе мученика, только что подвергнутого заушению. Математик растопырил руки и тупо глядел на Марию Петровну, которая, в свою очередь, замерла, уставившись на Пантюшу» (с.139).

Свое второе посещение и речь на заседании объединения «страшный инструктор», «похожий слегка на Пугачева» (с.136) начинает с извинения: «извиняюсь, что опоздал, задержал сам, извольте ли видеть, Луначарский... Сами понимаете, от министра не удерешь, как Подколесин от невесты...» (с.148). Здесь назван второй, а, пожалуй, даже и первый гоголевский претекст романа – комедия Гоголя «Женитьба». Действительно, пара главных героев Заяцкого Лососинов и Соврищев, из которых второй пронырливее и циничнее первого, с самого начала несколько напоминает Подколесина и Кочкарева (с той разницей, что Соврищев пока что тоже холост), а тема женитьбы Лососинова не раз возникает на страницах романа в планах его матери:

⁹ Там же. С. 27. Далее цитаты из произведений Заяцкого приводятся по этому изданию: Заяцкий С. Судьбе загадка. М.: Московский рабочий, 1991 – в тексте с указанием номера страницы в скобках.

¹⁰ Обухова О. Интеллигент в мире разрушающейся культуры. С. 273. Что касается «завирального хвастовства Пантюши» Соврищева, то его хлестаковский характер вскрывает на страницах романа Лососинов, прерывающий рассказ Соврищева о «грудах» его «рукописей» (с.130): «– А что, – спросил Лососинов, – “Юрий Милославский” не твое сочинение? Все удивленно поглядели на него. – Это же Загоскина! – сказала Мария Петровна. Степан Александрович покраснел: – Я пошутил» (с.131).

«– Смотри, все кругом женаты... один Соврищев только... ну уж это я даже не знаю, что это такое... человек он или еще что... Наташа Брусницына очень в тебя влюблена.

– Я – принципиальный аскет...

– Я Наташу Брусницыну в бане видела – Венера... и не вертлява.

– Ну и обнимайтесь с ней на здоровье... Жениться! Как глупо.

– А на фортепьяны прыгать, скажешь, умно?¹¹

– Не ваше дело.

И Степан Александрович, уйдя к себе в комнату, дважды повернул ключ.

Госпожа Лососинова привела в порядок мебель, погасила свет и ушла к себе.

“Нужно будет, – подумала она, – ему в суп александрийского листу подмешать”» (с.57).

Эта тема получает в последней части романа новое развитие, когда в душе Лососинова вдруг происходит «душевный переворот, столь же великий, как переворот Октябрьский» (с.120): «Степан Александрович вошел в комнату бодро и торжественно.

– Мама, – сказал он, – вы человек старый и отсталый в духовном отношении, я же человек молодой, живой, мне принадлежит будущее.

“Жениться хочет, – задрожав от радости, подумала госпожа Лососинова, – лишь бы не на какой-нибудь финтифлюшке”.

– Я знаю ваше отношение к партии, вы, конечно, будете возражать, бранить меня.

– Да что ты, Степа, – перебила старушка, – если хорошая партия, за что же я бранить буду. Девица?

– Какая девица?

– Ну, невеста твоя – девица?

Степан Александрович нахмурился было, но слишком радостно было у него на душе и злиться не хотелось.

– Да, мама, – вскричал он, – это могучая девица, от поступи которой дрожит земля и рушатся темницы!

“Наверное, Соня Почкина, – подумала госпожа Лососинова, она верно: когда ходит, весь дом дрожит”.

– Она умеет быть ласковой и доброй, умеет погладить по голове мягкою как бархат рукою.

“Или Таня Щипцова”, — подумала госпожа Лососинова.

¹¹ Лососинов прыгает на рояль, тренируясь вскакивать в идущий товарный поезд, поскольку собирается идти на фронт, чтобы добиться внедрения своего проекта по спасению России, а его мать приписывает это совсем другим причинам.

– Но она умеет мгновенно превращаться в львицу и, оскалив, зубы, готова вцепиться в горло всякому непокорному.

“Господи, на Мане Ножницыной хочет, на злючке этой”.

– Да как же ее зовут? – не в силах больше терпеть, спросила старушка.

– Ее зовут... – произнес Степан Александрович, – пролетарская революция!» (с.121).

Впрочем, место поездки Подколесина и Кочкарева к невесте у Заяцкого занимают вначале регулярные ночные кутежи героев, а затем их визиты с целью исполнения трех сменяющих друг друга проектов Лососинова по спасению России. Собственно, эти проекты и определяют построение повести, для изложения которого, мы воспользуемся пересказом О.Обуховой: «В каждой части главным сюжетобразующим пунктом является глобальная идеалистически-утопическая идея спасения, которая овладевает Лососиновым в различных исторических ситуациях. В первой части (действие происходит до начала Первой мировой войны) – это идея спасения народа путем всеобщей “филологизации” масс <...> Во второй части действие происходит в годы войны. В Лососинове просыпается патристический пафос, и его беспорядочно-бесплодное кружение по Москве имеет единственную цель – во что бы то ни стало попасть на фронт <...> Им овладела новая утопическая идея – применить гносеологический идеализм Беркли для создания нового типа солдат – они-то и спасут Россию, выиграв войну. <...> Естественно, и этот утопический проект (и в проекте, и в способе его осуществления видна пародия на просветительские инициативы Льва Толстого) рассеивается, исчезает при столкновении с реальностью. В третьей части <...> вступая в реальный контакт с живым страдающим человеческим существом, Лососинов забывает о себе...».¹²

Действительно, во второй части ощущается пародия на Л.Н.Толстого, но, правда, не «в проекте и в способе его осуществления», а в стилистическом выполнении «брошюрки» Степана Александровича, написанной им «для популяризации учения Беркли», которое отчетливо напоминает «народные рассказы» Толстого: «Называется “Куда делся кошелек, когда Яков Богатов уснул”. И видишь – простой народный язык: “Шибко любил Яков Богатов деньги, ох, как шибко. Много душ погубил из-за них, проклятых...” – ну, одним словом, идея такая, что, когда Яков засыпает, его любимый кошелек исчезает, ибо некому его воспринимать» (с.69).

Источник вдохновения Лососинова прямо назван в следующей части, где примкнувший к контрреволюционерам герой приходит к отставному полковнику Глухову, чтобы добиться от него содействия во взрыве моста:

¹² Обухова О. Интеллигент в мире разрушающейся культуры. С.272, 275.

«против него сидел кто-то вроде Льва Толстого в период написания “Чем люди живы”» (с.117). А степень доходчивости до народа подобных рассказов ярко иллюстрирует эпизод в конце второй части, где Лососинов излагает содержание своей брошюры лакею-санитару, который в конце концов передает ее другим санитарам как историю о краже кошелька (с.102).

Однако прекраснодушные интеллигентские «проекты» Лососинова, для сатирического осмеяния которых Заяицкий использует аллюзии к толстовской «Азбуке», еще ранее, в первой части высмеиваются посредством менее явной пародии на «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя. Воспылав «идеей спасения народа путем всеобщей “филологизации” масс», Лососинов вдруг начинает произносить целые пассажи, отчетливо напоминающие статью Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским»: «возрождение необходимо, ибо искусство попало в тупик... Следовательно, наша задача – произвести возрождение. Для этого нужно лишь внедрить в публику и в массу сознание необходимости изучения античного мира. Мужик гибок и способен к языкам. Надо обучить его греческому и латинскому» (с.18).

Когда у Лососинова пропадает греко-латино-итальянский словарь, тот решает, что его украли полотеры и видит в этом подтверждение своей мысли о том, «как относится русский народ к древности, разумеется, классической... Да тут ничего нет удивительного. В Москве есть извозчики, говорящие по-латыни...» (с.20). Для осуществления своего плана Лососинов призывает Соврищева «организовать особые школы... Когда подготовка будет сделана, мы дадим знак из центра, и по всей России зазвучит стройная музыка гомеровского стиха... Подумай, Соврищев, какое величие... Старый дед, читающий внукам Одиссея в подлиннике...<...> Я лично уверен, что греческое искусство настолько божественно просто, что его поймет самый серый крестьянин (с.23-24).

Ср. у Гоголя: «Вот скольким условиям нужно было выполниться, чтобы перевод Одиссеи вышел не рабская передача, но послышалось бы в нем *слово живо*, и вся Россия приняла бы Гомера, как родного! <...> ”Одиссея” произведет у нас влияние, как *вообще на всех*, так и *отдельно на каждого* <...> “Одиссея” есть именно то произведение, в котором заключились все нужные условия, дабы сделать его чтением всеобщим и народным <...> Дворянин, мещанин, купец, грамотей и неграмотей, рядовой солдат, лакей, ребенок обоего пола, начиная с того возраста, когда ребенок начинает любить сказку, ее прочитают и выслушают без скуки <...> Греческое многобожие не соблазнит нашего народа. Народ наш умен: он растолкует, не ломая головы, даже то, что приводит в тупик умников <...> многобожие оставит он в стороне, а извлечет из “Одиссеи” то, что ему следует из нее

извлечь».¹³ Очевидно, что в приведенных выше планах Лососинова звучит откровенная пародия на эти идеи Гоголя.¹⁴

Разумеется, пародируя «Выбранные места...», Заяцкий не мог не опираться на «Село Степанчиково» Достоевского. Тем более что работа Ю.Н.Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» вышла еще в 1921 году¹⁵ и скорее всего была известна Заяцкому. В ней, впрочем, нет параллелей из «Села Степанчикова», относящихся к статье Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским». Между тем они также очевидны. Правда, Фома Фомич Опискин не заставляет обучать мужиков греческому и латинскому. Зато, как известно, он насильно учит их французскому: ««Я, как Орфей, смягчаю здешние нравы, только не песнями, а французским языком».¹⁶ Так что связь между «Жизнеописанием...» и «Селом Степанчиковым...», по-видимому, носит как опосредованный, так и прямой характер.

Тынянов в этой своей известной статье отмечал в Опискине также и зачатки созданного Достоевским впоследствии образа Степана Трофимовича Верховенского: «Интересно, что и другой пародийный характер – Степан Трофимович – тоже приживальщик; то же “странничество”, та же “котомка”».¹⁷ Уже имя, отчество и фамилия этого героя наводят на мысль о происхождении от него Степана Александровича Лососинова. И действительно как высокопарность и претенциозное честолюбие Лососинова, так и его отношения с матерью выписаны с некоторой пародийной ориентацией на Верховенского и его отношения с Варварой Петровной Ставрогиной. Есть в «Бесах» и некоторые конкретные вещи, которые могли послужить Заяцкому импульсом при создании образа Лососинова. Например, слова Степана Трофимовича: «я не христианин. Я скорее древний язычник, как великий Гете или как древний грек».¹⁸

¹³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. УШ, 237, 238, 243.

¹⁴ Впрочем, Гоголь и сам подверг подобные проекты сатирическому разоблачению во втором томе «Мертвых душ», в котором Кошкарёв уверяет Чичикова, что «несмотря на все упорство со стороны невежества, он непременно достигнет того, что мужик его деревни, идя за плугом, будет в то же время читать книгу о громовых отводах Франклина, или Виргилиевы «Георгики», или «Химическое исследование почв» (Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.В.Гоголя. М., 1855. Т.2. С. 109).

¹⁵ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.

¹⁶ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1988. Т. 3. С. 89.

¹⁷ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, С. 215.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1988. Т. 7. С. 37. Одновременно величавость обращения с Лососиновым и Совришевым знаменитого Ансельмия Петрова, возможно, внушена абрисом «высшего круга» петербургских писателей в «Бесах», где о Степане Трофимовиче сказано: «Он до того маневрировал около

Таким образом, отдельные сатирические страницы романа Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» имеют в значительной степени пародийный характер по отношению не только к творчеству Гоголя, но и к его «Выбранным местам...» и, следовательно, отчасти к личности и взглядам самого писателя.¹⁹ Это пародирование имеет сложную природу, так как отсылает читателя не только к первичным текстам самого Гоголя, но и ко вторичным текстам, в качестве которых в данном случае выступают произведения Достоевского и, вероятно, даже работа Тынянова. При этом далеко не всегда эта пародийность имеет сатирический характер. Так, например, в финале романа в какой-то степени пародируется «уход Льва Толстого» (глава VI «Серый дымок» третьей части), однако одновременно вполне серьезно (не случайно роман озаглавлен как «трагикомическое сочинение») поднимается стержневая для Толстого тема «воскресения» или преобразования человека.

Пародия Заяицкого направлена не только в адрес Гоголя, но и в адрес Толстого. Следовательно, она высмеивает утопическую линию в русской культуре в целом. Конкретно ее объектом стала русская интеллигенция предреволюционных лет, увлекавшаяся фантастическими планами «спасения России», не имевшими никакого отношения не только к окружающей действительности, но даже и к их собственной жизни. Лососинов представляет собой сатирическое развитие образов Опискина и Степана Верховенского, поскольку, искренне увлекаясь своими «проектами», он, как и названные герои Достоевского, в то же время наделен поверхностным эпикуреизмом. Отталкиваясь от опыта Достоевского, Заяицкий создал иной вариант пародийной поэтики, позволивший ему дать сатирическое осмысление совершенно нового этапа истории России, предсказателем и одновременно

них, что и их зазвал раза два в салон Варвары Петровны, несмотря на все их олимпийство» (Там же. Т. 7. С. 22).

¹⁹ Заяицкому был легко доступен приведенный Тыняновым отзыв Достоевского о «Выбранных местах...» в письме к И.С.Аксакову: «Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в “Переписке с друзьями” есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое, что выдает» (Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь. С.213).

разоблачителем которого Достоевский выступил в «Бесах». В то же время, как и в «Селе Степанчикове» Достоевского, у Заяцкого в его «Жизнеописании...» представлен настоящий карнавал гоголевской интертекстуальности.

Арпад Ковач

ТИХАЯ КРАСОТА

(О метафорах творческого акта в поэзии Пушкина)¹

*Тоской и рифмами томим,
(А. С. Пушкин)²*

Abstract: The author in his essay makes an attempt to analyse the ars poetica of Pushkin with regard to the Russian poet's theoretical writings and poems. The main purposes of the essay are: taking metaphorical utterances under consideration and interpreting semantical innovations.

Keywords: Inspiration, heuresis, poiesis, verse language, text semantics, metaphor, symbol.

Есть общеизвестный мотив лирики Пушкина, а именно, «покой». Сколь бы ни был исчерпан смысловый потенциал этого элемента в различных анализах, он остается именно потенциалом, а следовательно, будет подвергаться новым прочтениям. Такова уж судьба любого элемента поэтического корпуса любого писателя! Мне кажется так, что менее всего исчерпано исследование того ряда соседствующих мотивов, которые составляют устойчивый контекст «покоя». Особое значение предлагаемому мною рассмотрению придаст то соображение, согласно которому этот ряд в разных произведениях совпадает с актом экспикации текстообразующего начала данного произведения. Таким образом внутри текста создается модель становления субъекта дискурса, «творческой личности».

«Покой» у Пушкина один из фундаментальных компонентов поэтического языка, связанный с мотивом «полноты», прежде всего насыщенности опытом звуков – «шума» и «звона», хвалы и клеветы в горизонте бытового восприятия, переживания и выражения жизни. Этот план опыта страдает дефицитом осмысленности, то есть страдает нехваткой своего собственного дискурса, без которого бытовой опыт не может пресуществовать в мире человеческого поступка и самопонимания. Покой есть поэтическое выражение диспозиции творческой активности – «вдохновения», которое понима-

¹ Данная работа выполнена в рамках поддержки фонда ОТКА (NK 68992). Научно-исследовательская программа: Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj.

² См. «Евгений Онегин», Глава четвертая, XXXV, (4, 78).

ется поэтом в качестве ответа на тоску³ как основную ситуацию субъекта существования, устремленного к преодолению осмысленной нехватки, к своему еще невысказанному будущему слову (Достоевский).

Однако в связи с употреблением слова «вдохновение» надобно подчеркнуть, что поэт противопоставлял свой концепт словесного творчества «восторгу» романтиков,⁴ которые – по Пушкину – не проводили это различие, и потому занимаемая ими позиция напоминала миф Платона по поводу восприятия Музы как мании, как одержимости трансцендентой силой. То, что называется Музой, то есть источник поэзии, или зона соприкосновения – как Пушкин выражается – «лирического волнения» к слову, и далее, через посредство слова – к «жизненному волнению», укорененному в мире поступка.

Полнота по Пушкину определяется как системность и целостность. В отличие от «восторга», творческое воспринимается им как особая способность, как «сила ума», характеризующая как научную, так и поэтическую мысль: «Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому». Это – по понятиям Пушкина – является неизбежным условием строгой композиции, «формы плана» произведения: «единый план *Ада* есть уже плод высокого гения». План, системность, требуется, конечно, на уровне текста. Однако целостность предполагает кроме того еще и соотносительность этой новой системы с человеческим опытом, сферой понимания воспринимаемой органами чувств жизни через посредство прочтения текста. Об этом необыкновенно точно говорят слова поэта:

«Вдохновенье? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» (б, 239).

Относительно поэзии, стихотворного языка, предполагается «Союз звуков, чувств и дум». Союз этот наступает после того, как сюжет завершен («Прошла любовь. Явилась муза / И прояснился темный ум»).

Таким образом, в пушкинской модели творчества к покою и полноте следует присоединить также явление прозрения, понимаемого в качестве поэ-

³ О центральной роли мотива тоски в творчестве Пушкина говорил впервые Достоевский в своей речи «Пушкин», противопоставляя эту диспозицию – эту «светлую печаль» – образа Алеко, Онегина, Скупого рыцаря, Беного рыцаря и основной тональности лирической поэзии поэта в целом, – противопоставляя её «мрачному» сплину последователей байронизма. В этой «светлой печали» он находил зерно «русского решения» проклятых вопросов человека. Ср. еще: *Angustia: Тоска у Достоевского* = *Russica Hungarica*, Budapest – Moskva, Vodolej Publishers, 2005. 100–125.

⁴ Ср. А. С. Пушкин: О статьях Кюхельбекера в альманахе „Мнемозина” (б, 238–239).

тической формы самопонимания, которое свершается «вдруг» как «быстрое соображение» (вроде эффекта «Ага!»), а не анализа или синтеза, изображения или воображения. В отличие от научной и практической мысли Пушкин под «быстрым соображением» мог понимать то, что Аристотель называл *анагнорисисом* относительно трагедии, или же мы сегодня называем *эвристическим* узнаванием.

Трактуя основную способность мысли Пушкина, – эту суперактивность «принятия» и «быстрого соображения», – Достоевский в речи «Пушкин» назвал отзывчивостью, и соотносил такую творческую рецептивность с участным мышлением, симпатией, соучастием, „со-страданием”. И более того, в «Записках из подполья» такое со-страдание, такое участное мышление сделал источником сознания (со-знания) человека. Так понятое сознание не есть ни рефлексия, ни память, ни память о памяти, ни когнитивная способность, а есть явление «живой жизни», – жизни, стремящейся при посредстве акта личности преодолеть самое себя; жизни «в отношении к целому», разумеется, в отношении к истории вообще, и истории конкретного человека, в частности. Таким образом сигнализирует существование о смысле жизни. В этом отношении структуру жизни, воспринятую как часть более крупного целого (бытия), по необходимости обнаруживающую свои границы, а следовательно, соприкасающуюся с другой жизнью, Достоевский называет «мирами иными».

Пушкин утверждал, что такой «ум», точнее, диспозиция сознания – расположенность к «живейшему восприятию впечатлений» – служит и порождению понятий и экспликации их содержания. В таких случаях и возникают трудности, вытекающие из конфликта между сверхактивной восприимчивостью и открытостью поэта, с одной стороны, и его языковой компетенцией, с другой:

«Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения». И еще [видимо, с отсылкой к Паскалю – А. К.]: «Вдохновенье нужно в поэзии, как и в геометрии» (6, 239).

Именно так выглядит в поэме «Медный всадник» то, что я называю *прозрением*: герой носитель полноты чувств и мыслей, одновременно страдает недостатком слова. Рассказчик сообщает о прозрении, в терминах наполнения: «Безмолвно полон» мятежным шумом

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал [...] (3, 266)

Но эти мысли в поэме эксплицитно не выражены. Восклицание «Ужо тебе!..» свидетельствует скорее о нехватке слова, чем о полностью действующем языке. И именно потому, что Пушкин здесь проводит границу компетенции слова героя и слова рассказа, указывая, собственно, на пределы наррации, на границу повествуемости жизни и опыта. Но в результате этого кризиса языка наррации возникает вопрос: что же находится за пределами слова рассказа?

Разумеется, не что иное, как смысл стихотворной упорядоченности высказываний героя и рассказчика, семантика которой открывается на новом, анарративном уровне образования текста, чему соответствует поэма, то есть перекодированная стихами словесная ткань рассказа. На этом уровне полнота обретает новые качества в силу фундаментальной метафоры текста – «волны». Фундаментальной метафорой я называю такой неустойчивый троп, который может быть установлен не только в плане семантического сдвига, но и в плане стихотворного оформления высказывания, следовательно, и на уровне звука. Автономная семантика звукового переноса – например, рифмы – служит экспликации языкового значения, опережая значение семантической метафоры, базирующейся на акте предикации, соотносимой с функцией предложения.

Очередной мотив, устойчиво повторяющийся в данном блоке элементов творчества представлен в стихах Пушкина как переход из мира поступка («жизнейское волнение», «жизни шум») к смерти («Как труп в пустыне», «И тут же хладный труп его / Похоронили ради бога»), от неволи к воле, от шума и звона (клеветы и хвалы) к тишине, от осени к зиме, из города за его пределы, из дома в обитель («угол», «пристань»). Вслед за исключением эмпирического субъекта из поэтического мира, обнаруживается потребность в субъекте языка. Эту потребность маркирует появление в стихах сочетания покоя с волей, которое побуждает переход от поступка-акта к знаку.

Жизнь без сублимации, поступок без воздействия на творческую волю и мысль, то есть жизнь, не преодолевающая себя в акте свершения поступка и становления знаком, символом этого поступка, по Пушкину, есть неполная жизнь – она страдает недостатками выраженности, субъектности и смысла. Такая жизнь воспринимается им как простая хронологическая канва, захваченная бегом времени («Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит», 2, 315).

Летят за днями дни, и каждый час уносит –
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем.

На основании анаграммированной упорядоченности текста – «час», «частичка», «счастье» – очевидно, что жизнь осмысливается здесь лишь как часть, даже

частичка бытия, подчиняющаяся времени. Затем Пушкин уподобляет бытие свету, присваивая существу проявленность, проясненность, экспликацию.

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Проявленность, поэтическая сублимация жизни в языке стиха, переносит субъекта на уровень полного бытия, которое характеризуется стремлением к творчеству и диспозицией, вызванной творческим актом. Им как раз и соответствует в тексте «воля» и «покой». Мечта понимается как замысел, воля как побег, покой как воля над собой. Разумеется воля субъекта дискурса над экзистенциальной тревогой и бытовым, «житейским волнением». (Ср. в «Медном всаднике» нехватку денег, ума, независимости, семьи, дома, излагаемую в первом монологе Евгения в ее противопоставленности той нехватке, которая выражается в монологе, в «думе» основателя города). Вторая часть стихотворения излагает основное событие, служащее указанной сублимации, метафорическим выражением которой является побег.

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.

Также решается вопрос о поэтическом побеге и в «Страннике» (2, 365–367). Даль здесь определяется как «Спасенья верный путь», а побег как поиск этого пути: «И я: "Куда ж бежать? Какой мне выбрать путь?"». Юноша, собеседник, «даль указуя перстом», направляет внимание субъекта на «некий свет», который становится увиденным, как и в «Пророке», после ослепления и обретения нового зрения «болезненно-отверстым» оком.

Спешил перебежать городское поле,

Дабы скорей узреть – оставь те места,

Спасенья верный путь и тесные врата. (2, 366)

«Тесные врата» – цитата из «Нового завета»; врата, открывающие вход к «внутреннему человеку» – в понимании Апостола Павла; к «сердцу» – в понимании Пушкина. Речь идет в обоих случаях о субъекте самопонимания, то есть о человеке на пути к истине, который в случае поэта «языком сердца» говорит – словом, проникающим через посредство языка самопонимания (лирического стихотворного языка) в смысл присутствия человека в мире. Слово о замысле побега в «Страннике» возникает вслед за раскрытием сердца.

Но скорбь час от часу меня стесняла боле;
И сердце наконец раскрыл я поневоле [...]

Сказал я, – ведайте: моя душа полна
Тоской и ужасом, мучительное бремя [...] (2, 365)

С излагаемым здесь концептом творчества связано у Пушкина и восприятие времени, в качестве метафоры которого выступает слово «пора».⁵ Пора как обозначение времени поэтического творчества у Пушкина метафоризируется атрибутами осени, времени собирания урожая и символа мужской зрелости: «Теперь моя пора: я не люблю весны» (2, 308–312). Осень репрезентирует особое эстетическое качество: «Красою тихою, блистающей смиренно». Это красота Татьяны, но не девочки, символы которой берутся из сферы зимних метафор

Татьяна (русская душою,
Сама не зная почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму, (4, 86).

В плане диспозиции осень «унылая» и потому может служить метафорой элегии или элегической тональности в повести («печален будет мой рассказ»).

Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса –
Люблю я пышное природы увяданье.

Необходимый элемент концепта творчества семантический эквивалент «поры», выраженный образами полноты:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят – я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн – таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

⁵ Ср. этимологию, восходящую к греческим формам: *Порос* – потенция, зрелость, плодovitость.

Пора выступает как маркер границы этой полноты, за пределами которой открывается новый мир – мир знаков, чему предшествует забвение референциальных отношений вещей: «Я забываю мир – ...». После забвения, ослепления, оглушения наступит прозрение, чаще всего в форме «пробуждения»,⁶ иносказательным выражением которого является именно волнение:

И пробуждается поэзия во мне:
 Душа стесняется лирическим волнением,
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
 Излиться ...

И мысли в голове волнуются в отваге,
 И рифмы легкие навстречу им бегут,
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
 Минута – и стихи свободно потекут.

Как видно, в том числе, и по примеру «Медного всадника», побег может быть заменой перехода из жизни («тьмы» и «шума») в план осмысленной жизни, то есть бытия («света» или «звона»), метафора которого уголок, обитель трудов, противопоставленный дому как явлению городской архитектуры, – дому, который возвышается на площади Петровой и охраняется львами сторожевыми, символами государственной власти. Их лапы соответствуют руке Всадника. Однако бег может быть также метафорой рифмы. В этом плане бег Евгения может быть осмыслен как переход от мысли к рифме, от прозрения к стиху и тем самым олицетворять самый акт писания, демонстрируемый перед читателем.

О возможности такого прочтения свидетельствует роль пера в тексте поэмы, так как оно – как сказано – «дружно» со звучанием имени героя. Как атрибут субъекта дискурса перо является средством свершения акта, превращающего языковую эвфонию в рифму: «перо / дружно». Тем самым на уровне поступка устанавливается новое соотношение между рассказывающим и рассказываемым. С одной стороны, перо «дружно», поскольку отсылает к памяти, к Онегину. Но с другой стороны, «дружно», поскольку перо, реализуя рифму на бумаге, созвучие превращает в средство сочетания слов,

⁶ Разумеется, «шум и звон» бытовой сферы существования воспринимается в категориях «сна», тогда как видение в категориях прозрения:

Его мечта... Или во сне
 Он это видит? иль вся наша
 И жизнь ничто, как сон пустой,
 Насмешка неба над землей? (3, 262)

отсылающих к онтологически разным предметам, согласно той идее Пушкина, что поэзия рождается из изоморфии разных планов языка, а не из повторов одного и того же плана. Созвучие слов в рифме оборачивается актом письма в метафору, которая предполагает интеракцию между семантикой пера и описываемым им объектом. Между знаком и актом: писать вовсе не значит фиксировать на бумаге; это значит – превратить орудие действия (перо) в символ поступка (писания), в результате чего *другой*, объект описания (здесь Евгений) становится *другом*. В этом поэтическом акте символизирующий присваивает себе качества символизируемого им лица, предмета или события. Писать – значит пресуществить описываемое в соучастника акта писания. Так герой становится не только персонажем, выполняющим действия в сюжете, но и субъектом повествования и письменного дискурса.

К осени как поры творческого труда приурочивается, и пробуждением маркируется, в том числе, и прозрение Евгения, содержание которого сообщается рассказчиком в форме разных вопросов:

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? (3, 266)

Тем самым Евгению присваивается тема Петра и тема творчества, то есть проблема исторического смысла поступка Петра. Она сменяет тему Дома в первом высказывании Евгения. В акте прозрения Евгений осваивает тему, заданную в семантике первых двух стихов поэмы («волн» / «полн»), поскольку мы установили, что волна соответствует полноте, творческой воле, после чего наступает «пробуждение поэзии», показанное как побег. Побег же является метафорой рифм – помним, рифмы «бегут» навстречу как раз мыслям, которые находятся в состоянии волнения. Волна, описанная с точки зрения дум Петра, характеризуется недостатком, отмеченным свойствами пустоты: «На берегу пустынных волн». Однако структуре рифмы приписывается третий член – «челн», соответствующий точке зрения рассказчика и предвещающий через свой эпитет – «бедный» – появление героя повести. «Бедный» сочетается с субъектом бега не только при помощи соблюдения фонематического параллелизма, но и путём нового обозначения качества: «безумец бедный». Получается сильное управление, обоснованное коррелятивным, двусторонним управлением в текстопостроении – как со стороны звучания, так и со стороны значения: «Бежит», «безумец бедный».

Бег моделирует стихотворный акт в двух тактах. Сначала шум волн поражает слух, пробуждая Евгения, чему соответствует превращение смысла

в нечто видимое («прояснились»), знаковое. Эта мысль репрезентируется статуей, объектом узнавания глазами. Она нетранспарентна: «Какая дума на челе!». Следовательно, прозрение является не выражением смысла, а обретением знака, при помощи которого тема может быть осмыслена. Как замещение поступка Петра, пластика сообщает центральное событие изображением акта всадника и акта коня. В первом скрывается мысль, во втором воля. Символ первого – медная глава, второго же, бронзового коня – огонь.

Воля государственного деятеля реализуется в построении города, основанного «под морем», одно из названий которого в поэме – Петрополь, отсылает к основателю города-государства, полиса, Посейдону. Если же параллель между Петром и Посейдоном актуализуется, то становится ясным, что Тритон замещает собой Неву в момент наводнения, так как Тритон представляет собой акватическое воплощение сына мифического божества подводного царства. Тритоном открывается ряд метафорических трансформаций Невы («И всплыл Петрополь, как тритон») как символа мысли Евгения (ср. «Евгений /.../ В волненье разных размышлений»): волна – гиппокампус – огненный конь – бронзовый конь. Перед нами структура метафорического процесса, служащая уподоблению истории прозрения Евгения с поведением Невы.

Однако, мы уже знаем, что метафорическому предшествует звуковой параллелизм первого двестишестидесятишести стихов поэмы. А значит, семантической метафоре предшествует звуковая метафора, свидетельствующая не о мысли Петра и Евгения, а о творческой мысли субъекта стихотворного текста («волн» / «полн» / «челн»). На этом уровне образования смысла конь может быть сопоставлен с другим сыном Посейдона – Пегасом. В этом случае эквивалентом возвышающегося к небесам Геликона, горы Муз, может быть в поэме Пушкина скала статуи. Дыбы же, соответственно, аналогией копыт Пегаса, под ударом которых (по приказу Посейдона) гора возвращается на землю и образуется «источник коня» (Иппокрена).⁷ В переносном смысле «оседлать Пегаса» – стать поэтом.

Но не только привлечение древнего греческого источника говорит за релевантность излагаемой нами интерпретации. Можем привлечь в качестве веского аргумента прямые свидетельства из поэтической декларации Пушкина «Поэт» (1827). В последнем четверостишии стихотворения, посвященного «жертве Аполлона», мы обнаруживаем почти все компоненты изучаемой в данной статье парадигмы – от «кумира», локуса творчества («пустынных волн») и известного рифмосочетания вплоть до «смятенья». Следует

⁷ Пушкин, конечно, должен был знать в подробности сюжет и мотивику этого мифа. Ср. стихотворение *Батюшкову* (2, 348): «В пещерах Геликона / Я некогда рожден / ... / И светлой Иппокреной / Сыздетства напоенный...».

только указать, что в этом стихотворении резко выделяется основная для творчества Пушкина диспозиция существования – тоска. Эта диспозиция уже содержит в себе интенцию на новое слово, отличное от «молвы», то есть проявляется в ней неосмысленная еще воля, сигнализирующая, однако, о готовности субъекта речи искоренить нехватку «полноты», дефицит личного дискурса:

Тоскует он в забавах мира,
 Людской чуждается молвы,
 К ногам народного кумира
 Не клонит гордой головы;
 Бежит он, дикий и суровый,
 И звуков и смятенья полн,
 На берега пустынных волн,
 В широкошумные дубровы... (2, 110)

Возвращаясь еще раз к греческому мифу, нельзя исключить также возможности отсылки и к матери Пегаса – Медусе, в виду того, что ее атрибут медь. Горгона Медуса, под взглядом которой все живое каменеет, древний демон подземного мира, о чем свидетельствуют сюжеты о союзе с Посеидоном⁸ (которому она родила Пегаса) и змеи вместо волос. Ее голова отрублена Персеем. Чтобы не превратиться в камень, Персей наблюдал за Медусой по ее отражению в полированной медной поверхности щита.⁹ Медь как отражение губительных глаз во многом аналогична функции медной главы Всадника, носителя роковой воли. Вспомним также прикованность Евгения к мрамору.

Противоречит, однако, медной голове «грозного царя» оживленное поэмой, словом Пушкина, и озаренное «луною бледной» лицо, то есть отражение внутреннего мира: «Лицо тихонько обращалось» (3, 267). Луна как атрибут «задумчивых ночей» является выражением диспозиции письма – «Когда я в комнате моей / Пишу, читаю без лампы». Правда, здесь Пушкину важнее именно отсутствие луны: «Призрачный сумрак, блеск безлунный». В отличие

⁸ Следует указать, что Пушкин знал о самом древнем слое мифа, где Посеидон еще не полностью оторван от духа земли, о чем свидетельствуют сюжеты его брака с Медусой. В стихотворении *К Вяземскому* Пушкин писал: «Так море, древний душегубец / Воспламеняет гений твой? /.../ Не славь его. В наш гнусный век / Седой Нептун земли союзник. / На всех стихиях человек – / Тиран, предатель или узник.» (2, 75).

⁹ В реконструкции мифологических сюжетов, мотивов и персонажей я полагался на работу известного венгерского филолога Кароя Керени. Ср. Kerényi Károly, *Görög mitológia*. Szeged 1997.

от романа, где луна – в момент, когда «Тоска любви Татьяну гонит» (4, 54) – символизирует источник письма: «При вдохновительной луне» (4, 55). У Татьяны мы находим общий с Дианой атрибут: «Как лань лесная боязлива» (4, 40). Но Диана как покровительница плебеев и рабов соотносится не с образом автора, а фигурой «бедного» персонажа: «Озарена лучом Дианы, / Татьяна бедная не спит» (4: 55). Однако, романский образ чувств далек от форм «нежной» или «мечтательной» диспозиции. Этот образ передают «Слова тоскующей любви» (4, 53).

Таким образом, лишний раз подтверждается, что в плане семантики поэтического текста *бедный* и *медный* являются синонимами (ср. *медь* – грош), означивают одно и то же качество разных персонажей или разных аспектов одного и того же персонажа. Ведь Евгений в среде прозрения строит, – разлагая единство созданное скульптором, и созидая новую систему единства, – свой язык, язык наррации для самопознания, – и именно из элементов пластической модели Петра, изображенного грозным. Поэтому «грозный» оборачивается «бедным». Угрожающий и угрожаемый на уровне стиха и видения неразличимы. Лицо, озаренное луной и обращенное к Евгению, олицетворяет его душевное состояние, выражением которого будет звон как новый уровень самовыражения. Звон является предикатом не внешнего вида, а действия лица. Что значит тихо обращаться? Видимо, рассказывание, высказывание и слово здесь уступают место более элементарной семиотике, а именно – звуковой модели, а затем письменному знаку, индексу поступка, чему может соответствовать только стиховая упорядоченность текста на бумаге.

Отсюда понятно, что почему изображается переход от визуальной модели мысли (от статуи) к аудитивной при помощи передачи последнего действия Евгения – побега, репрезентируемого звонкими ударами копыт скачущего и – как кажется – преследующего его коня. Можно предположить, что этот побег соответствует пушкинскому образу бега рифм навстречу мыслям.

Дело в том, что слово, сообщающее о прозрении Евгения перебивается знаком недостатка этого высказывания, об индексальном характере восклицания, семантика которого вычитывается из контекста всей поэмы, а скорее всего из большого корпуса пушкинских текстов: «Ужо Тебе!...». Именно по причине такой эллиптичности текста меняется тут же план выражения, меняется на сюжетный: «И вдруг стремглав / Бежать пустился / Показалось» (3, 266–267). Сюжет бега переносится в план видения («внутренней тревоги»). Однако то, что предполагается ощущать, эта кажимость, никак не доступна глазам героя: он «Бежит и слышит за собой» – это некое событие, которое – как видно – лишь представляется ему событием. Затем разворачивается слуховое подобие статуи («Как будто»). Но совершенно ясно, что статуя стоит на своем месте, бежит и слышит топот своего же бега сам герой,

«безумец бедный». В таком прочтении герой слышит «топот» своих ног, но приписывает этот звук коню. Следовательно, Пушкин здесь производит репликацию в строгой последовательности с предшествующими трансформациями мысли в образы коня. Новое обращение к параллелизму пресуществляет огненного коня (мифологического и фольклорного двойника души, в которой волнуются мысли, устанавливаясь на рифмы, на акт писания) в бронзового. Его копыта с одной стороны отсылают к дыбам, при помощи которых поднята над бездной Россия и к Пегасу (в интертексте), дыбы которого открывают источник поэзии. Этому акту иносказательно соответствуют ноги Евгения, которые представлены в тексте общим для стихосложения и для ног словом – *стопы*.

За ним несется Всадник Медный
 На звонко скачущем коне;
 И во всю ночь безумец бедный,
 Куда стопы не обращал,
 За ним повсюду Всадник Медный
 С тяжелым топотом скакал. (3, 267)

Топот, с одной стороны, отсылает назад к потопу, то есть к наводнению, так сказать, к «бегу волны», сравниваемому с гиппокампом Тритоном, а с другой, – к слову *стопы*. За стопами как тень, точнее эхо, повсюду слышится звон, звуковой маркер имени героя (которое «звенит», а не «блестит»). Символическим эквивалентом звучания имени и копыт является «источник коня», звон-эхо как сигнал пробуждающейся поэзии. Важно указать на предикат стоп – «обращал», так как ему соответствует инверсия названия статуи и, затем, обращение к инверсии второй раз, в силу чего получается опоясывание рифмой носителя бега: *Всадник Медный – безумец бедный – Всадник Медный*. Синтагмы деформируются согласно хиазму, чтобы соответствовать и сюжету наводнения, и сюжету сумасшествия («обратно шла гневна»), и рифмовой позиции в конце структуры стоп. Но что самое главное, стопы в стиховом ряду кончаются рифмой, иначе говоря, навстречу стопам «бегут» – по выражению Пушкина – рифмы. Сюжет, упорядоченность бега в мире прозрения повторяет соотношение стоп и рифм в стихотворной упорядоченности текста поэмы.

Точно так же решается проблема соотношения звуковой презентации и презентуемого события в поэтическом мире «Эхо» (2, 274): «И шлешь ответ / И ты, поэт». Уподобление и здесь удваивается: сравнение лирического субъекта с Эхо не исчерпывает метафорического смыслообразования, даже если привлечь к анализу греческую протоформу. Предполагается сверх того еще уподобление двух имен лирического субъекта: «поэт» и «ответ». В силу

этого субъект речи преодолевает действие избитого тропа и презентует свой язык, благодаря новому сочетанию имен по логике рифмы: субъект рифмы похож на *слово* («ответ»), а не на Эхо. Точнее говоря, меняется сюжетное положение сравниваемых единиц – в плане семантики рифмы выстраивается новый мир, в котором не Эхо является объясняющим членом для действия поэта, равно как и поэт не является субъектом, который сравнивает себя с природными процессами. Речь идет о другом, а именно о том, что для обоих предикатом становится слово «ответ», то есть определенное своеобразие слова как лексемы. Стихотворение распространяет языковые и семантические признаки «ответа» как на природное явление, так и на феномен поэзии.

В поэме «покой» наступает в качестве конца эмпирического и начала семантического существования в мире в последних стихах, где мы устанавливаем нового актанта в образе героя, а именно, – как и в «Пророке» – сердце, символ понимания и языка понимания («языком сердца говорю»):

В его лице изображалось
Смятение. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку. (3, 267)

Завершению стихового оформления наррации, соответствует, как можно было предполагать, покой, пушкинский личный символ обретения знака при помощи акта письма. Здесь впервые герой представлен своим лицом, но не как членом организма, частью телесного единства (головой), а, подобно ситуации Петра, как частью–знаком поступка внутреннего человека, индексом его самопонимания. Лицо оказывается средством самоизображения, противопоставленным другой функции «головой», а именно, действию ума (ср. «безумец бедный»).

Слово «лицо» открепляется от своего референта и применяется в обозначении средства изображения: лицо не воспроизводит лицо человека в качестве портрета, а делается метафорой акта сердца, преодолевшего тоску. Теперь семантику лица присваивает своему герою поэт через взаимодействие «лица» и «смятения», то есть тоски. Это особенно важно, так как новый предикат противопоставлен предшествующему – знаку «мятежного» сердца. Тем самым новая метафорическая семантика лица (как выражения сердца, замещения субъекта тоски) превращает его в носителя признаков личности, обретающего в «покое» свою персональную идентификацию – через посредство «языка сердца». Источник этого языка, как уже подчеркивалось, скрывается в указанной выше диспозиции. Приведу еще один показательный пример

из «Евгения Онегина». По поводу письма Татьяны рассказчик-поэт говорит: «Читаю с тайною тоскою [...] Безумный сердца разговор» (4, 60).

Экспликация некоторых фундаментальных элементов языка этого дискурса стала возможной при помощи сопоставления стихотворных текстов Пушкина, в которых эвристический характер поэтической мысли проявляется во взаимодействии самых устойчивых семантических формаций его поэзии, в том числе, в назначении таких конститутивных элементов словесного творчества, «соображения» и понимания жизни, как «эхо», «слово», «ответ», «тоска», «унылая пора», «полнота», «покой», «воля», «побег», «даль», «сердце», «лицо».

Каталин Кроо

ОБ ОДНОЙ ГОГОЛЕВСКОЙ ССЫЛКЕ НА СТИХОТВОРЕНИЕ
А. С. ПУШКИНА
(Поэтическая роль стихотворения «Демон» в повести
Н. В. Гоголя «Портрет»)

Abstract: The article examines the function of an allusion to Pushkin's poem *The Demon* in Gogol's *The Portrait*. It reveals that the Pushkin-intertext shows special features in Gogol's short story, since it is not primarily alongside thematic definitions or motif formulations the intertext evolves, but much more significantly at a metatextual level. This meaning-layer is fairly complex as it develops the sense of a kind of art definition in two major directions: taking into account the relation of life to art, and the ever developing artistic language which never ceases to recreate itself. As a result of the survey of the semantic processes constructing the metapoetic reading of Gogol's *The Portrait*, the conclusion is drawn that Pushkin's *The Demon* and Gogol's demon(s) semantically incorporating a similarly wide range of meaning, can be regarded as the semantic code of the genesis of Pushkin's and Gogol's certain texts.

Keywords: Pushkin's *The Demon*, Gogol's *The Portrait*, intertextuality, metapoetic reading, life-art relation, literary language creation

В настоящей статье¹ обратимся к любопытному моменту истории литературы, случаю упоминания Гоголем имени Пушкина в «Портрете» путем отсылки текста повести к стихотворению «Демон» (1823). Гоголь не только ссылается на поэтический мир, улавливаемый в пушкинском творчестве, а перевоплощает такую ссылку в *метатекст интерпретации*. Другими словами, вокруг ссылки на Пушкина разворачивается смысловое пространство, *интерпретирующее механизм самого пушкинского толкования*. Возникающий в «Портрете» интертекст, подвергаемый нами раскрытию и объяснению, толкует не просто процитированную тему или смысловую формацию². Гоголь в своей повести особым образом взвешивает собственные интерпретации-

¹ Устный вариант данной статьи в форме доклада прозвучал в Сомбатхее на конференции «Международная славистическая конференция, посвященная юбилею А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя» (19 июня 2009. г.), доклады которой содержатся в настоящем сборнике. По-венгерски статья вышла в свет вскоре после конференции 2009 г.; см.: Kroó K. Egy Gogol-szöveg helyi Puskin-hivatkozásáról (*A démon című költemény szerepe Az arcképből*). *Slavia Centralis* 1, 2009, 144–157.

² О мотиве *демон* в составе лирической фразеологии, см.: Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина. Под ред. В. Д. Левина. *Поэтическая фразеология Пушкина*. Москва, Наука. С. 105–261; 110.

онные процессы в контексте поэтического толкования, реализованного Пушкиным, освещая внутритекстовые ходы изложения в «Портрете» как раз своей собственной — гоголевской — поэтикой. Такая возможность освещения зарождается помимо прочего благодаря тому, что в «Портрете» довольно остро ставится необходимость понимания и определения интертекстуальной роли «Демона». Тематическое оформление ссылки проявляет себя достаточно энigmatично (как бы сочетает противоречивые компоненты), тем самым призывая читателя к попытке толкования. Такая подчеркнутая потребность объяснения функции интертекста приводит к тому, что и в рамках пушкинского творчества вспоминаются разные — родственные — формы поэтической интерпретации «Демона». Итак, читатель вспоминает и пушкинские авторефлексивные толкования и старается подвести им итоги.

Предначертаем аспекты функции ссылки и развертывающегося вокруг нее интертекста, которые ниже мы будем рассматривать более подробно:

- помимо тематической аллюзии (см.: *демон* и его характерные черты) выделение связанного с «демоном» *толкования* в качестве семантического мотива;
- интерпретация пушкинского толкования в качестве удвоенной семантической перспективы (т.е. двойного смыслового поля);
- пересоздание семантического процесса пушкинского толкования в гоголевском тексте;
- проекция смысла *пушкинского процесса толкования* на текст Гоголя → открытие авторефлексивности в гоголевской повести: формирование уровня метатекста.

Посмотрим сначала в «Портрете» конкретное появление ссылки на «Демона» и возникновение мотива: *толкование*, а также содержащуюся в нем семантическую мотивацию. Все это воплощается в описании беспомощного бешенства и разрушительного действия Чарткова, начиная с представления того, как художник осознает, что он растратил свой ценный талант:

«Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. Казалось, в нем олицетворился *тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин*. Кроме ядовитого слова и вечного порицанья, ничего не произносили его уста» (94³).

³ Текст «Портрета» цитируется по следующему изданию: Гоголь Н. В. *Собрание сочинений в семи томах. Том III. Повести*. 1984, Москва, Художественная литература. С. 62–112. Страницы указываются после цитат в скобках. Здесь и далее курсив во всех цитатах наш — К. К.

Код удваивания значения (тематического) мотива: *изображение / толкование* определяется согласно следующей логике: «страшный демон» у Пушкина ↔ «идеальное изображение» *страшного демона* у Пушкина.

Повествователь Гоголя заставляет читателя распознать «Демона» / демона Пушкина в том духе, что демон, принадлежащий Чарткову, тот же самый, что и демон, которого можно встретить в стихотворении Пушкина: *страшный демон*. Этот демон, тем не менее, был «идеально» изображен Пушкиным. Сообщение повествователя несет двойную семантическую перспективу, приписываемую пушкинскому изображению демона, и обнаруживается расшифрованный смысл пушкинской двойственности: по содержанию демон является *страшным*, но такое страшное изображается *идеально*, но не забывается и то, что за «идеальным» кроется какой-то действительно страшный предмет изображения. В таком контексте приводит Гоголь все признаки страшности демона, которые ниже выделим из более крупного сегмента текста, приводимого нами в сокращенной форме. Отметим цитату подчеркиванием семантического ряда сочетаний *демон–бес–ад*.

Демон: Бес (Ад)

«...почти *бешенство* готово было ворваться к нему в душу. <...> он узнал ту ужасную муку <...>; ту муку, которая <...> обращается в *бесплодную жажду*; ту страшную муку, которая делает человека способным на *ужасные злодеяния*. Им овладела *ужасная зависть, зависть до бешенства*. *Желчь* проступала у него на лице <...>. Он *скрежетал зубами и пожирал его взором* василиска. В душе его возродилось самое *адское намерение*, какое когда-либо питал человек, и с *бешеною силою* бросился он приводить его в исполнение. <...> Купивши картину <...> с *бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами*, сопровождая смехом наслажденья. Бесчисленные собранные им богатства доставляли ему все средства удовлетворять этому *адскому желанию*. <...> Никогда ни одно чудовище невежества не *истребило* столько прекрасных произведений, сколько истребил этот *свирепый мститель*. <...> как будто *разгневанное небо* нарочно послало в мир этот *ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию*. Эта *ужасная страсть* набросила какой-то *страшный колорит* на него: *вечная желчь* присутствовала на лице его. <...> К этому присоединились все признаки *безнадежного сумасшествия* <...> *бешенство его было ужасно*» (93–95).

Процитированный отрывок совокупляет не только признаки того «страшного демона», который, согласно оценке повествователя, был изображен Пушкиным «идеально». Здесь происходит значительная семантическая операция. Все перечисленные в качестве признаков Чарткова свойства сочетаются со смыслом *текста* как мотива, следовательно, возникает семантиче-

ский мотив: *текст*. Это результат того, что сам Чартков, по своим атрибутам, приведенным в «Портрете», т.е. по своей смысловой определенности, приобретает значение мотива *текст*. В нем воплощается какое-то изображение («в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин»). По сути дела он представляет собой изображение «страшного демона» Пушкина; его образ вычеркивает и увеличивает определенные аспекты обозначения; его черты в своей совокупности выполняют функцию отображения (даже визуально и тропологически), несут смысловую нагрузку: «Хула на мир и отрицание *изображалось* само собой в чертах его» (улавливается обобщающее определение содержания изображения).

В семантическом единстве указанных элементов образ Чарткова вырисовывается в значении *изображающего текста*, которое сводится к смыслу *страшного демона*. (Итак, образ Чарткова проявляет себя в смысле *текста*, который изображает страшное, семантически воплощая его.) Данная мысль укрепляется своеобразно. На следующем этапе описания получаем известие об особом опыте Чарткова, свойства которого в повести отождествляются с чертами модели (предметом изображения) нарисованного художником портрета: с дьявольским ростовщиком. Согласно этому опыту Чартков в качестве текста соприкасается с другими текстами, воспринимая мир в их рамках: «Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными *портретами*» («ужасный портрет» недвусмысленно — эквивалент «страшного демона»).

Стоит более подробно остановиться на данном описании:

«Ему начали чудиться давно забытые, живые глаза необыкновенного портрета, и тогда бешенство его было ужасно. Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Он двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза. Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз» (95).

Чартков не что иное, как *изображение / текст : портрет : страшный демон*, который сам видит *ужасные / страшные портреты*, и, следовательно читает жизнь в качестве *изображения / текста*. Согласно логике мотивной упорядоченности это последнее тоже сводится к *страшному демону*. В свете всего этого можно установить, что в гоголевском тексте складываются в единое, неразделимое семантическое единство, с одной стороны, *независимое от искусства существование изображаемого предмета*, (т.е. жизнь, эмпирический опыт: дьявольский ростовщик) — его признаком является *страшный демон*, а с другой стороны, Чартков, который в роли воспринимающего жизнен-

ного опыта через искусство как бы наследует эти черты. Благодаря такому мотивировочному объяснению и приобретает образ Чарткова со своими признаками смысл *жизни*, превращенной в *искусство* (с другого конца видно и то, что портрету как художественному произведению не дается быть отделенным от жизненного опыта, изолированным от сферы искусства, поэтому и будет всем мешать и сводить с ума ужасный портрет). Эта же мысль звучит в формулировке, согласно которой сам Чартков воплощает не что иное, как художественный портрет (изображающий текст), который неправильно читает жизнь в качестве искусства (портретов). Восприятие портрета происходит таким образом, что Чартков превращает портрет в личную историю: «...вспомнил он всю *странную* его *историю*, как вспомнил, что некоторым образом он, этот *странный портрет*, был причиной его превращения» (93; ср. ряд эквиваленций: '*странная история* : *странный портрет* : *ужасный* / *страшный портрет* : *страшный демон*').

Чартков, как реципиент искусства, перевоплощая собственную рецепцию в индивидуальную историю, возводит эту рецепцию к ее отправной точке, к жизни, а не к искусству. Неразделимое, недискретное единство жизни и искусства вырисовывает комплексную мотивировочную линию, кроющуюся в определении «страшного демона», за которым нащупывается очень сложная смысловая динамика: '*эмпирический опыт (жизнь)* → *искусство* → *личное восприятие искусства, inadeкватно отождествляющее искусство с жизнью*'. Смысл *страшного демона* совсем не ограничивается значением простого мотива. Этот смысл по ходу целостного повествования вбирает в себя сюжетный ряд, который, проявляя определенную мотивировочную логику, сообщает о своеобразном *способе приобретения жизненного и художественного опыта*. Такой способ характеризуется тем, что он *замыкает мысль* и этим самым *делает невозможным правильное смыслопорождение*.

Мотив *неподходящий способ восприятия/чтения, порождающий неадекватное понимание текста*, согласно тематизации, сформулированной в гоголевской повести, отождествляется со *страшным демоном* помимо прочего благодаря тому, что Чартков остается «безгласным»: «Наконец жизнь его прервалась в последнем, уже безгласном, порыве страдания. Труп его был страшен» (95). Безгласие, приходящее на смену прежнему ядовитому языку и хуле («Кроме ядовитого слова и вечного порицанья, ничего не произносили его уста.», 94) — признак, в словесном выражении которого мотив *бес* распознается не только в прилагательном «страшный», а также через фонический атрибут *без/с*, неоднократно фигурирующий в тексте «Портрета» — в смысловом мире повести свидетельствует о *бессилии*. В таком состоянии усилие превышает силу, бездарность превосходит талант, что тематически раскрывается в следующем утверждении: «размер страстей

был слишком неправилен и колоссален для *слабых сил* <жизни>» (94). К этому мысли прибавляется следующее описание:

«...он узнал ту ужасную муку, которая, как поразительное исключение, является иногда в природе, когда талант слабый силится выказаться в превышающем его размере и не может выказаться; ту муку, которая в юноше рождает великое, но в перешедшем за грань мечтаний обращается в бесплодную жажду...» (93–94).

Согласно процитированному отрывку в страшном демоне воплощается *творческая бесплодность* (поэтому его референт и будет *текст* в смысле продукта творчества). Это влечет за собой причину и одновременно последствие: между жизнью и искусством, говоря уже использованным нами выражением, возникает замыкание, закрывается плохая цепь отождествлений. Чартовский текстовый мир (в метафорическом смысле: страшный *демон-текст*) читает и заставляет читать такой же страшный *демон-текст*. Такой смысл относится к неподходящей связи между полюсами жизни и искусства, но прежде всего относится это к тому *бессилию*, которому в другой петербургской повести Гоголя, в «Невском проспекте», тоже дается определение. Там главная черта бессилия вырисовывается в мысли, что существенное искусство может зародиться исключительно в результате креативного переложения. Творческим носителем транспозиции является художественная форма, способная на пересоздание действительности и старого языка ее описания. Мотивом художественного акта пересоздания в повести будет мотив *перенести* (с его двояким значением — первое касается упомянутого пересоздания, переложения, т.е. принадлежит к метафоризации смысла *поместить в другое*; второе значение, *выдержать, вытерпеть* связано с проблематикой *силы*).

Неслучайно *сила* фигурирует в тематическом окружении *перенести*: «О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, *перенести* это! жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!» (20⁴). В процитированном из «Невского проспекта» месте *перенести* (*перенос*) появляется уже признаком не вкладывающейся в жизнь, т.е. неотожествимой с жизнью, мыслительной формы, — во сне Пискарева уже не укладывается представление об идеальной действительности. Оно может проявиться лишь в другой сфере бытия: в искусстве. В этом контексте просьба персиянина, продающего Пискареву опиум, выполняет декодирующую функцию, хотя и субъект речи тоже пытается создать искусство идеализирующего типа: «...нарисуй мне красавицу»

⁴ Текст «Невского Проспекта» цитируется по книге: Гоголь 1984. С. 6–38. Страницы и здесь указываются после цитат в скобках, и курсив во всех цитатах наш — К. К.

(ср.: «Чтобы *хорошая* была *красавица!* <...> а я сама чтобы лежала возле нее <...> чтобы *хорошая* была! чтобы была *красавица!*», 23). У Пискарева недостает силы для перевоплощения красоты в художественное произведение. Несомненно, это бессилие (ср. у образа Чарткова безголосие в смысле отсутствия выражения) подводит к смерти героя: «О, это уже слишком! *этого нет сил перенести*» (23). В Пискареве не зарождается способность на то креативное пересоздание обозначения (трансформацию сна в художественный текст), отсутствие которого Гоголь связывает в «Портрете» со *страшным демоном*, и заложенным в нем сюжетом, характеризуя *беззнаковость* как *безголосие*, и также считая такую беззнаковость, т.е. неимение формы выражения, в своей эквивалентности с *бесплодной, inadequate* (воплощающей разрушающую иронию и порицания) манерой говорить.

В «Невском проспекте» бросается в глаза и то, что бессилие приобретает значение в двух направлениях. Оба раскрывают проблему соотношения жизни и искусства. По свидетельству первой формулировки Пискарев не может стерпеть наполненности жизни идеализованными чертами («О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, перенести это!, 20), ведь все это превосходит натуральную действительность жизни («жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!», Там же). Подобно этому неспособен герой столкнуться и с несовершенной действительностью, когда за красотой видна низость («Боже! в этих словах выразилась вся низкая, вся презренная жизнь, — жизнь, исполненная пустоты и праздности, верных спутников разврата», 26).

Повествователь «Невского проспекта» — обманным образом — подчеркивает противоречие между идеалом и действительностью, что и внушает: Пискареву предстоит пройти трагический путь художника как раз по причине жизненного неосуществления идеала (одним из многоговорящих мотивов является «раздор мечт с существенностью», 24). В то же время, вопреки толкованию повествователя, в системности мотивов повести — отчасти содержащей в себе варианты *силы* и *перенести* — обнаруживается более богатое значение⁵. Превышающее должную меру присутствие идеалов (слишком большое количество идеальных черт) оказывает такое же воздействие на Пискарева, как недоступность этих идеалов в действительности (их слишком скудное присутствие), в таких формах существования, предлагаемых жизнью, которые на самом деле отрицают состоятельность идеалов. Оба варианта осмысления идеалов представляют собой признак «слишком», и как таковые их нельзя выдержать (или, как внушает логика мотивов, нельзя перенести в

⁵ P. M. Waszink с разработкой данной мысли посредственным путем связывает поэтическое решение Гоголем нейтрализации пространств, куда относится и снятие противоречия *Италии vs. России*. Waszink P. M. 'Such Thing Happen in the World': *Deixis in Three Short Stories by N. G. Gogol* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 12). 1988. Amsterdam, Rodopi.

другую сферу бытия). Гоголь раскрывает и то, почему: ни у одного нет гармонического места — не такого, которое создалось бы в жизни или в искусстве, а такого, которому еще предстоит создаться в пространстве, воплощающем правильное соотношение жизни и искусства. Слишком райское не может быть принято самой жизнью («жизнь не вместит его»). А низкой красоте, которой, на взгляд Гоголя жизнь изобилует, Чартков не может отвести место в искусстве. Он убегает во сны, при характеристике которых влияние, оказанное на художника невыносимой безмерностью идеалов, Гоголь взвешивает меркой силы и новым образом: «Долго боролся он с бессонницей, наконец *пересилил ее*» (22). По-видимому здесь продемонстрирована сила Чарткова в том свете, что она способна преодолеть бессонницу. В то же время в ассоциированных по мотиву *бессонница* произведениях, составляющих определенный корпус более широкой литературной эпохи, — вспомним из произведений Пушкина, например, «Моцарта и Сальери» [1830], а также «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» [1830], или, как более позднее произведение Достоевского, роман «Белые ночи» [1849], в интертекстуальной поэтике которого вместе действуют ссылки на «Невский проспект» и на названное пушкинское стихотворение, — *бессонница* почти в функции топоса связана с проблемой творчества (в том числе и творческой силы), так глубоко занимающей интерес Гоголя в «Невском проспекте» и в «Портрете».

С мотивом *бессонница* переплетается целая проблематика *перенесения, переступания*, в рамках которой открывается мысль о взаимной переплотности жизни и искусства. В этом свете искусственное преодоление «бессонницы» служит доказательством отнюдь не силы Пискарева. Наоборот, у героя в действительности не хватает силы «перенести», превратить в художественное творчество ни действительность, лишенную идеала, ни действительность, чрезмерно изобилующую ими. Сон, приходящий на смену бессоннице, здесь выступает только заместителем жизни («сновидения сделались его жизнью», 23), и поэтому Гоголь не удостоверяет такие сны в функции медиума креативного создания реляции жизни и искусства. Снам предстоит еще быть перенесенными в новую форму существования в области художественного творчества. Для порождения такого искусства нужен тот *демон* (ср. в смысле пушкинского мотива *гений*), который приобретает свое значение в изучаемом контексте повести «Портрет». Однако, ни Пискарев, ни Чартков не имеет достаточной силы вынести («перенести») такого демона. Наивный в своей невинности Пискарев погибает от демонического (см. как «какой-то *демон* искрошил весь мир», 19), а герой в «Портрете», Чартков, сам превращается в *страшного демона*. В обоих случаях повести разоблачают неадекватные отождествления, суть которых, как она улавливается в плане семантизации, сводится к процессам *становления однородности* (единого,

нерасчлененного и нерасчленяемого смысла). В одинаковой мере оказываются недееспособными мышление, создающее эквиваленцию 'лишенная идеала жизнь (текст жизни) : художественный текст' (ср. изучаемый нами смысловой пласт в «Портрете»), и мышление, воплощаемое в *тексте сна*, который изобилует идеалами и только замещает жизнь, *переписывая* ее в обманчивой новой сфере существования (где на самом деле жизнь путается со сном, см. еще раз: «сновидения сделались его жизнью»), но не доводя дальше акт «перенесения» в область искусства (где жизнь по-истинному *пересоздается* в самостоятельной форме существования, изолированного от действительной жизни). *Текст сна, переписывающий жизнь*, содержит в себе такую эквиваленцию ('жизнь : сон'), в форме которой и читается уже искаженная действительность, ведь на самом деле в жизнь не укладывается все то, что имеет место в жизни («жизнь не вместит его»).

Гоголь во всех этих случаях задается вопросом о возможностях *обозначения жизни*, т.е. в более широком смысле, о возможностях *выбора подходящих форм ее изображения*. Вопрос о таких формах ставится в контекст проблемы разных *формаций мысли*. Подвергается интеллектуальному испытанию правильность интерпретирующего мышления, которому предназначено создаваться в форме искусства и реализоваться его посредством. Мотив *демон* и в «Невском Проспекте» и в «Портрете» участвует в семантическом моделировании отмеченных разных формаций мысли. Тема идеала разворачивается также в данных идейных рамках. Гоголь исследует шансы сотворения *идеальности обозначения* (ср.: «идеально изобразил»). Видимо, найденным им критерием является не конкретный язык формы, а художественное воплощение определенной формации мысли, управляющей правильным представлением о соотношении действительности в жизни и в искусстве. Данная формация мысли сводится к требованию дискретного разделения, расчленения (разделимости, расчленимости) жизни и искусства а также к требованию все новых и новых определений связи этих двух сфер бытия.

В реализации таких процессов играет важную роль мотив «страшный демон» в «Портрете», который через ссылку на стихотворение Пушкина коннотирует «злого гения» из «Демона». По мнению повествователя именно его образ был «идеально» изображен Пушкиным. Пушкинский «злой гений» имеет свойство, отличающееся от признака, который характеризует действия страшного демона с Чартковым. Демон в роли злобого гения способен осуществить такой «перенос» (перевоплощение), который состоит в постоянном обновлении языка творческого субъекта (в плане как пушкинского, так и гоголевского метапоэтического прочтения — языка поэта). Мотивная последовательность «Евгения Онегина» и автореминисценции из стихотворения «Демон», появляющиеся в романе по крайней мере в трех местах, а также мотивная упорядоченность в повести Гоголя «Портрет» свидетельст-

вуют о том, что упомянутый *демон* в качестве мотива *художественного изображения* воплощает смысл «идеального» в двух направлениях. Для обоих характерно, что в противоположность *пустоте разрушительной силы* «страшного демона» (его деконструкции и разложению им мира), они представляют собой разрушение (смешивание, уничтожение старого порядка), которое по своему окончательному результату все же оказывается плодотворным дискретным членением, разьединением однородности (нарушением однородности *жизнь : искусство*), так как оно воплощает и процесс исканий смысла и нахождения толкования. Окончательная точка такого процесса ни в коем случае не может означать механический повтор старого или новую нечлененную мыслительную организацию, слияние жизни и искусства. Такое слияние всегда оказывается бесплодным — и тогда, когда оно проявляется в форме повтора, за которым нащупывается неадекватная мотивировочная линия (плохие отождествления жизни и искусства, ср. замкнутый, возвращающийся в себя смысл *жизни* в циклическом процессе '*жизнь → искусство → восприниматель искусства → жизнь*'), — но и тогда, когда оно выступает в форме бесконечности, лишаящей возможности сегментирования времени (ср. еще раз: «*Страшные портреты* глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась *бесконечно*, чтобы более вместить этих неподвижных глаз.», 95). Такая бесконечность кроет в себе именно то явление, о котором Достоевский будет говорить, как о *дурной бесконечности* в своем романе «Бесы»⁶. Дурная бесконечность у Гоголя соответствует недоконченности, которая вытекает из того, что творческое мышление неспособно постоянно рефлексировать реляцию *жизнь–искусство*, удовлетворить требования непрерывного креативного перетолкования этой реляции, по ходу которого данное отношение подвергалось бы новому членению. А ведь именно такой процесс был бы в гармонии с предназначением искусства постоянно перетворять само себя, т.е. его требованиями в области «*ars poetica*»⁷. А если это предназначение искусства может осуществиться, то оно и выдает аспект, благодаря которому изображение демона Пушкиным можно считать «идеальным».

Отсутствие существенно реализованного окончания, т.е. *незаконченность*, *незавершенность* (в данном гоголевском смысловом мире) и *дурная бесконечность* (в поэтическом мире Достоевского), а также *неадекватный конец* (см., напр., опасное замыкание в представлении реляции *искусство–жизнь*, а также в «Бесах» *искусственное окончание текстов*⁷) — все эти проявления, в противоположность «идеальному», обозначают то состояние, в котором искусство неспособно выполнить упомянутое свое предназначение,

⁶ Кроо К. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского — герой, текст, интертекст. 2005, Санкт-Петербург, Академический проект. С. 236, *passim*.

⁷ В свете мотивов времени об этом см.: Кроо 2005. С. 239.

так как оно *несовершенно* (по словам гоголевского нарратора: не «идеально»). Поэтому портрет приносит Чарткову худой конец (см. еще раз: «Труп его был страшен»), в то время как свойством этого портрета является как раз его законченность, по своему смыслу родственная совершенству шедевра. Такая смысловая эквиваленция (*законченность : совершенство*) передается при помощи композиции. В начале повести напоминание о портрете-шедевре Леонардо да Винчи вырисовывает образ оксюморона *законченности–незаконченности*, который однозначно характеризует и портрет, попавший в руки Чарткова. Речь идет о том портрете Джоконды, над которым художник в течение долгих лет работал, «и все еще почитал его неоконченным» (69), и «который, по словам Вазари, был, однако же, почтен от всех за *совершеннейшее* и *окончательнейшее* произведение искусства. Окончательнее всего были в нем глаза» (69–70). В названном месте повествования, как бы вслед за Чартковым, две картины, портреты Моны Лизы и ростовщика, именно противопоставлены (как раз на основе этого противопоставления излагается тема напряжения между «буквальным подражанием натуре» и актом, в рамках которого природа перевоплощается в истинное искусство, ей придается новый быт, производится «ей равное создание», 84). Тем не менее, о том же портрете в дальнейшем выяснится, что он представляет собой один из шедевров своего творителя — ср. со словами приятеля живописца художника, когда тот пытается уничтожить свое произведение: «— Что ты делаешь, что собираешься жечь? — сказал он и подошел к портрету. — Помилуй, *это одно из самых лучших твоих произведений*. Это ростовщик, который недавно умер; да это совершеннейшая вещь» (108). И хотя в определенный момент тезисно утверждается о портрете, что он, «казалось, был *не кончен*» (65), путем семантического развития мотивов и сюжета в «Портрете» данное утверждение полностью переоценивается, и как бы неоконченный, несовершенный портрет, по видимости только «буквально» подражающий жизни (а если так, то в нем воплощается неподходящее отождествление искусства с жизнью), в действительности оказывается шедевром как раз благодаря тому его свойству, которое подчеркивает тот же приятель художника: «Это ростовщик <...> Ты ему просто попал не в бровь, а самые глаза залез. Так *в жизнь никогда не глядели глаза, как они глядят у Тебя*» (Там же).

В этих словах можно натолкнуться на редефинирование свойства жизненности изображенного образа. Глаза, как бы представляющие собой «страшный отрывок из действительности», как и сон о сцене выпрыгивания образа из полотна (ср. 74), эти глаза как бы из «жив<ой> натур<ы>», как бы вырезанные «из живого человека» и вставленные в портрет (70) с их «странн<ой> живость<ю>» (65), в плане тематизирующего переосмысления и переоценки перевоплощаются в такие глаза, которые «в жизнь никогда не глядели» таким образом, как у художника на полотне. Итак, в портрете за-

говаривает все же не *живая* жизнь, а *изображенная*, и ошибаются те зрители, которые принимают искусство за живую действительность, при его восприятии подвергаясь будто бы истинному жизненному влиянию. Они не осознают того, что смысловой мир художественного произведения существует в другой онтологической сфере. Портрет ростовщика в том смысле считается окончанным, что в нем проявляется совершенство искусства. Согласно определению, вполне противоречащему первому нарраторскому описанию, это совершенство портрета отзывается в том, что в изображении глаз художнику удалось в высшей степени превзойти копирование действительности, т.е. создать для искусства и в искусстве самую ценную форму отношения к действительности, когда «художник <...> уже отделяется от нее <природы — К. К.> и производит ей равное создание» (84). Суть в том, что текстовое существование в этом случае открывается как сфера бытия *рядом с* жизнью («равное создание»), в отличие от сна, который только *замещает* жизнь. В этом смысле портрет как художественное произведение оценивается *совершенным и завершенным*. Вопрос, начиная с этого момента, касается процессов восприятия. Худой конец относится не к самому портрету, а из воспринимателей творчества ко всем тем, кто путает и смешивает жизнь с искусством.

Продолжим наши рассуждения о метапроблеме изображения, появляющейся прежде всего как проблема разных формаций мысли, чреватых потребностью постоянно осмыслять и переосмыслять реляцию жизни и искусства. Обращаясь к тексту «Невского Проспекта» следует подчеркнуть, что ужас (ср.: «страшный демон») обнаруживается там, где демон растерзает мир на кусочки до такой степени, что этот мир полностью лишается смысла: «какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски *без смысла, без толку* смешал вместе» (19). Соседство мотивов — *демон, без смысла, без толку* — внушает, что описанное состояние задает значение *ужасного, страшного демона*, указывается состояние, когда после разложения не следует новая, креативная реорганизации мира (в области искусства), которая представляла бы собой временную окончательную точку акта плодотворного смыслопорождения. Состояние, отмеченное в цитате, пока страшно *бесовское*, значит, оно *без смысла, без толку*. Последний мотив соответствует в «Портрете» *безгласию, состоянию быть без обозначения*, т.е. *беззнаковости* (это и есть отсутствие творческого, текстового быта, обладающего способностью на смыслопорождение). Само собой разумеется, что вопросы пересоздания продуктивной знаковости, воплощенной во все обновляющихся формах существования текста, уже глубоко вводят нас в сферу авторефлексивного мышления гоголевской повести.

После всего этого рассмотрим, насколько мотивировано в смысловом мире «Портрета» такое цитирование стихотворения «Демон», которым пушкинское изображение страшного демона оценивается «идеальным». Если

принять во внимание «Демона» изолированно, без учета значительного круга реминисценций из «Евгения Онегина», из которых каждая принадлежит в том числе и к автоинтерпретации романа в стихах Пушкина, уже и то наблюдается в стихотворении выполнение обоих критериев «идеального» изображения. Ключ к такой имплицитной семантизации кроется, с одной стороны, в определенном моделировании соотношения жизненной и художественной действительности, а, с другой, в смысловом очертании нового типа динамического процесса художественного пересоздания значений.

Первые девять строк говорят о той изначальной ситуации, когда эмпирический опыт и художественное вдохновение со стороны лирического субъекта сплетаются как нерелективированные, не имеющие дистанцирующее членение между собой данности⁸.

«В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья, —
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь, —
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осень,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.»⁹

Сферы переживания, связанные с опытом областей «<в>се впечатленья бытия» и «вдохновенные искусства» (тематические определения см.: «бытие» vs. «искусство») сочетает мотив «пенье соловья», являясь одновременно метафорой природного бытия и любовной лирики. Итак, отправное состояние фиксирует связный, нерасчлненный образ освоения жизненного и художественного опыта, который, согласно толкованию «Евгения Онегина» Бочаровым (относительно I. 57. строфы), роман в стихах Пушкина определяет как «тождеств<о> любви и поэзии»¹⁰. К этому почти эмблематически приписывается Пушкиным тема любовной лирики Петрарки. Расхождение любви и

⁸ Бем А. Л. Разбор стихотворения «Демон». *О Пушкине. Статьи*. 1937. Ужгород: Издательство Письмена. С. 104–109.

⁹ Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 2. Стихотворения 1820–1826*. 1977, Ленинград: Наука. С. 144.

¹⁰ Бочаров С. Г. *Поэтика Пушкина. Очерки*. Москва, Наука, 51.

поэзии¹¹ отмечает новую форму реляции жизни и искусства. В отношении изложения данной же мысли в «Евгении Онегине», напомним хорошо известные строки из 59 строфы первой главы: «Прошла любовь, явилась муза / И прояснился темный ум»¹². И нельзя удивляться, что в названной строфе «Евгения Онегина» говорится не просто о пересоздании реляции жизни и искусства, а также о самом процессе его постоянно обновляющегося осуществления («Свободен, *вновь* ищу союза»). Указывается постоянное движение вперед, по ходу которого становится возможным вычеркивание бесполовой, не порождающей смысла незаконченности: «перо *не рисует*, / <...> Близ *неоконченных* стихов»¹³. Данную строфу — в целях объяснения смысла *прояснения* и обращая внимание на развитие мотива *ясный* — Бочаров связывает с первым вариантом «Демона», а также и родственным мотивным миром стихотворений, создающихся около 1823, до начала творения «Евгения Онегина» и во время написания «Демона». Это дает основания исследователю выяснить, что в упомянутой строфе первой главы «Евгения Онегина» Пушкин не только отделяется от собственной прежней поэзии («новая ясность» приходит на смену состоянию, отражающемуся в первых девяти строках «Демона», или, как подчеркивает Бочаров, ясности поэзии юного Ленского, в которой неразделимо переплетаются жизнь и любовь, ср.: «от простодушной ясности песни Ленского»), но и превышает само знание демона¹⁴. С этой последней мыслью можно согласиться лишь тогда, если оставить без учета семантический ход стихотворения «Демон», завершающей точкой которого является сам «Демон» в его текстуальном бытовании, т.е. воплощая стихотворение как форму лирического высказывания, являющегося результатом испытания демоногением. В самом зарождении стихотворения выражается новый образ видения и речи, которым лирический субъект обязан встречам с демоном. Ниже проследим четырехкратную согласованность мотивов зрения и речи:

« Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный *взгляд*,
Его язвительные *речи*
Вливали в душу хладный яд.
Неистоимой *клеветой*
Он *провиденье* искашал;
Он *звал* прекрасное мечтою;
Он вдохновенье *презирал*;

¹¹ Ср. Там же.

¹² Пушкин А. С. *Евгений Онегин*. 1999, Москва, Эксмо-Пресс. С. 45.

¹³ Там же. Улавливается тот же ход мысли, что и у Гоголя, только с другого конца.

¹⁴ Ср.: «от чистой отрицательной ясности разочарования в «Демоне» и связанных с ним стихах. Бочаров 1974. С. 48.

Не верил он любви, свободе;
 На жизнь насмешливо глядел —
 И ничего во всей природе
 Благословить он не хотел.»

С изучаемой точки зрения оказывается весьма поучительным сопоставить рукописи «Демона» и «Евгения Онегина», о чем отзываются как Бродский, так и Лотман.¹⁵

«Демон» (черновики)

«<...>
 Я видел мир его глазами
 <...>
 Я стал взирать его глазами
 С его неясными словами
 Моя душа звучала в лад.»

Наброски из черновиков I главы
 «Евгения Онегина»

«<...>
 Я стал взирать его глазами,
 С его печальными речами
 Мои слова звучали в лад...
 <...>
 Я стал взирать его глазами.»¹⁶

Пушкинское «идеальное изображение» «страшного демона», таким образом, отличается от моделирования демона путем подчеркнутого лишения его признака идеальности то, что сам текстуальный быт, семантическим носителем которого является демон — «идеален». Такое его свойство проявляется в том, что со всегда возрождающейся плодотворностью — в духе Гоголя можно было бы сказать: интеллектуальной силой оформления знаковости, т.е. структур обозначения (эта сила представляет собой и этическую силу, ср. тематический мотив «злодеяния») — текст упорядочивает все новые и новые формы жизненного опыта. В «Портрете» через ссылку на Пушкина происходит снятие бессильного безгласия, вычеркивание метафоры беззнаковости, определяемое в тексте повести в качестве акта интенсивного смыслопорождения. Изучение автоременисценций из «Демона» в «Евгении Онегине» полностью подтверждает обнаруженное значение. Речь без исключения идет о таких текстовых местах в данных пунктах романа, где разные формы обозначения подвергаются многогранному рассмотрению. В тематическом плане это может означать путь нахождения художественных форм Онегиным или повествователем, но может означать и акцентирование тем суждения и оценивания, — тем, составляющих элементы мысли рефлексии (ср., напр., в 12

¹⁵ Бродский В. Н. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина, изд. 5. 1964, Москва, Просвещение. С. 107–109; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. 1983. Ленинград, Просвещение. Ленинградское отделение. С. 168–169.

¹⁶ Бродский 1964. С. 108.

строфе 8 главы: «Предметом став суждений шумных, / Несносно <...> Прослыть притворным чудачком <...> Иль сатаническим уродом, / Иль даже демоном моим», 236). Считаю самым важным, что упомянутые пушкинские места все действуют в контексте осмысления самого *пушкинского творчества*, т.е. они приобретают метапоэтическое значение. Таким образом, *демоничество* Онегина, подчеркнутое и Лотманом¹⁷, оказывается семантическим зеркалом *творческого духа* героя. Все это способствует тому, что Онегин, как герой романа, превращается в название самого романа в стихах; таким же образом, как сам <д>емон перевоплощается в название стихотворения 1823 года. В рамках авторефлексии же демон и демоничество Онегина представляют собой не что иное, как метапоэтический код, разоблачающий генезис пушкинских текстов¹⁸.

Название повести Гоголя «Портрет» обозначает произведение, о котором, с одной стороны, можно сказать, что оно воплощает *демон-текст* так, что в нем сам образ демона проявляется не «идеально». В то же время не может ускользнуть от нашего внимания факт, что гоголевская повесть не ограничивается семантическим моделированием чистого разрушения при определении страшного демона Чарткова. Наоборот, ссылка на Пушкина обращает внимание на своеобразный интерпретационный путь, на тот ход динамического смыслопорождения, который в стихотворении «Демон» так сложно выражается и реализуется. Соответственно этому подчеркивает Гоголь значительную разницу между идеальным и неидеальным демоном, тем самым перенося в собственную повесть само гоголевское удвоение семантической перспективы. Для того, чтобы через Пушкина определить код генезиса «Портрета» как собственного *демон-текста*. Не подлежит сомнению, что семантический мир «Портрета» гораздо богаче, чем то, что воплощается в страшном демоничестве Чарткова.

Все обнаруженное приводится в определенную систему с остальными элементами смыслового мира повести. Здесь достаточно вспомнить, что «Портрет» не подводится к худому концу. Правда, портрет как предмет исчезает из сюжетного мира, но возвращается как само произведение Гоголя, т.е. в качестве литературного портрета в форме художественного текста.

Этим Гоголь с большой степенью сознательности заново формулирует комплексную проблематику отношения жизни (эмпирического жизненного опыта действительности) и текста (художественного опыта), которую он возводит к Пушкину. О ссылке на Пушкина в этом вполне функциональном и более глубоком смысле можно сказать справедливо: ее первостепенная роль

¹⁷ Лотман 1983. С. 169.

¹⁸ Непомнящий считает «Демона» генетическим кодом «Евгения Онегина», ср.: Непомнящий В. С. Начало большого стихотворения. «Евгений Онегин» в творческой биографии Пушкина. Опыт анализа первой главы. *Вопросы литературы* 6, 1982. С.127–170; С. 136.

состоит не в том, чтобы открыть какие-то тематические или мотивные пласты в повести, а в том, чтобы *моделировать определенные формы поэтического образа мышления* и превратить их в важный момент референции в плане *метапоэтического самовыражения и обозначения авторефлексий*. Смысловое пространство, развертывающееся вокруг гоголевской ссылки на Пушкина, следовательно, становится *метатекстом толкования*, но только в том случае и до такой степени, в котором и до какой его роль оценивается в дифференцировании значений. Такая его смысловоразличающая роль обнаруживается в расхождении как раз тех двух направлений толкования демона, через которые Гоголь определяет свои собственные внутритекстовые интерпретационные процессы.

Лебович Виктория

УЗНАЮТ ЛИ ВЕНГЕРСКИЕ ЧИТАТЕЛИ «ТАРАСА БУЛЬБЫ», ЧТО ДЛЯ УКРАИНЦЕВ ЗНАЧИТ «СВИТА»?

(или трудности передачи реалий в художественном переводе)

Abstract: The article is devoted to the problem of translation of Ukrainian words and expressions in one of Hungarian translations of Gogol's „Taras Bulba”. Special attention is payed to translation of elements of traditional Ukrainian garment - „свита» and «шаравары» - with its cultural, historical and literary connotations.

Keywords: Тарас Бульба, украинские реалии, перевод, свита, шаравары

Основные трудности при передаче реалий в художественном переводе заключаются в отсутствии соответствия у носителей языка перевода обозначаемого реалией объекта и необходимости наряду с предметным значением, семантикой реалии, передать и колорит, национальную и историческую окраску¹. Существуют разные возможности передачи реалий: транскрипция и транслитерация, уподобляющий перевод, контекстуальный перевод, гипонимический перевод, создание неологизма или даже замена реалии. Однако выбор, предстоящий сделать переводчику художественной литературы, далеко не прост. А переводчик с этой задачей встречается относительно часто.

Анализ конкретных решений, взятых из текстов переводов произведений словесного искусства, свидетельствует о важности адекватного перевода реалий для как можно более полной передачи идейно-художественного, семантического и коннотативного значения текста.

Примеры, рассмотренные в моем выступлении, взяты из венгерского перевода «Тараса Бульбы»², вышедшего в свет ровно через 90 лет после того, как Гоголь впервые напечатал его в сборнике «Миргород» в 1835 году. Хотя Золтан Трочани (1886-1971) перевел на венгерский язык второй – значительно переработанный, дополненный тремя главами – вариант повести, опубликованный во втором томе прижизненного четырехтомного издания «Сочинений» Н.В. Гоголя в 1842 году.

Золтан Трочани – языковед, литературовед, переводчик, с 1921 года был соредактором изданий Двухязычной Классической Библиотеки. Переводил с русского (произведения Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого), немецкого, французского, финского языков. С 1943 до 1950 года работал преподавателем в Венгерском университете в Будапеште.

¹ См.: Влахов С., Флорин С.: Непереводимое в переводе. Москва, 1986. 384 с.

² Gogoly: Bulyba Tárász. Budapest, Dante Könyvkiadó, 1925.

давателем на Кафедре русского языка и литературы Будапештского университета имени Лоранда Этвеша³.

Надо сказать, что материала для исследования судьбы украинизмов в венгерском переводе повести предостаточно. Однако я остановлюсь лишь на нескольких моментах перевода реалий, при помощи которых мне, надеюсь, удастся, набросать некоторые штрихи «Тараса Бульбы» Гоголя «по-венгерски».

Так как «Тарас Бульба» - это произведение Гоголя, которое больше всех его произведений издавалось в Венгрии, и существует несколько венгерских переводов повести, позже я намерена сделать также сравнительный анализ судьбы украинских реалий в них.

Произведения искусства, рожденные на стыке разных – пусть даже родственных культур - помимо того, что дают бесконечный повод для дискуссий о том, достоянием и представителем какой из них следует считать данное творчество и автора, безусловно, обогащают обе эти культуры. В доказательство того, что, наверное, и сам Гоголь думал так, мне хотелось бы привести цитату из его письма, написанного 24 декабря 1844 года О. Смирновой: «Скажу вам одно слово насчет того, какая у меня душа, хохлацкая или русская, потому что это, как я вижу из письма вашего, служило одно время

³ <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/eletrajz/html/ABC15363/16068.htm>

Trócsányi Zoltán (Sárospatak, 1886. dec. 25. – Bp., 1971. febr. 17.): nyelvész, irodalom- és könyvtörténész, műfordító, könyvtáros, a nyelvtudományok kandidátusa (1957). ~ Dezső és ~ György testvére. A tudományegyetem Eötvös-kollégistaként Bp.-en végezte el. 1908-13-ban az Akadémiai Könyvtár tisztviselője, 1921-ig az MTA főtitkári hivatalának ig.-ja. A Magyar Nyelvtudományi Társaságnak évtizedekig volt választmányi tagja, 1914-ben pénztárosnak is megválasztották. 1921-től újságíró és Király Györggyel együtt a Kétnyelvű Klasszikus Könyvtár szerk.-je. 1925-28-ban az általa alapított Magyarországi Könyvterjesztő Vállalat ig.-ja. 1928-1933 között az Új Barázda c. napilap főszerk.-je volt. 1935-től az OSZK főkönyvtárnoka és szerk. a Magyar Könyvszemlé. 1939-ben kinevezték a magyar könyvtörténet ny. rk. tanárává. 1939-től megbízott előadóként, 1943-tól ny. rk. tanárként és 1946-tól ny. r. tanárként adott elő a bp.-i egy. orosz nyelvi és irodalmi tanszékén. 1950-ben nyugdíjba ment és élete két utolsó évtizedét csaknem teljes visszavonultságban töltötte. Egyetemi disszertációja nyelv- és könyvtörténeti tárgyú: A XVI. századbeli nyomtatványok e-jelölése (Bp., 1908), mellyel az MTA Sámuel Körber díját nyerte. Régi könyvekkel sok írása foglalkozik, az utolsó címe: Impresszum nélküli nyomtatványok és töredékek meghatározása (Bp., 1959). A régi magyar nyomtatványok nyelve és helyesírása c. műve a Magyar Nyelvtudományi Kézikönyv 10. füzeteként jelent meg. Sokat foglalkozott a rokon népekkel, könyvet írt a szibériai tundrák nomádjairól (Észak nomádjai, Bp., 1934), rendszeresen ismertette a finn irodalmat. Finnországi levelek címmel összegyűjtötte és m.-ra fordította a finn tudósoknak m. barátaihoz írt leveleit. Mint művelődéstörténész gyűjtött és kiadott a m. történelemmel kapcsolatos érdekességeket, színes képeket, furcsaságokat: Magyar régiségek és furcsaságok (I-VI., Bp., 1924-28), Magyar falu (Bp., 1933). Számos ilyen tárgyú cikke jelent meg a napilapokban, folyóiratokban, és előadása hangzott el a rádióban. Fordított oroszról (Dosztojevszkij, Gogol, Puskin, L. Tolsztoj), németből (E. T. A. Hoffmann, G. Keller), franciából (Maupassant) és finnból. Maga is írt elbeszéléseket Giláry Zoltán, Zoltán deák, Erdő Gábor, Hosszú Gáspár és Csányi Zsolt álnéven, közülük a legismertebb az archaizáló nyelvű Az ördög meg a lánya (Bp., 1921). Szerk. egy Dosztojevszkij- és egy Merezkovszkij-breviáriumot és összeállított két antológiát, az egyiket régi m., másikat orosz íróktól. – M. Vogul szójegyzék (Bp., 1910); A magyar irodalom breviáriuma Gyöngyösiig (Bp., 1925); A történelem árnyékában (Bp., 1936); Kirándulás a magyar múltba (Bp., 1937); A XVII. századi magyar nyomtatványok meghatározása (Bp., 1938); Az orosz irodalom kincsesháza (Bp., 1947). – Irod. Rab Zsuzsa: T. Z. köszöntése (Nagyvilág, 1967. 1. sz.); Elbert János: Meghalt T. Z. (Élet és Irod., 1971. 9. sz.); Úrhegyi Emília: T. Z. (Magy. Nyelv, 1971); Vértesy Miklós: T. Z. (Könyvtáros, 1978. 11. sz.).

предметом ваших рассуждений и споров с другими. На это вам скажу, что сам не знаю какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому пред малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой – явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве»⁴.

Именно к творцам, рожденным на стыке культур, следует отнести и Н.В. Гоголя, в произведениях которого украинская тематика заставляет читателей и переводчиков художественной литературы обращаться к комментариям, примечаниям, словарям или другим источникам интерпретации малопонятной или непонятной лексики. В прозе Гоголя сюда относятся лексика, связанная с украинской тематикой изображаемой им исторической эпохи. Лексика эта разнообразна, к ней относятся не только исторические и бытовые реалии, но и другие украинизмы: отдельные слова и обороты, обращения, цитаты из народного творчества и т.д. Не случайно сам Гоголь составил и приложил к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» словарь «не всякому понятных слов». Иначе трудно пришлось бы читателю при чтении таких слов как «очкур», «вытребеньки», «гайда».

Нетрудно признать, что переводчика художественной литературы произведение, рожденное на стыке культур, ставит перед особой задачей. Ведь переводчик должен перевести, передать еще и особой пласт инородной лексики переводимого текста. Переводчик, для разрешения встающих перед ним переводческих задач, должен углубиться в быть может малоизвестную или менее известную ему историю и культуру другого народа. И результат не всегда оказывается достаточно убедительным.

При анализе перевода такого художественного произведения как «Тарас Бульба», посвященного теме казачества, целесообразным представляется рассмотрение перевода реалий и лексики, связанной с почти трехсотлетней историей своеобразной демократии Запорожской Сечи. Однако мне сейчас хотелось бы обратиться к бытовой лексике.

Ответ на вопрос, сформулированный в заглавии моего выступления: узнают ли венгерские читатели «Тараса Бульбы», что для украинцев в XIX веке значила свита - однозначно отрицателен. Постараюсь объяснить почему.

Свиту в Киевской Руси носили уже в XI столетии, она считается древней верхней одеждой украинцев. Свита была трех видов: «з вусами, з рясами, зі зборами». Наиболее древним вариантом считалась свита с усами, по бокам

⁴ Гоголь Н., Собрание сочинений в 6 томах. Т. 6., Москва, 1959. 385 с.

которой вшивали клинообразный кусок ткани. Свиту «з рясами», т.е. со складками готовили следующим образом: делали складки, ткань замачивали в воде, клали на доску, лежащую на горячей печи и накрывали другой доской, которую придавливали тяжелыми мешками. Когда ткань высыхала, эти складки уже больше никто никогда не мог разгладить. Свита «зі зборами» стягивалась в талии. Длинные рукава свиты были одномерными, верхняя и нижняя часть которых была одинаковой ширины.



Народное творчество запечатлело знаковость этого элемента, впрочем как и других элементов (шапок, рубашек, трубок, венков, девичьих кос) украинского народного убранства в целом ряде пословиц. Вот некоторые из них:

- «Кожух та свита та й душа сита»
- «На свиті вбогого стільки лат, як на селі хат»
- «Цур тобі, пек тобі, як запишався, що в нову свиту вбрався»
- «Найкращий парубок Микита, що на ньому сіра свита».

А в XIX веке, в том числе и в украинских художественных произведениях, свита становится одним из неперенных маркеров бедности и простоты. Вот два небольших примера:

В романе «Хіба ревуть воли як ясла повні?» Панас Мирний знакомит читателей с героями своего произведения, детально описывая их одежду в духе характерного для художественных произведений украинской литературы первых двух третей XIX столетия этнографизма: «Не багатого роду!» — сказала проста свита, накинута наопашки, — «та чепурної вдачі», — одмов-

ляля чиста, біла, на грудях вишивана сорочка, виглядаючи з-під свити. Червоний з китицями пояс теліпався до колін, а висока сива шапка з решетилівських смушків, перехилившись набакир, натякала про парубоцьку вдачу...»⁵.

А Павло Грабовський в своєму програмному стихотворенні «До парнасців» рекомендує віддаленим від народу, зобразившись на Парнас поетам: «Уберіться в простісіньку свиту»⁶.

Для ілюстрації значимості і знаковості свити українців я приведу ще два приклади з поеми Тараса Шевченка "Сон", першої політичної сатири нової української літератури, написаної в 1844 році в Санкт-Петербурзі. Жанр твору визначив як комедію («в тому розумінні, в якому назвав так і Данте свій безсмертний твір»⁷) з метою ввести в заблудження цензуру.

«Идя с пирушки в час ночной,
Болтал я пьяный сам с собой»⁸

- (російський переклад твору був зроблений Г. Державиным), - розповідає ліричний герой поеми, розмірлюючи про те, наскільки відрізняються люди один від одного, наскільки різною є у всіх доля. Заснувши, він бачить сон, в якому спочатку летить над Україною, званою раєм, потім над Сибірю і в кінці концов прилітає в Петербург. Серед великої кількості жалячих картин страждання втомлених людей, зустрічених в тексті, одна з найбільш жалячих, епічно-сатиричних зафіксована в наступних рядках про Україну:

«Он глянь, у тім раї, що ти покидаєш,
Латану свитину з каліки знімають,
З шкурою знімають, бо нічим обуть
Княжат недорослих...»⁹

⁵ Панас Мирний: Хіба ревуть воли як ясла повні?

<http://www.ukrlib.com.ua/books/printzip.php?id=69&bookid=1#>

⁶ Павло Грабовський: До парнасців. В кн.: Твори в двох томах. Т. 1. Київ, 1964. 247 с.

⁷ Історія української літератури. Перша половина XIX століття. За ред. І. П. Скрипника, Київ, 1980, 258 с.

⁸ Тарас Шевченко: «Я так її люблю...» Избранные стихотворения и поэмы. – Тарас Шевченко: «Я так її люблю...». Вибрані вірші та поеми. Київ, 2004. 429 с.

⁹ Тарас Шевченко: «Я так її люблю...» Избранные стихотворения и поэмы. – Тарас Шевченко: «Я так її люблю...». Вибрані вірші та поеми. Київ, 2004. 117 с.

«А здесь - в этом рае, что ты покидаешь,
Сермягу в заплатках с калеки снимают,
 Со шкурой дерут, - одевать, обувать
 Княжат малолетних».¹⁰

Сермягой называется одна из разновидностей свиты вместе с сукманом, гуглей, епанчей, кобеняком и т.д.

В Петербурге же лирический герой с недоумением смотрит на Медного Всадника:

«Аж кінь летить, копитами
 Склею розбиває!
 А на коні сидить охляп,
У свиті – не свиті,
 І без шапки. Якимсь листом
 Голова повита»¹¹.

«Вот – конь летит, копытами
 Скалу разбивает.
 Всадник – в свитке и не свитке,
 Без седла, как влитый,
 И без шапки, только листом
 Голова повита»¹².

Как и все изображаемое в произведении Петр, сидящий на коне, характеризуется с точки зрения того, что он не украинец. Во-первых, царь изображен без головного убора. А в Украине издавна существует поверье, согласно которому ходить под открытым небом с непокрытой головой – грех для честного человека. "Без шапки мов злодій (рус. вор – Л. В.) ходить," – гласит народная поговорка. Шапка, трубка, седло, оружие и конь представляют собой предмет особой гордости казака. Шапка была чуть ли не самой важной частью мужского верхнего одеяния, о чем свидетельствует шуточная украинская пословица: "Жупан як жупан, аби шапка добра!" Шапке часто приписывалась даже магическая сила. Лавровый венок на голове царя – сим-

¹⁰ Тарас Шевченко: «Я так ее люблю...» Избранные стихотворения и поэмы. – Тарас Шевченко: «Я так її люблю...». Вибрані вірші та поеми. Київ, 2004. 430 с.

¹¹ Тарас Шевченко: «Я так ее люблю...» Избранные стихотворения и поэмы. – Тарас Шевченко: «Я так її люблю...». Вибрані вірші та поеми. Київ, 2004. 124 с.

¹² Тарас Шевченко: «Я так ее люблю...» Избранные стихотворения и поэмы. – Тарас Шевченко: «Я так її люблю...». Вибрані вірші та поеми. Київ, 2004. 437 с.

вол славы, победы, власти – для героя поэмы Шевченко, истинного украинца, ровным счетом ничего не значит. Ему непонятно, для чего нужно повивать голову какими-то листьями. Таким образом, скульптура Фольконе в глазах лирического героя поэмы "Сон" – это какой-то всадник, кое-как сидящий на коне, непонятно во что одетый вор без шапки, желающий захватить весь мир. Явно не правоверный, строго хранящий традиции своих предков украинец, и тем более не казак.

Однако вернемся к «Тарасу Бульбе» и рассмотрим как переводит Золтан Трочани слово «свита» в произведении.

1. Встречая возвращающихся из бурсы в рясах сыновей, Тарас в самом начале произведения насмехается над ними:

«Стойте, стойте! Дайте мне вас разглядеть хорошенько, - продолжал он поворачивая их, какие же длинные на вас свитки! Экие свитки! Таких свиток еще и на свете не было. А побегу который-нибудь из вас! я посмотрю, не шлепнется ли он на землю, запутавшись в полы»¹³.

„Álljatok csak, álljatok! Hadd nézhesselek meg benneteket alaposan, - folytatta megforgatva őket: - micsoda hosszú maskara van rajtatok! Micsoda nagyszerű maskara! Pilyen hosszú lajbit még nem pipált a világ! Próbáljatok meg csak szaladni benne, akármelyiktek! Hadd lám, nem húzódik-e az uszálya a földön és nem botolsz-e el a szárnyában?”¹⁴

Сам Гоголь в тексте дает сноску, объясняя, что «свита» - это верхняя одежда у южных россиян»¹⁵.

2. Характеризуя нрав сыновей Тараса, Гоголь пишет, что Андрий:

«с помощью изобретательного ума своего умел увертываться от наказания, тогда, как брат его Остап, отложивши всякое попечение, скидал с себя свитку и ложился на пол, вовсе не думая о помиловании»¹⁶.

„... leleményes esze segítségével gyakran kibújt a büntetés alól akkor, amikor testvére Osztáp, megvetve minden mentséget, levetette ruháját, lefeküdt a padlóra és egyáltalán nem gondolt a kegyelemkérésre”¹⁷.

¹³ Гоголь. Н.: Повести. Москва, 1986. 66 с.

¹⁴ Gogoly: Bulyba Tárász. Budapest, Dante Könyvkiadó, 1925. 4 о.

¹⁵ Гоголь. Н.: Повести. Москва, 1986. 66 с.

¹⁶ Гоголь. Н.: Повести. Москва, 1986. 77-78 с.

¹⁷ Gogoly: Bulyba Tárász. Budapest, Dante Könyvkiadó, 1925. 26.27 о.

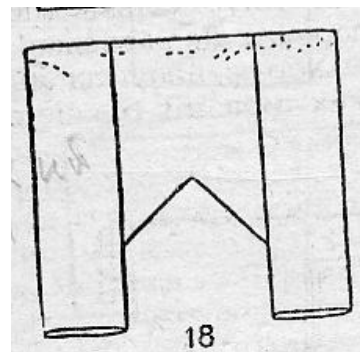
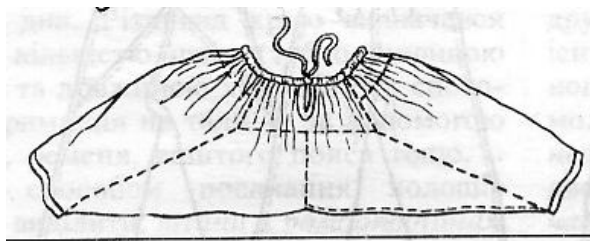
3. Встречается свита в тексте повести «Тарас Бульба» и при описании жизни казаков в походах:

«Пужинав казаки ложились спать, пустивши по траве, спутанных коней своих. Они раскидывались на свитках»¹⁸.

„Vacsora után a kozákok lefeküdtek aludni, kivette a fűre béklyóba vert lovaikat. Végignyújtóztak subáikon”¹⁹.

В венгерском переводе произведения свита в первом случае превращается в бросающуюся в глаза странную одежду или маскарадный костюм, во втором примере – просто в одежду, и в третьем – прямо в шубу, которую простые казаки, и тем более во время похода, практически не носили. Украинский «лейбик» ни на рясу, ни на свиту не похож, это – своеобразная жилетка-безрукавка.

А вот какова судьба шароваров в венгерском переводе «Тараса Бульбы». Просторные шаровары были экзотической, приметной и обязательной частью казацкой одежды. Казацкие шаровары были очень широкими и стягивались в поясе очкуром – узким кожаным или сделанным из растительного волокна пояском, – вдетым в окурню, т. е. обшивку широких штанов. Древнейший вид шароваров шили с широкой четырехугольной вставкой сзади. На пошив шароваров уходило до двенадцати – пятнадцати аршинов сукна. Очевидцы свидетельствовали, что «в иные шаровары можно штук тридцать арбузов вложить»²⁰, хотя, конечно, казаки в них в первую очередь прятали оружие. А Тарас Шевченко говорил, что казаки в шароварах «мотнею вулицю мели». Широкие шаровары в восточной и центральной части Украины носили вплоть до конца XIX столетия, когда им на смену пришли узкие брюки городского типа.



¹⁸ Гоголь. Н.: Повести. Москва, 1986. 81 с.

¹⁹ Gogoly: Bulyba Tárász. Budapest, Dante Könyvkiadó, 1925. 35 о.

²⁰ <http://arkhangelsua.clan.su/publ/1-1-0-2>

Перед отправлением на Запорожскую Сечь Тарас передел сыновей:

1. «Бурсаки вдруг преобразились: на них явились, вместо прежних запачканных сапогов, сафьянные красные, с серебряными подковами; **шаровары** шириною в Черное море, с тысячью складок и со сборами, перетянулись золотым очкуром; к очкуру прицеплены были длинные ремешки, с кистями и прочими побрякушками, для **трубки**»²¹.

„A szeminaristák egyszerre átalakultak: a tegnapi nagy csizmák helyett ezüst patkóval megpatkolt piros szattyáncsizmát húztak; a **salavári**, mely széles volt, mint a Fekete tenger, ezer ráncban hullott alá és derékban arany zsinórral volt átszorítva; a zsinórról, övről hosszú szíjak lógtak, bojtokkal és egyéb apróságokkal a **puskacsó tisztításához**»²².

Слова «Salavári, szalavárdi, solovári, salavárdi»²³ в венгерском языке обозначают короткие узкие штаны из кожи или сукна. В XVII столетии они служили защитными штанами для брюк, одеваемых при верховой езде гусарами и знатью. Крестьяне лишь изредка носили их в начале XVIII столетия. Поэтому употребление данного слова в венгерском переводе повести удачным решением считать никак нельзя.

Кроме того, переводчик перепутал трубку со стволом ружья. О значимости трубки у казаков уже шла речь. Да и сам Тарас Бульба чуть не погиб, не желая допускать того, чтобы его трубка досталась врагу: «Стой! Выпала люлька с табаком; не хочу, чтобы и люлька досталась вражьи́м ляхам!» И нагнулся старый атаман и стал отыскивать в траве свою люльку с табаком, неотлучную сопутницу на морях, и на суше, и в походах, и дома»²⁴. Люлька была не просто средством для курения, а была предметом гордости и даже чести казака. У казаков были короткие, так называемые люльки-носогрейки для походов и длинные трубки с чубуками почти в три аршина для долгих стоянок, когда казаки, отдыхая, шутили: «Посідаймо на пеньки та закуримо люльки, щоб горілка пи́лась і вдома жі́нка не журилась!»

²¹ Гоголь. Н.: Повести. Москва, 1986. 74 с.

²² Gogoly: Bulyba Tárász. Budapest, Dante Könyvkiadó, 1925.

²³ <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-1086.html>

«Salavári - rövidszárú, szűk pótnadrág. Szalavárdi, solovári (Mezőség), salavárdi nadrágnak is nevezik. Bőr, abavagy remekposztóból, esetleg vászonnál (pl. Mezőség), az alatta viselt nadrág színétől eltérő színben készült, felső szélét lyukakba fűzött zsinórral erősítették az → ellenzős nadrág hasítéka alá. – A 17. sz.-ban a huszár és nemesi lovaglőltözetben a nadrág védelmét szolgáló ruhadarab volt. Paraszti használatban csupán szórványosan és átmenetileg jelentkezett a 18. sz. elején. – Irod. Apor Péter: Metamorphosis Transylvaniae (Monumenta Hung. Hist., XI., Pest, 1863); Zoltai Lajos: A debreceni viselet a XVI–XVIII. században (Ethn., 1938)».

²⁴ Гоголь. Н.: Повести. Москва, 1986. 169 с.

При въезде в Запорожскую Сечь Тарас, Остап и Андрий увидели сладко спящего на дороге казака.

2. «Фу ты, какая пышная фигура! (...) Закинутый гордо чуб его захватывал пол-аршина земли. Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения»²⁵.

«Micsoda pompás egy alak! (...) Büszkén hátravetett varkocsa félarsinra nyúlt mellette az úton: drága, vörös posztóból készült nadrágja be volt fröcskölte kulimázzal»²⁶.

В этом случае в венгерском переводе казак вместо шароваров одет просто в брюки из красного сукна. Данное упрощение вместе с пропуском несущего важную смысловую нагрузку конца предложения о презрении к шароварам приводит к тому, что венгерские читатели «Тараса Бульбы» поймут текст иначе и узнают меньше о шароварах казаков и их значении.

Даже небольшое количество рассмотренных примеров передачи реалий при переводе художественных произведений на другой язык свидетельствует о том, что неверно выбранное переводчиком решение значительно обедняет перевод, лишая его разных коннотаций и значений, закодированных в оригинале.

Может именно в этой области могли бы литературоведы оказать действенную помощь переводчикам художественной литературы при помощи анализа роли и значения реалий в тексте.

Литература

- Влахос С., Флорин С.: Непереваемое в переводе. Москва, 1986.
 Николай Гоголь: Собрание сочинений в 6 томах. Т. 6., Москва, 1959. Павло Николай Гоголь: Повести. Москва, 1986.
 Грабовський: До парнасців. В кн.: Твори в двох томах. Т. 1. Київ, 1964. Історія української літератури. Перша половина XIX століття. За ред. І. П. Скрипника, Київ, 1980.
 Панас Мирний: Хіба ревуть воли як ясла повні?
<http://www.ukrlib.com.ua/books/printzip.php?id=69&bookid=1#>
 Тарас Шевченко: «Я так ее люблю...» Избранные стихотворения и поэмы. – Тарас Шевченко: «Я так її люблю...». Вибрані вірші та поеми. Київ, 2004.

²⁵ Гоголь. Н.: Повести. Москва, 1986. 82-83 с.

²⁶ Gogoly: Bulyba Tárász. Budapest, Dante Könyvkiadó, 1925. 38 о.

Gogoly: Bulyba Tárász. Budapest, Dante Könyvkiadó, 1925.

<http://arkhangel sua.clan.su/publ/1-1-0-2>

<http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-1086.html>

<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/eletrajz/html/ABC15363/16068.htm>

Эндре Лендваи

ПЕРЕВОД ПУШКИНА В ДУХЕ НАБОКОВА

Abstract: Translating Pushkin in the Spirit of Nabokov

In Russian literature theory Pushkin's „*Eugene Onegin*” is considered „*the Encyclopaedia of Russian Life*”. In this paper Nabokov's two volume „*Commentary*” to the translation of „*Eugene Onegin*” is seen as an explicit description of this „*Encyclopaedia*”. The „*Commentary*” functions as an effective linguo-culturological textbook for the American students. With its explicitness the „*Commentary*” helps the reader to get closer to Russia. As a fact, Nabokov confutes the commonplace „*Russia cannot be comprehended with the mind, / Nor measured with a common rule / She is of a special stamp – / In Russia one can only believe*” (Fedor Tutchev).

Keywords: буквальный перевод, парафрастический перевод, лексический перевод, парадокс Набокова, сопоставительная лингвокультурология, лингвокультурологический эксперимент

Настоящая статья ставит своей целью использовать “Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»” Владимира Набокова (год издания -- 1964; год издания русского перевода -- 1998) в пользу межкультурного аспекта перевода и преподавания русского языка как иностранного. «Комментарий» Набокова стоит особняком среди произведений художественного перевода. В ней, по модели «универсальное» ↔ «национальное», «Евгений Онегин» (в дальнейшем – «ЕО») раздвоен на две части: изложение содержания романа + двухтомное толкование-описание его литературного и культурно-исторического фона.

1) Перевод и культура

Перевод это – «вид языкового посредничества, при котором содержание иноязычного текста оригинала передается на другой язык путем создания на этом языке коммуникативно равноценного текста» (Паршин 2006, 145). Равноценность текстов понимается нами с точки зрения читателя лингвокультуры оригинала и читателя лингвокультуры перевода, в восприятии которых соответствующие лингвокультуры выступают как тема (старая информация, фоновые знания, своего рода пресуппозиция), а тексты (исходный текст и текст перевода) – как рема (новая информация). В случае художественного текста равноценность (эквивалентность) понимается в плане общечеловеческого, универсального содержания исходного текста, без его куль-

турно-специфических компонентов. Фрагменты же текста, насыщенные спецификой исходной лингвокультуры мы называем текстами-реалиями. Таким может оказаться и «ЕО» Александра Пушкина или, по крайней мере, подавляющее большинство его фрагментов.

В зависимости от культурного компонента оригинала, а также от целей переводчика, при передаче языковых реалий осуществляются три переводческих стратегии: 1) экзотизация – создание ощущения 'чужого' (обычно за счет транскрипций), 2) нейтрализация – создание ощущения 'нейтрального' (обычно за счет описательного перевода) и 3) ассимиляция – создание ощущения 'своего' (обычно за счет иноязычных аналогов). В качестве наглядного примера приведем слово *вицмундир* из «Смерти чиновника» Чехова и его потенциальные венгерские соответствия: *vícmundír* (экзотизация), *hivataltal egyenruha* (нейтрализация), *dolmány* (ассимиляция). При переводе «ЕО» Владимир Набоков выбрал стратегию экзотизации, точнее, демонстрации национального характера пушкинского произведения для американского читателя. Однако, своей цели он решил добиться отнюдь не путем транслитерации. «Русскость» романа он попытался изложить в рамках своего гигантского «Комментария» (в 1100 страниц), буквальный же перевод у него отвечал за передачу фабулы «ЕО», с помощью «буквального перевода», с учетом восприятия читателя-адресата, что мы воспринимаем как оттенок ассимиляции.

2) Владимир Набоков – переводчик «Онегина»

„Набоков на протяжении всей своей творческой жизни неоднократно задумывался над тем, как нужно переводить, причем его взгляды претерпевали с годами существенные изменения. (...) писатель приходит к убеждению, что литературное произведение (как прозаическое, так и поэтическое) следует переводить только «буквально». (...) Он перевел «Евгения Онегина», написанного четырехстопным ямбом, ритмизированной прозой. Переводчик в данном случае руководствовался именно желанием, чтобы каждая строка перевода полностью соответствовала строке пушкинского романа (эквивалентность)» (<http://www.rustranslater> ...)

В. Набокову «хотелось представить поэта англоязычному читателю «правдоподобно», и это ему удалось, хотя сам он относится к своим, прежде всего стихотворным, переводам весьма критически, полагая их лишь «достаточно правдоподобными» ... (замечание научного редактора, В. П. Старка 8). «Написание книги, ... было вызвано настоятельной необходимостью, возникшей около 1950 г., когда я [В. Набоков] вел занятия по русской литературе в городе Итаке штата Нью Йорк, а также по причине отсутствия адекватного перевода «Евгения Онегина» на английский ...» (В. П. Старк 11).

Набоков считал, что «прежде всего, буквальный перевод предполагает следование не только прямому смыслу слова или предложения, но и смыслу подразумеваемого, это семантически точная интерпретация (...). Другими словами, перевод может быть и часто бывает лексическим и структурным, но буквальным он станет лишь при точном воспроизведении контекста, когда переданы тончайшие нюансы и интонации текста оригинала.» (27)

3) «Комментарий» в зеркале современного переводческого мышления

Ниже попытаемся прокомментировать некоторые положения «Комментария» с «умеренных» позиций современного переводческого мышления. «Можно ли действительно перевести стихи Пушкина или любые стихи, имеющие определенную схему рифм?» Вопрос Набокова-переводчика пресуппонирует узкое понимание перевода, согласно которому тексты с эстетической значимостью поверхностной структуры, непередаваемы. Точка зрения Набокова оппонирует многовековой традиции переводческой практики, из чего выросла мировая литература, а то и культура. «Чтобы ответить на этот вопрос, сперва следует определить само понятие «перевод». К сожалению, определение перевода не обеспечено В. Набоковым. Вместо этого, согласно своей типологии, переводчик дает определение трех «категорий» перевода.

«Попытки передать стихи на одном языке средствами другого распадаются на три категории: (1) **Парафрастический перевод** (здесь и в дальнейшем выделения мои – Э. Л.): создание вольного переложения оригинала с опущениями и прибавлениями, вызванными требованиями формы, присущей адресату перевода языковой спецификой и невежеством самого переводчика. Иные парафразы могут обладать обаянием стилистической манеры и выразительной идиоматичностью, но исследователю не должно поддаваться изяществу слога, а читателю быть одураченным» (27). По нашему пониманию, термин «парафрастический» перевод синонимичен «вольному» или «описательному» переводу, который правомерен в случаях, упомянутых В. Набоковым («невежество переводчика» нами не рассматривается).

«(2) **Лексический** (или структурный) **перевод**: передача основного смысла слов (и их порядка). Такой перевод сделает и машина под управлением человека образованного, владеющего двумя языками» (27). Судя по данному определению, речь идет о «буквальном» или «дословном» переводе, который, разумеется, не включает требования сохранить порядок слов исходного текста. Дословный перевод правомерен, если он является одновременно и смысловым переводом, как это нередко бывает.

«(3) **Буквальный перевод**: передача точного контекстуального значения оригинала столь близко, сколь это позволяют сделать ассоциативные и синтаксические возможности другого языка. Только такой перевод можно

считать истинным» (27). Нам не думается, что подобный перевод было бы правомерно называть «буквальным переводом». По нашему пониманию, буквальный перевод противостоит контекстуальному, последний которых как раз учитывает ассоциативные и синтаксические возможности переводящего языка. В оправдание своей точки зрения приведем мнение специалистов о буквальном переводе. Буквальный перевод – «перевод, воспроизводящий коммуникативно нерелевантные элементы оригинала, в результате чего, либо нарушаются нормы и узусы переводящего языка, либо оказывается искаженным (непереданным) действительное содержание оригинала» (Комиссаров 2002, 175). Проявлениями буквального перевода являются буквализмы, результаты того, что «переводчик не произвел необходимую трансформацию и превел слишком близко к исходному тексту» (Латышев 2007, 45). Буквальный перевод В. Набокова, в крайней мере, может быть буквальным переводом, соответствующим заодно и требованиям контекстуального перевода.

В дальнейшем Набоков-переводчик излагает свои мысли в отношении «подражания стихотворной структуре» оригинала: «Теперь сформулируем наш вопрос точнее, могут ли такие рифмованные стихи как «Евгений Онегин», быть и в самом деле переведены с сохранением рифм? Ответ, конечно же – нет. Математически невозможно воспроизвести рифмы и одновременно все стихи буквально. Следует ли тогда удовлетвориться точной передачей содержания и совершенно пренебречь формой? Или же следует допустить подражание стихотворной структуре, которой то тут, то там лепятся исковерканные кусочки смысла, убеждая себя, что искажение смысла ради сладкой-гладкой рифмы позволяет приукрашивать или выкидывать сухие и сложные отрывки?» (28). Примеры каждого метода, приведенные В. Набоковым:

Оригинал

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил,
И лучше выдумать не мог.

Парафразирование

My uncle in the best tradition,
by falling dangerously sick
won universal recognition
and could devise no better trick.

Лексический перевод

My uncle [is] of most honest rules []
when not in jest [he] has been taken ill,

he to respect him has forced [one],
and better invent could not.

Буквальный перевод

My uncle has most honest principles
when he was taken gravely ill,
he forced one to respect him
and nothing better could invent.

В рамках своего «буквального перевода» В. Набоков проявляет гибкость: «если же переводчик все еще не удовлетворен таким («буквальным» -- Э. Л.) вариантом, он по крайней мере, может надеяться дать разъяснения в подробных примечаниях...» (28). Эти замечания и влились в двухтомный «Комментарий».

Переводчик «ЕО» ставит вопрос ребром: перевести «рифмованные стихи» можно лишь половинчато: или содержание, или форму, третьего не дано. В то же время, в теории и практике перевода общепринят способ компромиссов между формой и содержанием. Дело в том, что любой текст имеет поверхностную и глубинную структуру, т. е. план выражения и план содержания. По общему положению теории и практики перевода, при переводе текста оригинала нужно сохранить / передать его план содержания. При этом план выражения оригинала неизбежно заменяется поверхностной структурой переводящего языка. Что касается рифмы, она «часть сложного комплекса звуковых и семантических средств» (Левый 1974, 283). Функции рифмы: смысловая, ритмическая и эвфоническая. «Эти три функции присущи системе рифмовки каждого поэта, переплетаются в ней и бьются за приоритет» (там же, 284). В силу сказанного, в романе в стихах «ЕО» рифма приобретает семантическую значимость, поэтому ее игнорировать недопустимо. Парадокс Набокова (невозможность одновременного «адекватного» перевода плана содержания и плана выражения стихов) привел его к «нетрадиционному» решению переводческих задач «ЕО». В учебных целях, для адекватного восприятия произведения студентами-американцами профессор-переводчик счел целесообразным применить именно свой «буквальный перевод» «ЕО». Для сравнения ниже приведены переводы, выполненные В. Набоковым и другими переводчиками, см. «ЕО», глава V, строфа 2:

*Зима!... Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь...*

*Winter! The peasant celebrating
in a flat sledge inaugurates the track;
his naggy, having sensed the snow,
shambles at something like a trot.* (пер. Набокова)

*Winter! The peasant, rejoicing,
Breaks a new track with his sledge;
His poor horse, sniffing the snow,
Attempting a trot, plods through it.* (пер. Уильсона)

*Winter... the peasant, feeling festive,
Breaks a fest fearway with his sleigh,
Snow underfoot, his nag is restive
And, barely trotting, plods his way.* (пер. Арндта)

*Winter!... the peasant-man, re-joicing,
Breaks fresh the highway with his sleigh;
His pony, sniffing the new snow,
Trots easily along the way.* (пер. Кайдена)

4) Лингвокультурологическая ценность «Комментария»

Далее «Комментарий» трактуется нами в аспекте сопоставительной лингвокультурологии. Рассмотрим некоторые типы весьма пространных «словарных статей» В. Набокова, объем которых нередко превышает одну страницу:

1) Литературные деятели: *К. Вяземский* – Князь Петр Вяземский (1792-1878), малозначительный поэт, жестоко страдал от влияния французского рифмоплета Пьера Жана Беранже ... (101); *Фонвизин* – Денис Фонвизин (1745-1792), автор примитивной, но бойкой и занимательной комедии «Недоросль» ... (135); *Чадаев* – [даны ссылки на произношение и варианты написания] ... Полковник Петр Чадаев (1794-1856), живший в онегинскую эпоху, был личностью яркой и необычной ... (147). Как видно, изъяснения комментатора не лишены субъективной нотки.

2) Персонажи литературных произведений: *Ее сестра звалась Татьяна...* – Во времена Пушкина имя Татьяна считалось простонародным. (...) Татьяна как «тип» (любимое словечко русской критики) стала матерью и бабушкой бесчисленных женских персонажей в произведениях многих русских писателей – от Тургенева до Чехова. ... (258. В. Набоков считает важным, чтобы англоязычный читатель почувствовал коннотацию русского слова.);

- 3) Фразы из «ЕО», часть которых перешла в крылатые выражения: «*Мой дядя самых честных правил...*» – (...) Набоков указывает на то, что прототип этой фразы встречается в одной из басен Ивана Крылова: «*Осел был самых честных правил*». (...) (103); *Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь ...* Парафраз этих строк, которые трудно перевести, не добавив и не убавив смысла, звучит так: Все мы обучались то одному, то другому, то так, то сяк» или просто: «Мы учили что попало и как попало... (112);
- 4) Названия литературных произведений, в том числе и Пушкина: *Друзья Людмилы и Руслана* – Ссылки Пушкина на собственные произведения в ЕО составляют сквозную тему. Здесь аллюзия на его первую поэму «*Руслан и Людмила*» ... (106);
- 5) Реалии: *раек*, «маленький рай» – галлицизм, жаргонное название последнего яруса в театре ... (137). Кстати говоря, в языке Пушкина Набоков выделяют массу галлицизмов, обычно в виде калек; *тоска* – Ни одно английское существительное не передает всех оттенков этого слова. На самом глубоком и мучительном уровне это чувство сильнейшего душевного страдания, часто не имеющей объяснимой причины. В менее тяжелых вариантах оно может быть ноющей душевной болью, стремлением непонятно к чему, болезненным томлением, смутным беспокойством, терзанием ума, в конкретных случаях оно передает стремление к кому-то или чему-то, ностальгия, любовные страдания. На низшем уровне – уныние, скука. (170); Слово «барин» происходит от «боярин» (...). В контексте «вышестоящий» – «нижестоящий» слово его означает «хозяин», в иных контекстах, как здесь, имеет следующие коннотации: «помещик», «дворянин» и – выдавливая последнюю каплю ассоциаций – «добродушный, настоящий, старорежимный аристократ». (267); *Им квас как воздух был потребен ...* (...) *Квас* – национальный безалкогольный напиток (иногда слегка сброженный), обычно изготовлялся из дрожжевого ржаного теста или ржаного теста с солодом. Существуют и другие разновидности, в приготовлении которых используются мед или фрукты. (272) Отметим, что подобные истолкования Набокова пригодились бы в качестве словарных статей современного культурологического словаря.

5) Перевод Набокова как лингвокультурологический эксперимент

Перевод «ЕО» В. Набоковым рассматривается нами как грандиозный лингвокультурологический эксперимент. Представить пушкинский шедевр англоязычному читателю с тем же содержанием и коннотациями, которыми в свое время он в России обладал – весьма трудно. Однако, возможно создать лингвокультурологическое пособие, охватывающее все сегменты (от исторического фона вплоть до русского алфавита того времени) русской лингвокультуры.

Выполняя роль своего рода «курса по лингвокультурологии» России времени Пушкина, «Комментарий», как и роман в стихах Пушкина, Набокова послужил «Энциклопедией русской культуры», на этот раз, составленной для англоязычного мира. Прочитав «Комментарий», западный читатель стал глубже понимать Россию, которую, якобы, «умом не постичь».

Литература

- Комиссаров, В. Н. Лингвистическое переводоведение в России. Москва: «ЭТС», 2002.
- Латышев, Л. К. Технология перевода. «Академия», 2007.
- Левый, И. Искусство перевода. Москва: «Прогресс», 1974.
- Набоков, В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 1998.
- Паршин, А. Теория и практика перевода. http://teneta.rinet.ru/rus/pe/parshin-and_teoria-i-praktika-perevoda.htm
- Перевод Набокова на английский язык А. С. Пушкина «Евгений Онегин» http://www.rustranlater.net/index.php?object=nabokov_onegin

István Lukács

AGREGATNA STANJA ŽIVOTA I KNJIŽEVNOSTI
(Ivan Cankar, Zvonko Maković, Danilo Kiš)

Abstract: The texts of the Croatian, Slovene and Serb authors treated in the paper outline the events of literature covering nearly one century: from modernism to postmodernism. The “structural” elements of the concrete works studied in the paper, the “cohesion” emerging from their order, and their connections (the mechanics!) are realized within the artistic world of the works in a way that they point beyond themselves. In Ivan Cankar's case we can see the wandering of characters and heroes acquiring their shapes from the texture of national and universal mythology, who try to find orientation in the ideological and aesthetic confusion of the turn of the 19th and 20th centuries, and attribute a kind of aesthetic quality to reality; in Zvonko Maković's text under scrutiny, we meet the lyrical subject experiencing himself as a metaphor, who due to this recognition with a prosaic gesture transforms quasi/non-literature into literature; finally in the short novel of Danilo Kiš, the “physical condition” of these two – the modernist and the postmodernist – ways of seeing and types of composition reveals itself, which can be regarded an intermediary state.

Keywords: Ivan Cankar, Danilo Kiš, Zvonko Maković, modernism, postmodernism

Naslov ovoga rada je svojevrsna parafraza antologijske pjesme Zvonka Makovića *Agregatno stanje*. U ovoj studiji nije bitan kronološki red nastanka tematiziranih djela ili pak datumi rođenja u podnaslovu navedenih autora. Nesporno je da se radi o pjesnicima i piscima koji bi mogli biti prema određenoj povijesnoj kategorizaciji čak i reprezentanti jugoslavenske/južnoslavenske (Hrvat, Slovenac, Srbin (?)) kulturne aree. U ovom slučaju irelevantna je njihova nacionalna pripadnost. Naglasak će biti na tekstu, na njihovim tekstovima koji zacrtaju književnopovijesna zbivanja čitavoga stoljeća: od moderne do postmodernizma. Strukturni elementi pojedinih djela, redosljed istih što jamči u njima kohezijsko jedinstvo, njihovo međusobno povezivanje tako se realizira unutar tih umjetničkih cjelina da istovremeno ukazuje i na izvan-književni kontekst. I upravo će o tome biti riječi: o tumananju likova i heroja koji se izdvajaju iz tekture općih i nacionalnih mitologija te koji pretvaraju, ispunjavaju i dopunjuju stvarnost novim estetskim vrednotama u mutnim (idejnom, ideološkom i estetskom smislu) vremenima na prekretnici XIX. i XX. stoljeća (Ivan Cankar); o lirskom subjektu koji sebe doživljava kao metaforu i koji na tragu ove spoznaje proznom gestom transformira kvazi/ne-književnost u književnost (Zvonko Maković); i na kraju o *agregatnom*

stanju između ta dva, dakle postmodernističkog i modernističkog, koji se nalazi na estetskom vektoralnom raskrižju (Danilo Kiš).

*

Ivan Cankar najpoznatiji je pisac «četvorice» (Cankar, Murn, Kette, Župančič) slovenskih modernista na koncu 19. stoljeća. Slovenska literarna historiografija je autore koji su na prekretnici 19. i 20. stoljeća u duhu suvremene europske nove senzibilnosti u slovensku književnost uveli nove teme, nov književni jezik i radikalni poetiku nazvala «novim romantičarima». U ljubljanskoj «Cukrarni», ovoj slovenskoj «mansardi», Cankar je rano preminulima Ketteu i Murnu u mnogim svojim djelima postavio spomenik.

Cankar u domaćim literarnim sukobima niz godina sudjeluje tako da ga zapravo i nema u toj sredini jer živi u Beču. Zahvaljujući ovoj geografskoj i duhovnoj distanci sve nedostatke i mane u nacionalnoj kulturnoj sredini vidi još oštrije, stoga su njegovi kritički stavovi vrlo jasni i kruti. Njegovo pismo upućeno začetniku slovenskog naturalizma Franu Govekaru 24-og kolovoza 1899. stoga je pažnje vrijedno jer osim što se osvrće na domaće zaostale prilike iznosi i svoj književni program: «Osjećam fizički gnus prema produktima naše proste književnosti – prema *realističkom blebetanju* koje ubija duh... Mene zapravo i ne zanima da vi u mojim djelima tražite isključivo sadržaje sanjarenja i razne ekstravagancije a ne vidite satiru što je zapravo jezgra svega, niti ironiju, a u najmanju ruku pjesništvo.»¹ Cankar zapravo nije pisao dulji roman poput prozaika velikana europske književnosti. Osnova njegovih, pa i duljih, tekstova jeste osjećaj, impresija i raspoloženje.² Novost njegove proze je u tome što je u središtu fabula najčešće sitan događaj a nema velikih panorama, bilo društvenih bilo duševnih, dakle nema tzv. totaliteta. Njegov je prvenstveni cilj bio raskol s vladajućim konvencijama. Prema Cankarovom estetskom shvaćanju umjetnik je izuzetna ličnost, a njegova sudbina, životni put i sami po sebi utjelovljuju umjetnost.³

U sveopćem idejnom, ideološkom i estetskom kaosu na prekretnici stoljeća Cankar putem vrlo promišljenog a povremeno čak i spontano genijalnog predstavljanja i estetizacije univerzalnih i nacionalnih mitoloških shema, klišeja i kodiranih likova (npr. preko simbolike imena)⁴ pokušava davati adekvatne odgovore na različite dileme. Iz ovog složenog i šarenog kompleksa ovom prilikom izdvojili bismo – upravo zbog opće mitološke referencijalnosti Kiševe *Mansarde* – mit o Dioniziju koji je povezan s likom Orfeja te mit o Kurentu.

¹ Cankar, Ivan: *Zbrana dela XXVI*. Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1970, 137-138.

² Kos, Janko: Proza Ivana Cankarja. *Jezik in slovstvo* 1968/1, 16-23.

³ Petré, Fran: Motivi odtujenosti v Cankarjevem delu. 1969/1-2, 1-8.

⁴ Lukács, István: Moč imena. Simbolika imen pri Miroslavu Krleži in Ivanu Cankarju. *Slavistična revija*, 1999/4, 469-481.

U Cankarovom opusu lik Dionizija nalazimo u pripovijeci, noveli, meditaciji, umjetničkoj narodnoj priči, drami i na kraju u crticama – u više od desetljeću i pol između 1900. i 1917. godine. Lik Dionizija koji utjelovljuje jedinstvenu ideju najčešće se javlja u društvu ženskoga lika Hiacinte ili Jacinte koja ga prati poput sjene.

Prvi tipično cankarovski tekst gdje nalazimo Dionizija je a *Popótovanje Nikolaja Nikiča* (Putovanje Nikolaja Nikiča). On tu predstavlja umjetnika boema koji se neprestano priprema da napiše «veličajno djelo», međutim kao što je njegov čitav život nedovršen isto tako će i njegova umjetnost biti nedovršena. Ne može se premostiti jaz između svakodnevnog, mirnog građanskog načina i shvaćanja života glavnoga lika Nikolaja Nikiča i Dionizijeovog slobodnijeg.

Slično je građena satirička pripovijest *V mesečini* (U mjesečini) koja pripada tzv. «pričama iz doline Sv. Florijana» (to je i podnaslov djela).⁵ Mir stanovnika (poreznik, poštar, učitelj, svećenik) poremeti dolazak Dioniza i Hiacinte. Poreznik ovako predstavlja Dioniza: «Ni sam nije znao tko mu je bio otac, izvjesno je jedno da je bio dijete grijeha i nečistoće, već mu i ime govori o tome, kakvo nema niti jedan kršćanin na ovoj zemlji. Ljudi, zaboga, zove se Dioniz. Kakvo ime, takav život. Nigdje se nije pokazivao jer ga je bilo sram, i na kraju je nestao nečujno, da zapravo ljudi nisu ni znali kako i kuda, dangubio je po svijetu, jednom je bio ovdje, drugi put drugdje, i bavio za domoljube gnusnim i odvratnim stvarima. Ljudi, bavio se umjetnošću.»⁶ Neovisno od Dioniza i Hiacinte pojavi se i Zloduh (s kozjom bradom) o kome doznajemo da je stari dobri prijatelj Dioniza, i koji će se udvarati lijepoj mlinarici. U pripovijesti se pomiješaju realnost i mistika, gubi se granica između stvarnosti i priče. Dioniz i Hiacinta žive u izoliranome svijetu, njihov je dom šuma, raspravljaju o apstraktnim stvarima (domovina, umjetnost, samoća, ljubav). Ovo se misaono bogatstvo ogleda i u pripovjednoj formi: u proznome tekstu nalazimo dramske dijaloške tekstove. U svim Cankorovim tekstovima gdje je očito mitološko zaleđe nalazimo sinkretistička nastojanja. Dinoz ovdje predstavlja umjetnika «sumnjiva» porijekla koji se izolirao, izdvojio iz društva i zajedno sa Zloduhom došao da «kvari» poštene ljude doline Sv. Florijana. Cankar u pripovijesti povezuje i konfrontira krutu stvarnost i svijet ideja.

„Dramska pesnitev” (to je Cankarova definicija) *Lepa Vida* glede sudbine Dioniza predstavlja određenu konačnu postaju. To je posljednje njegovo djelo u kojemu se vraća s ambicijom književne potpunosti – gdje se književna fikcija interpretira slobodnije od uobičajenijega, dakle, gdje se briše granica između stvarnog vanjskog svijeta i piščevog doživljavanja istoga – pojavi Dioniza. Cankar u ovoj drami primjenjuje prvi puta simbolističku lirsku dramaturgiju. Fabulativna je nit vrlo siromašna. Likovi drame modeliraju zapravo one društvene situacije

⁵ Cankar, Ivan: *Zbrana dela XIII*. Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1973, 97-139.

⁶ N.d 108.

kojima se bavio u svojim ranijim djelima. Stvarnost, postojeći svijet je tek u svojim konturama predstavljen. U drami *Lepa Vida* dolazi do «susreta» antikviteta koji predstavlja Dioniz i slovenske narodne predaje koju utjelovljuje Lepa Vida. U našoj sadašnjoj analizi su posebice važna dva elementa drame: neizmijerna žudnja Dioniza za Lepom Vidom koja ima «vezu» sa svima (vidi Euridiku u Kiševom romanu) te njihov proljetni radostan susret na polju punom proljetnog cvijeća (vidi posljednje poglavlje u Kiševom romanu: *Nedjelja, sunčan dan*).

Cankar je u svojim djelima predstavio sve egzistencijalne kvalitete Dioniza, grčkog mitološkog polifoničkog lika: ljubav prema životu, osloboditelj duša iz podzemnog svijeta, plodnost, ljubav i pohota, spiritualizacija živih bića te sile razaranja.

„Starodavna povest” *Kurent* je njegovo prvo značajno djelo u kojemu se istovremeno obraća prema sebi i prema domovini. Mjesto lika Kurenta u slavenskoj mitologiji i značenjski kontekst u koji ga Cankar stavlja – sklonost prema umjetnosti, povezanost s vinovom lozom, vedrima, ljubav prema životu – omogućuju da zamjenjuje Dioniza, dakle mjesto ranijeg antičkog grčkog mitološkog bića zauzima slavenski poganski lik. U ovoj je pripovijesti otkrio najviše sebe, tu se poistovjetio najviše s predstavljenim likom.⁷ Glavni lik starodavne pripovijesti sklopi savez sa đavolom koji će mu darovati čudotvornu violinu kojom će moći razveseliti ljude. Sva njegova *silazjenja* među ljude pretvaraju se u prave bakana-lije. U posljednjem poglavlju Kurent susreće ljude koji napuštaju svoju domovinu, bježe u Ameriku. Cankar je na kraj svoje pripovijesti dodao tri soneta u kojima se, prema piscu, interpretira čitavo djelo. Treći sonet je himna nebeskoj gloriiji: «*Luč je in Bog je, radost in življenje!*» Ta spoznaja predstavlja pravu prekretnicu na piščevom životnom putu: doživotno prihvaćanje kršćanskog Kristovog puta.

*

Zvonko Maković (1947) suvremeni je hrvatski liričar, književni kritičar i znanstvenik. Dosada je objavio desetak samostalnih pjesničkih zbirki. Pjesme mu nalazimo u svim značajnijim pjesničkim antologijama posljednja dva desetljeća. Njegova antologijska pjesma *Agregatno stanje* koju smo parafrazirali u naslovu pravo je postmodernističko čvrsto agregatno stanje. Prva rečenica pjesme glasi ovako:

Danima sam osjećao strah od boravka
u hotelskoj sobi.

⁷ Lukács István: Friedrich Nietzsche eszméinek hatása Ivan Cankar irodalmi munkásságára. *Filológiai Közlöny* 1996/3-4, 208-209.

Lirski subjekt provodi dane u hotelskoj sobi. Vrijeme «teče mimo njega». Osjećaj izgubljenosti blaži infantilnim doticanjem predmeta, međutim tišina ga sve više steže. Bježi u automatska djelovanja. U ogledalu vlastito lice vidi kao tuđe lice. Sjedi za stol i pokušava pisati, međutim nije u stanju jer je okupiran detaljima sobe. Izlazi na ulicu, besciljno luta, svrati u muzej gdje nakon pomnog promatranje Paramigianinova autoportreta postaje svjestan da «sebe doživljava kao metaforu». Uzbuden spoznajom pojuri u knjižaru i potraži u Flaubertovom *Novembru* odlomak kojega se samo površne sjetio:

Sve su te pjesničke rapsodije uspomene na loše knjige, retorička pretjerivanja – ti vaši veliki bezimena bolovi. Ali da i sreća možda nije samo neka metafora izmišljena jednog dana u dosadi?

Unutarnji nemir samo raste u njemu. Sjedne u auto i u retrovizoru spazi svoje lice. Nakon što se vrati u hotelsku sobu stavi papir u pisala stroj i napiše prvu *književnu* rečenicu:

*Danima sam osjećao strah od boravka
u hotelskoj sobi.*

Kao što vidimo posljednja rečenica koju je lirski subjekt/pripovjedač u hotelskoj sobi zabilježio kao *literarnu* rečenicu istovjetna je prvom rečenicom pjesme *Agregatno stanje*. Razlika je jedino u tome što su i ta rečenica kao i citat od Flauberta *kirzuvirani*. U postmodernističkoj pjesmi Zvonka Makovića u niz svakodnevnih banalnih događanja ugrađuje se iznenadna spoznaja lirskog subjekta da je zapravo i on metafora a nakon toga ponovnim nabranjem istih banalnosti – ali sada već na temelju prijašnje spoznaje – slijedi gesta koja tu svakodnevnu razinu postojanja pretvara/transformira u književnost:

Stepenicama sam se popeo do drugog kata,
ušao u sobu, sjeo za stol i stavio papir,
u stroj. Prva rečenica koju sam napisao bila je:
*Danima sam osjećao strah od boravka
u hotelskoj sobi.*

U ovome jasnome, čvrstome *književnom agregatnom stanju* čitatelj traži gdje zapravo počinje život a gdje književnost, gdje završava jedno i gdje drugo. Književno-ontološki odgovor Zvonka Makovića je jasan na ova pitanja i dileme koja nas pokolebaju: čim zabilježimo naša svakodnevna događanja, geste i vlastiti život bez događaja neminovno se pretvaraju u književni tekst.

*

Kraći roman Danila Kiša *Mansarda* konstruiran je prema istome strukturalnome principu kao i Makovićeve pjesma *Agregatno stanje*. Tijekom razgovora između pripovjedača te njegovog prijatelja Igora (Kozoroga/Đavola) o Euridiki čitamo vrlo sličnu rečenicu onoj Makovićevoj («sebe doživljavam kao metaforu») koja poput teške transformacijske točke generira, oživotvori književnost. Pripovjedaču koji se ne može pomiriti sa idealističkom slikom o Euridiki Igor odgovara: „Šta će biti s nama ako nismo u stanju da ideal shvatimo *metaforično*?”⁸ (Riječ *metaforično* je u romanu kurzivirana!) Nakon ovoga dijaloga u romanu dolazi u prvi plan pripovjedač koji piše *Mansardu* i koji čita odlomke iz romana u nastanku prijatelju Osipu. Odlomci koje čita pripovjedač – isto tako kao u Makovićevoj pjesmi – identični su sa početnim rečenicama kratkog romana i kurzivirani: «*Slušao sam kako plaču u noći nevidljivi vozovi i kako se rožnato lišće hvata noktima za zamrzlo tvrdo tle...*».⁹ Roman govori zapravo o postepenome gubljenju iluzija samoga pripovjedača. Da li je stvaran i adekvatan put izlaska? Koja je prava priča? Ona koju čitamo kao «satiričnu poemu» (to je podnaslov romana) ili pak priča u priči, djelo koje piše pripovjedač i u kojoj su početne rečenice identične s početnim rečenicama «satirične poeme»? Gdje je ovdje život a gdje je književnost?

Prema Kiševoj vlastitoj žanrovskoj kvalifikaciji njegov je kraći roman «satirična poema». Ova žanrovska kvalifikacija označuje takvu sinkretističku konstrukciju teksta koja istovremeno pokazuje u dva pravca: preko dramatiziranih dijaloga i lirskih *songova* prema unazad, dakle prema modernizmu, preko nabrajanja, prozних odlomaka bez sintaktičke veze, jelovnika, imenika stanara i nabrajanja zadataka u točkama prema itd. unaprijed, dakle prema postmodernizmu. Fragmentarnost, prelomljenost, kad satirički kad lirski uzvišen prozni govor – isto tako kao i kod Cankara – upereni su protiv *realističkog blebetanja*. Pisac vodi borbu na više fronti, naime osim što unosi nemir u jezičku realizaciju svoje proze, dekonstruira na elemente svoju priču, zamrsi niti, jednom riječju, stvara kaos iz kojega na kraju kao da nalazi i izlaz i za sebe i za čitatelja (*Nedelja. Sunčan dan*).

Mansarda temelji na isto tako brižno konstruiranoj, dijelom poganskoj dijelom kršćanskoj mitološkoj bazi kao i ona Cankarova djela u kojima je središnja figura Dioniz. U dvojnicima Dioniz-Hiacinta, Dioniz-Lepa Vida naziru se iste dijametralne suprotnosti kao i u dvojniku Orfej-Euridika u *Mansardi* Danila Kiša: pokazat će se da je idealizirana ženska zapravo bludna ženska. U *Mansardi* pripovjedač svoje djelo u nastanku pokazuje Osipu koji čeka Mariju (Josip i Marija), Igora zove Jarac-Mudrijašem (đavo), stado na otoku čuva pas Argus (stooki div) itd. Okretanjem prema stvarnosti (posljednja dva poglavlja), kada si zadaje zadatak

⁸ Kiš, Danilo: *Mansarda*. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1990, 99.

⁹ N. d. 110.

da se mora spustiti sa zvijezda, potpuno nestaje antička i kršćanska mitološka baza i isto tako kao u Cankarovom *Kurentu* dolazi do «narodnog» preokreta. Posljednja rečenica kratkog romana su dva stiha majke s djetetom:

Nikad nećeš moći sa mnom

Gledati uranke...

Prjava mansarda Kiševog romana, isto tako kao Cankarova šećerana («Cukrarna»), predstavlja onu uzvišenu bazu iz koje junaci krenu i kamo se vraćaju. Iz ove točke gledano prostor, daljina su neizmjerni a vrijeme se mjeri u eonima. Kiševa *Mansarda* je djelo u plinovitom agregatnom stanju: preko svojih mitoloških shema upereno je prema prošlosti (moderna), preko kompozicijskih rješenja pak prema budućnosti (postmodernizam).

Marija Bajzek Lukač

NAREČNI SLOVARJI IN PREKMURŠČINA V NJIH

Abstract: The Language of the Mura region in Vocabularies of Dialects

The paper takes into consideration the vocabularies presenting the Slovene dialects, paying special attention to the vocabularies of the Slovene dialects of the Mura region. In the history of the dialectological vocabulary writing we cannot find such comprehensive vocabularies of dialects which, for example, Hungarian dialectology can be proud of. Part of the dialect vocabularies was born over the frontier, and that indicates that there the conservation of the dialect, the dialect vocabulary is of vital importance. The paper calls attention to the fact that besides the vocabularies treating the individual dialects, the unified, overall dialect vocabulary of the Slovene language should be compiled as soon as possible.

Keywords: Slovene dialects of the Mura region, dialect, vocabulary of dialects / dialect vocabulary

Naloga dialektologije je med drugim zbiranje narečnih besed in njihov zapis v slovarjih. Narečno slovaropisje je v razmahu tako na Madžarskem kot tudi v Sloveniji. Madžarska dialektologija že od devetnajstega stoletja naprej namenja veliko pozornosti madžarskim narečjem doma in v zamejstvu. Plod skrbnega zbiranja narečnega gradiva so številni splošni, regionalni in krajevni narečni slovarji. Že na koncu devetnajstega stoletja je izšel *Magyar tájszótár I-II* (Madžarski narečni slovar I-II, 1893-1901), v dvajsetem stoletju pa *Új Magyar Tájszótár I-III* (Novi madžarski narečni slovar I-III, 1979-92) (BOKOR 2002). Ob velikih narečnih slovarjih so nastali tudi številni krajevni slovarji npr. Imre Lehel Markó je izdal *Kiskanizsai szótár* (Slovar Kiskanizse, 1981), znani madžarski dialektolog Jenő Kiss je pripravil slovar *Mihályi tájszótár* (Narečni slovar vasi Mihályi, 1979), ki vsebuje le tiste narečne besede, ki jih ni v zbornem madžarskem jeziku. Narečno slovaropisje se je razmahnilo tudi pri manjšinah živečih na Madžarskem. Július Dedinski je objavil *Čabjanskí nářečový slovník* (1993), narečni slovar Slovakov v Békéscsabi na Madžarskem, Juraj Synčok pa razlagalni narečni slovar Slovakov v Tótkomlósu *Komlóšsky slovenský výkladový nářečový slovník*. (2000). Letos so svoj narečni slovar dobili tudi pomurski Hrvatje na Madžarskem z naslovom *Mura menti horvát tájszótár* (BLAŽEKA – NYOMÁRKAY – RÁCZ 2009).

Slovenski narečni slovarji

Slovenska leksikografija beleži bolj skromno število narečnih slovarjev (KENDA – WEISS 1999). Jezikoslovci in dialektologi se zavedajo velike naloge, da je treba bogato slovensko narečno gradivo zbrati in objaviti v slovarjih, toda to gradivo vse do danes ni bilo sistematsko zbrano in zapisano v slovarju. V preteklih letih je izšlo nekaj samostojnih slovarjev, ki predstavljajo besedje posameznih govorov. Ivan Tominec je v svoji monografiji predstavil črnovrško narečje (TOMINEC 1964). Stanislav Hafner in Erik Prunč sta pripravila slovar avstrijske Koroške od črke A do H. V uvodu *Thesaurusa* podrobno predstavljata najpomembnejše značilnosti narečja, metodo pisanja slovarja in način njegove uporabe (HAFNER, PRUNČ 1982-1994). Ludwig Karničar pa je napisal monografijo o koroškem obirskem narečju, ki ob fonoloških, morfoloških, mikrotoponimskih in drugih poglavij vsebuje tudi slovar (KARNIČAR 1986). Slovar govora Bile (S. Giorgio) v Režiji pa je prispeval nizozemski dialektolog Han Steenwijk (STEENWIJK 1992). Dialektolog Peter Weiss se poglobljeno ukvarja z metodologijo slovenskega narečnega slovaropisja (WEISS 1999) in je s pomočjo lastne metode pripravil slovar govorov v Zadrebški dolini od črke A do H (WEISS 1998).

Prekmurski slovarji

Začetki slovenskega slovaropisja segajo v 15. stoletje in so vezani na Stiški rokopis. Prekmursko besedišče pa je prisotno že v *Registru besed* v Dalmatinovi Bibliji (1584), ki ga Velemir Gjurin šteje za »najvišji vzpon slovenskega protestantskega slovništva pred izidom Megiserjevega knjižnega štirijezičnika (1592) in mnogojezičnika (1603).« (GJURIN 1988: 131). Dalmatin navaja iztočni niz besed pod rubriko *Kranjski*, ustreznice nize pa pod rubrikami *Koroški*, *Slovenski oli Bezjački* ter *Hervacki*, *Dalmatinski*, *Istrianski ali Kraški*. Zajema torej dva različna slovenska kulturna prostora kranjskega in koroškega na eni strani in slovenskega ali bezjačkega na drugi strani. Zanimive so kranjske iztočnice in slovenske ali bezjačke ustreznice: *lakota – glad*, *otroci – deca*, *priča – svedok*, *praznik – svetek*, *keha*, *tranča – tamnica*, *voza*. Oznaka *Slovenski oli Bezjački* govori o sožitju knjižne kajkavščine in prekmurščine. Med besedami navedenimi v *Registru* pa je težko ločiti kajkavščino od prekmurščine, zakonitosti nekaterih refleksov so prisotne, toda ne dovolj izrazito. Poudariti pa je potrebno, da gre za staro plast obredne terminologije, ki je bila skupna v obeh jezikih.

Zanimive so Gjurinove raziskave začetkov slovenskega slovaropisja in prisotnost prekmurščine v njih. Raziskuje problematiko madžarizmov v slovenskem slovarstvu in v *Registru* (1578), izkazuje okrog 20 madžarizmov od skupno okrog 540 uslovarjenk. Gjurin ugotavlja, da je večina madžarizmov uvrščena v stolpec *Slovensko oli Bezjačko* in redko kateri v stolpec *Hervatski*. V svoji študiji

podrobno obravnava besede *baršun* (žamet), *betež* (bolezen), *betežen* (bolan), *cipeliš* (čevelj), *jaldov* (daritev), *karika* (obroček), *katan* (konjenik). Spremlja jih v raznih hrvaških in slovenskih slovarjih, literarnih delih, poskuša najti pravo etimologijo teh besed. Gjurinova razmišljanja, raziskovanja so zelo zanimiva in izčrpna, njegovo odkritje teh besed v Registru in njegove ugotovitve pa nam še dodatno potrjujejo prisotnost prekmurskih besed v *Registru*, ne glede na to ali so madžarizmi ali besede madžarskega izvora, saj so tudi te bile del prekmurskega knjižnega jezika in so del tudi današnjega prekmurskega narečja. Gjurin spremlja te besede v prekmurskih besedilih in kasnejših slovenskih in hrvaških slovarjih. Večino v Registru izpričanih *slovenskih oli bezjačkih* besed so prevzeli tudi kasnejši slovarji. Megiser je v svoja slovarja prevzel skoraj vse madžarizme, sprejel jih je tudi Pohlin v *Tu malu besedišče treh jezikov* (1781).

V Prekmurju so na koncu 18. in na začetku 19. stoletja nastali prvi dvojezični slovarji. Prvi je izšel v učbeniku *ABC kni'sicza* (1790) in sicer v prevodu učbenika Miklósa Révaija *ABC könyvetske a nemzeti iskoláknak hasznokra* (Abecednik v korist narodnih šol). Učbenik je prevedel in sestavil Mikloš Küzmič, izdala pa ga je univezitetna tiskarna v Budimu leta 1790 (KIRÁLY 2003: 215-218). Slovensko-madžarski slovarček se nahaja na koncu dvojezičnega učbenika in vsebuje 215 gesel, najosnovnejše besede iz vsakdanjega življenja npr. *megla*, *rouka*, *bej'sati*, *ödörjavati*, *ottrnyacs*, zanimivi sta besedi *szamecz*, *szamicza* za moškega in žensko.

Leta 1833 je v Gradcu izšel prevod slovnice Imreta Szalayja *Magyar Nyelvtudományá rövid oktatásokban a kezdő tanulóknak számára* (Madžarska slovnica za začetnike, 1828) (NYOMÁRKAY 2002). Slovnico je prevedel Jožef Košič in jo objavil z naslovom *Kratki Navuk Vogrszkoga Jezika za Zacsetnike*. Na koncu slovnice je dodal madžarsko-slovenski slovar z naslovom *Roucsna Kniga niki korenastih i penyasztih Vogrszkih Rejsih*. Slovar vsebuje 1500 besed in je pisan z madžarskim črkopisom. Zanimiva so opisna gesla: *Balaton* – mlaka v vogrszkon orszagi naj veka; *barát* – priateľ, klosterski redovnik; *érsek* – érsek, prejdny püspek; skovanke: *ács* - drejvo-delavec (czimerman); *paraszt* – poloobdelavec; *remek* - mujszterszko lejpo delo, mujszterstük; iz kajkavščine prevzete besede: *krumpli* – kromper; *násznagyasszony* – posznehajja; gesla z več sopomenskimi pomeni: *polgár* – pürgar, varašáncz, mesztáncsar, szveczki (v pridevniškem pomenu); *paraszt* – kmet, poloobdelavec, páver; *próba* – próba; *ragyogni* – szvetliti, lesznoti, lescsiti se; *szivárvány* – descsevnyek, des'sdnyevi roug; pravni izrazi: *tőkepénz* – capitál, summa poszrojena na interes; *szikely* – razlocsek, sztavek, stük; *uzsorálni* – uzoro prosziti, ober pravdenoga interesa; *visszaélés* – hüdov'sivanye, lagoja sega, odvada; v slovarju je le nekaj madžarizmov: *áldomás* – áldomás, ki mu dodaja pomen 'pilo'; *bérmálás* – potrdjenje (od szvesztva), bérmanye; in še manj izposojenk iz nemščine: *gazda* - vert; *harisnya* – stunfa, nogavicza.

Prav tako leta 1833 je nastal dvojezični učbenik Števana Lülika, ki pa je ostal v rokopisu (KOZAR-MUKIČ 1998: 85-89) Tudi ta učbenik je sklenjen s slovensko-madžarskim slovarčkom, ki je postavljen v obliki vprašanj in odgovorov, šteje pa 956 gesel.

Prekmursko besedišče je večji pomen in prostor dobilo v Pleteršnikovem *Slovensko-nemškem slovarju* (1894) (JAKOPIN 1994). Pleteršnik je za prekmurske iztočnice uporabljal izpiske Oroslava Cafa iz prekmurske književnosti. V svojem uvodu k slovarju piše, da so se ob zbiranju slovarskega gradiva obrnili tudi na O. Cafa, ki je poslal svoje bogato gradivo, več zabojev listkov. Te listke so uredili po abecednem redu in jih izpisali na pole. Caf je sicer zatrjeval, da je vso slovensko literaturo pregledal in izpisal za slovar. Kasneje so mnogi podvomili v verodostojnost teh izjav, oziroma so menili, da je prišlo do napak pri prepisovanju. Velika škoda pa je nastala s tem, da so Cafove listke po prepisu uničili. Tako za besede vzete iz Cafove zbirke ni bilo mogoče označiti vira iz katerega je Caf besedo izpisal. Na podlagi Pleteršnikovih ugotovitev je marljivo zbiral in imel izpiske iz vse slovenske in tudi vse ogrskoslovenske tiskane literature, iz številnih rokopisov, besede pa je zbiral tudi med narodom od Rezije pa do Prekmurja. Cafov namen je bil sestaviti slovar, ki bi vseboval gradivo knjig iz najstarejšega časa do najnovejšega in iz vseh slovenskih krajev. Prizadeval si je, da bi bilo v slovarju zajeto čim več ogrske slovenščine. V Pleteršnikovem slovarju so Cafovi izpiski označeni s C., najdemo pa tudi besede označene s kratico *ogr.*, kar pomeni ogrsko narečje in knjištvo, ki so ali po Cafu med narodom nabrane ali iz knjig po Cafu, Miklošiču in drugih. Kar pri posameznih besedah izgleda takole: *dramfati* vzh. Št., *domanji* v smislu domanji človek, domanje platno C., Pjk. (Črt.), (J. Pajek, Črtice iz duševnega žitka štaj. Slovencev, 1884), *dragoča* – ogr. – Valj. (Rad) (M. Valjavec, Prinos k naglasu (novo) slovenskom jeziku, Rad jugoslavenske akademije), *drtina* Fr-C. vzh. Št., *drvotan* ogr. Raič, Raič, B. Raiča (Slov.) (Slovanstvo: Bolgari 1973 in drugi spisi v Letopisih Slovenske Matice), *foringa* - Mik. Vzh. Št., *foringaš* – ogr. – Valj. Rad, *fotiv* – ogr. Valj., *goslar* – ogr. Valj. (Rad), *goževfka* – ogr. C., *granfor* (brinovka) – neka ptica, ogr. – Valj. (Rad) (=krokar: C), *gubač* ogr. – Valj. (Rad), *katan*, =vojak C. ogr. - M madž. katona, *kormanuš* – iz madž. Mik. (Et.), *kepenjek* = plašč C. madž. köpenyeg. Rudolf Kolarič je v spremni besedi na koncu II. dela leta 1974 obranil Cafa obsodbe površnosti in poudaril, da je pri zapisovanju vseh prleških govorov ugotovil, da so Cafovi zapisi točni. Verjetno enako velja tudi za prekmurske besede, res pa je, da Caf ni bil doma iz Prekmurja in je lahko kaj tudi spregledal. Tudi to plat bi se splačalo preučiti.

Leta 1919 je v Murski Soboti izšel slovar Aleksa Kardoša z naslovom *Magyar-vend szótár*. Knjižnice v Budimpešti nimajo Kardoševega slovarja, hrani ga le knjižnica v Murski Soboti.

Leta 1922 je bil v Budimpešti objavljen slovar *Magyar-vend szótár/Vogrszki-vendiski (vogrszkiszlovenszki, sztari szlovenszki) recsник* Jánosa Fliszárja. Ta

slovar je leta 1942 doživel še eno popravljeno izdajo. Leta 1943 pa je bil prav tako v Budimpešti objavljen Fliszárjev *Vend-magyar szótár/Vendiski-vogrszki (vogrszko-szlovenszki, sztaro-szlovenszki) recsник*. Slednjega je mogoče dobiti tako rekoč nedotaknjene, saj so izvodi s stranmi s še vedno z nerazrezanimi polami, tako kot so bile natisnjene. V literaturi se Fliszár omenja zelo sramežljivo (NOVAK 1976: 98), nekateri bibliografski podatki navajajo le, da je madžarsko-prekmurski slovar izšel leta 1922 in 1942 (MIHELIČ 1998: 197), ne omenjajo pa podatka, da je leta 1943 objavljen prekmursko-madžarski slovar. Fliszár je v uvodni besedi madžarsko-prekmurskega slovarja v madžarščini zapisal, da je objavljeni slovar izvleček večjega korpusa na katerem že vrsto let dela, bolj iz ljubezni kot kakšne strokovne zagnanosti in sicer s pomočjo del prekmurskih piscev. Pred prekmursko-madžarskim slovarjem je objavljen Fliszárjev predgovor v prekmurščini. V njem navaja, da je prebral in pri svojem slovarju upošteval dela Küzmiča, Košiča, Cipota, Barle, Kardoša, Terplana in Avgustiča ter jezik, ki ga uporablja narod. Pravi, da je v slovarju več kot 50.000 besed, toda v tem slovarju je le okrog 13.000 – 15.000, v leta 1922 objavljenem pa okrog 7.000 – 8.000. Priznava, da je v prekmurskem jeziku veliko izposojenk iz nemščine, madžarščine, latinščine, ki so počasi postale del jezika. Le-teh ni zamenjal z »znova skovanimi«, ker ne bi imelo smisla. Po Fliszárjevem predgovoru sledi uvodna beseda urednikov v madžarskem jeziku. Na podlagi tega je mogoče sklepati, da je Fliszár leta 1927 pripravil obsežnejše gradivo, ki so ga hranili v Madžarskem narodnem muzeju. Uredniki objavljenih slovarjev so trdili, da izvirnega gradiva ni bilo mogoče objektivit zaradi njegovega obsega in strukture. Izšel je torej skromnejši slovar od prvotno zasnovanega. Na madžarskem besedju se vidi, da ga je prečistil strokovnjak, prekmurščina pa je ostala v svoji bujnosti, pestrosti, s tujkami in skovankami. Vilko Novak v članku *Madžarske izposojenke v prekmurščini* Fliszárju očita, da si je precej besed izmislil, tako tudi besedi *baja* 'Ungluck' in *djújta* 'Heusammeln' (NOVAK 1974/75: 104-105). Novakova trditev ne drži saj porabski Slovenci na Gornjem Seniku poznajo obe besedi. Novak omenja tudi *cecatni papír* za pivnik, Fliszár je predvedel madžarsko besedo 'ítatóspapír' in naredil dokaj duhovito skovanko. Takih biserov je seveda veliko: *letecsi mašin* za letalo (na drugem mestu navaja tudi besedo *letalo*), *železa raztapnica* za železarno, *železa zlevanca* za železolivarno. Moteče je tudi veliko število pomenov za določeno besedo, recimo za madžarsko besedo *láp* (barje) ima kar pet – *musgyina*, *draga*, *berecsina*, *drmozsdje*, *müzga*; za *nyomorék* (pohabljenec) *nevolák*, *bohar*, *romar*, *bozsek*, *vbogi*. Ta pestrost je sigurno motila uporabnika slovarja, raziskovalca prekmurskega jezika. Danes, več desetletij po izidu obeh slovarjev, pa je tak slovar primeren le za raziskovanje. Bogato besedje je več kot zanimivo, seveda pa je treba ločiti pleve od zrnja.

Omeniti je potrebno tudi neugodne zgodovinske okoliščine, v katerih so bili slovarji objavljeni. Prvi je izšel leta 1922, torej dve leti po trianonski pogodbi in

priključitvi Prekmurja Jugoslaviji, drugi leta 1942 in tretji leta 1943 v času, ko je madžarska vojska okupirala Prekmurje. Glede obravnave slovarskega gradiva so danes tudi te letnice le zgodovinsko dejstvo. Slovarja si zaslužita strokovno obdelavo že zaradi bogatega besedja in tudi napake, neprave rešitve so lahko poučne. Oba Flisarjeva rokopisna slovarja hrani Državna knjižnica Széchényi v Budimpešti (BAJZEK 2006).

Leta 1985 je pri Pomurski založbi v Murski Soboti izšel *Slovar beltinskega prekmurskega govora*, čez dobrih deset let, leta 1996 pa druga, popravljena izdaja. Besedišče zanj je zbral Franc Novak, uredil pa Vilko Novak. Plemenito delo je bilo sprejeto z velikim navdušenjem, izražene so bile številne pohvale strokovnjakov in laikov, številnim domačim in tujim slovenistom in slavistom pa je dragocen vir.

Vilko Novak je veliko truda in znanja vložil tudi v pripravo *Slovarja stare knjižne prekmurščine*. Poskusni snopič je izšel leta 1988 v interni publikaciji Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša. Marc L. Greenberg v svoji oceni Novakovega *Slovarja prekmurskega govora* ugotavlja naslednje »...kliče slovar beltinskega govora po nadaljevanju sestavljanja slovarjev ostalih prekmurskih govorov, ker bomo šele tako dobili kolikor toliko popoln besedni zaklad in glasoslovno ter oblikoslovno podobo prekmurskega narečja.« (GREENBERG 1988: 453). Skoraj dvajset let po izidu poskusnega snopiča je *Slovar stare prekmurščine* vendarle izšel (NOVAK 2006). Pred tem je Francek Mukič v Monoštru objavil *Porabsko-knjižno-slovensko-madžarski slovar* (MUKIČ 2005). Zanimiva oblika narečnega slovarja je razlagalni-slikovni slovar Mihaele Koletnik z naslovom *Prekmursko lončarsko izrazje* (KOLETNIK 2008). Avtorica v bogatih slovarskih sestavkih predstavlja strokovno besedje prekmurskega lončarstva. Omeniti je treba tudi Slovar Augustičevega časopisa Prijatelj, ki ga je pripravila Natalija Ulčnik (ULČNIK 2009). Avtorica pričujočega prispevka pa pripravlja Slovar Gornjega Senika od črk A do L.

Prekmursko slovaropisje se torej lahko pohvali s kar bogato bero. Pretežen del slovarjev je bil objavljen v preteklih stoletjih v duhu zagotavljanja vseh inštrumentov, ki jih je potreboval regionalni knjižni jezik. Sodobni slovarji so plod raziskovalne vneme posameznikov, ljubiteljskih zbiralcev, njihov trud ima neprecenljivo vrednost pri ohranjanju prekmurskega in porabskega narečja. Bernard Rajh ugotavlja, da slovenska dialektologija ne posveča pozornost inventarizaciji narečnega besedja (RAJH 2002). V zamejstvu je mogoče to ugotovitev potrditi, saj je narečje v zamejstvu še bolj izpostavljeno in ranljivo, strokovna terminologija starih obrti je že šla v pozabo in enako se bo zgodilo tudi z ostalim besedjem, če ne bomo nič ukrenili za njegovo ohranitev.

Literatura

- ABC knji'sicza na narodni soul haszek.* ABC könyvetske a nemzeti iskoláknak hasznokra. V-Büdin, Stampa z-kraleszkimi visnye Soule piszkmi. 1790.
- BAJZEK MÁRIA: A szlovén szótáriróadalom. In: *Kis szláv lexikográfia*. Szerk.: Nyomárkay István és Vig István. Opera Slavica Budapestinensia. Linguae Slavicae. ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, Budapest, 2004, 28-49.
- BAJZEK, MARIJA: Prekmurščina v slovarjih. *Prekmurska narečna slovstvena ustvarjalnost*. Murska Sobota, 2005. . In: Zbirka Zora, 18, Maribor, 2002, 207-213.
- BAJZEK MÁRIA: Stokovno izrazje v slovarjih Jánosa Fliszárja. In: *Jezikovna predanost*. Akademiku prof. dr. Jožetu Toporišiču ob 80-letnici. Zbirka Zora 44, Maribor, 2006, 550-559.
- BLAŽEKA – NYOMÁRKAY – RÁCZ: *Mura menti horvát tájszótár*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2009.
- BOKOR JÓZSEF: *Novejša prizadevanja v sodobni madžarski dialektologiji*. In: Zbirka Zora 18, Maribor, 2002, 207-213.
- DEDINSKI, JÚLIUS: *Čabjanski nářečovní slovník*. Békéscsaba Megyei Jogú Város Önkormányzata, Békéscsaba, 1993.
- VELEMIR GJURIN: Iz problematike prvih madžarizmov v slovenskem slovarstvu. *Nemzetközi Szlavisztikai Napok III*. Ur.: Károly Gadányi. Szombathely 1988, 131-149
- MARC L. GREENBERG, Slovar prekmurskega govora. *Slavistična revija* 1988/4, 452-456.
- FLISZÁR JÁNOS: *Vendszlovenszki-Vogrszki Recsник (1-228), Magyar-Vend Szótár (1-569)*. Kézirattár. OSzK.
- FLISZÁR JÁNOS: *Magyar-vend szótár*. Budapest, 1922.
- FLISZÁR JÁNOS: *Vend-magyar szótár*. Budapest, 1943.
- HAFNER, STANISLAV – PRUNČ, ERIK: *Thesaurus der slovenischen Volkssprache in Kärnten 1-4*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1982-1994.
- FRANC JAKOPIN, Maks Pleteršnik – mojster slovenskega slovaropisja (Ob stoletnici izhajanja njegovega slovensko-nemškega slovarja). XXX. *SSJLK*. Ljubljana 1994, 23-34.
- ALEKS KARDOŠ: *Magyar-vend szótár*. Murska Sobota. 1919.
- KARNIČAR, LUDWIG: *Der Obir-Dialekt in Kärnten: Die Mundart von Ebriach/Obirsko im Vergleich mit den Nachbarmundarten von Zell/Selel und Trögern/Korte (Phonologie, Morphologie, Mikrotoponymie, Vulgonamen, Lexik, Texte)*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1990.
- KENDA, KARMEN – WEIS, PETER: Posebnosti (slovenskega) narečnega slovaropisja. In: *35. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1999, 27-47.
- KIRÁLY PÉTER: *A kelet-közép-európai helyesírások és irodalmi nyelvek alakulása. A budai Egyetemi Nyomda kiadványainak tanulságai 1777-1848*. Nyíregyházi Főiskola Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszéke, Nyíregyháza, 2003.
- KISS JENŐ: *Mihályi tájszótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

- KOLETNIK, MIHAELA: *Panonsko lončarsko in kmetijsko izrazje ter druge dialektološke razprave*. Zbirka Zora 60. Maribor, 2008.
- KOZAR-MUKIČ, MARIJA: Košičev in Lülikov slovar iz leta 1833. In: *Slovensko-madžarski jezikovni in književni stiki od Košiča do danes*. Ur.: István Nyomárkay, Stjepan Lukač. Košičev sklad, Budapest, 1998, 85-89.
- MARKÓ IMRE LEHEL: *Kiskanizsai szótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981.
- MIHELIČ, MARJANCA: K madžarski slovenistiki od Avgusta Pavla dalje. In: *Ujemanja in razhajanja*. Ur.: István Fried, István Lukács. Košičev sklad, Budapest, 1998, 197.
- MUKIČ, FRANCEK: *Porabsko-knjižnoslovensko-madžarski slovar*. Zveza Slovencev na Madžarskem, Szombathely, 2005.
- NOVAK, FRANC: *Slovar beltinskega prekmurskega govora*. Pomurska založba, Murska Sobota, 1985.
- NOVAK, VILKO: Madžarske izposojenke v prekmurščini. *JiS* 1974-75/4, 104-105.
- NOVAK, VILKO: *Izbor prekmurskega slovstva*. Ljubljana, 1976.
- NYOMÁRKAY ISTVÁN: Anyanyelvi ébredés és hagyomány nálunk és szomszédainknál. Lucidus, Budapest, 2002.
- OROŽEN, MARTINA: Prekmurski knjižni jezik. *XXV SSJLK*, Ljubljana, 1989.
- PÁVEL ÁGOSTON: *A vashidegkuti szlovén nyelvjárás hangtana*. Magyar Tudományok Akadémia, Budapest, 1909.
- PÁVEL ÁGOSTON: *Vend nyelvtan*. Szombathely, 1942. (rokopis)
- RAJH, BERNARD: *Gradivo za severnoprleški narečni slovar*. In: Zbirka Zora, 18, Maribor, 2002, 117-124
- SYNČOK, JURAJ: *Komlóssky slovenský výkladový nářečový slovník – Komlósi értelmező tájszótár*. Tótkomlós, 2000.
- TOMINEC, IVAN: *Črnovrški dialekt. Kratka monografija in slovar*. SAZU, Ljubljana, 1964.
- ULČNIK, NATALIJA: *Besedje Agustičevega časopisa Prijatelj – prikaz v zgodovinskem slovarju prekmurskega jezika*. Doktorska disertacija. Maribor, 2009.
- WEISS, PETER: *Slovar govorov Zadrebke doline med Gornjim Gradom in Nazarjami*. Poskusni zvezek A-H. ZRC SAZU, Ljubljana, 1998.
- WEISS, PETER: Dosežki in naloge slovenskega slovaropisja. In: *Zbornik Slavističnega društva Slovenije*. Nova Gorica, 2001, 209-215.

Márcziné Nyíri Márta

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОТРЫВКА ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ
«МАЙСКАЯ НОЧЬ, ИЛИ УТОПЛЕННИЦА»

The Linguistic analysis of a fragment from N. Gogol's short Story *May Night*, or the Drowned Maiden

Abstract: The aim of this paper is to make an attempt to give a complex Linguistic analysis of a fragment from N. Gogol's short story *May Night*, or the Drowned Maiden for beginner students of Russian. The main accent is made on the lexical and morphological analysis.

Keywords: Gogol, Russian language, linguistic analysis, Hungarian language

Идея лингво-дидактического подхода к анализу текста, в том числе художественного, в такой форме, в какой мы представляем его, вызвана аудиторной практикой преподавания русского языка и литературы, когда обучение русскому языку как иностранному преимущественно ведётся с нуля или почти с нуля. В такой аудитории преподаватель, ведущий такие дисциплины, как русская литература, культура, цивилизация, грамматика и ряд других, сталкивается с серьёзными проблемами понимания, точнее, непонимания предмета лекций и семинарских занятий. Рассматривается ситуация, при которой студенты только начали изучать русский язык, а педагог должен излагать материал своей дисциплины на изучаемом языке.

В такой ситуации преподаватель вынужден находить способ делать более интенсивным процесс ознакомления со структурой и лексическим составом языка. Нам представляется, что здесь ему может помочь комплексный лингвистический анализ тщательно отобранного русского текста.

Цель этого разбора довести до понимания студентами излагаемый материал, расширить их знания грамматики, создавая тем самым базу для дальнейшего разговора о заданной теме. Таким образом, сам текст будет служить, с одной стороны, базой данных для расширения знаний студентов в области лексики, словообразования, морфологии, синтаксиса, стилистики, а, с другой стороны, он будет стимулом для начала речевой деятельности, идёт ли разговор о языковом материале анализируемого отрывка или об эстетических функциях художественного текста.

Анализируя выбранный нами отрывок повести Н.В. Гоголя «Майская ночь, или утопленница», мы попытаемся представить такой вариант работы над

текстом, который, как нам кажется, можно назвать просто работой над текстом или же комментированным или осмысленным чтением.

Форма подачи материала мотивирована, с одной стороны, методом чтения иноязычных литературных произведений Ильи Франка, а, с другой стороны, привычкой венгерских студентов во время работы над текстом надписывать значение незнакомых слов и других сведений над строкой.

Метод чтения Ильи Франка - это специальный способ «адаптации текста, который способствует пассивному освоению языка и который можно использовать либо в качестве поддержки, дополнения к разговорной практике, либо просто для пассивного освоения языка (если цель, например, научиться читать книги на том или ином языке»¹. По методике Ильи Франка сначала даётся адаптированный отрывок — текст с дословным русским переводом и кратким лексико-грамматическим комментарием, потом следует неадаптированный вариант того же текста. Примером подачи материала И. Франком служит небольшой отрывок из книги Дж. Свифта «Путешествия Гулливера».

I must have slept for more than nine hours (я, вероятно, проспал более девяти часов; *to sleep*) because when I woke up (потому что, когда я проснулся; *to wake up*) it was daylight (было совсем светло; *daylight* — *дневной свет*; *день*, *светлое время суток*). I tried to get up (я попробовал встать), but I couldn't move (но не мог двигаться = пошевелиться). I was lying on my back (я лежал на спине). My arms and legs were tightly fastened to the ground on each side (мои руки и ноги были крепко прикреплены/привязаны с каждой стороны = *с обеих сторон* к земле). My long, thick hair was tied down in the same way (мои длинные и густые волосы были точно так же: «таким же образом/способом» привязаны /к земле/; *thick* — *толстый*; *густой*, *частый*; *way* — *дорога*; *путь*; *метод*, *способ*)².

По мнению И. Франка, для запоминания нужно не заучивание или «вырабатывание каких-то навыков, а новизна впечатлений. Чем несколько раз повторять слово, лучше повстречать его в разных сочетаниях и в разных смысловых контекстах»³. Чтобы не прерывать процесс чтения, он снабжает свои материалы с минимальным количеством комментариев.

Для целей обучения наших студентов-филологов русскому языку как иностранному такая форма организации материала подходит только частично.

¹ http://www.franklang.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=686&Itemid=10

² Там же.

³ Там же.

Нам также кажется целесообразным исходить из текста - в данном случае из отрывка литературного произведения. Этот текст должен быть коротким. Оригинальные русские тексты с лингвистической точки зрения не должны быть слишком сложными, особенно на начальном этапе обучения. Поскольку нашей целью является подробный комплексный лингвистический анализ, мы должны извлечь из отобранного материала максимум информации, и дать к нему, учитывая уровень знаний студентов, максимальное количество комментариев.

Долго обдумывался вопрос о том, на каком языке давать комментарии, и переводить ли дословно фрагменты текста на родной язык студентов. В результате от дословного перевода мы отказались. Вместо этого значения предполагаемых незнакомых слов мы даём на венгерском языке в исходной словарной форме (имена сущ. в им. пад., глаголы в 3-м л. ед. ч. наст. вр.), а в конце работы над материалом студенты смогут ознакомиться с художественным переводом данного отрывка. Если слушатели ещё незнакомы с самыми основными лингвистическими терминами (названиями частей речи, членов предложения, грамматических категорий, а также типами склонения и спряжения и т. п.), комментарии можно давать на венгерском языке.

Ещё одним вариантом организации комментариев может быть подача их в строке на русском языке, а их венгерские эквиваленты можно представить в виде ссылок внизу или после фрагмента. В этом случае, при работе на компьютере или проецировании отрывков на экран, ссылки в формате WORD могут функционировать как гипертекст. Например:

Майская (прилагательное⁴ женского рода от существительного *май* **ночь, или утопленница** (*vízbe fúlt lány, nő*) - **Отрывок** (*részlet*)
Источник (*forrás*): **Н. В.**⁵ **Гоголь. Собрание** (*gyűjtemény*) **сочинений** [родительный падеж (род. п.) множественного числа (мн. ч.)⁶ от существительного (сущ.)⁷ **сочинение** (*mű*)] **в девяти** [предложный падеж (предл. п.)⁸ от числительного (числ.)⁹ **9**] **томах** [предл. п. от

⁴ прилагательное - **melléknév**

⁵ Н. В. – инициалы (**iniciálék**)

⁶ родительный падеж (род. п.) множественного числа (мн. ч.) – **többes szám birtokos eset**;

родительный падеж - **birtokos eset**;

множественное число - **többes szám**;

множественного числа – **a множественное число jelzős szerkezet birtokos esete**;

⁷ существительного - **a melléknévi alakú существительное főnév birtokos esete**

⁸ предложный падеж (предл. п.) – **előjárós eset**

⁹ числительное (числ.) - **számnév**

сущ.-го *tom* (kötet)]. Т. (Т.← том) 1. М. (М.←Москва): "Русская книга", 1994.

Вечера [именительный падеж (им. п.)¹⁰ мн. ч. сущ.-го *вечер*; окончание¹¹ *-a* во множественном числе ударяемое] **на хуторе** (*tanya*) **близ** [*vmi közelében* (предлог¹²; употребляется¹³ с родительным падежом)] **Диканьки** (род. п. географического названия¹⁴ *Диканька*)

В рамках этой работы комментарии, а также употребляемые в толковых словарях и учебниках сокращения даются на русском языке. Делается попытка использовать графические возможности - разные цвета, различные шрифты – компьютерных программ WORD и / или POWER POINT.

- Текст фрагментов отрывка печатается чёрным цветом, жирным шрифтом.
- Комментарии во время работы на компьютере и презентации в формате POWER POINT даются не очень броским, но отчётливо различающимся от этого жирного тёмно-синим цветом.
- При этом словарные формы комментируемых слов даются жирным курсивом, а венгерские эквиваленты красным цветом. Поскольку в печатном варианте графические возможности ограничены, комментарии даются нежирным шрифтом, а венгерские эквиваленты в скобках.

Таким образом, комментируемые фрагменты можно читать полностью подряд, или в зависимости от подготовки студента можно не использовать любой из названных пластов.

При анализе учитываются уровни языка, но так как наши студенты начинающие, предпочтение отдаётся лексическому и морфологическому уровням. Фонетический уровень может быть ограничен прослушиванием звукозаписи анализируемого отрывка, если таковая имеется, а синтаксический уровень - ознакомлением с некоторыми единицами синтаксиса.

Процесс работы над текстом представляется следующим образом:

- Студенты в начале прослушивают звукозапись и одновременно читают весь отрывок.
- Затем читают небольшой фрагмент отрывка без комментариев, потом с комментариями.
- Если нужно, преподаватель делает дополнительные комментарии.

¹⁰ именительный падеж (им. п.) - **alanyeset**

¹¹ окончание *-a* во множественном числе ударяемое – **az -a végződés többes számban hangsúlyos**

¹² предлог - **előjárósó**

¹³ употребляется - **használják**

¹⁴ географическое название – **földrajzi név**

- Студенты могут прочитать ещё раз некомментируемый фрагмент, или сразу приступить к прочтению следующего фрагмента.

После того как завершается чтение, студенты выполняют задания, которые каждый раз составляются с учётом содержания анализируемого текста, а также уровня их знаний.

В данном случае основная цель - лексический и морфологический разбор, а также элементы синтаксического анализа, способствующие лучшему усвоению художественного текста.

Следовательно, лексические значения слов актуализируются, исходя из отрывка, но можно выходить за рамки заданий, включая уже имеющиеся знания студентов.

Задания к анализируемому материалу:

Можно попросить студентов найти

- синонимы:
- антонимы:
- омонимы:
- многозначные слова:
- лексические повторы:

При морфологическом разборе можно попросить студентов

- определить, к какой части речи относятся слова в отрывке,

найти в тексте:

- имена существительные определённого рода
- имена существительные во множественном числе
- имена существительные в том или другом падеже
- местоимения и определить их формы
- полные и краткие формы прилагательных и их синтаксические функции
- формы сравнительной степени прилагательных
- глаголы и охарактеризовать их грамматические категории (лицо, число, время, вид, наклонение, переходность/непереходность),
- непрягаемые формы глагола
- наречия

Можно попросить студентов найти в тексте некоторые единицы синтаксиса:

- например, охарактеризовать простейший тип подчинительной синтаксической связи согласование.
- определить каким падежом управляются переходные глаголы

**Анализ отрывка повести Николая Васильевича Гоголя
«Майская ночь, или утопленница»**

Источник:

Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1.
М.: "Русская книга", 1994. ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ.
Часть первая.

Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Весь ландшафт спит. А сверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь! И вдруг все ожило: и леса, и пруды, и степи. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посередине неба... Как очарованное, дремлет на возвышении село. Еще блее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезаются из мрака низкие их стены. Песни умолкли. Все тихо. Благочестивые люди уже спят. Где-где только светятся узенькие окна. Перед порогами иных только хат запоздалая семья совершает свой поздний ужин.

«Майская ночь, или утопленница»

Источник:

Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1.
М.: "Русская книга", 1994. ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ.
Часть первая.

Майская (прилагательное женского рода сущ.-го *mai*) **ночь, или утопленница** (*vízbe fúlt lány, nő*)

Отрывок (*részlet*)

Источник (forrás): **Н. В. Гоголь. Собрание** (gyűjtemény) **сочинений** [родительный падеж (род. п.) множественного числа (мн. ч.) существительного (сущ.) *сочинение* (mű)] **в девяти** [предложный падеж (предл. п.) от числительного (числ.) 9] **томах** [предл. п. сущ.-го *том* (kötet)]. **Т.** (Т.← том) **1. М.** (М.←Москва): "Русская книга", 1994.

Вечера [именительный падеж (им. п.) мн. ч. сущ.-го *вечер*; окончание *-а* во множественном числе ударяемое] **на хуторе** (tanya) **близ** [vmi közelében (предлог; употребляется с родительным падежом)] **Диканьки** (род. п. географического названия *Диканька*)

Часть (rész) **первая** [(első); порядковое числительное женского рода от числ.-го *один*]

Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся ещё необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь!

Знаете ли (vajon? -e?) **вы украинскую ночь** [винительный падеж (вин. п.) прилагательного (прил.) и сущ.-го женского рода (ж. р.) / словосочетания *украинская ночь*]? **О, вы не знаете украинской ночи** [род. п. при отрицании словосочетания *украинская ночь*]! **Всмотритесь** [(nézzék meg jól!) императив второго лица мн. ч. глагола (глагол.) совершенного вида (СВ) *всмотреться* (jól megnéz)] **в нее** (вин. п. личного местоимения *она*). **С** (-tól, -ről) предлог, употребляется с родительным падежом) **середины** [(közép) род. п. сущ.-го *середины*] **неба** [(ég) род. п. сущ.-го *небо*] **глядит** [(néz) третье лицо (3. л.) единственного ч. (ед. ч.) глагола несовершенного вида (НСВ) *глядеть*; синоним: *смотреть*] **месяц** [(hold); синоним: *луна*]. **Необъятный** (mérhetetlen, határtalan, végtelen, óriási) **небесный свод** (égbolt) **раздался** [(kitágul, széthúzódik) прошедшее время глаг. СВ *раздаться* синоним: *раздвинуться*], **раздвинулся** [(szétnyílik, széttárul) прошедшее время (прош. вр.) глаг. СВ *раздвинуться*; синоним: *раздаться*] **ещё необъятнее** (сравнительная степень прил. *необъятный*). **Горит** [(ég, ragyog) инфинитив: *гореть*] **и дышит** [(lélegzik) инфинитив: *дышать*] **он**. **Земля вся** [(egész) женская форма местоимения *весь*] **в серебряном** [(ezüst, ezüstös) предл. п. прил.] **свете** [(fény) предл. п. сущ.-го *свет*]; **и чудный** (csodás, csodálatos) **воздух** (levegő) **и прохладно** [(hűvösen) наречие] **-душен** [(fülledt) краткая форма мужского рода прил. *душный*], **и полон** [(teli, tele van vmivel) *полон* чего-л.; краткая форма м. р.

прил. **полный**; употребляется с род. п.] **неги** [(mámor, gyönyör) род. п. сущ.-го *нега*], и **движет** [(hajt, mozgat) инфинитив: *двигать*] **океан благоуханий** [(kellemes illat) род. п. мн. ч. сущ.-го *благоухание*]. **Божественная** (isteni, gyönyörű) **ночь! Очаровательная** (varázslatos) **ночь!**

Недвижно, вдохновенно стали леса, **полные мрака**, и **кинули огромную тень от себя**. **Тихи и покойны** эти пруды; **холод и мрак вод их угрюмо заключен** в темно-зеленые стены садов. **Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни** в ключевой **холод** и **изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя**, когда **прекрасный ветреник** — **ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их**.

Недвижно [(mozdulatlanul) наречие], **вдохновенно** [(ihletetten, átszellemülten) наречие] **стали** [(áll) прош. вр. гл. *стать*] **леса** [(erdő) им. п. мн. ч. сущ.-го *лес*], **полные мрака** [(homály) род. п. сущ.-го *мрак*], и **кинули** [(vet) прош. вр. гл. *кинуть*] **огромную** (hatalmas, óriási) **тень** (árnyék) **от себя**. **Тихи** [(csendes) краткая форма мн. ч. прил. *тихий*] и **покойны** [(nyugodt) краткая форма мн. ч. прил. *покойный*] **эти пруды** [(tó) им. п. мн. ч. сущ.-го *пруд*]; **холод** [(hideg, hidegség) сущ.] и **мрак вод их угрюмо** [(zordan) наречие] **заключён** [(körül/be van zárva) краткая форма м. р. страдательного причастия *заключённый*] **в темно-зелёные** (sötétzöld) **стены** [(fal) им. п. мн. ч. сущ.-го *стена*] **садов** [(kert) род. п. мн. ч. сущ.-го *сад*]. **Девственные** [(szűz, szűzies) им. п. мн. ч. прил.-го] **чащи** [(sűrű, sűrűség) им. п. мн. ч. сущ.-го *чаща*] **черемух** [(zelnicemeggy) род. п. мн. ч. сущ.-го *черемуха*] и **черешен** [(cseresznye) род. п. мн. ч. сущ.-го *черешня*] **пугливо** [(félősen) наречие] **протянули** [(belenyújt) прош. вр. мн. ч. гл. *протянуть*] **свои корни** [(gyökér) вин. п. мн. ч. сущ.-го *корень*] **в ключевой** [(forrás mn) вин. п. ед. ч. прил.-го] **холод** и **изредка** [(néha-néha) наречие] **лепечут** [(susog, suttog) инфинитив: *лепетать чем-л.*] **листьями черемух** [(levél) творительный п. мн. ч. сущ.-го *лист*; им. п. мн. ч.: *листья*], **будто** (mintha) **сердясь** [(haragudva, haragosan) деепричастие; инфинитив: *сердиться*] и **негодуя** [(méltatlankodva) деепричастие; инфинитив: *негодовать*], **когда прекрасный** (gyönyörű) **ветреник** (könyvelmű, csélsap ember) — **ночной** [(éjszakai) прил. от сущ. *ночь*] **ветер** (szél), **подкравшись** [(odalopózáván) деепричастие; инфинитив: *подкрасться*] **мгновенно** (egy szempillantás alatt), **целует** [(megcsókol vkit) 3. л. ед. ч.; инфинитив: *целовать*] их.

Весь ландшафт спит. А вверху все дышит, все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!

Весь ландшафт (táj/vidék) **спит** [(alszik) 3. л. ед. ч.; инфинитив: *спать*]. **А вверху** (fent) **всё дышит, всё дивно, всё торжественно** [(üpperélyes) краткая форма среднего рода прил. *торжественный*]. **А на душе** [(lélek) предл. п. ед. ч. сущ.-го *душа*] **и необъятно, и чудно, и толпы** [(sereg, tömeg) им. п. мн. ч. сущ.-го *толпа*] **серебряных видений** [(látomás) им. п. мн. ч. сущ.-го *видение*] **стройно** (rendezetten, szabályosan) **возникают** [(feltűnik, megjelenik) 3. л. мн. ч.; инфинитив: *возникать*]. **в ее глубине** (mélye vminek). **Божественная ночь! Очаровательная ночь!**

И вдруг все ожило: и леса, и пруды, и степи. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посреди неба... Как очарованное, дремлет на возвышении село. Еще блее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезаются из мрака низкие их стены.

И вдруг [(hirtelen, egyszer csak) наречие, выражающее внезапность, кратковременность действия] **всё ожило** [(megelevenedik) прош. вр. ср. р. гл. СВ *ожить*]: **и леса, и пруды, и степи** (сущ. ж. р. мн.ч.). **Сыплется** [(hull, záporoz, szóródik) 3. л. ед. ч. гл. НСВ *сыпаться*] **величественный** (fenséges) **гром** (mennydörgés, égzengés, itt: *madárdal*) **украинского соловья** [(fülemüle) род. п. ед. ч. сущ.-го *соловей*], **и чудится** [(úgy tűnik) 3. л. ед. ч. гл. НСВ *чудиться*], **что и месяц заслушался** [(önfeledten hallgat) прош. вр. гл. СВ. *заслушаться кого-чего-л.*] **его посреди** (vminek a közepén) предлог, употребляется с родительным падежом) **неба... Как очарованное** [(elvarázsol) страдательное причастие ср. р.], **дремлет** [(szunnyad) 3. л. ед. ч. гл. НСВ *дремать*] **на возвышении** [(magaslat) предл. п. ед. ч. сущ.-го *возвышение*] **село** (falu). **Ещё блее** (сравнительная степень прил. *белый*), **ещё лучше** [(jobb) супплетивная форма сравнительной степени наречия *хорошо*] **блестят** [(csillog, ragyog) 3. л. мн. ч. гл. НСВ *блестеть*] **при** [(-nál, -nél) предлог, употребляется с предложным падежом] **месяце толпы хат** [(parasztház, parasztkunyhó) род. п. мн. ч. сущ.-го *хата*]; **ещё ослепительнее** [(vakítóbban) супплетивная форма сравнительной степени наречия *ослепительно*] **вырезаются** [(itt: kirajzolódik) 3. л. мн. ч. гл. НСВ *вырезываться*] **из мрака низкие** (alacsony) **их стены.**

Песни умолкли. Все тихо. Благочестивые люди уже спят. Где-где только светятся узенькие окна. Перед порогами иных только хат запоздалая семья совершает свой поздний ужин.

Песни [(dal) им. п. мн. ч. сущ.-го *песня*] **умолкли** [(elhallgat) прош. мн. ч. гл. СВ *умолкнуть*]. **Всё тихо** [(csendes) категория состояния; употребляется в

функции сказуемого в безличных предложениях]. **Благочестивые** (jámbor, istenfélő) **люди уже спят** (3. л. мн. ч. гл. *спать*). **Где-где** (itt-ott, imitt-amott) **только светятся** [(világít) 3. л. мн. ч. гл. НСВ *светиться*] **узенькие окна. Перед** [(előtt) предлог, употребляется с творительным падежом] **порогами** [(küszöb) творительный падеж сущ.-го *порог*] **иных** [(itt: egy-egy, egyik-másik) род. п. мн. ч. прил.-го *иной*] **только хат запоздалая** [(megkéssett) **семья совершает** [(itt: megesz) 3. л. ед. ч. гл. НСВ *совершать что-л.*] **свой поздний** [(kései) **ужин.**

Если уровень знаний студентов позволяет, после лингвистического разбора можно провести сравнительный анализ оригинала и его перевода или разных переводов на венгерский язык. Такой анализ можно проделать и позже в процессе обучения.

Подводя итоги проделанной работы мы пришли к выводу, что даже небольшой отрывок литературного произведения может быть неисчерпаемым источником для лингвистического анализа.

Мы надеемся, что представленный нами методический подход оправдает себя на практике, и не просто обогатит знания студентов в области лексики и грамматики, но также поможет им анализировать эстетические функции художественного текста. Со временем студенты сами смогут подготовить подобные материалы, и, тем самым, будут более сознательно подходить к изучению иностранного языка.

Т.Е. Мень

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.С. ПУШКИНА И Н.В. ГОГОЛЯ
НА СЦЕНЕ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА**

История постановки произведений Пушкина и Гоголя в театре кукол началась собственно с момента возникновения самого первого государственного кукольного театра в России, театра Ефимовых. Художники обратились к образу поэта, создав куклу-Пушкина. Подобная тенденция – обращение к кукле, являющейся портретом поэта и писателя, прослеживается на протяжении XX века в самых разных театрах кукол.

В Государственном Центральном театре кукол Сергей Владимирович Образцов в 1941 поставил спектакль «Ночь перед рождеством», с этим спектаклем театр участвовал в первых зарубежных гастролях в Польше и Чехии, в 1948 году. Сейчас в ГЦТК проходит выставка кукол к спектаклям по произведениям Гоголя. Здесь представлены куклы из спектаклей "Ревизор", "Мертвые души" постановки 30-х годов, "Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", куклы из Новосибирского театра кукол, Московского областного театра кукол (1940-е годы), подаренные Музеем театра.

Внучка Сергея Владимировича Образцова - Екатерина, поставила на сцене театра новый спектакль «Ночь перед Рождеством». На выставке в театре - эскизы к этой постановке Сергея Алимова - Главного художника Театра.

В разное время многие театры обращались к творчеству Александра Сергеевича и Николая Васильевича. Наибольшей популярностью среди произведений Гоголя, пожалуй, пользовались «Мертвые души». В 2006 году на сцене ЦТК «Мертвые души» Гоголя поставил молодой режиссер Андрей Денников – автор инсценировки и актер. Куклы были сделаны по знаменитым иллюстрациям художника XIX века Петра Боклевского. Спектакль называется «Концерт для Чичикова с оркестром». Автор использует фрагменты из других сочинений писателя, в том числе «Шинель», «Рим», «Записки сумасшедшего», «Духовная проза», «Авторская исповедь», переписку писателя с друзьями. В спектакле звучит музыка Альфреда Шнитке, исполняется и знаменитая ария Мефистофиля из оперы Гуно «Фауст». Денников – исполнитель роли Поэта, всех солирующих у Гоголя помещиков, он играет губернатора, и председателя палаты, и полицмейстера, и прокурора и – в женском платье – Анну Григорьевну, прокурорскую жену, даму, приятную во всех отношениях. Он же поет за цыганку Земфиру, изображает Мефистофеля, по версии Денникова, дирижера местного «оркестра». Однако, как отмечают критики, в спектакле есть значительные провалы. По замыслу режиссера во

время игры кукол часто заменяют живые актеры, явно проигрывающие в своем мастерстве главному исполнителю.

Особенно удачной можно назвать постановку этого произведения режиссером В. Вольховским в Воронежском и Челябинском театрах кукол. Яркость персонажей Мертвых душ позволяет художникам-кукольникам создать интересные образы. И кукольники здесь показывают свое мастерство. Главная декорация – это бричка, в которой Чичиков колесит по России, вокруг нее разворачивается все действие.

Из произведений А.С. Пушкина чаще всего для постановки в кукольном театре режиссеры выбирают «Сказку о царе Салтане». Особого внимания заслуживают спектакли, поставленные Игорем Игнатьевым, главным режиссером Петербургского кукольного Театра Сказки, в Вологде и в Петербурге. Режиссер называет свою постановку так: «балаганное представление в двух частях по мотивам сказки А.С. Пушкина и выдержек из письменных и устных высказываний школьников 3-6 классов, с прологом, эпилогом и хорошим концом». Таким образом, текст великого поэта дополняется текстами детских сочинений, которые добавляют спектаклю веселья и демонстрируют особенности восприятия пушкинского текста современными детьми. По мнению режиссера, театр не случайно обратился к творчеству любимого русского писателя и поэта. Имя Александра Сергеевича Пушкина окружено легендами. Известно, что Александр Сергеевич был весельчаком и очень любил пошутить.

Вышеупомянутый Андрей Денников поставил так же и "Маленькие трагедии" А.С.Пушкина. Спектакль строго и лаконично оформлен: черный задник, черные костюмы исполнителей, самые необходимые атрибуты на сцене. Акторов двое: это сам Андрей Денников и Максим Мишаев. «Им удастся на сцене играть сразу несколько персонажей, перевоплощаясь в разных людей буквально на наших глазах. Прекрасны музыкальные номера, они заметно обогатили драматургию поэта, мы думаем, что сам Александр Сергеевич не возражал бы против такого участия» (из отзывов зрителей о спектакле).

Петербургский театр «Кукольный формат», в 2003 году выпустил спектакль «Всадник купрум», авторы назвали жанр спектакля исторической фантазией. На кукольной сцене зрители видят и самого Александра Сергеевича, гуляющего по набережной, и героя его поэмы «Медный всадник» Евгения, мечущегося по городу. Спектакль объединил исторических личностей (Петр I, Екатерина), поэтов и писателей разных времен (А. Пушкин, В. Набоков), героев их произведений (Евгений) а так же персонажей мифа о создании Петербурга, согласно которому молодой Петр I полюбил чухонскую девушку. Даже река Нева здесь отдельный персонаж, и вода в декорациях настоящая, нельская.

Герои произведений Гоголя и Пушкина давно освоили кукольную сцену, еще раз подтвердив тот факт, что кукольный театр – это серьезно, что куклам «по плечу» труды русских классиков. Само кукольное действие дает возможность зрителю увидеть знакомые пьесы в новом ракурсе и в ином масштабе. Включение в кукольный спектакль по сказке Пушкина отрывков из детских сочинений заставляет школьников внимательнее присмотреться к тому, что является школьной программой и составляет школьные будни. Большие перспективы открывает театр «Кукольный формат» в своем спектакле «Всадник купрум», в котором поэты и писатели участвуют в сюжетах собственных произведений, перекликаются между собой эпохи, исторические герои. Это позволяет сделать особая специфика кукольного театра, который имеет большие возможности в постановке произведений русских классиков.

Miklós Mezósi

КАК СДЕЛАН ПОДЪЯЧИЙ МУСОРГСКОГО?

An Opera Emerging from Gogol's Sleeve—"Musical Synecdoche" in the making¹

Abstract: Born in 1839, the youngest of the triad celebrating their jubilees in 2009—Gogol, Pushkin and Musorgsky— adapted a number of his predecessors' works for the opera stage. These include two comic operas inspired by Gogol: *The Marriage* and *The Fair at Sorotchyntsi*, a long-short story from the cycle *Evenings on a Farm near Dikanka*, and also one "opera seria" adapted from Pushkin, *Boris Godunov*. The resulting opera either bears little resemblance to the original pre-text (*The Fair at Sorotchyntsi*) or, as is the case with *Boris Godunov*, the main principle of the original dramatic structure "dissolves" in the music.

One of the characteristic elements of Gogol's poetic arsenal, a technique termed as the "Gogolian mask" by Boris Eikhnenbaum, re-appears in Musorgsky—not in the comic "Gogol operas" but in a scene of *Khovanshchina*, his last and most somber opera.

The paper focuses on how a particular literary legacy—the Gogolian mask—is adapted for a musical genre. Musorgsky as a composer boasts a considerable poetic vein (he has definitely and *passim* "intervened" in Pushkin's text to make it adaptable for opera, and has written the libretto for *Khovanshchina* himself). Taking this into account, and also that he was expressly a great admirer of Gogol, invite an interdisciplinary and comparative approach to elucidate the question.

In his essay on Dante, Osip Mandelstam apprehends intuitively what lies at the bottom of the Gogolian mask (though he makes no reference to Gogol), and assumes physiology-based operation for "poetics in action" in *Divina Commedia*: "The art of speech distorts the face, bursts its quietness, tears off its mask..." Placing Gogol's masks on this Dantean base, the paper discusses the adaptation by Musorgsky of Gogol's mask, supporting the argumentation with Mandelstam's findings on Dante's poetics. The result of Musorgsky's adaptation is termed as the "musical synecdoche", the basic element within the "musical metaphor", a larger unit in "opera rhetorics". Musical synecdoche breeds musical mask, the aesthetically perceptible form in which it appears.

Keywords: *opera, music, metaphor, synecdoche, rhetorics, poetics, mask, stage*

¹ This is an edited and revised version of a paper read at the "International Conference for Slavists, Devoted to the Jubilee of A. S. Pushkin and N. V. Gogol" [Международная славистическая конференция, посвященная юбилею А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя], held at the Institute for Slavic Studies of Savaria University Center, West-Hungarian University in Szombathely, June 19, 2009.

Music is no guest here called in from outside, but an active participant in the debate, or to put it more precisely, the one who promotes discourse.

The art of speech distorts the face, bursts its quietness, tears off its mask.

Osip Mandelstam

Introduction

On the occasion of the joint anniversary of Pushkin and Gogol, as part of the act of remembrance, I will now invite a third author for whom these writers had been “pre-texts”, both influencing and determining his *oeuvre*. The third author is the opera composer Modest Musorgsky, who in 2009 also celebrated a “round birthday”, as he was born March 16, 1839.

Uttering the two names—Pushkin and Musorgsky—at the same breath will most probably remind one of *Boris Godunov*... How about Gogol, then? If one puts Gogol and Musorgsky side by side, two opera titles are likely to enter one's mind: *The Marriage* (*Женитьба*) and *The Fair at Sorotchints* (*Сорочинская ярмарка*). From among the *oeuvre* of Musorgsky I will, however, select a work different than these above for discussion, an opera which under close inspection will betray its author's strong and intrinsic ties to both of the writers celebrated on this jubilee. This opera is set forth by a certain “musico-rhetorical trope” which apparently stems from and is based upon one of the main and decisive rhetorical and poetical tools employed in his prose by Gogol. This musical trope may be regarded an offspring, or perhaps rather a sibling, of that tool of Gogol's which further on is to be transformed and merged into music. The opera in question is *Khovanshchina* whose author was a devoted adherent of both Gogol and Pushkin. After the first scenes the opera will be leaving behind the technique borrowed from the “Gogol heritage” as “dead weight”, only to set for itself a course wherein it can shape its own evolution on the basis of the “legislative process”, or “constitution”, of—its own—musical (opera) poetics. *Khovanshchina* will, then, advance on its way under the control and responsibility of this “musico-poetic constitution”.

It should be stressed beforehand that in terms of poetic structure and composition the inner relationship between Musorgsky and Pushkin, however strange it may seem, lies not between the two *Boris Godunovs* (Pushkin's tragedy and Musorgsky's opera) but between the Pushkin play and Musorgsky's *Khovanshchina* and is secured by the polyphonic musico-dramaturgic composition and the “poetics of open closeness” of the opera. In this paper I intend to pull out the “Gogolian thread” from the fabric of *Khovanshchina*, with focus on Gogol's “verbal mask” and its adaptation for opera, being transformed into a “trope” used as a technique for musical expression. Thus we start from Gogol's clerk, the *чиновник*, and end up at the *подъячий*, the Scribe in *Khovanshchina*. Starting our way from Gogol's ver-

bal mask, we will peep in Musorgsky's poetical workshop, where we hope to catch a glance at “opera rhetoresis” in the making, and expect to be granted opportunity to watch how a “musical metaphor” is being operated. In my attempt to describe what I call musical metaphor and musical synecdoche, I heavily rely on the interpretations of Gogol given by Boris Eikhenbaum² and Yuriy Tinyanov,³ respectively. In addition, on the ground that the concept of the Gogolian mask may be assumed to rest on the poetics of Dante's *Divine Comedy* as interpreted by Osip Mandelstam,⁴ in my discussion of Musorgsky's adaptation of Gogol's mask I will be supporting my argumentation also with Mandelstam's findings on Dante.

1

Modest Musorgsky had developed deep and thorough ties with the works of the elder members of the “Troika”. As the youngest of the Gogol—Pushkin—Musorgsky triad, he adapted several of his writer-predecessors' works for the opera stage. The best-known of these adaptations, *Boris Godunov*, had relatively soon conquered the opera stage. It was composed after the text of Pushkin's “romantic tragedy”, with significant alterations by the composer in both the dramatic plot and the text of the source play. Of his two “Gogol operas” *The Marriage* closely follows the text of Act I of Gogol's play of the same title, whereas *The Fair at Sorotchyntsi*, an opera comique based on a cycle of short stories, *Evenings on a Farm near Dikanka*,⁵ was left unfinished—in a fragmented state, in fact—when the com-

² Эйхенбаум, Б. М., *Как сделана «Щинель» Гоголя*. = Д. Кирай, А. Ковач (eds.), *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*. Budapest 1982, pp. 409-21. First published: *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*, т. I-II, Петроград 1919., pp. 151-65. The page numbers of my citations from Eikhenbaum's study follow the Budapest edition of *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ* referred to hereafter as “Eikhenbaum: Кирай, Ковач”. The English-language citations from *How Gogol's Overcoat Was Made*, likewise from Tinyanov's *Dostoevsky and Gogol (the Theory of Parody)*, are given in my translation. Similarly, in all other cases, unless otherwise stated, the English translations are mine.

³ ТЫНЯНОВ, Ю. Н., *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*. [*Dostoevsky and Gogol (the Theory of Parody)*] In: *Поэтика. История литературы. Кино*. Издательство «Наука». Москва 1977., pp. 198-226. It was first published by ОРОJAZ [Society for the Study of Poetic Language] in Petrograd, 1921. I cite from this edition.

⁴ In *Разговор о Данте [Conversations about Dante]*. In: О. Э. Мандельштам: *Собрание сочинений в четырех томах*. Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Москва, 1991. Т. II. Проза, стр. 363-413.

⁵ *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Musorgsky composed a fantasy for orchestra in 1867, based on the second story in this cycle, *St. John's Eve (Вечер накануне Ивана Купала)*, under the title *Ночь на лысой горе (St. John's Night on the Bare Mountain)*, otherwise

poser died. As for the resulting operas, they either bear but slight resemblance to the original pre-text (*The Fair at Sorotchynsi*), or, as is the case with *Boris Godunov*, the main organizing force of the drama, polyphonic dramaturgic structure, “dissolves” in the music, that is, on (*inside?*) the *musical stage*.

What in all certainty is pressing for explanation is the term “musical stage”. Musical stage is something that should not be understood “physically”, i.e. as a part or the whole of the “physical” scene. Instead, this term should be conceived as the space or field generated, created and “furnished” in the listener's consciousness by the sonic qualities and effects of music. It is entirely an imaginary “space”, laid out and designed by the structure made up of musical sound. It is the music that is to assure that this space and what in it happens should be made subject to our perception. In other words, it is the music that is supposed to “guarantee” for what takes place on the “musical stage” to actually appear in a “consumable” form for the receptive audience's consciousness. Musical stage is designed to host operatic drama, regardless any non-immanent circumstances, say, the particular historical age or the identity of the composer: whether it be Gluck or Verdi, Mozart or Bartók, *Don Giovanni* or *Rigoletto*, opera *per definitionem* functions via musical figures, “tropes”—meaning that it lives and breathes on and by the musical stage. Musorgsky's musical stage is unique in that it has special relations with the art of *word*.

The trope I term “musico-dramatic synecdoche” occurs several times in the First Act of *Khovanshchina*. As indicated above, with the opera advancing on, this trope will be eliminated, “dropped”, just to pave the way for “polyphonic dramaturgy”.⁶ As regards the question of polyphony and drama, it may be worthy of note to recall Mikhail Bakhtin's categorical rejection regarding genuine polyphonic structure in any of the dramatic genres whatsoever.⁷ However, there is in all prob-

known as *A Night on the Bare Mountain*). Musorgsky later inserted this piece into *The Fair at Sorotchintsy* as the “Dream Vision of the Peasant Lad”. The two stories from the same cycle, ultimately finding their way into one and the same opera—what could more eloquently speak about Gogol's influence on Musorgsky?

⁶ For the “polyphonic stage” in Musorgsky, see Miklós Mezősi, *Zene, szó, dráma – színhátek és szín(e)változások. A történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szépségében*. Bp. 2006. [*Music, Word, Drama – Stagecraft and Transfigurations. The Semantics of History in the Artistic Skepticism of Pushkin and Musorgsky*.], pp. 135-222. For polyphonic dramaturgy in Pushkin, see Id., ‘Pushkin's “Virtual Scene”. Some Aspects of Pushkin's Historiography. *Boris Godunov* as the Trivium on the Way to the Polyphonic Novel’. *Slavica* XXXII (2003), pp. 165-73.

⁷ *Проблемы творчества Достоевского* [*Problems of Dostoevsky's Art*] 1929; Киев, 1994., Часть II Слово у Достоевского (опыт стилистики), Глава I. A revised and extended edition with a new title was published: *Проблемы поэтики Достоевского*. [*Problems of Dostoevsky's Poetics*] Москва, 1963; 1974; 1979 (4th ed.). The standard English

ability at least one instance to provide an exception to that “rule”, and that exception is Pushkin's *Boris Godunov*, a dramatic play that can be viewed as a typical example of the polyphonically composed drama.⁸ This interpretation is essentially bound to genre poetics, with *Boris Godunov* representing a unique phase in literary history in that it embodies the process of quitting the genre of “traditional drama”, creating at the same time a new type of drama.⁹

The present paper focuses on but one single appearance of the musical synecdoche, the brief scene of the Scribe and the Streltsy from Scene 2 in Act I, and its source in Gogol's prose poetics, more specifically in *The Overcoat*. I will be discussing one of the basic and most characteristic elements of Gogol's poetics, termed by Boris Eikhenbaum as “verbal mask”,¹⁰ which in my view is to re-appear in the opening scene of *Khovanshchina*. Before pursuing a close inspection of the “Gogolian mask”—a technique (*прием*) originally designed and developed as the core element in a particular prose poetics—with the intent to follow its way to become a “musical trope”, a brief excursus has to be made to support the concept, origin and functionality of the “musical metaphor”, whose subspecies, the “musical synecdoche” is the actual subject-matter of this study.

On the first pages of Osip Mandelstam's magnificently sensitive critical essay, written on Dante¹¹ with an enthralling eloquence, we read:

Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу. Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волхующегося сказителя.

Искусство речи именно искажает наше лицо, нарушает его маску [...]¹²

One of the numerous, both striking and appealing points Mandelstam makes in this essay is when he connects *Divina Commedia* with *music*. I cite but two examples:

version is Bakhtin, M. M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984

⁸ See Mezösi: 2003

⁹ Id.: 2006., pp. 45-117

¹⁰ Eikhenbaum: Кирай, Ковач, pp. 409-21

¹¹ Mandelstam, op. cit.

¹² Ibid. I, pp. 365-6

“The mouth is working, the smile moves the verse; the lips are cleverly and merrily rubified, the tongue trustfully cleaves to the velum. The inner image of the verse is inseparable from the innumerable changes of expressions that flash through the enthusiastically reciting man's face. The art of speech distorts the face, bursts its quietness, tears off its mask... [...] The work of Dante is first and foremost Italian speech of his age appearing on the world scene as a system.”

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее – она способствует обмену мнений [...]¹³

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом – абсолютно неверно. Задолго до Баха и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов [...], когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном творчестве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал мехи, и ревел, и ворковал во все трубы.¹⁴

References to music are conspicuously abundant in *Conversations about Dante*. Wherever Mandelstam resorts to “music” in his interpretation of the *Commedia*, he seems to inevitably touch the very core of what “drives” this poem forward. In his concept music and musicalness occupy a focal position in the poetics of the *Divine Comedy*. Dante's poetics is conceived by Mandelstam as a never-ending process of forms evolving and emerging one from another. There are several instances when he demonstrates this unique characteristic of the *Commedia* by referring to, and providing a keen analysis of, passages as the Geryon episode (canto XVII)¹⁵ and what he calls the “Heraclitan metaphor” (canto XXIV)¹⁶, both from the *Inferno*, just to mention a few.

У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой [...] ... форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облакает. Такова четкая дантовская мысль. [...] ...всякое формообращение в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний [...] Научное описание дантовской Комедии, взятое как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникать в множественные состояния поэтической материи [...]¹⁷

¹³ Ibid. VI, p. 394

“Music is no guest here called in from outside, but an active participant in the debate, or to put it more precisely, the one who promotes discourse [...]”

¹⁴ Ibid. II, p. 373

“To imagine Dante's poem as a narrative—or a voice—stretched along a single line is totally misleading. Well before Bach—in an age when there were no monumental organs built [...], when the main musical instrument was the zither that accompanied the singing voice—Alighieri in the domain of philology built an immensely huge organ and found pleasure in its every register of thought, blowing all its pipes with sweep, making them roar and coo.”

¹⁵ Ibid. IV, pp. 380-3

¹⁶ Ibid. V, pp. 386-7

¹⁷ Ibid. II, pp. 375-6

Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обрацаемоцтью или обратимостью.¹⁸

Mandelstam's understanding of the *Divine Comedy* seems something of a "physiology-based approach" at the start—not only to Dante but to poetry in general. „The mouth moves the verse”, smile and other „distortions of the face” emerge when one speaks etc. As the reciting person produces all those myriads of feelings that “flash through the face of the reciting man” in the act of recital, poetical matter is “distorted”, with the artistic forms “squeezed out” one from another like grape juice crushed out from pomace with the ultimate goal of winning wine in a never-ending process... In Mandelstam's interpretation of Dante this process starts with the physiologic events the reciting person is going through and ends up at “Bach-like” organ and orchestral music, which turns out to be the perhaps most genuine perceptible form of *Divina Commedia*. It should not escape our attention that one of the modes of existence of the world of *Paradise*, as presented by Dante, is *music*. In fact, Dante's *Paradiso* cannot be conceived without music. Another point which should be made here is that although we shall never know what the burned portion of Gogol's *Dead Souls* would be like if it had survived, we should not lose out of sight either that Gogol intended the extant part of his novel to be an *Inferno* in a modern *Divina Commedia*...

2

To support my analysis of the *début* of Musorgsky's Scribe, I will now focus on one of the decisive elements in the poetics of Gogol's prose. The unique status Gogol enjoys in literary canon is in close connection with his peculiar style and diction, analysed in Boris Eikhenbaum's article, *How Gogol's Overcoat Was Made*, noted for the originality and ingeniousness of its approach.¹⁹ Not unlike Frigyes Karinthy, for example, the Hungarian satirical writer who viewed the world in kind

“In Dante there is no one form but a multitude of forms. These are being pressed out of each other [...] for him form is like grape pomace, not a husk in itself. Therefore, however strange it is, the form is squeezed out of the conception, the content, which envelopes it. This is succinct Dantean thought. [...] ... in poetry, creation of a form in all cases assumes the lines, periods and cycles of resonances of forms [...] A scholarly description of Dantean *Comedy* taken as a process, as a current would inevitably take the form of a treatise on metamorphosis, and would take pains to penetrate into the wide-ranging states of poetic matter [...]”

¹⁸ Ibid. IV, p. 382

“Imagery thinking in Dante, just as in all kinds of genuine poetry, is realized through that quality of poetic matter which I suggest being called transformability or transformation.”

¹⁹ Eikhenbaum: Кирай, Ковач

of a “curved mirror” (actually the title of one of his books²⁰) and used comicality created and reflected in this “mirror” as the cement in his writings, Gogol never halts at “pure” comicalness. In Gogol, comic elements and humor in most cases add up to something unexpectedly incompilant with our perception of “the comic”.²¹ “Gogol viewed things in a peculiar way”, Yuriy Tinyanov says. Evidently this peculiar way of looking at things makes him capable to “grasp the comicality of things” which he “attains by listing objects in a tone unchanged, objects that are incongruous with each other.”²² Tinyanov regards *mask* as Gogol's main technique used to represent human figures. Tinyanov mentions a Prince Dmitry Obolensky who relates a story about Gogol creating a mask and making it “work”.²³ Remarkably, the same story can also be found in Eikhenbaum when he is discussing the process of the construction of Gogol's text.²⁴ According to this account, Gogol extemporaneously acts out the figure of a plaintiff on the spot, based on a single written complaint: “Right away he set to describe the gentleman's outward appearance in the most amusing and original way, his career in the civil service and even episodes from his life, visualizing some additional characters as well. I remember I was roaring with laughter as a madman, while Gogol was performing the skit with a serious face.”²⁵ Now let us see the characterization given by Eikhenbaum about this basic feature of the Gogol text:

[...] основа Гоголевского текста — сказ, что текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или веществен-

²⁰ *Görbe tükör* was first published in 1912 and in several editions after the writer's death in 1938.

²¹ Cf. Árpád Kovács, *A gogoli szövegmű (A köpönyeg – írva és olvasva)*. [The Gogolian Textual Opus (*The Overcoat* – written and read) = Á. Kovács, I. Nagy (eds.), *Helikon* 1999/1-2 XLV, pp. 259-70.

²² „[Гоголь] необычайно видел вещи.” „[Гоголь] улавливает комизм вещи.” „[... комизм] достигнут перечислением подряд, с одинаковой интонацией, предметов, не вяжущихся друг с другом.” Tinyanov, op. cit., p. 202.

²³ *Ibid.*, p. 204

²⁴ Eikhenbaum, op. cit., p. 410

²⁵ „[...] И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне *сперва наружность* этого господина, *потом рассказал мне всю его служебную карьеру*, представляя даже в *лицах* некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это *выделял* совершенно серьезно» ” Tinyanov, op. cit., p. 203 (italics in the original).

ного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием.²⁶

Eikhenbaum then goes on:

Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.²⁷

Karinthy and Gogol apparently share a feature in their diction to secure for them the reputation they both hold which makes them “close kins” within the literary canon. This “curved mirror” and poignant diction, enabling both writers to “dispose of” such figures as the Important Personage (*The Overcoat*) or the ill-famed versemonger (*This Is How You Write*²⁸), lie at the bottom of what may be called the “poetics of freak”, described by Eikhenbaum thus:

Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, при чем он обычно замаскирован строго-логическим синтаксисом и потому производит впечатление произвольности; так, в словах о Петровиче, который несмотря на свой кривой глаз и *рябизну по всему лицу*, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков“. Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону; каламбур не выставлен на показ, а наоборот — всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: „бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже

²⁶ Eikhenbaum, op. cit., p. 411

“[...] Gogol's texts are based on *сказ*, 'narration in the first person'. This means that the text is composed of live speech images and speech images. Furthermore, this *сказ* tends to not simply relate what happened, not simply speak, but, through mimesis and articulation, it embodies the words used, and the sentences are selected and connected one after the other not merely by logical speech but rather by expressive speech in which articulation, mimics, vocal gestures etc. are given particular emphasis. Hence the phenomenon of sonic semantics in Gogol's diction: the sonic shell, its acoustic character, apart from the logical or material meaning, becomes meaningful. Articulation and its acoustic effect come to the forefront as a technique of expression [выразительный прием].”

²⁷ Ibid., p. 412

“The real dynamics and hereby the composition of Gogol's works are inherent in the structure of the narration [*сказ*], and in the play with the language. His characters are, in fact, petrified postures, and above them, as the stage director and the actual hero, reigns the artist's merry-making and playful spirit.”

²⁸ *Így írtok ti*, Karinthy's well-known collection of literary parodies which the author himself called “literary caricatures” was first published in 1912, and was followed by several posthumous editions of which the latest came out with Akkord Publishing House in Budapest in 2007.

тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами“.²⁹

“The basic technique Gogol uses to portray people is mask”—indicates Tinyanov the main characteristic of Gogol's poetics,³⁰ listing and analysing half a dozen “masks”, including “geometrical”, “bodily”, “material”, “verbal” masks.³¹ This tool, the core of the “poetics of freak”, will turn up in Musorgsky, who regarded Gogol's art as an *étalon*—which also meant that for him, the musician, Gogol's *oeuvre* is a pre-text of especial importance.³²

²⁹ Eikhenbaum, op. cit., p. 413

“The technique of advancing absurdity or illogical compounds often occurs in Gogol, at the same time, as a rule, masked by strictly logical syntax which, consequently, gives the impression of spontaneousness. Take, for example, the description of 'Petrovich, the tailor, who lived somewhere on the fourth floor up a dark staircase, and who, in spite of his having but one eye, and pock- marks all over his face, busied himself with considerable success in repairing the trousers and coats of officials and others; that is to say, when he was sober, and not nursing some other scheme in his head.' Here the logical absurdity is concealed behind the abundance of the details that divert attention; instead of showing off the paronomasia, the writer, on the contrary, hides it with every effort, which only increases its power. Purely etymological puns occur even more often: '...were it not that there are various ills strewn along the path of life for titular councillors as well as for private, actual, court, and every other species of councillor, even to those who never give any advice or take any themselves.’”

The English citations from *The Overcoat* are taken from The Project Gutenberg EBook of Best Russian Short Stories. Release Date: September 11, 2004 [EBook #13437]. Produced by David Starner, Keith M. Eckrich, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreaders Team. Compiled and Edited by Thomas Seltzer. (Note that this edition has *The Cloak* as title.)

³⁰ “Основной прием Гоголя в живописании людей — прием маски.” Tinyanov, op. cit., p. 202

³¹ Ibid.

³² Among Musorgsky's extant personal documents there are two pieces of evidence that expressly indicate his devotedness to Gogol: 1. a letter he wrote to his friend, Golenishchev-Kutuzov on August 15, 1877; 2. a letter written to Vladimir Stasov on October 18, 1872. The standard editions of Musorgsky's correspondence are: Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. Составители А. А. Орлова и М. С. Пекелис. Москва, 1971 and М. П. Мусоргский. *Письма*. Москва, 1981 (no editor indicated). All Musorgsky's letters that have survived, along with all the extant documents connected with the composer, can be found (in Hungarian translation) in this excellent edition: Bojti, J., Papp, M. (eds.), *Musorgsky. Letters, Documents, Recollections*. Budapest 1997 [*Musorgszkij. Levelek, Dokumentumok, Emlékezések*], pp. 481-2.; p. 261. A comprehensive collection of all documents relating to Musorgsky, along with detailed biographic references, is Орлова, А., *Труды и дни Мусоргского. Летопись жизни и творчества*, Москва 1963. It has an English version: Orlova, A., *Musorgsky's Days*. UMI Research Press 1983.

“Material metaphor is transformed into verbal mask”, Tinyanov continues (Korobochka in *Dead Souls*), or “the verbal mask is associated with phonics and has become a sounding and phonetical metaphor” (Akaky Akakievich³³ in *The Overcoat*, for example). It can be seen that, according to Tinyanov, these *masks* are always set in motion by a *metaphor*. If we “read” *Khovanshchina*'s Scribe, the *Подъячий*, entering the stage in the beginning of Act I, alongside with the best-known of Gogolian masks, Akaky Akakievich, we find a far-reaching kinship and similarity between the two chinovniks. It must be stressed here that it is not their *personal* character, destiny or other personal particulars that link these two characters; it is, rather, the *poesis* of their build and appearance that makes them close kins. “All Gogol's 'characters', 'types', are masks, as they are all determined once and for all; no 'cracks' can be spotted on them and they do not go through 'development' “³⁴— i.e. they are unchangeable, Tinyanov says. Eikhnenbaum, it should be noted, as he is discussing Gogol's way of building his text, offers a full analysis of the musico-poetical “toolbar” that produces *Khovanshchina*'s Scribe—at the same time casting light on a rare if not exceptional instance in scholarship that an approach, originally invented and applied for interpreting a *literary work*, seems to be adaptable to adequately describe the “poetics” of a *musical piece* from the same cultural context. A thorough examination of this close relationship may bring us nearer to a more distinct understanding of a deeper layer in Musorgsky's music: how music becomes separated from *words*; how *musical form* comes to life; and, what perhaps is most important, dealing with this problem may take us close to find out more about the nature of the *relation between music and words* in Musorgsky.

On Gogol's influence and the way it has left its mark on Musorgsky the opera composer, see fn. 5 above. In the context of Musorgsky's operatic *oeuvre*, “The Gogol case” definitely speaks of remarkably much more than the mere choice of subject, as I hope to show in this paper.

³³ “«Коробочка», где вещная метафора стала словесной маской; «Акакий Акакиевич», где словесная маска потеряла уже связь с семантикой, закрепились на звуке, стала звуковой, фонетической.”

Tinyanov's examples for the verbal mask and metaphor effectuating language parody and his supporting arguments can still be considered valid, even after Árpád Kovács's discovery of layers in *The Overcoat*'s main character's naming deeper than the “verbal mask”. Cf. Kovács: 1999. See fn. 21

³⁴ «Характеры», «типы» Гоголя — и суть маски, резко определенные, не испытывающие никаких «переломов» или «развитий». Tinyanov, op. cit., p. 204

3

Let us have a glance at Gogol's description of Akaky Akakievich's appearance in *The Overcoat*:

“So, in a certain department serves a certain official— not a very prominent official, it must be allowed—short of stature, somewhat pockmarked, rather red-haired, rather blind, judging from appearances, with a small bald spot on his forehead, with wrinkles on his cheeks, with a complexion of the sort called haemorrhoidal.”³⁵

The relevance of Eikhenbaum's comment on this description to the way Musorgsky introduces the *Подъячий* into *Khovanshchina* is anything but unnoticeable:

[...] фраза эта — не столько *описание* наружности, сколько мимико-артикуляционное *воспроизведение*: слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерные черт, а по принципу звуковой семантики. [...] Вся фраза имеет вид законченного целого — какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий, почти не ощущаются — они разложены и собраны заново по принципу звуко речи. Это — один из замечательных эффектов Гоголевского языка. Иные его фразы действуют как звуковые надписи — настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика.³⁶

Eikhenbaum epitomizes “sonic semantics”:

Личный тон, со всеми приемами Гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. [...] Идет поток „издевательств“ — в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: „но ни одного слова не отвечал...“, когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением, с характерными

³⁵ “Итак, в одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...”

I have replaced “sanguine” in The Project Gutenberg Ebook's text for “haemorrhoidal”.

³⁶ “... this sentence [Gogol's description of Akaky A. – M.M.] is not so much a *description* of the main character, as a *mimico-articulative depiction* of him: the words are selected and placed in a certain order not to mark the typical traits, but, rather, on the basis of *phonic semantics*. [...] The sentence gives the impression of an accomplished whole, a system of sound gestures to be realized by the selection of the words. Consequently, these words, as logical units, as signs of concept, are hardly perceptible, and are re-arranged and -grouped *along the principle of sonic speech*. This is one of the remarkable effects of Gogolian language. Some of its sentences operate as though they were *sonic inscriptions*— *so much do articulation and acoustics come to the forefront*.”

Eikhenbaum, op. cit., p. 415 (italics mine—M.M.)

приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение „Шинели“ из простого анекдота в гротеск.³⁷

Eikhenbaum's account of Prince Obolensky's anecdote with Gogol at the postal station immediately follows the elucidation of the “basis of the Gogolian text”, which perceptibly bears an ultimately close resemblance to the way Musorgsky utilizes the musical techniques he is using to represent the chinovnik entering the stage. The unique situation that a literary terminology proves adequate for explaining a musical phenomenon sheds extra light on the “poetics” of *Khovanshchina*. Obolensky's report is in fact a “historification” of the Pygmalion myth from the age of modernity, in which the artist—Gogol—creates the *contradictio in adiecto* of “live work of art”. Comes another artist—Musorgsky—and creates the figure of the *Подъячий* in the beginning of his opera; this figure steps forth from behind the mask and comes to life right away. Tropologically speaking, the “rhetorical figure” applied by Musorgsky in the scene of the Scribe and the *strelety* is the *musical synecdoche*. Belonging to the family of the “musical metaphor”, it generates *musical mask* responsible for operating the “musical or opera rhetorhesis” in that scene. This is probably the most characteristic and most conspicuous example of the musical synecdoche in *Khovanshchina*. Kuzka and two other *Strelety* recognize and scornfully comment on the approaching Scribe. For the reader's convenience I cite the “lyrics” of this scene—the musical score can be found at the end of the paper.

1-й стрелец
и 2-й стрелец. [...] Гляди-кось: сам строчило прёт.

[Входит Подъячий, очинивая перо.]

1-й стрелец.	Гуся точит.
Кузька.	Чернилице-то, господи!
2-й стрелец.	Вот заскряпит-то!
1-й стрелец.	(подходит к Подъячему) Вашему приказному степенству... Ха, ха, ха, ха...
Кузька.	Скорей на этот столбик угодить. Ха, ха, ха, ха... (Все трое хохочут.)

³⁷ “The personal tone, with all the techniques of the Gogolian *сказ*, definitely penetrates into the long-short story, taking on the character of *grotesque scowl or grimace*. [...] Then [sc. after the genesis of the name Akaky Akakievich] follows the torrent of “mockery”, with the narration reaching the sentence “But Akaky Akakiyevich answered not a word”, when the comical narration is suddenly interrupted by a melodramatic excursus with the typical techniques of the sentimental style. This way [...] *The Overcoat* is raised from a simple anecdote to grotesque.”
Ibid. p. 417 (italics mine—M.M.)

[Уходят к Кремлю.]

Подъячий. (Садится в будку). Содома и Гомора! Вот времечко!.. Тяжкое!.. А все ж прибыток справим... Да!..³⁸

In the vocal parts we first hear of the “scribbler”, then a “goose” (standing for “goose-quill” and referring, of course, to the scribe) being “pointed” (i.e. sharpened). Then a new metaphor turns up (a synecdoche again): “That big ink-horn”. Finally, a verbal metaphor rounds off the image: “What a scraping and scratching!” Now that the scene—the image—has been completed, with the figures sketched and the colours applied onto the canvas, the two *streltsy* start directly (in the second person) to mock the scribe, with Kuzka suggesting putting him “up here on this column”. (What “this column” really stands for is left to be revealed in the scene with the “Muscovites”, the *пришлые люди*, right after the denunciation scene of the Scribe and Shaklovity. On this column is a list of those recently killed and beaten up by the *streltsy*. The exact reference of “[getting] up here on the column” is yet vague; still, neither we nor the scribe should have particular doubts about the sinister implications enveloped in Kuzka’s suggestion.) In the orchestral parts a goose’s cackle and the sharpening of a goose-quill is imitated. As an additional ef-

³⁸ Модест Петрович Мусоргский. Литературное Наследие. Литературные произведения. Составители А. А. Орлова и М. С. Пекелис. Москва. Музыка, 1972., стр. 125.

First &
second *streltsy*: [...] (*The Chancellery Scribe enters, sharpening his quill.*)
Look: old scribbler is pen-pushing already!

First *streltsy*: He’s sharpening his quill.
Kuzka: That big ink-horn! My God!
Second *streltsy*: What a scraping and scratching! (*They approach the Scribe.*)

First &
second *streltsy*: Please, your Grace from the Chancellery... (*They bow.*)
Kuzka: Quick, up here on this column! Ha, ha, ha...

First &
second *streltsy*: Ha. Ha, ha... (*They all move off towards the Kremlin. The Scribe steps into his booth.*)

Scribe: Sodom and Gomorrah! What times these are... (*rubs his hands*)
Dreadful times!... All the same, I’ll manage to make some profit... oh yes!

Cited from: Modest Musorgsky, *Khovanshchina*. A musical drama of the national history in five acts based on the edition of Pavel Lamm, with orchestration by Dmitri Shostakovich (Final scene: Igor Stravinsky). Libretto: Modest Musorgsky. Deutsche Grammophon, 429758–2 (CD). Co-production with Vienna State Opera. Conducted by Claudio Abbado. The English version is that of the Decca Record Company, Ltd. London, 1955, revised and with additional material by Dr. Victor Borovsky and Adele Poindexter.

fect, “the goose” can be felt swaying its head—as implied by the peculiarly designed sound of the cackle. Presumably, the actual action is that the scribe has just arrived at the spot and is busy setting up his booth and making the rest of his habitual preparations for his daily work, such as arranging and sharpening his quills (note that it is early in the morning and we are right after the “Dawn over the Moscow river”). This brief scene, a fine snapshot from the Red Square, displays the compactness—and for that matter, the would-be power and potential—of this music, its ability to authentically represent an everyday situation by aptly responding to the sudden-arisen demands of the—musical—stage. We get information about four people in about half a minute’s music, with the scribe in the focus, and we have the figures of these people before us—“in our mind’s eye”. What we are facing here is a live instance of “musical metaphor”, a multiple or multi-layered musical metaphor, consisting mainly of synecdoches: the scribe, sharpening—“scraping and scratching”—his quills, resembles a goose in that he sways his neck, cackling, that is, “becomes a goose”: he is identified with his working tools (even with his ink-horn) in our perception. *The final result is a mask* through which we can peep in the figure itself. Remarkably, the streltsy—apart from the remark “the scribbler is pen-pushing” (which does not disturb or break the fine implicity of the situation, as it stands before, half-way outside of, the metaphorical structure)—never speak about “the scribe” in an explicit way; they only say these words: *goose, scraping and scratching, ink-horn*. The situation is unambiguous, even at the level of words. It is important to note the otherwise obvious fact that, despite the adequately arranged *lexis* of this scene (the work of Musorgsky’s hand), the real effect is conveyed not by the literary metaphors (synecdoches) but the musical ones. That the scribe “scrapes and scratches” his quills, and his stature bears resemblance to a goose, is perceived not so much via the words as in and by the music. (Remember Gogol’s “sonic speech” in Eikhenbaum.) The scribe’s movements, gestures and his appearance are genuinely accessible—palpable—for aesthetic perception. Here a process of musical association takes place, at the end of which we have the stature and countenance of the “scribbler” clearly and distinctly before us. This association process is conveyed by the “sonic” layer, i.e. the music, for the most part in the orchestral parts.

The plasticity of the scene is mainly ensured by the *sonic* element—the “cackling” sound accompanying the scribe’s action on the stage commented on by the streltsy on the one hand, and the mockery by the streltsy of the scribe on the other. The “cackling sound” forms the skeleton of what I call *musical synecdoche*, for it is this very element that powerfully leaves its stamp on the musical stage, thus producing the aesthetically relevant (i.e. perceptible and adequately decodable) information for the listener of the opera.

The witty mode of representation of the scribe, marked with remarkable ingenuity in terms of musicalness and operatic stagecraft, is secured by the strict

observation of proportions: the composer adds only the required minimum of “gooseness” to the music, taking utmost care to avoid the over-emphasizing of the identification of the “scribe” with “goose”, lest to lose the gist of the scene. The aesthetic value of this “snapshot scene” is created by the sonic metaphoricity—the rhythmical cackles in the oboes.

The accord between the two *chinovniks*, Akaky Akakievich and the *Подъячий* being introduced into the poetical (musical) world of *The Overcoat* and *Khovanshchina* is more than apparent. In his *début* the *Подъячий* not only seems to follow closely Akaky Akakievich in his mask-like appearance but, what is even more striking, the two figures, as they make their ways into the texture of the *syuzhet*, are accompanied by the very same artistic techniques: 1. *then* [after the Scribe enters the stage = ‘the genesis of the name Akaky Akakievich’] *follows the torrent of “mockery”* [on behalf of the streltsy]; 2. after the streltsy leave the scene, heading to the Kremlin, a turning-point is brought about by the *melodramatic excursus*, whereby *the scene of the Scribe's début is raised to the grotesque*. This obviously speaks of Gogol's strong and decisive influence on Musorgsky. Gogol's ways of building the narration, analysed by Eikhenbaum (“mimic-articulative depiction”, “principle of sonic speech”, “articulation and acoustics”, “live speech images, speech emotions”, “sonic gestures”, “sonic semantics”, the sonic shell of a word” etc.), become part of the technique to be used by an opera composer—true, not the main and most important one employed in *Khovanshchina*, but in the course of *syuzhet* development certainly the one that paves the way for polyphonic opera dramaturgy.

What is manifested by the “peculiar arrangement” of words as a result of the evolvement of literary genres, in Musorgsky re-appears as though flesh enveloping the skeleton—i.e. in the fabric of the music. One instance of it is the *musical synecdoche* and the *musical mask*. In terms of aesthetic effect as well as the mode of operation, it bears strong resemblance to the structural component responsible for the effectiveness of Gogol's comicality. It is remarkable that in the whole grand tableaux of *Khovanshchina* the application of this musical trope is but confined to the scenes of the scribe.³⁹ Just as in *The Overcoat*, the artistic technique that makes the figure of the *Подъячий* as it appears for us, has essentially been designed for grasping and representing an entity of typically a small calibre—chronotopically, of course, which *de natura* sets the limitations for its applicability—and as a tool for producing or catalysing aesthetic process can effectively function in small rather than larger dimensions. To summarize, a musical mask built from musico-dramatic synecdoche(s) can only work—i.e. can only bring about aesthetically

³⁹ The figure of Shaklovity can be taken as a musical form constituted and operated by musical metaphor—exclusively in his scene with the Scribe, but nowhere else in *Khovanshchina*.

perceptible effect—in the short run and on a smaller scale, which evidently proves insufficient for a grand-scale musical drama. Because the musical mask seems by nature to have much in common with the *zeugma*, a rhetorical figure that often links ideas and actions in an absurd way, thus producing humorous and comical effect, it necessarily follows that this technique is inappropriate to cope with larger-scale artistic representations.⁴⁰ There are rhetorical figures, however, which, like the hyperbaton, are able to switch over to carry a larger semantical unit.⁴¹

Though unable to govern and keep the musical dramaturgy of the whole opera under control, the musical metaphor (synecdoche) and musical mask have both proved to be excellent techniques to launch *Khovanshchina* and set it in its proper orbit, so that from this point the opera can find and develop the artistic concept that best fits it.

Typically, during Musorgsky's mature period the technique termed here as “musical synecdoche” appears exclusively in a comic—and in some part also grotesque—situation and figure, as thanks to its expressively *parodistic* character it is suitable for the representation of a small-scale entity is to be represented. By this tension, based upon zeugmatic correlation, everyday normality is shattered to pieces; yet at the same time—in the given musico-dramatical moment—it does not generate another, larger-scale, configuration to constitutively re-arrange the outlines of the figure and the situation and enhance the *siuzhet* as, for example, Marfa's figure does versus the old Khovansky who is gradually pushed into regression.

At this point a comparative analysis ought to follow of the Musorgsky opera and its “Pushkinian pre-text”: the undoing of the network of threads connecting *Khovanshchina* to Pushkin's “romantic tragedy”, *Boris Godunov*, i.e. catching “polyphonic dramaturgy” on the opera stage in action and, finally, placing all this in the mirror of the interpretation of Musorgsky's *Boris Godunov*.⁴²

⁴⁰ Cf. Tinyanov above on Gogol's techniques applied for attaining comicalness. Cf. “...by listing objects [...] that are incongruous with each other.” See fn. 22

⁴¹ Pushkin's *Boris Godunov* can be interpreted as a huge hyperbaton. See the chapter *Hyperbaton and Irony. From the Disciple to the Pretender* [*Hiperbaton és irónia. A tanítványtól a trónkövetelőig*] in Mezösi: 2006, pp.63-75

⁴² Part of that work has been done in Mezösi: 2006. The thorough analysis of Musorgsky's *Boris*, and involving it in a comprehensive study of the “Russian chronicle play” is a work lying ahead.

The piano score of the scene of the Scribe
and the streltsy from Act I of *Khovanshchina*

21 Moderato (P)

1-я С. прет. Гу - ся то - чит.

2-я С. прет.

Moderato (P)

КУЗЬКА (P) (подходят к Подьячему)

1-я С. Чер - ни ли - це - то, го - спо - ди!

2-я С. Вот за - скры - нит - то.

Моисеенко Людмила

О КОЛОРИЗМЕ ГОГОЛЯ
(некоторые наблюдения)

*«Отсутствие цветного слуха
в художнике пера и кисти - изъян»
(А.Белый, «Мастерство Гоголя»)*

Abstract: On Gogol's use of colours (some observations)

In his early years Gogol consciously prepared for a painter's career. His professional knowledge of painting and drawing, acquired at the Saint Petersburg Academy of Arts, was tangibly present in his literary works. In connection with this, the assertions of Gogol, the innovator and master of "images expressed in word-colours", on the nature of light and the colours in art in general and on the important role of light and the colours in painting and in literary texts are of great interest.

Keywords: Gogol, Saint Petersburg Academy of Arts, important role of light and the colours in painting and in literary texts

В течение своей непродолжительной жизни Гоголь (1809-1852) пере-пробовал разные роды деятельности – служебной, актёрской, преподавательской, художественной, наконец, писательской. Если помнить, что будущий великий писатель с молодых лет сознательно готовил себя к поприщу художника-рисовальщика и живописца, то становятся более понятными те стороны его литературного творчества, которые связаны с характерной, присущей именно гоголевскому стилю словесной изобразительностью. С молодых лет, постоянно, и в Петербурге, и пребывая за границей, он вращался в среде русских живописцев, гравёров, скульпторов, которых по возможности поддерживал материально. Закончив три класса Академии художеств в Петербурге, он был действующим художником, регулярно практиковал натурные зарисовки в Италии и везде, где останавливался подолгу. Прекрасно разбираясь в живописи эпохи итальянского Возрождения, он штудировал труды Л.Б.Альберти, Леонардо да Винчи, Д.Вазари, Ченнино Ченнини и других. Будучи связанным с миром художников всю сознательную жизнь, свои познания в живописи он вольно или невольно отражал в своём литературном творчестве. Сохранились иллюстрации Гоголя к его собственным произведениям. В частности, это знаменитые финальные сцены к "Ревизору", которые являются обязательными жестовыми комментариями к драме. Они обязательно учитываются при сценической постановке этого произведения и в наши дни.

О Гоголе-колористе исследователи его творчества в разное время высказывались неоднократно: «... у него тенденция - красочна, краска - осмысленна»; «у Гоголя сюжет в цвет впаян»; «гоголевская краскопись и небопись»; «удивительна его манера одевать сцены в цвета»; «белое, серое, чёрное в его произведениях – это цвета гоголевской фикции»; «он передвижник до передвижников»; «у него звукопись переходит в живопись языка» и т.д.

В России XIX и до некоторой степени XX века было по крайней мере три эмблематических образа, имевших широкий резонанс в литературе: 1) *Последний день Помпеи* (1830-1833) Карла Брюллова; 2) *Явление Христа народу* (1837-1857) Александра Ив́анова; 3) *Сикстинская мадонна* Рафаэля.

Показательно, что Гоголь на все эти три произведения живописи откликнулся обстоятельными очерками «Последний день Помпеи» (1834) и «Исторический живописец Ив́анов» (1846), а также обширным фрагментом о Рафаэле в очерке «Рим» (1843). Их содержание связано с нашей темой. Эти эссе проливают свет на отдельные стороны творческого метода самого Гоголя, позволяют лучше понять принципы его эстетики. В этих оригинальных опытах Гоголя-искусствоведа и одновременно литературного критика поражает многое. Это и детальное знание ситуации в академической среде русских живописцев, и оригинальные рассуждения автора не только об эстетике Ренессанса, но также высказывания о современной ему натурной живописи. В частности, в очерке о своём гениальном соотечественнике Александре Ив́анове Гоголь детально рассуждает о принципах натурной живописи, которые во многом совпадают с веяниями барбизонской живописной школы, сформировавшейся во Франции к 1830 году, которая призывала творить непосредственно в природе, «писать с натуры». Показательно, что этот очерк написан Гоголем задолго до появления широкой «моды на пленэр», до первых французских импрессионистов.

Ввиду ограниченных рамок данной публикации, продемонстрируем лишь несколько фрагментов, наиболее характерных, которые иллюстрируют эстетические взгляды Гоголя-живописца и Гоголя-художника слова.

1. Вот его мысли о взаимоотношениях художника и изображаемой им природы. В этом плане может представлять интерес достаточно категоричное высказывание двадцатилетнего Гоголя относительно **симбиоза человека, искусства и природы**: «Произведения искусства вообще являются доселе ... отрывисто. Перехода нет никакого от природы к произведениям человека. Они отрублены как топором от своего источника. Я уже не говорю о том, что у них не представлен вовсе этот брачный союз человека с природой»

[отрывок из статьи Гоголя «Мысли о географии (для детского возраста)» (1829 г.).

И в более зрелом возрасте писатель развивает эти же мысли: *«Вся та природа, которую чаще видит человек, которая его окружает и живёт с ним, вся эта видимая природа, вся эта мелочь... достигли изумительной силы и совершенства. Все наперерыв старались заметить тот живой колорит, которым дышит природа. Всё тайное в её лоне, весь этот немой язык пейзажа, подмечены или, лучшие сказать, украдены, вырваны из самой природы, хотя всё это украдено отрывками, хотя все произведения этого века (XIX века – Л.М.) похожи более на опыты или, лучшие сказать, записки, материалы, свежие мысли, которые наскоро вносит путешественник в свою книгу с тем, чтобы не позабыть их и чтобы составить из них после нечто целое»* [Соч., т.1, с.333].

2. Оригинальны размышления Гоголя о колорите, изложенные им в манере лекции, пафос которой в равной степени относится как к пленэрной живописи, так и к художественному тексту: *«Колорит, употребляемый XIX веком, показывает великий шаг в знании природы. Взгляните на эти беспрестанно появляющиеся отрывки, перспективы, пейзажи, которые решительно в XIX веке определили слияние человека с природой: как в них делится и выходит окинута мраком и освещённая светом перспектива! как сквозит освещённая вода, как дышит она в сумраке ветвей! как ярко и знойно уходит прекрасное небо и оставляет предметы перед самыми глазами зрителя! какое смелое, какое дерзкое употребление теней там, где прежде вовсе их не подозревали! И вместе, при всей этой резкости, какая роскошная нежность какая подмечена тайная музыка в предметах обыкновенных, бесчувственных! Но что сильнее всего достигнуто в наше время, так это освещение (здесь и далее в цитатах подчёркнуто нами – Л.М.). Освещение придаёт такую силу и, можно сказать, единство всем нашим творениям, что они, не имея в себе никакого глубокого достоинства, показывающего гений, необыкновенно, однако же, приятны для глаз. Они общим выражением своим не могут не поразить, хотя, внимательно рассматривая, иногда увидишь в творце их необширное познание искусства»* [Соч., т.1, с.334].

3. Свообразны рассуждения Гоголя о вреде и о пользе разного рода «эффектов» в живописи и в искусстве вообще, а также высказывания «о контрастах»: *«Возьмите все эти отпрыски яркого таланта, в которых дышит и веет природой так, что они, кажется, как-будто оцвечены колоритом. В них заря так тонко светлеет на небе, что всматриваясь, кажется, видишь алый отблеск вечера; деревья, облитые сияньем солнца, как-будто покрыты тонкой пылью; в них яркая белизна сладострастно сверкает в самом глубоком мраке тени. Рассматривая их, кажется, боишься дохнуть на них. Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сра-*

женья света с тенью, весь этот эффект сделался целью и стремлением всех наших артистов» [там же].¹

Завершая рассуждения об «эффектах» как о манере художественного выражения, Гоголь даёт им собственную эстетическую, этическую и моральную оценку: *«Можно сказать, что XIX век есть век эффектов. Всякий, от первого до последнего, топорщится произвести эффект, начиная от поэта до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, XIX век, по странной причуде своей, наконец обратится ко всему безъэффектному. Впрочем, можно сказать, что эффекты более всего выгодны в живописи и вообще во всём том, что видим нашими глазами: там, если они будут ложны и неуместны, то их ложность и неуместность тотчас видна всякому.... В руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина; но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимающего они отвратительны»* [«Последний день Помпеи», Соч., т.1, с.333-334].

Показательно, что сам Гоголь в личной жизни и в своём творчестве нередко прибегал к разнообразным «эффектам». В гоголевских «Записных книжках», в рубрике под названием «Как нужно создавать эту драму» (без упоминания её будущего названия), наше внимание, в частности, привлекли отдельные рассуждения автора: *«1.Облечь её в месячную (лунную – Л.М.) чудную ночь и всё серебряное сияние и в (тёплое) роскошное дыхание Юга. 2. (Осветить) Облить (так в оригинале – Л.М.) её сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она вся нестерпимого блеска! 3.Осветить её всю минувшим, вызванным из строя удалившихся веков, полным старины временем, обвить разгулом, козачком и всем раздольем воли»* [«Наброски, выписки, отрывки». Соч., т.1, с.471].

Примечательно, что эти мысли высказаны писателем задолго до появления электричества и электроники, с помощью которых стало возможным создание различных современных сценических и иные специальных зрелищных эффектов. В своих заметках Гоголь как бы предвосхищает их. В его «иерархии ценностей» на первых ролях «эффекты» свето-цветового ряда (*облечь... в сияние, осветить-облить потоком ...лучей, осветить ... минувшим временем* и т.д.), проблемы же композиции именно здесь отодвигаются писателем на задний план.

Известны и другие высказывания Гоголя об «эффектах» в живописи, которые сохранились в мемуарах современников. П.В.Анненков, близко знавший Гоголя в итальянский период их жизни, вспоминает: *«Под массами зелени итальянского дуба, платана, пины и пр. Гоголь, случалось, воодушевлялся как живописец (он, как известно, сам порядочно рисовал). Раз он сказал мне: «Если бы я был художник, я бы изобрёл особого рода пейзаж. Какие деревья и ландшафты теперь пишут! Всё ясно, разобрано, прочтено*

мастером, а зритель по складам за ним идёт. Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его, вот какие пейзажи надо писать» [П.В.Анненков, Гоголь в Риме. Литературные воспоминания. СПб, 1909, с.49].

Один из парадоксов литературы в её взаимоотношении с изобразительным искусством заключается в том, что трудно установить во всех случаях первооснову: слово ли предшествует изображению или изображение предшествует слову. Представляется важным, что слово не только существует в его визуальной и звуковой оболочке, но что оно является обязательной составной частью воспринимаемого зрительно или на слух *чувственного образа*². **Важно и то, что это не слово вообще, но слово в определённом (кон)тексте.** В любом виде искусства знак, а в литературе наиболее типичным знаком является *слово*, неразрывно соединяется выразительным обозначением, в результате чего получается синтетическое слияние двух качеств в единой художественной форме. Традиционно считается, что чем богаче выразительное обозначение, тем ярче художественный образ.

Разумеется, такое слияние может и не происходить. Но каждый творец, создающий новую выдающуюся изобразительную формулу равно как и литературный шедевр, приступая к работе думает о значении этих творений для будущего зрителя или читателя. И эта установка придаёт выразительную окраску любому произведению, становясь художественной мыслью. Дальнейшая её коммуникативная репрезентация, например, в художественном тексте – это уже, так сказать, дело техники и таланта.

Применительно к теме данной публикации отметим, что новаторство Гоголя-писателя заключается **также и в том**, что в русской художественной прозе он был первым и непревзойдённым мастером того, что можно с долей условности назвать «чувственными образами в словесных красках». Общеизвестны многочисленные подобные места из разных его произведений, такие, как «*Чуден Днепр при тихой погоде...*», «*Знаете ли вы украинскую ночь ...*»,

² См. по этой теме: Michaela Voemhig, Слово и образ, или *Последний день Помпеи* в зеркале художественной литературы. – Slavica Tergestina 8 – Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Trieste 2000, p.111-125; Татьяна Николеску, Рисунки Андрея Белого – Slavica Tergestina 8, Trieste 2000, p.127-143; Антонелла Д'Амелия, Письмо и рисунок: альбомы А.М. Ремизова – Slavica Tergestina 8, Trieste 2000, p.53-76; Медведева И., *Последний день Помпеи* (Картина К.Брюллова в восприятии русских поэтов 1830-х годов) – „Annali”, Sezione slava, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1968:XI: p.89-124. См. также: В.А.Успенский, О вещных коннотациях абстрактных существительных. – Семиотика и информатика. Вып.35. М.: «Языки русской культуры», 1997, с.152.

“Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии...”, описание сада Плюшкина или сцены горящей степи в “Тарасе Бульбе” и многие другие.

К проблеме чувственного образа, в том числе *цветового*, можно подходить по-разному. В частности, экспрессивную функцию цвета в тексте можно рассматривать в качестве самостоятельной, т.е., что она может осуществляться в искусстве без познавательной. Как таковую в гоголевских словесных пейзажах можно рассматривать так называемую *орнаментальную* функцию, реализуемую с помощью световых и цветовых лексических компонентов.

При внимательном прочтении гоголевских текстов понимаешь, что его ландшафтные описания, объединённые темой “живописного образа”, могут жить и действительно живут “собственной жизнью”, условно говоря. Они производят впечатление вполне самостоятельных фрагментов, практически независимых от общей содержательной линии. Автор может их перемещать, “варьировать” по тексту по собственному усмотрению. Причём, без видимого ущерба для логики и последовательности текстуального изложения. Создаётся недвусмысленное впечатление, что первоочередное предназначение подобных самостоятельных фрагментов – выступать в упомянутой *орнаментальной* функции. При углублённом рассмотрении это впечатление лишь усиливается. В этой связи заметим, что само название раннего гоголевского цикла «Арабески» дуалистично: оно включает в себе два терминологически значимых значения: основное в качестве «сложного цветного узорчатого или стилизованного орнамента» и дополнительное как «собрание небольших литературных произведений».

Исследования текстологов показывают, что в процессе «монтажа» 1-го и 2-го тома “Мёртвых душ”, Гоголь именно так и поступал, свободно варьируя по тексту поэмы *орнаментальные* фрагменты.³

И с точки зрения *синтаксической организации* эти гоголевские ландшафтные описания представляют собой целостные в тематическом и прагматическом плане конструкции. Так устроены описания помещичьих усадеб в «Мёртвых душах», но также и картины днепровских пейзажей, ночной или горящей степи, петербургские урбанистические зарисовки и др.

Пейзажные картины Гоголя, в частности, известное описание сада Плюшкина или окрестностей усадьбы помещика Тентетникова в сохранившихся фрагментах “2-го тома “Мёртвых душ”, проникнуты духом глубокого тишины и спокойствия, на них своеобразная печать вечного: „*Пространства открывались без конца. За лугами, усеянными рощами и водяными мельницами, зеленели и синели густые леса, как море или туман далеко разли-*

³ См., в частности, связанные с описываемым явлением наблюдения акад. Н.С. Тихонравова в Примечаниях к редактируемому им Собр. соч. Н.В.Гоголя в 5 томах. Изд. А.Ф.Маркса, СПб, 1894-1896.

шийся. За лесами, сквозь мгlistый воздух, желтели пески. За песками лежали гребнем на отдалённом небосклоне меловые горы, блиставшие ослепительной белизной даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце. Кое-где дымились по ним лёгкие туманно-сизые пятна. Это были отдалённые деревни; но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз.... Всё это облечено было в тишину невозмущаемую, которую не пробуждали даже чуть долетавшие до слуха отголоски воздушных певцов, наполнивших воздух... „.

У Гоголя такие пейзажные зарисовки не связаны жанром. Например, знаменитая гоголевская “дорога” в “Мёртвых душах” или “показанный манерой Шишкина” гоголевский пейзаж – *сами по себе*. Их можно вставить в любую часть текста. Может быть отсюда, от Гоголя, и “начало тургеневского пейзажа со стилем раскрашенных фотографий” [А.Белый, «Мастерство Гоголя», с.173]

Предпринималось немало попыток сравнительного изучения литературы и других видов искусства: в частности, литературу модернизма, декадентов и символистов сравнивали с музыкой, а произведения так наз. реалистической школы – с живописью. Каждый такой опыт предполагал новый подход, новую точку зрения, однако ни один из них не сумел вывести сколько-нибудь убедительную методологию.

Попытки связать воедино различные виды художественного выражения при помощи какого-либо общего знаменателя (в наших рассуждениях здесь и далее мы употребляем связанное с колористическим описанием выражение *цветовой образ*) всегда оставляют значительную долю произвола в интерпретации. Остаётся открытым вопрос, позволяют ли различные способы выражения содержания – *слово – звук – свет и цвет* – увидеть родственную эстетическую связь между определённым прозаическим или поэтическим произведением, картиной или, скажем, музыкальной пьесой.

С известной долей осторожности следует относиться и к анализу (каким бы безупречным он ни казался) стилистических направлений, композиционных и формальных решений, общих для всех видов художественного выражения. Живописному пейзажу или портрету присущи совершенно иные пластические качества, нежели литературному произведению, так же как, например, поэтическое благозвучие выразительно отличается от музыкальной мелодичности. Понятен соблазн применить к литературным текстам понятия, заимствованные из терминологии живописи, такие как: *картина*,

*портрет, натюрморт, рамка, точка зрения, перспектива, передний план, фон, тон, цвет, колорит.*⁴

Такой подход можно оправдать, если только не забывать о том, что термин, имеющий определённое физическое или геометрическое значение в живописи, может быть употреблён в литературе исключительно как метафорическое выражение, указывающее на определённые формальные условности [Б.А. Успенский, *Поэтика композиции (глава «Рамки художественного текста»)*. 2-е изд., СПб., 2000, с.224-243].

Гоголевские тексты показывают, что их автор многократно использует такие терминологически значимые в изобразительном искусстве слова, как: *вид, картина, рама, портрет, колорит, перспектива* обороты типа: “*показались в картинном отдалении*”, “*река в зелёных, гордо поднятых рамах*”, “*живописен в своём картинном запустении*” и др.

При попытке провести сравнительный анализ произведений литературы и живописи, основываясь на некотором общем знаменателе, прежде всего следует сосредоточить внимание на том единственном элементе, который является общим для этих двух видов искусства. Это, видимо, *образ*, присутствующий более *скрыто* в словесности и более *открыто* в изобразительном искусстве. Применительно к нашей теме актуально несколько “расширенное” нами понятие *красочного* или *цветового образа*.

Понятие “*цветовой образ*” употребляется не в качестве метафоры или иного риторического приёма, а в том смысле, в каком его определил ещё Аристотель. В этом смысле образ может воплощаться как в знаке изобразительном (например, в живописи), так и в знаке языковом (в художественном (кон)тексте). Он является основной составляющей частью любого художественного выражения, претендующего на изображение реального, узнаваемого.

В литературном тексте образ тесно связан в равной мере и с областью творческих ориентиров и с психологией его восприятия. С одной стороны, интерес многих писателей к живописи – непревзойдённому орудию подражания природе – можно объяснить желанием создавать яркие (в прямом и пере-

⁴ В современной русской литературной критике и литературоведении почти традиционно писателей и поэтов называют *живописцами*. Например, Д.Выготский в своей рецензии называет О.Мандельштама-поэта *умелым живописцем* [Осип Мандельштам. Камень. Литературные памятники. Ленинград, 1990, с.236]. Г.Гершенкройн всю творческую деятельность этого же поэта называет *живописью*, отдельные стихи которого *...очаровательный образец портретной живописи...* [там же, с.225]. По словам третьего анонимного рецензента у Мандельштама «*отдельных стихотворений нет нужды указывать, потому что все они представляют или пейзажи с настроением, или настроения в обстановке пейзажа*» [там же, с.234] (цит. по изд.: К. Голуб, “Мандельштам - поэт-живописец. – *Studia Slavica Hung.* 47/3-4 (2002) 391-392).

носом смысле) образы. С другой стороны, понятие образа служит своеобразным мерилom оценки художественного текста, т.к. именно способность *вызывать или подключать образы, скрытые на глубинном уровне слова*, позволяет провести границу между эстетическим восприятием и просто семиотическим – иными словами – преобразовать “языковой знак” в “словесный изобразительный знак”, т.е. в образ который может содержать в себе также и *сему цвета*. Через подключение образов художественный текст освобождается от уз линейного искусства, развивающегося преимущественно вдоль временной оси, становится более пластичным, трёхмерным и одновременно связывается с *коллективным зрительным воображением и с «образом (картиной) мира»*. Формирование последнего вплоть до появления кинематографа и телевидения (особенно *цветного кинематографа и телевидения*) – было достоянием в основном изобразительного искусства.

В «картинных» фрагментах и зарисовках у Гоголя очень часто организован *принцип контраста*, когда сталкиваются *слово и изображение*, фабула и идейное содержание, скрытый смысл противопоставляется явному. Это, в частности, прослеживается в сценах описания степного пейзажа в «Тарасе Бульбе»: *«Вечером вся степь совершенно переменялась. Всё пёстрое пространство её охватывалось последним ярким отблеском солнца и постепенно темнело, так что видно было, как тень перебежала по нём, и она становилась тёмно-зелёною; ... по небу изголуба-тёмному, как-будто исполдинской кистью наляпаны были широкие полосы из розового золота; ... иногда ночью небо в разных местах освещалось дальним заревом от выжигаемого по лугам и рекам сухого тростника, и тёмная вереница голубей, летевших на север, вдруг освещалась серебряно-розовым светом, и тогда казалось, что красные платки летали по тёмному небу»*.

Хроматические и ахроматические цвета, в разных сценах запоминаются ещё и потому, что передающие их *словесные краски* «работают» в умело расставленных автором свето-цветовых коллизиях. Антитезу света и цвета Гоголь способен передать даже в одной краткой сцене: *“Свет усилился, и они сидя вместе, то освещаясь сильно огнём, то набрасываясь тёмною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жирардо della notte»* («Тарас Бульба», Соч., т.2, с.324).

Конечно же читателя привлекают и другие, раскрашенные Гоголем по-иному (в том числе и в барочной стилистике) пространственные пейзажные картины: *«Степь, чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда весь Юг, всё то пространство, которое оставляет нынешнюю Новороссию, до самого Чёрного моря, было зелёной девственной пустыней. Ничего в природе*

не могло быть лучше, вся поверхность земли представлялась зелёно-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов; «Сквозь тонкие, высокие стебли травы сквозили голубые, синие и лиловые волошки; жёлтый дрок выскакивал вверх своею пирамидальною верхушкою; белая кашка зонтикообразными шапками пестрела на поверхности; занесённый, бог знает откуда, колос пшеницы наливался в гущу... Чорт вас возьми, степи, как вы хороши! ...» [«Тарас Бульба»].

К особенностям писательской техники Гоголя можно отнести также и редкое его умение воспроизводить в тексте *эффект прозрачности*. Обычно трудно передаваемое словами состояние и ощущение прозрачности он достигает благодаря виртуозному фразовому построению, используя не только прилагательные-цветонаименования, но и цветовые глаголы и существительные, включая также формально «нецветовые» слова: „Хорошенький овал лица её круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какой-то прозрачной белизной, когда свежее, только что снесённое, оно держится против света в смуглых руках испытывающего его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; её тоненькие ушки также сквозили, рдея проникшим их тёплым светом” [«Тарас Бульба», Т.2, с.144].

Несмотря на синтаксическую усложнённость композиций и некоторую свойственную раннему гоголевскому стилю витиеватость, в целом у этого писателя обнаруживается безупречный цветовой вкус, чувство цветовой меры, оттеночный нюанс профессионального живописца. Эти колористические качества передаются с помощью тщательно подобранных или составленных самим Гоголем основных или оттеночных наименований цвета. «Цветные» и «нецветные» слова в его (кон)текстах взаимодействуют, гармонично чередуясь и заполняя пространство, заключённое в контуры словесного описания. Они удивительным образом передают ощущение цветовой субстанции.

Для достижения задуманного цветового эффекта, передающего ощущение и настроение света в сочетании с цветом, Гоголю иногда достаточно использовать всего лишь один ахроматический белый цвет. Перед нами описание русского зимнего пейзажа: “Зима. И одним цветом белым рисует зима. Бедный цвет, но как много ... изобразительности. Эти роскошные завесы, снеговые глыбы, покрывающие от корней до верха большие и малые деревья; это множество жемчугу и бриллиантов, сверкающих при свете солнца и луны; ... этот полумрак днём и полусвет ночью» [Соч., т.5, с.380]. Как видим, словесный «подмалёвок», оформляющий окончательную свето-цветовую гамму созданной словами картины, автор реализует с помощью нецветовых

слов. При этом используются разные части речи: здесь *снег, жемчуг и бриллианты*, это *свет солнца и луны, сверкание, полумрак и полусвет*.

Один лишь белый цвет используется и в бытовых картинах-натюрмортах, в частности, при описании римских празднично украшенных лавок в канун Рождества. В них этот цвет выполняет *орнаментальную функцию*, которая помогает создавать общее колористическое настроение (при этом, правда, вызывает удивление, что, воспевая гимн обжорству в этой сцене, глубоко религиозный Николай Васильевич, кощунственно сравнивает лавки со съестным с храмом !!! – Л.М.): “...*продавцы съестных припасов, пицкареры, убирали свои лавочки: свиные окорока, колбасы, белые пузыри, лимоны и листья обращались в мозаику и составляли плафон; круги пармезанов и других сыров, ложась один на другой, становились в колонны; из сальных свечей составлялась бахрама мозаичного занавеса, драпировавшего внутренние стены; из сала, белого как снег, отливались целые статуи, ... которые изумлённый зритель принимал за алебастровые – вся лавочка обращалась в светлый храм, сияя позлащёнными звёздами” [“Рим”, Соч., т.3, с.147].*

Без петербургской темы – без описаний городского пейзажа с его характерной стилистикой (в том числе и цветовой) - невозможно представить творчество писателя. Да и тема настоящей публикации будет выглядеть неполной. Ведь Гоголь, наряду с Пушкиным, – это общепризнанный «зачинатель» петербургской темы в русской литературе. Хотя Гоголь всегда тяготился жизнью в Петербурге и с трудом переносил климат северной столицы, он, тем не менее, был и остаётся одним из признанных “певцов Петербурга”. В урбанистическом пейзаже гоголевского Петербурга цвет играет существенную роль. В своих «Записных книжках 1841-1842 г. и 1846 г.» он даже заводит специальную рубрику «Черты городов».

Уже в своих ранних литературных опытах Гоголь использует отмеченный выше приём *игры света и тени* с использованием оригинальных свето-цветовых метафор в *декоративной функции* контрастной цветовой образности. Перед нами юношеские опыты – сборник “Отрывки из начатых повестей”, которые создавались в 1831-1833 гг. Гоголю здесь всего двадцать с небольшим лет. В повести “Страшная рука” (1831 г.) ахроматические картины петербургского городского пейзажа выдержаны в манере Рембрандта в чёрно-белых цветовых оппозициях. Описание дождливой петербургской погоды передано в единой графической манере без употребления хроматических красок и даже оттенков, но с умело расставленными словесными *световыми доминантами* – разными частями речи: глаголами, существительными, прилагательными. Вся 1-я глава повести состоит всего из 4-х неполных строк: “Было далеко за полночь. Один фонарь только озарял капризно улицу и

бросал какой-то страшный блеск на каменные дóмы и оставлял во мраке деревянные; из серых превращались совершенно в чёрные...” (Соч., т.1, с.104).

Вот три первых предложения 2-й главы, также незаконченной, которая представляет собой вариант 1-й главы. Они выполнены в той же стилистической манере: “Фонарь умирал на одной из дальних линий Васильевского острова. Одни только белые каменные дóмы кое-где вызначивались. Деревянные чернели и сливались с густой массой мрака, тяготевшего над ними (там же).

А вот начало 3-й и последней главы этой очень короткой повести: «Дождь был продолжительный, сырой, когда я вышел на улицу. Серодымное небо предвещало его надолго. Ни одной полосы света. Ни в одном месте, нигде не разрывалось серое покрывало. Движущаяся сеть дождя задрнула почти совершенно всё, что прежде видел глаз, и только одни передние дома мелькали будто сквозь тонкий газ; тускло мелькали вывески, ещё тусклее над ними балкон, выше его ещё этаж, наконец, крыша готова была потеряться в дождевом тумане, и только мокрый блеск отличал её немного от воздуха» (Соч., т.1, с.107).

В определённом смысле у Гоголя взгляд не столичного жителя, не петербуржца, а взгляд из Нежина, восприятие “Петембурга” глазами кузнеца Вакулы «этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности», среди “диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности» [«1834»].

В “Невском проспекте” (1834 г.), представляющем собой метатекст, состоящий из ряда “петербургских текстов” разных иерархических уровней, среди прочего найдём даже рассуждение о типе “художника петербургского”: “не правда ли странное явление – художник петербургский? Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где всё мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно! и художники здесь вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих как Италия и её небо...”; “У них всегда почти на всём серенький мутный колорит – неизгладимая печать севера!”⁵.

⁵ Для того, чтобы понять чувства Гоголя к другой стране, к горячо любимой им Италии, в которой он прожил почти 10 лет, приведём несколько выдержек из его писем: “Если бы вы знали, с какой радостью я бросил Швейцарию и полетел бы в мою душеньку, в мою красавицу Италию. Она моя! Никто в мире её не отнимет у меня. Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – всё мне снилось!...” (Н.В.Гоголь В.А.Жуковскому. 30 октября 1837 года); “Словом, вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить” (Н.В.Гоголь А.С.Данилевскому. Апрель 1837 года); “Вот моё мнение! Кто был в Италии, тот скажи “прости” другим землям. Кто был на небе, тот не хочет на землю. Словом, Европа в сравнении с Италией всё равно, что день пасмурный в

Там же и свето-цветовое описание-характеристика ночной столицы и Невского проспекта: *“Он лжёт во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущённою массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, - когда весь город превратится в гром и блеск... и когда сам демон зажигает лампы только для того, чтобы показать всё не в настоящем виде”*. По определению А.Белого, именно в подобных описаниях у Гоголя нередко *словесные краски - это цвета фикций* [Андрей Белый, Мастерство Гоголя, с.]

Если же говорить о цветовой палитре писателя в целом, о диапазоне свето- и цветоупотреблений, то они в урбанистических описаниях представлены очень широко. В “Петербургских записках” (1836 г.) можно обнаружить не только привычно серенькую, но и мажорную картину пробуждающегося после зимы весеннего города, которая по манере и краскам напоминает живопись Тёрнера: *“Нева вскрылась рано... Столица вдруг изменилась. И шпиз Петропавловской колокольни, и крепость, и Васильевский остров, и Выборгская сторона, и Английская набережная – всё получило картинный вид, ...когда Адмиралтейским бульваром достиг я пристани, перед которой блестят две яшмовые вазы, когда открылась передо мною Нева, когда розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, строения стороны Петербургской оделись почти лиловым цветом ,... когда церкви, у которых туман одноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисованными или наклеенными на розовой материи, и в этой лилово-голубой мгле блестел один только шпиз Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы, - мне казалось, будто я не в Петербурге”* (т.1, с.461-462).

Отметим, что проникнутые очевидным влиянием гоголевской стилистики петербургские урбанистические сцены другого «певца Петербурга» - Ф.М.Достоевского, будут созданы лишь через 20 лет после Гоголя.

сравнении с днём солнечным” (Н.В.Гоголь В.О.Балабиной. 1837 год из Баден-Бадена) [Цит. по изд.: В.В.Вересаев, Гоголь в жизни].

В.Моисеенко

УКРАИНИЗМЫ В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»

Abstract: Ukrainianisms in Gogol's *Taras Bulba*

Besides Pushkin, Gogol is considered to be the unquestionable founder of the literary norms of modern Russian as a national language. Through his innovations Gogol gave Russian literature a whole set of archetypes and a new imagery of Russia which he populated with concepts and characters that are still vivid today. He also significantly broadened the literary vocabulary of Russian.

The use of Ukrainianisms in *Taras Bulba* is no more than a special method by which Gogol broadens the stylistic boundaries of Russian literary language use.

Keywords: Gogol, *Taras Bulba*, Ukrainianisms, Russian literature, literary vocabulary of Russian

Гоголь стоял у истоков литературного общенационального русского языка. Подобно Пушкину, он дал русской литературе первой пол. 19 века новый набор архетипов, мифов, новых основных образных понятий русской ментальности. Этот писатель буквально населил Россию нарицательными именами и фигурами, оказав тем самым значительное влияние на последующее движение русского литературно-художественного процесса.

Обогащая русский язык новыми средствами художественного выражения, Гоголь ввёл и закрепил в русском словоупотреблении многие новые слова и обороты. В их числе и украинские языковые элементы. Это неудивительно, ведь украинский язык был первым родным языком для писателя.

В повести «Тарас Бульба» Гоголь выступает противником ограничения норм авторского повествования узкими пределами стандартного литературного стиля. Здесь он смело раздвигает изобразительные рамки в сторону разных стилей народно-разговорной речи, в частности, в сторону украинского языка, не страшась «неправильностей», о которых неоднократно писала критика ещё при жизни писателя.

Гоголь считал, что многообразие вариантных форм, конструкторов, оборотов, слов, свойственных живой народной речи в её разных стилях, может гораздо шире применяться в художественной литературе, чем это допускалось тогдашними нормами так называемого «хорошего слога». Показательно в этом отношении его суждение о Пушкине как о национальном поэте в его

отношении к литературному языку: «Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство»¹.

Гоголевский «Тарас Бульба» - эта «повесть-дума», по праву считается непревзойдённым образцом органического синтеза художественной прозы и народно-песенных ритмов². Это произведение неоднократно подвергалось автором коренной переработке. Сохранились и опубликованы рукописи первой (1835 г.) и второй редакции повести (1842 г.), а также черновая рукопись (1833г.), подвергнутая Гоголем существенной правке. При переработке «Тараса Бульбы» глубокое влияние на Гоголя оказали памятники украинского народно-поэтического творчества. Осенью 1839 г. Гоголь пишет из Мариенбада: «Малороссийские песни со мною. Запасаюсь и тщусь, сколько возможно, надыхаться стариной»³.

Акад.Н.С.Тихонравов, редактор 10-томного полн. собрания сочинений Гоголя, выяснил, что начало переработки «Тараса Бульбы» относится именно к этому времени (август 1839 г.).

В отличие от первой редакции стиль второй редакции повести связан с фольклором более глубоко и многосторонне. Этим отчасти объясняется причина, по которой Гоголь вводит во вторую редакцию повести ряд новых, по сравнению с черновыми вариантами и первой редакцией, сцен, ярко окрашенных украинизмами.

Употребление лексических украинизмов – лишь один из многих новаторских приёмов, который ранний Гоголь мастерски использует, обогащая вокабуляр и расширяя стилистические границы русского словоупотребления. Украинизмы «Тараса Бульбы», так же, как и «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» придают им неповторимую, «гоголевскую» атмосферу Украины, которая неминуемо теряется при переводе даже на близко родственные славянские языки. Я имею в виду в первую очередь не совсем удавшиеся переводы Гоголя на украинский язык.

Украинская тема была необыкновенно популярна в русской литературе ещё до Гоголя, в 20-30-е годы XIX века. Гоголь не был первым, кто перенёс тему Украины на русскую языковую почву. Его предшественниками были Нарез-

¹ Г.А.Гуковский. Реализм Гоголя. М.-Л.: «Худож. лит-ра», 1959, с.207.

² См. об этом: В.Г.Белинский, Полн. собр. соч. в 13 томах. Т.10, Л., 1948; П.Житецкий, Мысли о народных малорусских думах. Киев, 1893; И.Мандельштам, О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902; С.Родзевич, «Тарас Бульба» як історична повість. – В кн.: «М.Гоголь.Твори». Т.ІІ. Київ, 1930; В.Гиппиус, Гоголь, Л., 1924; В.В.Виноградов, Язык Гоголя. - В кн.: «Н.В.гоголь. Материалы и исследования». Под ред. В.В.Гиппиуса. Т.2, М.-Л., 1936.

³ Письма Н.В.Гоголя, т.1, с.621.

ный, О.Сомов, Максимович, Олин, Любич-Романович и другие пишущие на украинские сюжеты. Впервые к этой традиции Гоголь присоединяется своими «Вечерами на хуторе близ Диканьки». По мнению известного гоголеведа В.В.Гиппиуса, «украинский элемент был внесён им в русскую литературу с гораздо большей силой и блеском таланта, чем могли это сделать его предшественники».⁴ Можно с уверенностью говорить о том, что многие украинизмы, употребляемые в наши дни в общенациональном русском литературном языке, получили «права гражданства» именно в эпоху Гоголя и именно из произведений Гоголя.

Уже в начальный период творчества он сознательно готовит читателя к восприятию незнакомой лексики. В Предисловии к «Вечерам на хуторе близ Диканьки, повестях изданных Рудым Паньком» он помещает список "по азбучному порядку, тех слов, которые в книжке не всякому понятны". Уже беглое знакомство с этим списком, состоящем из семи десятков слов с русскими эквивалентами, показывает, что все они являются лексическими украинизмами.

А теперь рассмотрим лексико-семантический состав украинизмов в «Тарасе Бульбе».

Вполне естественно увидеть здесь многочисленные **реалии украинской истории и быта**: *Сичь* – «рус. «Запорожская Сечь». В гоголевском тексте именно так, в украинизированной огласовке – с «і» на месте этимологического } «ять» (ср. укр. *Січь*); *жид*, *жидовка*, *жидовá* – «еврей, еврейка, (собирает) еврей»; *ятка* (укр. *ятка* – «базарная или ярмарочная палатка, балаган. Гринч.IV, 545); *облоги* (укр. *обліг*, род.пад.*облогу* – «давно непаханное поле». Гринч.III, 15); *хата* – « украинск. изба»; *харч*- «припасы»; *бандура* и *бандурист* – «музык. инструмент, через польск. *bandura* из итал. *pandŪra*; *яломок* – «еврейская войлочная шапочка»; *оселедець* (букв. «селёдка» - специфическая казачья мужская причёска в виде длинной пряди волос на бритой голове, которая закладывается за ухо). Ср. также: *чуприна* – «чуб, причёска»; *мазунчик* – «баловень, любимчик». (Гринч.II, 397); *ватага* (укр. *ватага* – «гурьба, стая; шайка); *шляхи* – «дороги»; *добрий* в знач. «хороший, прекрасный» (*добрыє козаки, добрий конь*); *добре* – «хорошо»; оборот *волки-сыромахи* – (ср. в укр. думах: «Ще й *вовки сіроманні* нахожали, жовту кость по балках, по тернах разношали ...»);

червонец – (зд. «золотой», польск. *szewoniec*; в России, начиная с Петра I, казначейский билет в 10 рублей). Интерес представляет многократное употребление Гоголем (и позже, в «Мёртвых душах») колористического глагола и прилагательного с корнем *червон-* в значении «краснеть», «красный»:

⁴ В.В.Гиппиус. Н.В.Гоголь В кн.: Полн. собр. соч. Гоголя, т.1, М.-Л., 1940, с.25.

Червонели уже всюду красные реки; *червоверхие* шапки; *червонные мониста* и др.

Среди реалий немало названий украинских кушаний: *саламата* – (укр. *саламаха* – «кушанье: истолчённый чеснок с солью и хлебом». Гринч.IV, 97), *пампушки*, *пундики*, *вареники* и др.

Здесь же обороты украинского просторечия, включая специфичные формы обращения: *старый* – (вульг.) панибратское обращение к старшему («Вишь, какой батько – подумал про себя Остап, - всё старый, собака, знает, а ещё и прикидывается»); *старá* – обращение к жене; *хлопцы*- «парни»; *гречкосей* (укр. *гречкосій* – «хлебопашей, земледелец». Гринч.I, 325); *вытребеньки*- (укр. *витребеньки* – «прихоти, баловство, выдумки». Гринч.I, 194), *клейтух* – «пробка, затычка, пыж»; *гаман* – «кошель»; *опохмел* – «похмелье»; *вразжий лях* (враг – эвфим. «чёрт, дьявол»; *курить вино* – «гнать самогон»; *навпереймы* (*броситься*) – «наперерез»; *бейбас* – «болван, дурак»; дни недели с полногласием: *середа*; *обсмаленный* – «обожжённый».

В «Тарасе Бульбе» встречаем слово *нежба*, которое не фиксируется украинскими словарями, и точный смысл которого из контекста установить не так просто: «Какая вам *нежба*? Ваша *нежба* – чистое поле да добрый конь: вот ваша *нежба*!»

Военная терминология: *гайдук* – «гайдук, легковооружённый воин; слуга, лакей, телохранитель» (через польск. *hajduk* из венг. *hajdú*, мн. *hajdúk*); *охочекомонный* – «принадлежащий к вольной кавалерии – *охочекомонне вийско* – «вольная кавалерия». *курень* – «казацкое селение; в тексте «Тараса Бульбы» в знач. «войсковая единица» *куренной* (*начальник, атаман*).

Среди военных терминов немало **тюркизмов**, характеризующих быт Запорожской Сечи. Часть из них могла войти в русский язык через посредство украинского языка: *казан*, *байрак*, *кайданы*, *табор*, *атаман*, *есаул*, *бунчук*, *бунчужный*, *бусурмен* и *бусурман*; *очкур*(*учкур*) – «шнурок, на котором держатся штаны» и др.

Среди украинизмов немало генетических полонизмов (или европеизмов, прошедших адаптацию в польском языке): *лях*, *ляхи* – «поляк, поляки» (польск. ист., легенд. *Lech*, *Lechici* – «поляк, поляки, лехиты»); *горелка* (укр. *горілка*, польск. *gorzala*, *gorzalka*); *бурса*, *бурсак* – (польск. *bursa*); *рада* (польск. *rada*); *скарбница* (польск. *skarbnica* – «казна»); *хорунжий* – «казацкий военный чин» (польск. *chorąży*); *гетьман* (польск. *hetman*); *крамар* (польск. *kramarz* – «лавочник; торговец»); *городовое рушение* (польск. *pospolite ruszenie* – «народное ополчение»); *таратайка* (укр. *тарадайка*, польск. *taradajka*. Фасмер.IV, 22-23); *кошевой*- (укр. *кошовий*, польск. *koszowy* (Фасмер.II, 389); *броварник* – «пивовар» (польск. *browarnik* с тем же значением); *шляхта*, *шляхтич*, *шляхетство* (польск. *szlachta*, *szlachetność* – «дворянство, шляхта»);

взрачный – «видный собою, красивый. импозантный» (ср. рус. оппоз. *невзрачный*);

В ономастическом материале, в именах собственных с целью усиления «украинскости» Гоголь использует фонетико-морфологические трансформации, образуя нередко своеобразные русско-украинские гибридные формы - это фонетические замещения или вкрапления при передаче своеобразия украинских фамилий и прозвищ: *Андрій*, а не: *Андрей* (но, правда, и не *Ондрій*); *Вовтузенко* от укр. *вовтузити(ся)*- «возиться, (обл.), гомозиться, валандаться, ёрзать и *вовту́ження* – возня, ёрзанье (*Укр.-рос. словник*, т.1, Київ, 1953, с.281). Ср.также южно-рус. диал. «валтузить(ся)» с теми же значениями, что и в укр., но с меной *в/л*; написание *Пысаренко* через **ы** (в отличие от русской нормы *Писаренко*); Также и в случае: *Невылычкий* (рус. *Невеличко*) и др.

Регулярное изменение по падежам и числам несклоняемых в современном русском языке украинских фамилий на *-о* (как в украинском языке : «*Оба Пысаренки*», «*убитый Кукубенком шляхтич*», «*поставить в куренные Бульбенка Остапа*». Формы род. пад. *Черевиченка*, *Кукубенка* и т.д. Здесь, правда, следует заметить, что по правилам русского правописания во времена Гоголя, вплоть до реформы 1918 года, украинские фамилии подобного типа в самом русском языке регулярно склонялись.

Украинизированы названия известных **топонимов**:

Немеччина - (совр.укр.*Німеччина*); *Турещина* – (совр.укр. *Туреччина*); В первой редакции название *Украина* вместо *Малороссия*.

Мена рода или падежа как морфологическая особенность:

замена категории рода в близко родственных словах: *по всему степену* (муж. р.), *чертова дитина* (ж.р.) (укр. *дитина* (*вона*) – «дитя, ребёнок», в рус. *дитина* – «рослый и сильный молодой мужчина» (м.р.);

В обращениях в прямой речи встречаем форму украинского вокатива: «Не смейся, не смейся, *батьку!*», «добре, *сынку!*», «*сыны мои!*» - (рус.)«сыновья мои».

Для усиления «исторического духа эпохи» Гоголь употребляет стилизованные «полонизированные» **формы обращения**: «Позвольте, *панове*, речь держать!», «*ясновельможные паны*», «*Далибуг*, я не узнал (от польск. *dalibóg* – «ей-богу, право») *панове добродийство* (укр. *добродій*, из польск. *dobrodziej* - «вежливое обращение или вводное выражение *милостивый государь, сударь*»); *Ваша ясновельможность*; *ясновельможный пан* (польск. *jasnowielmożność, jasnowelmożny*) и др.

Редакторская правка гоголевских текстов показывает, что нередко черты сознательного языкового новаторства Гоголя читающие его современники не отличали от действительных ошибок, стилистических и грамматических. Многочисленные лексические и фразеологические украинизмы Гоголя критика считала «погрешностями против языка и слога», а некоторые почитатели его таланта всерьёз полагали, что Гоголь «недостаточно хорошо владеет русским языком».

И действительно в тексте первой редакции мы встречаем у Гоголя **лексико-синтаксические «неправильности»**: это многократное употребление оборота *не можно* + инфинитив – «нельзя» + инфинитив; *младший всех нас* – «младше всех нас»; *попустить беззаконию*; *в чести был он от всех* козаков (вместо: ...*у всех казаков*). Впоследствии Гоголь исправил эти места.

В первой редакции встречаем также украинизированные обороты: *всё это казна що* (в нач. «чёрт знает что»), *один чёрт веры неймёт* (ср. укр. *няти віри*).

Последующие переработки Гоголем черновых рукописей повести указывают прежде всего на тенденцию к устранению не столько лексических, сколько многих **грамматических украинизмов**. Ср. в черновике: *диты, теперь спать лягай* исправлено на: *Ну, дети, теперь надобно спать*; *Вот это сдурел старый* исправл. на *одурел. А поворотись, сынку! Цур тебе, какой ты смешной, сынку*. Испр. на: *А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! А красные жупаны на всему воинству* испр. на: *на всём войске; смотревшие исподлоба* –испр. на *исподлобья*; *почули запах пороху* испр. на: *почуяли* и т.д.

В отдельную группу можно выделить так наз. **украино-русизмы** – слова, словосочетания с переосмыслением типа: *хожалый* (в знач. «много выдавший, бывалый») *дюжий* («сильный, рослый, крепкого сложения; здоровый»), *курнуть* (в значении «запить, загулять, кутнуть, пьянствовать, запоем пить»), *сильно завзятый, сильно добрый, бывалые случаи, идти в догон, проникнули молнией* («пронеслись»), фразеологические сращения типа *чорта с два* и др.

* * *

Украинизмы – это только штрихи исторической стилизации в языке «Тараса Бульбы». Язык повести в целом – не стилизация под фольклор, как бы ни были совершенны все выработанные Гоголем приёмы этой стилизации. Это живой творческий синтез разноязычных и разностилевых средств, давший новый и неповторимый образец индивидуального гоголевского языкового мастерства, достигшего высокого совершенства именно благодаря

непосредственному и глубокому обращению писателя к лучшим образцам народно-поэтической речи. Слившиеся с литературным языком во всём его сложном богатстве, отшлифованные рукой гениального художника, элементы народно-песенной речи в повести выступают в новом свете, несут на себе печать индивидуальной манеры писателя.

На примере «Тараса Бульбы» наглядно проявляются глубокие внутренние возможности грамматико-стилистического взаимообогащения близко родственных языков через посредство литературной письменной речи⁵.

Можно поспорить с исследователями, утверждавшими, что «в наиболее напряжённых и лирических местах повествования Гоголь переводил с украинского на русский»⁶, что такие места, как речь Андрия к полячке, обращение Тараса к сыновьям – «выражены по-малороссийски в переводе на русский»⁷.

Дело здесь обстоит значительно сложнее. Язык «Тараса Бульбы» - не механическое соединение двух разнославянских языковых стихий. Гоголь обратился к народно-песенному творчеству украинского народа как к живому источнику обогащения выразительных средств русской литературной речи. Народно-поэтическая украинская фразеология, символика, образные семантические и синтаксические формы песенного языка расцениваются Гоголем как живые источники «славянского» национального языкового духа и обрабатываются в стиле гомеровских поэм. Возможности взаимного обогащения восточнославянских языков через посредство литературно обработанной речи были блестяще доказаны на опыте работы Гоголя над языком его исторической повести.

⁵ Л.А.Булаховский. Взаимоотношения славянских литературных языков. – «Изв. АН СССР. Отдел лит-ры и языка», вып.1, 1951, с.38, 42.

⁶ И.Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, с.217.

⁷ там же, с. 219.

ИВАН САВИЧ ПОДЖАБРИН И. А. ГОНЧАРОВА И ЖЕНИТЬБА ГОГОЛЯ

Abstract: The comparison of the Gogol's play *Marriage*, and Goncharov's Ivan Savich Podzhabrin let us reveal some of the common special features of the writers' poetics. To the similarity of the character from one side, and the hero - with another, contributes not only the overall situation of solitude and boredom, caused by the absence of woman, but is strengthened by the motives of Podkolesin's and Podzhabrin's failure of the marriage. The general intertextual plan of works is created by the problem of the change of fiance's status. We analyze the semantic process of the negative action in the figurative order of texts, in the metaphors of situation "to be in the way". Journey means the motion within the symbolic space between the fiance and the bride, but in the metapoetical plan also the road, which leads to the creation of text.

Keywords: Gogol, Goncharov, motives of marriage, wheel and road

Очерк Гончарова *Иван Савич Поджабрин* не является самым известным произведением писателя, также как и его малая проза, отодвигается на задний план по сравнению с его романами. Однако, если мы хотим проследить процесс развития поэтики писателя, нам необходимо назначить это произведение предметом нашего анализа из-за его особой значимости. Особенность очерка мы видим не только в том, что он подготавливает три романа Гончарова, а также и в том, что текст является наглядным примером освоения писателем пушкино-гоголевской традиции и его творческих поисков.

Преимущество гоголевского приёма бытописания и универсализация конкретных исторических явлений толковались в качестве особой черты поэтики Гончарова. Исследователи отмечали, что широко применяемый приём обобщения писатель унаследовал от гоголевской школы, в то время как в поэтизации прозы, в полноте и гармоничности описания он опирался на пушкинскую традицию.¹ Творческое соединение этих двух принципов в единое целое позволили Гончарову создать своеобразную поэтику своих романов, в которых разноразрядные явления и предметы представляются равнозначными.

Следовательно, в качестве одного источника поэтизмов в произведениях писателя выдвигалась не образность, а детализация предметов и типизация характеров. Однако бытовые детали в гончаровских текстах не являются

¹ ПРУЦКОВ, Н.И.: Романы Гончарова. // ФРИДЛЕНДЕР, Г.М. (Ред.): *История русского романа в двух томах*. Т. 1. М.–Л., 1962. с. 543.

средством изображения действительности, и, преобразуясь в символы, не просто обозначают какой-нибудь предмет, развивают сюжет или способствуют психологической установке.² Гоголевский приём атрибуции (снижение человеческого образа до уровня предмета или суживание его до одной господствующей черты) применяется только по отношению к второстепенным лицам,³ однако, в связи с главными образами используются особые поэтические формы. Предметы могут метафорически уподобляться и слову героя, с помощью которых он раскрывает свой настоящий лик. Детали получают также и лейтмотивную функцию, сгущая весь текстовый материал. Детали активизируют и развертывают поэтическую семантику своих наименований, и организуют знаковую упорядоченность текста.⁴ Разобщенность предмета и знака сменяется взаимосвязью знаков, когда характерная деталь, атрибут и т.п. не только замещает своего носителя, но и начинает действовать в тексте, генерируя метафоризацию предмета, так и его наименования. В процессе тематизации семантических признаков имен, наименованный предмет меняет свой статус – становится знаком, указателем признака действия действующего лица. Включение предмета в этот процесс порождает не только новые знаки, но и тропы. Наряду с этим, предмет посредством акта действия, который выполняется с его помощью, участвует и в формировании сюжета и становлении субъекта действия, и тем самым создавая межуровневые связи – нарративные и символические высказывания –, развертывающиеся во взаимодействие.⁵ В этой интеракции вместо предметности рождается многозначность, так как деталь обретает признаки действия, а действие, выполняемое с помощью детали, опредмечивается.

В результате такого разграничения нам кажется целесообразным ставить вопрос о теме сопоставительного анализа иначе. Можно ли говорить о простой предметной атрибуции Гоголя (овеществлении живого мира) или глубина его поэтического мира, раскрываемая сквозь призму творчества его наследника, скрывает другие формы оживления, семиотизации вещей, которые реализуются у каждого художника особым образом? Поэтому мы выдвиг-

² ИКУО ОНИСИ: Об одной стилистической особенности в романе *Обломов*. // THIERNER, Peter (ed.): *Ivan A. Goncarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Goncarov-Konferenz*. Böhlau Verlag, Köln. 1994. с. 271-276.

³ Например Захару, который замечает свою халатность в окружающих предметах (ср. «и я Собакевич!»).

⁴ FARUNO, Jerzy: Роль текста в литературном произведении. *Studia Russica XI*. Budapest, 1987. 118-166.

⁵ KOVÁCS Árpád: «Петра творенье» и поэтический акт Пушкина. Нарратив исторический и литературный. In: *Pietroburgo, capitale della cultura russa / Петербург – столица русской культуры*. A cura di Antonella D'Amelia, ("Europa orientalis"). Salerno, 2004, tt. 1-2. II tome, 23-51.

гаем только такие элементы общего поэтического пространства текстов, которые свидетельствуют о подобных текстообразующих приемах.

Как мы уже отмечали в своей другой работе,⁶ горизонт интерпретации очерка Гончарова раздвигает рамки как очередной переработки легендарной истории Дон Жуана, так и простого рассказа натуральной школы. В указанной статье мы занимались рассмотрением интертекстуальных взаимосвязей очерка с маленькой трагедией Пушкина *Каменный гость*. В результате нам стало ясным, что малая проза Гончарова не соответствует обычному читательским восприятию, ведь раскрывая все новые смысловые потенциалы, превосходит наши ожидания. Краткое обобщение мировоззрения и слова («жуировать») главного героя, данное повествователем в начале произведения, разворачивается по всему повествованию, и получает новые интерпретации. В фабульном мире Поджабрин же должен понять, что другие придают этому понятию совершенно другие значения.⁷ При этом проявляется эпигонство героя и цитатность его речи. Однако пересказ Поджабриным происшедших с ним эпизодов для своей компании осуществляется под противоположным углом зрения, как это реализовалось в повествовании. Таким образом его субъектность образуется в рассказе, основа его существования трансформируется в поиски другого, нового слова, при которых действующий субъект становится тождественным с субъектом действия, а субъект высказывания – с субъектом происходящего.

Возможность «пожуировать» реализуется каждый раз в значении, актуальном для данной ситуации, для данной женщины, и становится необъятным и постоянно дополнимым до тех пор, пока может приобретать новую семантику в все новых ситуациях. Как только этот бесконечный процесс прервется (например, в случае завершения ухаживания актом бракосочетания), уже нельзя присвоить новых значений, нельзя продолжить историю создания текста о смыслопорождении. Этим можно объяснить потребность субъекта действия, обозначенного именем Поджабрина, сбежать от свадебной ситуации.

Фамилия «Поджабрин» по всей вероятности образована от слова «жабры» и активизирует фразеологизмы: «взять кого-то за жабры» или «потянуть за жабры». В событийном мире мы можем считать реализацию этого организующим элементом, потому что действие начинается с того, что герой вынужден бежать от наказания за роль совратителя. Продвигающееся

⁶ MOLNÁR Angelika: «Иван Савич Поджабрин» И. А. Гончарова в свете европейской литературной традиции. *Studia Slavica Savariensia*. Szombathely, 2008/1-2. 265-283.

⁷ Например компания баронессы Цейх, в которой он остается вне круга и в то же время смысла концепта «жуировать». RÖHRIG Eszter: Oszloptörédék. In: GONCSAROV, Ivan: A letűnt század szolgálói. (Ford.: Gasparics Gyula). Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987. 343-358.

по круговой спирали произведение завершается так же: Прасковья пытается привязать Поджабрину к себе посредством женитьбы,⁸ и убегающего сломя голову главного героя останавливает и задерживает на лестнице ее крестный отец.⁹ Акт вязания отсылает к подобному действию невесты в комедии Гоголя, и в обоих случаях оно приводит не к свадьбе, соединению двух личностей, а к сохранению одиночества и разобщенности.

Возможность присвоения нового, настоящего значения слову «жуировать» не реализуется, возникает угроза ловушки – свадьбы. К тому же женщина отнимает традиционную роль мужчины и сама организует сватовство. Очевидная связь с образом Подколесина¹⁰ подтверждается не только общим актом действий (сбег и отказ от женитьбы), но также и знаковой организованностью текстов.

В дальнейшем мы обратимся к анализу процесса, как становится исходным и в то же время преобразуемым образцом для Гончарова комедия Гоголя, *Женитьба*. Пушкинская интертекстуальная линия фокусирует на образ влюбляющегося героя, а гоголевская – на персонажа, который связывает влюбленных. Гончаров больше внимание уделяет первому варианту (Поджабрин, Райский), однако и в образе Обломова явно опирается на Подколесина.

Определение театрального произведения Гоголя в качестве сатирической комедии упростило проблематику, потому что пьеса трактовалась, как заключение в рамки драматического жанра натурального повествования и считалась типично гоголевской. Исходя из этого, произведение было вынесено на периферию кругозора интерпретаторов. Однако комедия Гоголя не может быть рассмотрена сквозь призму комедий Мольера, но также не может быть прочитана однозначно и по историям с участием сводницы Селестины, потому что она основывается не на одновременно веселом (свадьба влюбленных) и мрачном (высмеивание и убийство свахы) завершении действия, более того, сюжет завершается противоположно, не заключением свадьбы.

⁸ Говорящее имя «Прасковья» восходит к известной великомученице. Святая Параскевья считается покровительницей пряжи, женской работы и в этом отношении она унаследовала функцию мойр, плетящих нить человеческой жизни. Вязание метафоризирует и соединение, сочетание браком.

⁹ Поджабрин старается «отвратить бурю» (484). Буря понимается как сочетание воды и огня, то есть в тексте демонстрируется тропологическое сближение в метафоризации свадьбы грозой. Дождь здесь «смывает» возможность бракосочетания. Реализацию этого фразеологизма можно проследить и в комедии Гоголя. Подколесин не собирается свататься в дождливой погоде, а Поджабрин прекращает ухаживать за невестой / Прасковьей.

¹⁰ Отрадин, М. В.: *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербург, Изд. СПбГУ, 1994. 5-23.

Его чтение в аспекте событийности, образов или смыслопорождения также уводит в сторону. Вместо коллизии действующих лиц происходит столкновение дискурсов, которые вращаются вокруг одного предмета, а именно – как-то привычные и инновативные значения свадьбы. У Гончарова собираются разные типы женщин вокруг соблазнителя, а у Гоголя выступают варианты женихов перед намечаемой невестой. На метапоэтическом уровне они представляют собой критику речевых жанров и способов понимания (хамский, рыцарский, материалистический, деликатный и т.д.). Каждый из женихов хочет дополнить свои недостатки и недостатки своего слова с помощью женитьбы и невесты. Следовательно, их статус жениха определяется сквозь призму потребности настоящего слова, своего личного слова о смысле interpersonalной жизни, называемой в бытовом плане женитьбой.

Произведение занимается проблематикой фантастичности и реальности метатекстуально, сменяет настоящую историю сватовства на историю непроисходящей, поэтому фантастической женитьбы, предопределенной заголовком. Определение жанра произведения, относящееся к заголовку, тематизируется в гоголевском продукте (в тексте). Тем, что автор комедии определяет свою пьесу как «совершенно невероятное событие в двух действиях» (100)¹¹, он отнимает достоверность ее действия. Но фонобуквенные совпадения и повторы обращают апофатическое намерение негации в обратную сторону. Представленное событие толкает читателя к тому, чтобы тот поверил в историю, вводимую в качестве фикции. Несовместимость мысли («женюсь») и дела («убегу»), а также многократные попытки героя сбежать предопределяют акт действия, завершающий комедию, поэтому событие совершенно не является невероятным и тем самым ставит под сомнение жанровую модель. К тому же подзаголовок пьесы обозначает новые денотаты связи между невестой и женихом, и обращает наше внимание на вопрос, что в действительности скрывает экспонируемый в заголовке предмет вместо кажущегося невозможным действием (бегством от свадьбы)?

Эта информация предоставляется вместо четкого названия жанра произведения (комедия, сатира и т.д.), и этот умалчиваемый риторический и паратекстуальный прием обозначает метапоэтическое намерение поиска жанра произведения. Гоголь прокладывает пути русской комедии, опираясь на народно-ярмарочные игры, петрушки, на французские комедии и шекспировские традиции, которые достигают своего пика в произведении *Ревизор*. В случае Чехова «бедность действия», «несвершенность событий» как подоб-

¹¹ Здесь и далее пьеса цитируется с указанием страницы в круглых скобках по следующему изданию: Гоголь Н. В.: *Женитьба*. In: Гоголь Н. В.: *Пьесы – повести*. Киев, Изд. Худ. Лит., 1977. 100-152. Курсив и выделение определённых слов или сегментов в цитируемых текстах наш. – А. М.

ные условия комедии вызывают неприятие, непонимание со стороны зрителей и критиков. Чем же таким является это скрытое содержание значения, которое движется языковой упорядоченностью текста в поисках жанра произведения?

Очерк Гончарова и комедия Гоголя начинаются с подобной сцены и постановки проблемного вопроса. Главные герои, лежа на кровати, предаются раздумьям. Схожести образов способствует не только ситуация одиночества и скуки, вызванной отсутствием женщины, но она усиливается и созвучием фамилий героев и значениями имен Поджабрина и Подколесина, выражающих детерминированность и бунт против этой детерминированности. Приставка «под» является элементом, динамизирующим воспроизведение «подчиненности чему-то». О слове «жабра» уже шла речь выше, а «колесо», помимо семантики «круглый» (колесо судьбы, завершенность, закрытость) ассоциируется также и с дорогой и странствием, то есть путешествием и неопределенностью. Поэтому семантическое начало акта бегства в действии можно обнаружить уже в самом знаковом ряду, составляющим имя – слово. Метафорика ситуации «быть в пути» относится не только к движению в рамках символического пространства между женихом и невестой. Трансфигурация действия / несовершения действия заключения брака осуществляется также и на уровне знаков.

Подколесин чувствует себя хорошо только в фиктивном мире раздумий, одиноком мечтании, подготовки к женитьбе. Акт соединения угрожает ему событием, означающим принятие обязательств, поиск партнера и адекватного наименования бракосочетания и страхом перед наступлением нового, невозвратимого и реального состояния, прекращения всего привычного. Вместо ситуации непрерывности, циклического бегства в субъекте действия, ожидающем свадьбу, возникает чувство отделенности, от других, линейной детерминированности, и потери собственной индивидуальности. Путешествие может коннотировать сюжет душевного развития, но в качестве метафоры поэтики творчества также и дорогу, ведущую к порождению произведения, достижения цели в продукте, выполнения творческой задачи.

Связи между значениями, формирующиеся посредством морфем, идентифицируют под-колесность, а разрыв, излом сегмента *кол* в начале произведения – одиночество в высказывании героя. Их трансформация в значение свадьбы в конце произведения становится событием прозаического языка текста. Исходя из этого, «колесо», круг будет являться корневой метафорой произведения, и носителем метафорического имени будет не только «страдающее», подчиненное событиям, а потом активно действующее лицо, но и рождающийся при этом субъект текста, которому присваивается презентация высказывания действующего лица и ремарок. Авторская инструкция и упорядоченность обращения к самому себе подчеркивает наше утверждение таким

образом: «Подколесин один, лежит на диване с трубкой. – Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться.» (100). Идентификация героя с его рангом вызывает семантическое напряжение, представляет противоположные позиции: под-колесин / надворный советник. Совпадения выделенных нами звуковых образов, которые разбивают секвенции имени Подколесина, в результате приводят к сближению нижеследующих мотивов. Приставка *под* повторяется в предикате «подумывать», рекуррентность сегмента *ле* выделяет акт лежания, и возникающая эквивалентность обозначает действующее лицо с помощью его главных предикатов: *лежит* и *думает* о женитьбе, создает ее виртуально. Для этого ему нужно одиночество, отдаление от других (*один*) и бесконечность, отсрочка времени. Вступление в брак, в свою очередь, требует немедленного действия, выбора жены (*жена*) и взятия обязательств (*нужно*), что подтверждается омофонической организованностью. Главный герой Гоголя видит назначение свахи в этом контексте, в акте действия «сесть и рассказывать» о женщине. Происходит редистрибуция предиката *жениться* в наименовании и повторном родстве актов: «я полежу, а ты расскажешь» (105).

Подобно тому, как очерк Гончарова описывает обретение метафорических значений в поиске эквивалента концепта «жуировать», комедия Гоголя фокусируется на семантизации заключения брака. Сводник и сваха стараются подтолкнуть Подколесина различными способами к акту женитьбы. Так начинается идентификация значения обозначаемого, при которой акцентируется новизна и изменение, т.е. смена статуса, потеря и обретения субъектности. В дикции Кочкарева, помимо доводов о женитьбе, неженатость деградирует до безумства, потери разума. В процессе этого подчеркивается индивидуальность Подколесина, его отстраненность: он единственный, кто не хочет жениться. В качестве метатекстуального высказывания мы можем рассматривать следующее замечание Кочкарева, которое также указывает на то, что за тематическим мотивом женитьбы, Гоголь поднимает другие вопросы: «не сочинишь хуже этой рожи» (146).

Сводник подменяет Подколесина, выполняет вместо него самоидентификацию, просит вместо него руки Агафьи, то есть берет на себя все акты действия жениха. Пустота речи жениха требует помощи со стороны сводника и восполнения со стороны невесты, зеркала женихов, но ее бессловность также нуждается в помощи сводника, художественно-творчески лгущей свахи. Однако роль сводника заключается здесь и в том, чтобы дополнить пустую речь жениха, наполнить его тяжелые и редкие высказывания, превратить его в дискурс. Кочкарев идентифицирует лежачее состояние, одиночество своего друга с незначительностью, с бессмысленностью жизни: «Ну что ты теперь такое? Ведь просто бревно, никакого значения не имеешь» (109). Последний

монолог Подколесина также включает функцию образования смысла в смену статуса жениха: «что я был до сих пор? Понимал ли значение жизни?» (149).

Отметим, что в *Каменном госте* Пушкина также раскрываются значения любви и смерти, отождествляемых с поэзией, творчеством, посредством тематизации и семиотизации знака. На данном уровне семантизации искомого слова для быта холостяка характерна обыкновенность, пустота и повторяемость, в то время как жизнь женатого человека обретает качества движения, необычности и счастья.

Концепт «женитьбы» ставит в центр акт выбора мужа и жены, метафора же Гоголя переосмысливает действие с помощью реорганизации знаков, применяемых в неповторяющемся сюжете единичной жизни как предмета повествования. Понятию «женитьба» противопоставляется *новое понимание* жизненного поступка. В дальнейшем мы кратко рассмотрим этот процесс. В действии традиционная сцена между влюбленными создается только между Подколесиним и Кочкаревым, когда друг на коленях умоляет главного героя жениться, а услышав отрицательный ответ, бранится и разрывает с ним отношения: «между нами все кончилось, и на глаза мне больше не показывайся!» (145). Эта имплицитная связь между ними объясняется тем, что Кочкарев претендует на женскую роль сводницы. Эксплицитно же их связь моделирует отношение отца и сына, в котором «отец» Кочкарев женит своего «сына» Подколесина. Такое продвижение роли друга, смена его позиции мотивируется и тем, что сам он не доволен своей сменой статуса и хочет отомстить за это кому-то, хоть другу своему. Сегменты его фамилии Кочкарев (к о ч р) напоминают значения бродяжничества в предикате «кочевать», но также отражаются и в фонической секвенции упрека, сделанного им свахе: «на кой черт ты меня женила?» (106).

Дикция свахи и Кочкарева полна фразеологизмами и похожая, как будто это двойные голоса с украшающей модальностью. В поединке сводника и сводницы Гоголь высмеивает не только смену традиционной роли мужчины и женщины, но и институциональное установление связей. Однако роль сводника заключается здесь и в том, чтобы дополнить пустую речь жениха, наполнить его тяжелые и редкие высказывания, превратить его в дискурс. Выражение бессловесности Подколесина проявляется прежде всего в том, что он не находит соответствующие слова для идентификации смысла заключения брака, ведь он не может даже сформировать свое мнение о невесте, только пересказывает оценку других женихов.

В ходе идентификации, женитьба, как «трудная вещь» (103), с одной стороны, формируется в метафору через деталь (сапоги), а с другой стороны ставится под вопрос дискурсивности через проблематику наименования, присвоения значения ущербному слову. Параллелизм, установленный Подколесиним, отрицает равенство между натягиванием сапога и заключением брака:

«ты думаешь, небось, что женитьба все равно, что «эй, Степан, подай сапоги!» Натянул на ногу, да и пошел?» (105). Чистота сапога является доказательством наличия жены, но одновременно служит и для предметного выражения ранга. Натягивание сапогов в случае Подколесина означает и подготовку к свадьбе, то есть предмет вовлекается в метафорическую аттракцию. В очерке Гончарова чистка сапог выполняет сюжетную функцию, поскольку Поджабрин соблазняет Машу таким актом действия в одежде своего слуги.

Свадьба оказывается состоянием невозможности выразить ее словами («слов не найдешь, чтобы выразить» 150.) в противоположность с ситуацией холостяцкой жизни, которая направлена на непрерывный поиск семантического эквивалента, устного выражения женитьбы. В момент кризиса возможности повествования, рассказа, наименования на передний план выходят события, происходящие в языке, семиотизация. Вместо понятийной денотации и предметной референции наше внимание привлекает форма высказывания. Внезапная смена представлена повторным появлением и умножением обозначений «индивидуальности» и «подчиненности»: «Однако ж что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько *подумаешь* об этом» (150). Вербальное высказывание ('говори') противопоставляется действию ('делается') и интеллектуальному занятию ('подумаешь'). Недетализуемая мыслительная деятельность заполняет этот перерыв, после которого Подколесин уже приходит к отступлению. Во время этого он не перечисляет противодовы женитьбы, а концентрируется только на действии бегства.

Подколесин чувствует себя в похожей ситуации, как невеста, которая также является всего лишь пассивным участником событий. Вступление брака, как акт перехода границы (перемена состояния) в женщине поднимает похожую боязнь смены статуса, как и в Подколесине: «Возьмут меня, поведут в церковь... (...) Прощай, прежняя моя девичья жизнь! (*Плачет.*) Столько лет провела в спокойствии...» (146); ср. Подколесин: «назад никак нельзя попятиться: чрез минуту и под венец; уйти даже нельзя – там уж и карета» (150).

Выражение «под венец» тоже ассоциирует кругообразный предмет, вызывает чувство подчиненности, а посредством акта обмена кольцами – связывание друг с другом жизни. Через тематический мотив кареты (колеса) возникает имплицитная ссылка на повесть Гоголя *Коляска*, которая репрезентирует также историю бегства от обязательств, в результате чего еще один текст и его смысловой и словесный мир вовлекается в смыслопорождение текста *Женитьбы*. К тому же колесо, коляска, тройка, путешествие в «иной», сверхчувственный («идеальный», «духовный», «творимый» и т. д.) мир становятся ключевыми мотивами и других произведений Гоголя, в том числе и *Записок сумасшедшего*. В романе-поэме *Мертвые души* странствие превращается в метафору писательской, творческой деятельности. Значит путешест-

вие может коннотировать не только сюжет душевного развития, но в качестве метафоры поэтики творчества также и дорогу, ведущую к порождению текста, достижения цели в продукте, выполнения творческой задачи. В результате наше толкование образов *Женитьбы* должно опираться и на этот семантический комплекс, играющий исключительную роль в поэтике Гоголя.

Подколесин, как действующее лицо возвышается, выделяется посредством трансгрессии субъективных форм, тематизации имени («будучи находящийся под колесом»), его семантического и семиотического раскрытия, и взаимодействия текстов, до возможности идентификации с литературным произведением. В ходе этого процесса, благодаря метафорическим перестановкам имя может коннотировать в действии то, что посредством женитьбы будет завершено «колесо судьбы», «он попадет под колесо», сломается под колесом, то есть принесет свою жизнь в жертву на брачном алтаре., под венцом-колесом.

Семиозис, создающийся в пьесе Гоголя, идентифицирует коляску и жениха посредством аналогической и мотивированной связи между обозначениями (*кол: колесо: коляска: Подколесин*). Сводник Кочкарев в своей «обручальной речи» в последний раз старается определить суть бракосочетания. Это выходит за рамки его компетенции, однако он описывает ее с помощью негации, и проводит отрицательный параллелизм между женитьбой, коляской и путешествием: «Это не то, что взял извозчика, да и поехал куды-нибудь, это обязанность совершенно другого рода» (148). В то же время, в отличие от своего вербального высказывания, в действии для скорейшего заключения брака он уже отослал за коляской.

Недоведение женитьбы до конца имеет сигнальное значение: Подколесин умеет преодолеть детерминированность, делает свой выбор и возвращается к дальнейшему поиску и расширению семантического поля наименования. женитьбы. Этот потенциал для акта действия героя (сбега и отказа от свадебного акта) заключается в его имени, содержащем возможности колеса и дороги. Он высказывает через окно: «Слышен стук отъезжающих дрожек» (150). На этот раз герой становится актантом, сопротивляющимся внешней воле других, старающихся управлять им как пассивной фигурой. В одиночестве намерение направлено на компенсацию нехватки значимости, а на пороге связывания своей жизни с партнером последует бегство. Субъект действия однако превращается в субъект, действующий против детерминирующего наименования и формирующий акт высказывания. Слово же, указывающее на сущность женитьбы, находится в постоянном развитии, охватывает произведение целиком. В плоскости наименования действия отражается невыполнение акта, постоянное сокрытие в нем значения и трудность его присвоения. Все это воплощается цикличностью в очерке (Поджабрин), в действии и конструкции комедии, сгенерированной метафорой колеса (Под-

колесин в постоянном бегстве и в вынужденной женитьбе), а также в языковом событии, в значении имени – слова, которое раскрывается в концентрических кругах и тем самым соответствует всему тексту. Повторяющееся по кругу бегство, происходящее на нескольких уровнях, обеспечивает разрыв значения детерминации цикличности, создает возможность для линейности образования новой семантики, нового дискурса и текста.

После этого мы можем обратиться к тому, каким образом рассматриваемые до сих пор уровни, точки зрения интегрируются в более высокий интервал значений, что же скрывает в себе акт заключения брака, чей метафорой становится женитьба. Женщина и мужчина, невеста и жених репрезентируют связь раздумья и лежания, активности и пассивности, красоты и материи, художественного произведения. Бегство от брака в мире произведения эксплицирует непринятие навязанных обязательств, а метатекстуально представляет открыто неромантическое отношение автора к своему произведению: каким образом рождается творение и посредством этого художник. Посредством отказа от соединения творческая воля не может воплотиться, материализоваться. Тоска Подколесина по действию живет только в состоянии раздумья, не принимает на себя жертву осуществления согласно образцам. Действующее лицо отклоняет навязанный ему акт выполнения, в переносном смысле Гоголь отрицает навязчивые традиционные языки, влияние шаблонного слова. В *Женитьбе* писатель, схожим с языком прозы драматургическим инвентарем ищет возможность для создания равновесия определенного баланса. Для этого ему необходимо метафорическое действие сводника, который выступает как творческий медиум между идеей и материей, после чего обнажается. В то время как Подколесин выбирает бегство, автор принимает на себя ответственность: формируется новое слово и означает идея Гоголя – *Женитьба*. На основании рассмотренного нами кратко текстового корпуса (Пушкина и Гоголя), который образует сложный поэтический комплекс в очерке Гончарова, наш взгляд на гончаровский дискурс, как суммирующий опыт предшественников, претерпевает известный сдвиг. От языка ухаживания мы переходим к языку сбега и нового начала, от жанровой памяти – в пространство прозы, между тем на нашем пути мы встречаем еще много неизученного, неожиданного.

Mariann Pappert

ЗАМЕТКИ К ПРОИЗВЕДЕНИЮ ПУШКИНА «СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ» В СВЕТЕ РОМАНА ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Abstract: In the present paper, I. A. Goncharov's novel *Oblomov* is analysed within the framework of the problematics of the idyll and anti-idyll. *Oblomov's dream* occupies an emphasized place in the novel, and it describes Oblomovka. In the method of the description of Oblomovka the doubling of the viewpoints is very typical. The author, from one aspect, shows Oblomovka as a harmonic idyllic space, but from another aspect, he marks its dissonant components. We argue that Goncharov in the presentation of Oblomovka involves the tale about *Emelya and the Pike*, which he uses for showing the life position of the residents in Oblomovka. The figure of the fisher in the tale connotes a whole tradition of the delineation of the idyll as interwoven with the theme of fishery. The plot of the objection of the fish to the magic power brings to the surface the question of happiness and opportunity, and their achievement. The theme of *The Tale of the Fisherman and the Fish* by Pushkin has a big effect on Goncharov's novel, in which the domain of the idyll arises likewise. Accordingly, in the text of the novel *Oblomov*, the parallel reading of the two tales serves as a rich opportunity for us to reflect upon the problematics of the idyll (*Emelya and the Pike*) and the anti-idyll (*The Tale of the Fisherman and the Fish* by Pushkin), and to evaluate their semantic relation. This relation reflects the logic of giving the two viewpoints in the presentation of Oblomovka.

Keywords: idyll, anti-idyll, oblomovka
The Tale of the Fisherman and the Fish
Emelya and the Pike

Основным предметом нашего исследования является роман И. А. Гончарова «Обломов», который мы анализируем с точки зрения оформленной в нем проблематики идиллии и антиидиллии.¹ В ряду репрезентаций идиллии в

¹ На эту тему опубликованные работы от автора: Марианн Папперт: Идиллия: пространство – душа. Идеиное воплощение идиллии в рамках художественного осмысления пространства в романе И. А. Гончарова «Обломов». // И. А. Гончаров. Материалы Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, «Ника-дизайн». 2008. С. 103–109.; Природное пространство – идиллия? (По роману И. А. Гончарова «Обломов»). Предыстория и определение постановки темы. // Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития функционирования, преподавания. Материалы международной научной конференции, посвященной Году русского языка. Венгрия, Печ, 6–8 декабря 2007. С. 136–140.; Tér – Táji – Lélek – Idill Goncsarov *Oblomov* című regényében. Utópiák – Ellenutópiák. (4.

романе особое место занимает «Сон Обломова», который изображает Обломовку. И в научной литературе уделяется большое внимание изображению Обломовки в контексте идиллии. В связи с этим мы хотели бы подчеркнуть тот факт, что для свойственного Гончарову образа изображения, в данном месте текста характерно удвоение точек зрения, суть которого мы можем суммировать (не вдаваясь в подробности) и на основе изображения Обломовки: с одной точки зрения она отмечается как гармоничное пространство идиллии, а с другой, отождествляется с определенными дисгармоничными моментами, смешивающимися в пространстве (см. элементы антиидиллии). В нашей работе мы обратим внимание на произведение А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» предполагая, что анализ этой сказки содействует более глубокому пониманию проблематики соотношений идиллии и антиидиллии в романе Гончарова «Обломов». Ведь речь идет о том, что эта пушкинская сказка согласуется с русской традицией, связанной с изображением идиллии и значением, при котором например Ю. Манн подчеркивает, что «[п]еренеся действие идиллии в современность, причем в российскую современность, русские поэты на первых порах сохранили основной содержательный момент этого жанра – гармоничность».² Рыбная ловля это сюжетное начало и одновременно центр сказки Пушкина. (Сравним фигуру-рыбака и пойманную рыбу, которая все просьбы выполняет, если рыбак отпустит ее.) Гончаров в романах «Обломов» и «Необыкновенная история» пользуется намеками на вышеупомянутый сказочный сюжет («Обломов»), и на возможность/невозможность идиллии рыбака («Необыкновенная история»). В «Необыкновенной истории» проблема рыбацкой идиллии, точнее, нарушение такой идиллии, возникает в любовно-сентиментальном контексте, когда в полную идиллию вступает подделанность любви.³ В романе «Обломов» с большим

Párbeszéd-kötet). Szerk. Kroó Katalin, Bényei Tamás. Budapest, L'Harmattan, 2010. В печати.

² Ю. Манн: Русская литература XIX. века. Эпоха романтизма. Москва, Аспект-Пресс, 2001. С. 150.

³ Й. Клейн в романе «Необыкновенная история» Гончарова анализирует тему идиллии рыбацкой ловли. Он подчеркивает, что историю рождения любви между Александром, разочарованным в любви, и Лизой сопровождает момент ловли рыбы. Joachim Klein: Gončarov und die Idylle – „Obyknovennaja istorija“. // Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz, Bamberg, 8–10. Oktober 1991. Herausgegeben von Peter Thiergen. Studia Slavica Hung, 1995. С. 219–227.

Александр летом каждый день ловит рыбу со своим другом. Окружающая их природа и покой возбуждает идиллическую атмосферу. Однажды Александр увидел на берегу Лизу. Ангелика Молнар в своей книге «Поэтика романов И. А. Гончарова» отмечает в связи с действием, что «Взаимоотношения Александра с Лизой демонстрируются метафорой рыбной ловли. <...> во-первых, сюжетно реализуются фразеоло-

опосредованием может возникнуть вывод по пушкинской сказке – с одной стороны опираясь на предположение связности гончаровского творчества, а, с другой, на проявление упомянутой литературной традиции в пору Гончарова. Это осуществляется благодаря выстраиванию в романе интертекста. Появляется открытый намек на сказку о «Емеле-дураке»: «Нянька с добродушием повествовала сказку о Емеле-дурачке, эту злую и коварную сатиру на наших прадедов, а может быть, еще и на нас самих» (116)⁴.

Эта сказка, о которой будет коротко написано ниже, однозначно свя-

гические единицы, связанные с ловлей, эквивалентность ловли рыбы и происходящих событий: „на ловца и зверь бежит“, „из рук ушла? чуть во рту не была“, а во-вторых, используется фольклорная символика, так как по народному поверью, рыба, пойманная в сети, символизирует невесту <...> Костяков упрекал Александра в том, что „было счастье в руках“, но он не умел „пользоваться“ им». (И. А. Гончаров: Обыкновенная история. // И. А. Гончаров: Собрание сочинений в 8-и томах. Т. 1. Москва, Издательство «Худ. лит.», 1977. С. 260, 261.) При этом Ангелика Молнар пишет, что между Лизой и щукой, которую Александр не поймал, можем провести параллель. В действии Лизе не удалось вызвать настоящие чувства в главного героя, хотя она пробует обратить на себя внимание Александра рыболовлей рыбы. Лиза также упускает рыбу, и Костяков отмечает, что не дала «ему клюнуть хорошенько». В описании рыболовли, следовательно, фиксируется факт оканчания любви: Александру не удается прикоснуться к душе Лизы, а Лизе не удается вызвать настоящие чувства в главного героя. А. Молнар: Поэтика романов И. А. Гончарова. Компания Спутник, Москва, 2004. С. 45, 46.; Molnár Angelika: Egy puskinii intertextus nyomában. // Puskintól Tolsztojjig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2. Szerk.: Kovács Árpád. Budapest, Argumentum, 2006. С. 173–180.

В контексте этого же отрывка разоблачает Н. Л. Вершинина, что «Подобным образом смотрит разочарованный в любви Александр на Лизу, не отождествляя ее с „идеалом“ своей души и выступая в роль „идиллического рыбака“ <...> вполне довольного выпавшим ему простым жребием». Н. Л. Вершинина: О роли «идиллического компонента» в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова. // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск, ГУП «Обл. тип. „Печатный двор“», 1998. С. 71.

А. М. В. Отрадин действия, в целостность некоторых эпизодов, связанных с рыболовством, называет «Рыбалкой»: «И несколько эпизодов романа, которые можно объединить под названием „Рыбалка“, представляют собой вариант сюжета о бегстве разочарованного героя из мира цивилизации в мир природы и простых ценностей». М. В. Отрадин: Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., Издательство С.-Петербург. ун-та, 1994. С. 59.

⁴ Роман Гончарова «Обломов» цитируется по следующему изданию с нашими курсивными выделениями: И. А. Гончаров: Обломов: роман в четырех частях. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 4. Санкт-Петербург, Наука, 1998. В главном тексте приводятся номера страницы.

зывается с одной из двух оценочных позиций, представленных в изображении Обломовки, приводит к мысли завершения идиллии. В этом своем значении становится важным элементом обломовского сна. Произведение Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке», напротив, представляет собой противоположное значение, строя модель антиидиллии. Без филологического документирования фактического присутствия пушкинской сказки в тексте «Обломова», осознается продуктивной возможностью параллельно читать две сказки, учитывая, что они вместе смогут пролить свет на диалогическое отношение идиллии (сказка о «Емеле-дураке») и антиидиллии («Сказка о рыбаке и рыбке»). А такое отношение, как мы ранее упомянули, отражает и отношение двух точек зрения в изображении Обломовки. В добавок, мы увидим, что сказка Пушкина, при ее чтении в контексте сказки о «Емеле-дураке», напоминает читателю и другие важные мотивы и мысли романа Гончарова «Обломов».

Сказка «Емеля-дурак»

История Емели показывает, что главный герой сказки с помощью волшебных, сверхпредметных сил добивается идиллического мира, и из простого юноши превращается в короля, имеющего все возможности исполнения желаний и обладающего всеми преимуществами и моральными качествами.

В сказке о «Емеле-дураке» способ создания идиллии – волшебная сила рыбы, выловленная, а затем отпущенная Емельяном. Главный герой с помощью волшебной силы рыбы претворяет в жизнь те основные элементы, которые для него символизируют полноту идиллии.

Для Емели важными условиями идиллии являются освобождение от неприятных обязательств и приобретение вечного отдыха. Емельяну хочется избавиться от работы и круглые сутки лентяйничать на печке. Желание его к лентяйничеству мотивируется созданием образа жизни, отличающегося от общепринятого. Это направляет наше внимание на отличие главного героя сказки от своих братьев. Емеля среди троих братьев — самый младший. В сказках третий брат обычно считается самым мудрым героем, а его жизнь является более приключенческой («жил мужик, и у него было три сына, два было умных, а третий *дурак*, которого звали Емельяном», 401)⁵. Идеал отличия, принадлежащий герою, воплощается в мотиве *дурак*, выражая, что его окружение считает героя дураком, потому что он жаждет иного, отличающегося от жизни большинства людей образа жизни. Рассказчик в конце

⁵ Сказка о «Емеле-дураке» цитируется по следующему изданию с нашими курсивными выделениями: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Том 1. Москва. 1957. С. 401–410.

сказки все же разоблачает суть такого отождествления Емели с дураком, показывая именно индивидуальность, которая выделяет его из заурядной жизни общества, и этим он может заслужить царство идиллии. Это отличие подчеркивает момент отдаления от своих братьев, ведь Емеля остается в родной деревне и не уезжает с братьями в город искать карьеру.⁶ В идеале *вечного отдыха* таится особенность рыбацкой идиллии, момент создания идеальной жизни с помощью волшебных сил. Тема любви, следующий важный элемент жизни, тесно связывается с идиллическим существованием, достигнутым волшебством. Емеля увидев принцессу, силой волшебства разбудив в ней любовь. Принцесса, услышав магические слова, сразу влюбляется в героя. В сказке любовь изображается беспечной и вечной.

Когда король узнает, что его дочь влюбилась в Емелю, он из мести запирает юношу и принцессу в бочку. Герои сказки освобождаются из бочки с помощью волшебной силы, полученной от щуки. Освобождение из бочки означает следующий основной элемент идиллии. При спасении бочка превращается в прекрасный остров. Это символизирует осуществление идиллического окружения: «а ты, бочка, как на сухом месте будешь, то сама и расшибися! <...> и увидел дурак, что они были на весьма прекрасном острове, на котором было множество разных *деревьев* со всякими плодами» (407). В сказке остров *изолирован*, при этом появляются характерные мотивы в описании природы, *деревья* и *фрукты*.

В изображении идиллии наряду с человеком и его окружающей природой важную роль играет описание дома. Это символизирует полную гармонию сосуществования человека и живой природы. Значит, идиллия Емели предпочитает отдельное жилье, которое в данном случае очаровательный дворец. Это момент гармонии, беззаботности, и обозначение подъема в социальных рангах и богатства.

Последняя просьба Емели направляется на его личность, ведь он превращает самого себя в мудрого и красивого короля. Описание кончается действием свадьбы. Появляются мотивы обилия пищи и напитков, и элемент веселья. Все эти мотивы воплощают символ беспечной жизни будущего.

В результате всего указанного вырисовывается, что в сказке главными элементами считаются спокойная и бездельная жизнь, «заслуженная любовь», приобретение идиллического места (дом и природа, которые изображаются на мирном острове), и формирование идеального человека.

Краткое толкование сказки «Емеля-дурак» в рамках смыслового мира

⁶ Ю. Манн пишет, что «лень – несогласие души стремиться к тому, чего домогаются многие: к богатству, чинам, почестям и т.д. Лень уклонение от торной, привычной дороги большинства». Ю. Манн 2001: С. 23.

«Обломова»

В романе Гончарова описание идеального быта в устах Обломова фиксируется несколько раз. Из текста мы проанализируем диалог, происходящий между Обломовым и Штольцем, задаваясь вопросом: что обозначает для главного героя Гончарова идиллия, и эта идиллия в какой именно мере совпадает с описанием идиллии в сказке «Емеля-дурак».

Обломов спорит с мнением Штольца об идее и нормах жизни: «Я их не трогаю, ничего не ищу; я только не вижу нормальной жизни в этом. Нет, это не жизнь, а искажение нормы, идеала жизни, который указала природа целью человеку <...> Какой же это идеал, норма жизни?» (175). Главный герой выступает с острой критикой против образа жизни Штольца. После этого Андрей просит Обломова рассказать о своем идеале жизни.

В идиллии главного героя, также как в сказке «Емеля-дурак» огромную роль играет момент освобождения от излишних обязательств.⁷ «Все ищут отдыха и покоя» – защищался Обломов. (180). Обломов считает, что важнее деятельность на лоне природы: «я <...> походил по саду подышать утренними испарениями; там уж нашел бы я садовника, поливали бы вместе цветы, подстригали кусты, деревья. Я составляю букет для жены» (177). В изображении идиллии не случайно появляется момент ухода за садом, ведь достижение полной гармонии предполагает совместный быт с природой. Вырисовывается, что в обломовской идиллии важную роль играет край, окружающий человека. Природа соединяется с человеком. Это в описании хорошо демонстрирует взаимоотношение между чувствами человека и природы. «Погода прекрасная, небо синее-пресинее, ни одного облачка <...> одна сторона дома в плане обращена у меня балконом на восток, к саду, к полям, другая – к деревне <...> идти тихо, задумчиво, молча или думать вслух, мечтать, считать минуты счастья, как биение пульса; слушать, как сердце бьется и замирает; искать в природе сочувствия...» (177). Как и осуществление полного спокойствия, так и размещение дома в природе оказываются важными обстоятельствами в романе «Обломов», подобно сказке «Емеля-дурак». В мечте Обломова открытость дома увеличивает и подчеркивает момент соединения с природой, что усиливает идиллическое состояние человека. К этому представлению прибавляется описание богатства хозяйства и счастья, наряду с этим изображается чувство целостности и

⁷ Главных героев сказки и романа можно поставить в параллель ввиду их характерных предметов. Мысль отличия от других лиц общества наряду с мотивом *дурак* (это выражение появляется и в описании Обломова) передается через мотивы *халат* и *сапоги*, которые играют определяющую роль в характеристике образов героев. *Халат* появляется метафорой беззаботной жизни, а *сапоги* указывают на высокую степень в общественном ранге.

полноты любви.

Кроме вышеупомянутого стоит отметить еще один важный факт, он является самым существенным для Обломова: глубокое переживание чувств. Обломов рассказывает Штольцу, что он хотел бы жить в мире, где осуществляются не обычаи «[с]вет[а], обществ[а]», где не только интересы двигают человека: «Ты посмотри, где центр, около которого вращается всё это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое» (173).

В плане изображения идиллии заметно присутствуют элементы совпадения в романе «Обломов» и сказке «Емеля-дурак». Главные компоненты идиллии в обоих произведениях – отдых, вечная любовь, гармония человека в природе. Кроме этого в идиллии Обломова еще важным считается, самый выдающийся компонент ее идеальности — «человечность», которой главный герой ищет всю жизнь в своем окружении. Спор между Штольцем и Обломовым тоже начинается с того, что главный герой ищет той идиллии, где глубокие человеческие чувства могут развертываться.

Но Обломов знает и доказывает Штольцу, что нарисованный им план в настоящем не реализуется, только мечтать можно о нем. В связи с осуществлением идиллии он сам признается Штольцу: «Что делать, не судьба! <...> Состояние не позволяет!» (175). Ведь деньги и поверхностный человеческий характер в мире везде появляется и влияет на жизнь: «Чем тут жить, с женой? <...> Это только так говорится, с женой вдвоем, а в самом-то деле только женился, тут напозет к тебе каких-то баб в дом. Загляни в любое семейство: родственницы не родственницы и не экономки; если не живут, так ходят каждый день кофе пить, обедать... Как же прокормить с тремястами душ такой пансион?» (175–176).

Произведение Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке»

В сказке Пушкина рыбак способен выполнять все желания с помощью волшебной силы пойманной и отпущенной рыбы. Несмотря на свои полученные возможности он не мечтает о большом богатстве и влиятельных, общественных позициях. Зато жена рыбака хочет вырваться из бедного быта и достичь высокого ранга. Из этого следует, что старик волшебством рыбы осуществляет не *свои* мечты, а мечты жены. Пушкин изображает двух героев сказки разными – рыбака, который в противоположность своей жене не стремится к богатой, пышной жизни; а в образе старухи Пушкин показывает, как уничтожающая сила денег изменяет личность человека. Особенность фигуры рыбака состоит именно в том, что вопреки возможностям приобрести неслыханное богатство, его характер не изменяется, он не мечтает о большом имуществе, а только о глубоких чувствах сердца.

Пушкин показывает, как деньги разрывают общество на две части –

на господствующих и подчиненных. Старуха поднимается с помощью силы рыбы все выше и выше в ранге, из слуги становится царицей. Интересно наблюдать, что в пушкинской сказке подъем в ранге демонстрируется разными *домами*. Описание дома отражает размер богатства. Исключение из этого – первая просьба рыбака к золотой рыбке за ее выкуп, когда старуха ждет новое корыто вместо старого, сломанного. При каждой просьбе жена говорит, в какой круг социального общества она желает вступить, а осуществление желаний символизируют изображенные в сказке дома. Возвращаясь к первой просьбе, можно заметить, что желание корыта направлено не на подъем в ранге. Не случайно, что в представлении силы, приносящей наказание за жадность, в изображении потери старухой всего полученного ей имущества, появляется мотив *сломанного корыта*. Уровни подъема символизируются местами жилища – там *изба, высокий терем, царская палата*. При последней просьбе, когда жена рыбака хочет стать владычицей морской, вступает в описание жадности сломанное корыто, которое иллюстрирует бедность и потерю возможности попасть еще выше в социальном ранге.

Пушкин в изменении характера старухи критикует черты власти⁸. Жена рыбака намерена сделать слугой того, кто дал ей счастье. Господство, значит, равняется с одной неблагодарностью. Старуха сначала отворачивается от старого рыбака, то есть от посредника своего счастья: «Осердилася пуще старуха, По щеке ударила мужа. „Как ты смеешь, мужик, спорить со мною, <...> Ступай к морю, говорят тебе честью; Не пойдешь, поведут поневоле”» (327)⁹; затем она стремится подчинить золотую рыбку: «„Воротись, поклонися рыбке. <...> Хочу быть владычицей морскою, Чтобы жить мне в окияне море, Чтоб служила мне рыбка золотая, И была б у меня на посылках”» (328). Рыбак отпускает рыбку в океан, что символизирует выкуп свободы. Откуп дарит надежду новой жизни, но человеческая жадность, которая разрушает все мечты, препятствует счастью. Пушкин изображает рыбака в противопоставлении чрезмерной жадности. Старик исключительный герой, поскольку не стремится к поверхностным делам, и в его фигуре таятся черты довольствия и умеренности.

⁸ А. А. Ахматова освещает, что «Жанром русской народной сказки Пушкин воспользовался для политических намеков». А. А. Ахматова: О Пушкине. Статьи и заметки. Ленинград, Издательство «Советский писатель», 1977. С. 41. Кроме этого В. П. Аникин подчеркивает по поводу произведений «Капитанская дочка» и «Мятежная слобода», что на взгляд Пушкина «обращение к сказочному вымыслу не мешало широкому изображению жизни, а помогало этому». В. П. Аникин: Русская народная сказка. Москва, Учпедгиз, 1959. С. 237.

⁹ Сказка Пушкина цитируется по следующему изданию с нашими курсивными выделениями А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений в одном томе. Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1949.

Краткое толкование сказки Пушкина в рамках смыслового мира «Обломова»

В романе Гончарова «Обломов» обсуждается интересный вопрос, проблематика желаний. Наряду с Пушкиным в своем произведении и Гончаров указывает на свойство человеческой природы, на то, что в человеке бесконечно живет желание достичь новых целей. Вопреки тому, что для Обломова характерно бытие в одном месте, его неподвижность является только кажущейся, ведь в его мыслях и душе происходит вулканическая работа, и он в своей жизни несколько раз переезжает в новый дом. Все это связывается с натурой желания: главного героя внутренняя сила непременно гонит в такие края, где есть возможность найти выше уже упомянутый идиллический мир. В сказке Пушкина успехи, достигнутые в жизни, символизируют дома, а у Обломова осуществление надежд иллюстрируют переезд в новое пространство, и, тем не менее, также убеждение в том, что полная идиллия не существует.¹⁰ Проблематика желаний освещается фактом, что Обломов не по случайности, без причин оставляет Обломовку и переезжает в Петербург, несмотря на то, что позже в период петербургской жизни он тоскует по родному месту. Жители Обломовки желают постоянства, и в их системе ценностей играет большую роль момент неизменности. Обломов, напротив, с молодости стремится узнать неизвестное, найти решения на проблемы человечества. Он ставит перед собой судьбоносные большие цели, над которыми главный герой трудится всю жизнь.¹¹

Все это подчеркивает своеобразную черту характера Обломова. В романе фигура главного героя несколько попадает в параллель с образом поэта, этому соответствует желание всегда разыскивать неизвестное и бегство от неподвижного постоянства: «Зато поэты задели его за живое: он стал юношей, как все. И для него настал счастливый, никому не изменяющий,

¹⁰ Путь исканий идеальной жизни разные пространства отмечаются следующим образом: испытанием негативных сторон Обломовки; главный герой едет в Петербург, в котором он тоже разочаровывается; после этого он попадает на дачу, где пережитая любовь с Ольгой кончается неудачей; наконец Обломов попадает на Выборгскую сторону, где уже у него не хватает сил искать дальше осуществления полного счастья.

¹¹ «Тогда еще он был молод <...> чтоб он был жив, то по крайней мере живее, чем теперь; еще он был полон разных стремлений, всё чего-то надеялся, ждал многого и от судьбы, и от самого себя; всё готовился к поприщу, к роли – прежде всего, разумеется, в службе, что и было целью его приезда в Петербург <...> Он полагал, что чиновники одного места составляют между собою дружную, тесную семью, неусыпно пекущуюся о взаимном спокойствии и удовольствиях, что посещение присутственного места отнюдь не есть обязательная привычка» (55).

всем улыбающийся момент жизни, расцветания сил, надежд на бытие, желания блага, доблести, деятельности» (62). В то же время идиллия Обломова показывает неизменность, и одинаковые будние дни. А это практически становится противоположным с сущностью поэзии. Мы читаем во «Сне Обломова»: «Поэт и мечтатель не остались бы довольны даже общим видом этой скромной и незатейливой местности» (102). Отождествление Обломова с образом поэта дает объяснение того момента, когда он покидает Обломовку, ведь явно, что мечтающего поэта восхищает желание разыскать неизвестное и не удовольствоваться вечной циркулирующей будних дней.

В системе ценностей Обломова есть один постоянный вопрос: он ищет мира, где человечность, глубокая связь и понимание между людьми авторитетны. В сказке Пушкина старуха с новыми и новыми желаниями теряет как раз свою человечность. Желание Обломова напротив, указывает на глубину чувств.

Любопытно поставить в параллель рыбака и Обломова через появление мотива *помощи*. В сказке Пушкина рыба реализует все желания рыбака, но мы уже выше упомянули, что эти просьбы отражают не его мечты, а его жены. В «Обломове» в каждом пространстве, где бы не находился главный герой, появляется помощник, который оказывает помощь в осуществлении такого «подходящего» для него образа жизни, которого главный герой желал не от всего сердца или совсем не желал.

Самый хороший друг Штольц, поддерживает Обломова всю жизнь. Большую роль «Штольц занимал при Обломове и в физическом, и в нравственном отношении» (165). В их юности Штольц показывает ему путь в жизни, но со временем становится явным, что Обломов представляет себе другой образ жизни. «Несмотря на все эти причуды, другу его, Штольцу, удалось вытаскивать его в люди; но Штольц часто отлучался из Петербурга в Москву, в Нижний, в Крым, а потом и за границу – и без него Обломов опять ввергался весь по уши в свое одиночество и уединение, из которого могло его вывести только что-нибудь необыкновенное, выходящее из ряда ежедневных явлений жизни; но подобного ничего не было и не предвиделось впереди» (59). И во взрослом возрасте Штольц стремится приблизить Обломова к своему образу жизни. Но главный герой на это не решается, и, по его мнению, вечный его помощник-спаситель занимается напрасными, например, материальными делами.

В другом пространстве, на даче помощником Обломова является Ольга. Наряду с Штольцем и она хочет стать спасителем главного героя и приблизить Обломова к подходящей ей форме быта. Но главный герой не может взять на себя цели Ольги, ведь это не его цели, и он не верит в них целиком: «я верю твоей любви и своей силе над тобой. Зачем же ты пугаешь меня своей нерешительностью, доводишь до сомнений? Я цель твоя, гово-

ришь ты и идешь к ней так робко, медленно; а тебе еще далеко идти; ты должен стать выше меня. <...> А ты... нет, не похоже, чтоб любовь, чтоб я была твоей целью...» (351–352). Ольга говорит: я «узнала недавно только, что я любила в тебе то, что я хотела, чтоб было в тебе, что указал мне Штольц, что мы выдумали с ним. Я любила будущего Обломова!» (370).

В следующем пространстве на Выборгской стороне Агафья старается осуществить все просьбы Обломова. Но этот образ жизни вызывает в главном герое угрызение совести, так как в своих мыслях он вечно терзается: правильно ли, что он не выбрал жизненный путь, установленный Штольцем, Ольгой и других лиц. Эта вечная дилемма сопровождает главного героя всю жизнь. Обломов с Агафьей осуществляет копию обломовской жизни, но мы знаем, что главный герой разочаровывается в Обломовке, уезжает и оставляет тот край. Выясняется, что Обломов еще не нашел свой путь жизни, который он в действительности хотел бы достичь. Пока в нем не рождается полное решение, до тех пор и не может бороться с убеждением за свою цель жизни. Главный герой чувствует, что хочет осуществить что-то новое, но содержание этого нового не вырисовывалось целиком, оно представляет собой только невыработанный план. Все это связано с вопросом желания и опыта. Трагедия Обломова в том, что он пробует осуществить свои желания, он верит в возможности реализовать идеальный мир, не хочет смириться с несовершенной судьбой, ведь, как и в пушкинской сказке показано – мечты человека бесконечны.

Диалогическое отношение двух сказок на фоне романа «Обломов»

I. Параллельное чтение сказок «Емеля-дурак» и пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» дает возможность видеть параллельно и идиллию и антиидиллию. В сказках общий момент – рыбная ловля с помощью волшебной силы. Это выводит на поверхность возможность достижения счастья.

II. Рыбак в сказке «Емеля-дурак» просит выполнить его желания, в то время, как в пушкинской сказке просьбы третьего лица. Это напоминает нам основную проблематику Обломова, которым хотят управлять другие лица.

III. Вопрос желания, в то же время, соприкасается с темой недовольства человека. В обеих сказках желания показаны с точки зрения проблематики недовольства. В сказке «Емеля-дурак» мы видим удовлетворенность, а в противоположность этому, в произведении Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» самовозбуждение желаний, становится все интенсивней, что приводит к счастливой (начало выполнения желаний у жены) и несчастливой (конец чрезмерных желаний и участь рыбака) судьбе. Главный герой «Обломова» тоже страдает от подобных проблем. Он разочаровывается в некоторых областях жизни, но не прекращая надеяться, строит новые и новые мечты, с

помощью которых он хочет найти идиллию.

IV. Наконец, Емеля представляет собой мотив дурака, что в традиции русской народной сказке указывает на черту, характерную для младшего сына. В оформлении образа пушкинского героя также появляется этот мотив («Еще пуще старуха бранится <что старик не стремится к богатству и к высоким чинам>: «Дурачина ты, простофиля!» 327), который подчеркивает необыкновенный характер героев. Наряду с этим и в изображении Обломова вырисовывается смысл особой человеческой природы. (У него «хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе! <...> Многих людей я знал с высокими качествами, но никогда не встречал сердца чище, светлее и проще; многих любил я, но никого так прочно и горячо, как Обломова», 468).

V. Пушкин изменяет старую народную сказку. Появление сказки «Емеля-дурак» во «Сне Обломова» также указывает на отличие романских героев от героев сказки «Емеля-дурак»: человек хочет прожить свою жизнь как в идиллической сказке, но желание человека именно в том, чтобы бесконечно искать неизвестного, что и ограничивает его в нахождении идеального.

Таня Попович

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ И РУССКИЙ АВАНГАРД

Abstract: This paper deals on re-reading absurd scenes of Russian avant-garde`s, filled with humour and horror. The spiritual kinship of its fiction with the creations of Nikolai Vasilevich Gogol is easily noticeable. With certain unease, we also recognize its topicality, which can be taken for the universality of art, or, unexpected realism. Literary reality uncovers the absurd world closely resembling the daily life. In it, the virtual gradually replaces the empirical, thus relativizing not only sensory and action spheres and their consequences, but real events as well. The relativization of the external also distorts ethical, inner norms that used to govern communication between people. Imitating the current reality, Gogol, Kharms and like-minded artists only transposed the distorted reality of their times into literary creations. This gave rise to the absurd, fictional world, frequently seeming more real than the surrounding one. Consequently, their art resounds with more genuineness than the illusion of reality in totalitarian and repressive societies

Keywords: Gogol, Russian avant-garde, absurd, fictional world, grotesque

С древних времен общепринятое мнение о том, что художественный мир создан по принципам действительности и правдоподобий. Суть искусства, между тем и литературы, – *мимезис*, иначе говоря, подражание полной реальности. Задача литературного произведения состоит, как в подражании внешней действительности, так и в обладании законами вероятности и необходимости. Объективизация художественного мира подразумевает передачу действий не в их хронологическом порядке, а в взаимном каузальном сочетании. Произведение, созданное по таким принципам, включает в себя понятия как «реальное», «общее», «типичное»; его художественный мир соответствует законам эмпирической действительности.

Однако, заметим, что в истории литературы, рядом с реальными и правдоподобными произведениями появляются и произведения, в которых обнаруживается полное отсутствие эмпирии. Такими, например, являются мифологические и религиозные притчи, волшебные сказки, а также фантастические события разного рода. К сказанному выше, конечно, можно добавить и отдельные литературные жанры в целом вроде гротеска, аллегии, сатиры, которые своей особой фантастикой проявляют собственное отношение к настоящей действительности. Вообще, в взаимоотношении между объективной реальностью и литературой всегда раскрывается особенная художественная идея, и вместе с ней определённая тенденция к художественной идеологии. Если в подражании законам действительности узнаем апологию насто-

ящей реальности, то в нарушении принципов этой действительности сталкиваемся с отрицанием окружающего мира. Тем не менее, взаимоотношение литературы и действительности не развертывается только в одном направлении. Иногда они меняются местами, и объектом подражания, вместо реальности, становится мир искусства. Тогда литературное произведение кажется более реальным, чем настоящая действительность.

Такой художественный мир, игнорирующий порядок законов эмпирической реальности и в то же время создающий впечатление правоподобности, встречается в творчестве Гоголя, и позже, в XX веке, в идеологии и искусстве авангарда. В этом числе особенно выделяется творчество принадлежащее группе обэруи, между которыми ближайшим гоголевском наследии оказался Даниил Хармс. Неоднократно отмечалось, что результатом литературной фикции и одного и другого писателей является мир абсурда.¹ Такой мир отличается отсутствием логики, смесью разнovidных, не связанных друг с другом вещей, непрерывным выдаванием фикции за реальность, с чудачватым персонажем, невсегдaшней наружности и странного поведения. В созданном таким образом мире нечему удивляться, в нем почти все становится возможным: ему неизвестны не только законы каузальности и логики, но и нравственные принципы, касающиеся общественного порядка.

Все таки, в таком художественном (литературном) мире сохранилось что-то из внешней реальности: это, прежде всего, язык коммуникации, насыщенный различными содержаниями. Более того, именно речь становится основным материалом для создания нового литературного мира. Таким образом, художественное произведение соотнобразается внутренними законами языка, следуя собственной логике, несмотря на возможность проникновения в него событийного или семантического противоречия. И так, реалистический прием сохраняется, но его изделия иногда кажутся нереальными. Вернее, новые соотношения, в которые вступают отдельные элементы художественного текста, не соприкасаются с соответствующими, характерными для реальной, эмпирической действительности элементами. Именно поэтому такой литературный мир производит впечатление абсурда, фантастики или просто юмора.

Конечно, абсурдная реальность произведений Гоголя и Хармса не единственная связь между двумя писателями. Будто Хармс является настоящим преемником и хранителем гоголевской традиции, о чем свидетельствуют не столько его рассказы о Гоголе, сколько большое количество цитат из гоголевской прозы. Недаром Хармс дату своего зачатия обозначал 1-ым

¹ Лотман, Ю. М., «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», *Ученые записки ТГУ*, выпуск 209, С. 40. Манн, Ю., *Поэтика Гоголя*, Москва, 1996; Вайскопф, М., «Поэтика петербургских повестей Гоголя», *Птица-тройка и колесница души*, Москва, 2003, С. 47-105. Вайскопф, М., *Сюжет Гоголя*, Москва, 2002.

апреля, днем рождения Николая Васильевича («Теперь я расскажу, как я родился...»), учитывая, естественно, и общий юмористический намек этой даты. Несколько раз Гоголь выступает в роли персонажа рассказов и пьес Хармса (нпр. «О Пушкине»: «Гоголь так велик, что о нем и написать то ничего нельзя...»; «Пушкин и Гоголь»); но, еще чаще Хармс у Гоголя заимствует героев. Так, например, Иван Яковлевич с утраченной фамилией, знаменитый цирюльник гогольского «Носа», встречается в нескольких рассказах Хармса (нпр. «Карьера Ивана Яковлевича Антонова»; или, «Один человек, не желая более питаться горошком...»; повесть о путешествиях Ивана Яковлевича по магазинам за продуктами; еще, «Иван Яковлевич Бобов проснулся в самом приятном настроении духа...»: начало напоминает начало «Носа»: "Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба»). Кроме того, в сочинениях Хармса можно усмотреть довольно много прямых реминисценций или намеков на Гоголя, а также сюжетных заимствований из произведений предшественника; к тому же, бросаются в глаза попытки Хармса заканчивать свои произведения отдельными выражениями Гоголя, а также варьировать гоголевские темы, подражать его стилю, а также перенимать его сюжеты и словосочетания.

Так, например, рассказ «Пакин и Ракукин» - абсурдная разработка повествовательной ситуации «Повести о том как посорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; «Неожиданная попойка» - сюжетное развертывание картины из магазина, на которую смотрит Акакий Акакиевич в «Шинели», «где изображена красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную». К этому можно добавить и сцену с «посыпанием мелких бумажек», как намек унижения, оскрбления мужских героев. Или, возьмём, например, повесть «Судьба жены профессора», где, между прочим, обнаруживается сочетание сюжетов «Носа» и «Записок сумасшедшего». Встреча жены профессора со сторожем, в минуту, когда она пытается зарыть в землю баночку с пеплом своего мужа, и их разговор – соответствует сцене встречи Ивана Яковлевича с квартальным надзирателем, усмотревшим его в момент, когда тот «потихоньку швырнул тряпку с носом». И другие аксессуары здесь соответствуют друг другу: баночка спрятана в газету, нос в – тряпку. Вокруг них вода, будто вытекающая из подполья, мира мертвых: у Гоголя река с рыбами навещает возможность състь нос, у Хармса баночка с пеплом мертвеца манит к себе лягушек. Это - литературная атмосфера смешанных ужаса и юмора, а заодно абсурдная, кошмарная жизненная ситуация, которая изображается как естественная и обыкновенная. С другой же стороны, картины сонного Льва Толстого с ночным горшком в руках, превращающиеся в «сарай с курицами», и возвращение безымянной героини в действительность, т. е. в сумасшедший дом, и, особенно, поучительное заключение о том, «как много в жизни несчастных,

которые занимают в жизни не то место, которое им занимать следует», будто списаны у гоголевского Аксентия Ивановича Поприщина с его сумасшедшими мыслями («Записки сумашедшего»).

Анализ последнего упомянутого хармсовского рассказа позволяет говорить о том, что сочетания и развёртывания гоголевских абсурдных сюжетов, и его же стилизованных и повествовательных приёмов, у обэриута получают новую интерпретацию. Похожая ситуация и в других отрывках из Хармса, особенно в приёмах формирования героев и повествовательной канвы. Так, например, внешние характеристики героев у Гоголя, как правило, изображаются разными деталями, но собственно портрет их всё-таки отсутствует, или, по крайней мере, получается неясным. Такими представляются вводные страницы «Шинели» и «Мертвых душ», а также образы Акакия Акакиевича и Чичикова.

Акакий Акакиевич:

В одном департаменте служил один чиновник; чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжевеват, несколько даже и вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...

Чичиков:

В бричке сидел господин не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако же и чтобы слишком молод

Если предпринять попытку к последовательному развёртыванию такого изображения персонажей, вместо настоящих личностей, в конечном итоге, получим их полное отсутствие, пустую бумагу. Поэтому хармсовская разработка изображения героев по гоголевскому принципу заканчивается их полным уничтожением:

„Случаи: Голубая тетрадь № 10“:

Был один рыжий человек, (рыжий – Акакий Акакиевич) у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно (у Акакия Акакиевича тоже нет волос, он лысый).

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было (как у Ковалова из повести „Нос“).

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины не было, и хребта не было, и никаких внутренности не было. Ничего не было! (как у мертвых душ покупаемых Чичиковим).

*Так что не понятно, о ком идёт речь.
Уж лучше мы о нём не будем больше говорить.*

Таким образом, литературный мир изображается вне действительности. Вернее, художественная действительность, подражая реальному, внешнему правдоподобию, уже уничтожила своих жителей. Вообще, литературное подражание быту основывается не на зеркальном начале, а на принципе перворачивания. Литературная реальность становится двойником эмпирической действительности. Процесс удваивания художественного мира, со своей стороны, получается благодаря искажениям отношений между вещами и персонажами: искажаются пространство, время, позиции, размеры, а также связи между ними. Результатом такого приёма является абсурдный мир, производящий иногда впечатление ужаса, иногда юмора, но, прежде всего, отражающий действительность данного мира (быта).

Обратимся к отдельным примерам из прозы Гоголя и Хармса. Нетрудно заметить, что часто вещи разного рода (реальные предметы, здания, пища, фрукты и овощи, и т. п.), куски человеческого тела, мир различных животных – изображаются либо увеличенно, либо уменьшенно до невероятных размеров. К тому же, надо добавить и склонность обоих писателей взаимосвязывать и считать ничем не связанные явления. Выделим, например, картину ногтя портного Петровича из «Шинели», ногтя «большого, толстого и крепкого, как у черепахи череп», а также «кулак величину в чиновничью голову» разбойника снявшего шинели с Акакия Акакиевича. Традициональная поэтика узнала бы в этих примерах приёмы гиперболы и гротеска, творящих фантастический мир своего рода, похожий на неловкий сон (психологическая интерпретация)².

Интерпретация Хармса – прямая и дословная. Если чей-то кулак кажется огромным, тогда речь идет об «оптическом обмане». Его герой Семён Семёнович (имя его также создано на каламбурном повторе одних и тех же звуков)³ тоже видит человека с кулаком, т. е. он «надев очки, смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.» Сняв очки ничего не видит, и «не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом».

В другом же рассказе «О явлениях и существованиях № 1» и «О явлениях и существованиях № 2» герои – художник Миккель Анжело, Комаров,

² Эйхенбаум, Б. М. «Как сделана 'Шинель' Гоголя», *О прозе. О поэзии*, Ленинград, 1986, С. 45-64; Бахтин, М. М., «Рабле и Гоголь», *Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, 1990, С. 526-534; Nabokov, V., *Gogol*, New York, 1944; Kayser, W., *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenberg: Gerhard Stalling Verlag, 1957.

³ См: Эйхенбаум, Б. М. «Как сделана 'Шинель' Гоголя».

Николай Иванович Ступин и Николай Иванович Серпухов (звуковой и семантический каламбур имён) – разговаривают о значении художественной иллюзии, какая на полотне изображена «ложка на небе», или «реальное» наблюдение: «на небе обыкновенная комета величиной с парашод»; по этой причине происходит новая иллюзия – «бутылки с водкой, так называемым спиритуозом». Если в первом случае появляется недоумение об объективном существовании «небесных явлений» – огромной ложки и большого парашода (о недоумении говорит художник, приводя в пример петуха: «петуха можно рассматривать, а он все-таки не существует»; или, вспоминая «теории что всё дым»), то в другом случае, недоумение касается связи Николая Ивановича с спиритуозом: «откровено говоря, ничего нет». «Теперь пришло время сказать, что ... вообще кругом ничего нет. Полное отсутствие всякого существования, или как острили когда-то: отсутствие всякого присутствия.»

В итоге, как в рассказе о рыжем человеке, художественный мир абсурда уничтожает не только своих персонажей, но и самого себя (см. конец рассказа: «И мы сами не знаем, что сказать» или «Уж лучше мы о нём не будем больше говорить»). Вообще, мир литературной реальности создается заимствованием отдельных кусков из объективной действительности, но их семантические и логические связи, сменяются связями или речевой логики (логики паремий, поговорок, метафоры и иных тропов) или логики абсурдных сочетаний. Таким образом, в искусстве формируется перевёрнутый мир реальности. Перевёрнутому миру, конечно, соответствует перевёрнутая, обратная семантика.

Перевёрнутому миру, кроме того, соответствует, и смена позиции в пространстве, особенно смена направления вверх/вниз. Об этом уже говорили выше по поводу смешивания гоглевских и хармсовских героев в подполье, или в мире покойников. В этом отношении особенно интересным является рассказ Хармса «Отец и дочь», раскрывающий возможность неперемногого перехода отца и дочерей из жизни в смерть и обратно. Таким образом, подчеркивается не только граница между живыми и мёртвыми, но и между пространством и временем. Вообще, у Хармса часто замечается полное игнорирование законов физики и материи. Так, например, совсем нормальным кажется стучание в окнах на втором этаже; более того, в комнату из окна входит неизвесный грязный человек («Мама, папа и прислуга...»). Обыкновенным кажется и падение кирпичей по голове Кузнецова, оставляющих собой только огромные шишки («Жил-был человек, звали его Кузнецов»). В сущности, у Хармса умирают вдруг, внезапно, безпричинно, и одновременно – сама смерть не приходит после прыжка с огромной высоты (на пр. «Вываливающиеся старухи») или после падения кирпича на голову.

Чаще всего причиной смерти у Хармса является еда. «Орлов объелся толчёным горохом и умер» («Случай»), «Наташа съела конфетки пять ... пела,

пела и вдруг умерла» («Отец и дочь»). От пищи умирают и другим способом: Тикакеев, на пример, ударил Коротыгина большим огурцом по голове, и он умер («Что теперь продают в магазинах»). Кроме того, пища и её изображение становится у Хармса, как и у Гоголя, важным признаком характеристики, как отдельных героев, так и конкретных ситуаций. Картины обеда, например, Собакевича или Акакия Акакиевича, играют роль попутной характеристики своих хозяев, одновременно указывая на настроение героев и окружающую их обстановку. У Хармса замечаем похожие ситуации, особенно при реальном (материальном) отсутствии обеда. В нескольких рассказах речь идёт о погоне за продуктами. Так, например, в «Потери» Андрей Андреевич Мясов (семантический и звуковой каламбур имени) весь день проводит в очереди перед разными магазинами, потеряв, наконец, все, что удалось ему купить.

Похожая бытовая ситуация представлена в выше упомянутом рассказе «Что теперь продают в магазинах». Тикакеев вернулся из магазина с покупками (сахар, мясо и огурец), встретив у входа ждавшего его Коротыгина. Логически бессмысленный разговор между ними кончается ссорой, в разгаре которой «Тикакеев выхватил из кошелки самый большой огурец и ударил им Коротыгина по голове», и он «упал и умер». С точки зрения реальной литературы, ну, скажем, и эмпирической действительности, здесь изображенная ситуация – абсурдна. Причина ссоры, а также убийство по поводу выражения: «Не врите», не происходит из принятого каузального и морального порядка. Кроме того, огурец, сколь бы он ни был большим, вряд ли покажется таким мощным оружием. Все-таки, показанная сцена принимается за правдоподобную. Почему?

Напряженная и долгая погоня за продуктами – действительность. Нечеловеческие разговоры между людьми и их не нравственное поведение – действительность. Страдать от пищи – действительность. Единственный обман здесь раскрывается только в выводе: «Вот какие огурцы продаются теперь в магазине». Такой же вывод раскрывает возможности различного толкования. Во-первых, большой огурец является иллюстрацией пышности современного общества. Во-вторых, его мощь оправдывает длинные очереди перед магазином. В-третьих, фантастические силы огурца – освобождают вины человека, который убил.

По крайней мере, здесь реальные ситуации оказались – абсурдными, так как обман становится действительным. Переворачивание мира действительности – обнаружило и перевернутое семантику.

В таком же смешанном мире, без логики и этики, в художественном отношении особенно интересным кажутся пресонажи погонщика и прогоняемых. И у Гоголя, равно как у Хармса, важную роль в сюжетобразовании играют взаимоотношения милиции и граждан („Нос“, „Шинель“). У Хармса милиция всегда появляется вдруг и внезапно; она находится в самых нежиз-

данных местах: в кусте, в реке, на кладбище, в окне, в шкафу и пр. Более того, кажется, что почти каждый человек иногда становится либо полицейским, либо следователем или просудимым какого бы ни было рода.

Смены общественных ролей порождают и новые идеи. Так на пример в рассказе «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного» писатель, художник и композитор узнают от читателя, рабочего и Вани Рублёва что они не писатель, художник и композитор, а „говно“, причем семантика текста проявляется только из сочетания названия рассказа и самого диалога, т. е. из понимания взаимоотношения между текстом и паратекстом. Похожие приемы использованы и в „анекдотах о знаменитых личностей“, в которых художественный мир создан с помощью смешанных планов литературы и действительности. В повести Гоголя „Невский проспект“ встречаются герои с именами Шиллер и Гофман:

Пред ним сидел Шиллер – не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мецанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман – не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улице, большой приятель Шиллера. (...) Шиллер сидел, выставив свой довольно толстой нос и поднявши вверх голову; а Гофман держал его за этот нос двумя пальцами и вертел лезвием своего сапожнического ножа на самой его поверхности.

Называя своих героев именами известных германских писателей, Гоголь заодно комментировал не только их творчество, сколько их рецепцию в общественном мнении России XIX-го столетия. Такой-же подход замечен и у Хармса, нпр. в *Анекдотах из жизни Пушкина*.

Пушкин был поэтом и всё чего-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанине и громко воскликнул: „Да никак ты писака!“

С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по приятельски Жуковым.

Здесь, конечно, Хармс использовался пародией, с помощью которой выразил не свое лично отношение к русскому классику, а отвращение к обыденному восприятию его творчества в соцреалистической критике советского времени. Отсюда происходит особенная литературная атмосфера абсурда, созданная от ужаса и юмора. Такой художественный мир отражает кошмарную жизненную ситуацию, которая изображается как естественная и обыкновенная.

Итак, художественный мир их произведений игнорирует порядок законов эмпирической реальности и в то же время создает впечатление правдоподобности, результатом которого является мир абсурда. Такой мир отличается отсутствием логики, смесью разнovidных, не связанных друг с другом вещей, непрерывным выдаванием фикции за реальность, с чудаковатым персонажем, не всегда наружной и странного поведения. В созданном таким образом мире нечему удивляться, в нем почти все становится возможным: ему неизвестны не только законы каузальности и логики, но и нравственные принципы, касающиеся общественного порядка.

Анализ отдельных рассказ Хармса и Гоголя раскрывает сходные приемы развертывания сюжета, а также и способ соображения произведения внутренними законами языка, следуя собственной логике, несмотря на возможность проникновения в него событийного или семантического противоречия. Именно поэтому такой литературный мир производит впечатление абсурда, фантастики или просто юмора.

Художественный мир прозы Хармса и Гоголя, таким образом, более реально отражает действительность своего времени. В этом же отношении их абсурдный мир кажется более правдоподобным, чем обман, предлагаемый властью и партийной идеологией.

Литература

- Гоголь, Н. В., *Собрание сочинений в 7-и томах*, Москва, 1978.
- Хармс, Даниил, *Антология сатиры и юмора России XX века*, Москва, 2004.
- Бахтин, М. М. «Рабле и Гоголь», *Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, 1990.
- Вайскопф, М., *Сюжет Гоголя*, Москва, 2002.
- Вайскопф, М., *Птица-тройка и колесница души*, Москва, 2003.
- Лотман, Ю. М., «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», *Ученые записки ТГУ*, в. 209.
- Манн, Ю., *Поэтика Гоголя*, Москва, 1996.
- Столетие Даниила Хармса*, ред. А. Кобринский, Санкт-Петербург, 2005.
- Тынянов, Ю. Н., «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, 1977.
- Эйхенбаум, Б. М., «Как сделана 'Шинель' Гоголя», *О прозе. О поэзии*, Ленинград, 1986, 45-64.
- Jaccard, J. P., *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Geneve, 1991.
- Nabokov, V., *Gogol*, New York, 1944.

ЦЕРКОВНОСЛАВЯНИЗМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Abstract: Church-Slavisms in Pushkin's Life-Work

Church-Slavisms in Pushkin's life-work can be divided generally in two groups. To the first layer belong the Church-Slavisms which compose permanent part of the lexis or affixes of the modern Russian language. To the second group belong the Church-Slavisms which already cannot be regarded as living elements of the modern Russian language. The aim of this work is to examine the latter layer of the Church-Slavisms in Pushkin's life-work.

Keywords: Church-Slavism, Pushkin, Old Slavic, Old Russian and modern Russian languages

1. Введение

Церковнославянизмы (отчасти старославянизмы) в творчестве А. С. Пушкина в основном можно делить на две группы. В первую группу входят церковнославянизмы, которые представляют собою устойчивую часть лексического фонда или устойчивую часть аффиксов сегодняшнего русского языка. Поскольку эта группа церковнославянизмов является общеизвестной, как напр. *надежда, мощный, совет, знание, бытие, убийца, время, мрак, равный*, слова с префиксом *раз-/рас-*, как *разница, расход* и т. д. она не представляет собой интереса для нас. Ко второй группе принадлежат архаичные церковнославянизмы, которые уже не входят в состав живого русского языка, и даже сегодняшнему носителю языка могут казаться довольно странными. Целью настоящего доклада является анализ этого последнего слоя церковнославянизмов в творчестве Пушкина. Кроме того, мы посмотрим и обратное явление в творчестве Пушкина, т. е. когда вместо общеизвестных, общераспространенных церковнославянизмов поэт употребляет исконные древнерусские формы.

Разумеется, мы не были в состоянии проследить церковнославянизмы по всему творчеству Пушкина, поэтому мы посмотрели лишь около 250 страниц в *Избранных сочинениях* Пушкина¹, в первую очередь мы пересмотрели его стихотворения.

¹ Пушкин, А. С.: *Избранные сочинения*. Москва, Художественная литература, 1990.

Церковнославянизмы наблюдаются на фонетическом, морфологическом, синтаксическом и лексическом уровнях. В настоящем докладе мы прежде всего проанализировали церковнославянизмы на фонетическом уровне, так как именно они встречаются в самом большом количестве в стихотворениях, и именно их можно наглядно противопоставить исконным древнерусским формам.

2. Архаичные церковнославянизмы

2.1. Рефлексы праславянских дифтонгических сочетаний типа **tert*, **telt*, **tärt*, **tält*

Наблюдаются старославянские рефлексы в дифтонгических сочетаниях типа **tert*, **telt*, **tärt*, **tält* в следующих примерах: *брадатый*: 204, *брадатая*: 352. *бразды*: 196, 285. *бранную* (добычу) (в значении «боевой»), *бранное*: 187. *брег*: 209, 349, (свой) *брега*: 348, на *брегах*: 159, 201, 347. *брегам*: 180 (но есть и берегов: 181, 209). *брегитесь*: 185. *власы*: 319. *влачить*: 167, *влачу*: 175, *влачатся*: 325, *влачил*: 324, *влачился*: 316 (но употребляется и волочился: 340). *вратами*: 352. *главу* (в значении «голова»): 184, 192. *главою*: 196, *главой*: 197 (2х), 202 (2х), 319, 351 (2х), (с обритыми) *главами*: 187. *глад*: 239. *глас* (в значении «голос»): 160, 188, 200, 260, 285, 316, 319, 335, 370, *гласу*: 192 (наблюдается и *голос*: 176, 202). *град*: 160, *града*: 325, *градах*: 335. *драгие*: 247. *здравая*: 240. *здравием*: 247. *злата*: 180 (3х), 208, *злато*: 180, 239, *златом*: 322. *златый*: 235, *златая*: 322, *златую*: 196, *златой*: 331, 360. *зланный*: 347. *кладязь*: 188, 189, *кладязей*: 271. *млад*: 157, 238, 286, *младой*: 196, 285, 319, *младого*: 266, 288, *младая*: 210, 223, 234, 346, *младую*: 169, *младой*: 177, 201, *младые*: 178, 285, 349, *младых*: 187, 271 (но есть и *молод*: 165, 188, *молодой*: 319 и *молодые*: 211). *младость*: 166, 189, 196, *младости*: 195. *охладельный*: 346. *пред*: 178, 186, 197, 200 (2х), 204, 231, 257, 262, 264, 266, 267 (2х), 317, 338, 348, 351, *предо* 233, 325, 326, 337 (но употребляется и *перед*: 161, 232 и *передо мной*: 192). *хлад*: 167, 286. *хладный*: 181, 321, 334, 350, *хладное*: 169, *хладной*: 183, 211, 370, *хладные*: 335, *хладными*: 333 (но наблюдается и *холодной*: 188 и *холодный*: 188). *хладея*: 204. (во) *храмине*: 236. *чредою*: 166.

Следует отметить, что большинство этих слов еще указаны в словарях современного русского языка как архаические или поэтические слова, но некоторые слова, как напр. *чредою*, *брегитесь*, *кладязь* не указаны в словаре.

2.2. Континуанты напряженных редуцированных гласных переднего ряда в этимологически слабой позиции

В древнерусском языке напряженные редуцированные в слабом положении исчезли. Однако в книжном церковном произношении искусственно произносили на месте бывшего напряженного редуцированного переднего ряда гласный *i* (отсюда происходят напр. и сегодняшние формы: *знание, бытие, мнение, житие*). Встречены нами искусственные церковнославянские континуанты на месте этимологически слабых напряженных редуцированных гласных переднего ряда в следующих примерах: *живостию*: 292 (в прозе). *колыбелию*: 319. *любовию*: 192, 196, 356. *поместиях*: 250, в случае этого древнерусского и старославянского суффикса *-ŷ j* – вообще церковнославянские формы считаются нейтральными, но это слово представляет исключение, ср. слово «поместье». *прелестию*: 293 (в прозе). *смертию*: 262. *судия*: 271. *счастие*: 251, то же самое можно сказать, как относительно словоформы «поместиях». *чернию*: 177. *честию*: 267.

2.3. На месте этимологически сильного напряженного редуцированного гласного заднего ряда под ударением стоит буква *ы*

В тех говорах древнерусского языка, из которых сложился русский язык, сильный напряженный редуцированный гласный заднего ряда перешел в гласный *о*, а во всех остальных славянских языках он превращался в гласный *ы* или *и*. Однако, вследствие редукции, в современном русском языке произносится гласный *о* только под ударением, который обозначается и в письме. В безударных положениях произносимый гласный обозначается буквой «ы». Здесь мы нашли следующие примеры на старославянский рефлекс под ударением: *златый* (венец): 235. *святый*: 236, 286.

2.4. Рефлексы праславянского сочетания *d + j

Старославянский рефлекс в сочетании **d + j* наблюдается в следующем примере: *провождать*: 346 (ср. современную форму «проводить»).

2.5. Отсутствие протетического согласного j перед начальным гласным а

Тут мы обнаружили лишь один пример: *агнец*: 207 (ср. современное слово «ягненок»).

2.6. Прочие церковнославянизмы

Во (храмине): 236. Здесь, на месте бывшего слабого редуцированного гласного заднего ряда не должен быть звук *о*, имея ввиду и то, что тут не наблюдается и какое-нибудь особенное непроизносимое стечение согласных.

3. Необыкновенные с точки зрения современного русского языка исконные древнерусские рефлексы вместо церковнославянских форм

В этом разделе мы прежде всего отмечаем примеры, отражающие выпадение напряженного редуцированного переднего ряда в этимологически слабой позиции в древнерусском суффиксе *-ŷ j* -: *бытью*: 161. *вдохновенье*: 178, 199. *вдохновенья*: 176, 178, 199, *вдохновенью*: 174. *виденье*: 167, 199 (2х). *вниманья*: 178, 202. *воздаянья*: 177. *возраженье*: 180. *волненья*: 193. *воображенье*: 178, 180, 201. *воспоминанье*: 193, 195. *впечатленье*: 191. *гоненье*: 159, *гоненья*: 184, 193. *дыханье*: 163. *желанье*: 159, *желанья*: 179, *желанье*: 193, 195. *жертвоприношенья*: 189. *жужжанью*: 192. *журчанье*: 196. *забвенье*: 200. *заблужденья*: 203. *заклинанья*: 179. *заточенья*: 199. *знание*: 206. *избавленье*: 160. *изгнанье*: 159, *изгнанья*: 175, 205. *излиянья*: 179. *лепетаньем*: 179. *лобзанье*: 166. *мгновенье*: 191, 199, 204. *мечтанья*: 177, 200. *мненья*: 177. *моленья*: 192. *молчанье*: 163. *мученья*: 164. *миценье*: 205. *наслажденье*: 187. *негодование*: 197. *недоуменье*: 185. *паденья*: 166. *паренье*: 185. *пенье*: 161. *подаянья*: 188. *подозренье*: 195. *посмеянье*: 187. *преданье*: 163, 176, *преданья*: 195, 203. *преступленье*: 160, 195. *приближенье*: 185, 201. *призвание*: 175, 187. *пробужденья*: 166, 188, *пробужденье*: 199. *провиденье*: 191. *прозвание*: 159. *просвещенья*: 160. *прощанье*: 167. *разлученья*: 192. *раскаянье*: 187, *раскаянья*: 193. *рукоплесканья*: 202. *рыданье*: 197. *самовластье*: 175. *свиданье*: 167, 203, *свиданья*: 200. (в) *селеньях*: 161. *сиянье*: 164. *склоненьем*: 185. *служенье*: 203. *смиреньем*: 185. *созданья*: 177, 195, *созданьем*: 190. *сомненья*: 189. *сочетанье*: 206. *сочиненье*: 180. *сраженье*: 187. *стяжанья*: 188. *творенье*: 180. *толеньях*: 199. *увереньям*: 164. *уединенье*: 193, *уединенья*: 203. *умиленье*: 190. *унынье*: 164. *упоенье*: 161, 199. *успокоенья*: 184.

Однако, когда суффикс *-ŷ j* – находился перед суффиксом *-л-* или перед звуком *л*, (как напр. *безделья*: 204 *веселья*: 165, 206. *похмелья*: 204), тогда именно древнерусские рефлексы являются распространенными формами в современном русском языке.

В русском языке сравнительно редко наблюдается, что именно исконное русское слово имеет специфический поэтический обертон, а соответствующие церковнославянские слова звучат как прозаические². В проанализированных текстах мы наблюдали лишь 4 таких примера: Наблюдается полногласная форма на месте праславянского дифтонгического сочетания типа **telt*: *полоненная*: 212 (причастие прошедшего времени страдательного залога), которая образована от глагола «полонить» встречающегося в народной

² Трубецкой, Н. С.: *Общеславянский элемент в русской культуре*. В 6-й главе. <http://gumilevica.kulichki.net/TNS/tns10.htm>

поэзии. Ср. современный глагол «пленить».

В качестве слова, имеющего поэтический оттенок, еще можно отметить исконный древнерусский рефлекс праславянского сочетания **d + j*: *меж* (ими): 166, *меж* (боярынь): 190, *меж* (их стараясь угадать): 346. (Конечно, встречается и слово «между»: 164 и др.)

4. Заключение

На основе проанализированных текстов Пушкина можно определить, что поэт употреблял архаичные церковнославянизмы преимущественно в своих стихотворениях. В его прозе и в заглавиях стихотворений фактически не обнаруживаются такие церковнославянизмы, которые являются своеобразными архаизмами. В качестве сравнительного материала к стихотворениям мы посмотрели следующие прозаические труды Пушкина: «Державин», «Карамзин», «Воображаемый разговор с Александром I» и Пиковая дама.

Заслуживает внимания, что подобно архаическим церковнославянизмам, вместо общеизвестных, общераспространенных церковнославянизмов употребляются исконные древнерусские формы преимущественно в стихотворениях. В прозе и в заглавиях стихотворений Пушкин регулярно употребляет обыкновенные, нормальные с точки зрения современного русского языка формы, хотя мы наблюдали и одно исключение: «Прощанье» (заглавие).

Цель поэта с употреблением архаичных церковнославянизмов и нераспространенных (часто народных) исконных древнерусских или русских форм – это обеспечить свои стихотворения как можно большей возможностью варьировать, формировать ритм и влиять на стихосложение. В случае напр. старославянских рефлексов праславянских дифтонгических сочетаний типа **tert*, **telt*, **tärt*, **tält* (*хлад*, *злато*, *младой* и пр.) или исконных древнерусских форм, показывающих выпадение напряженного редуцированного гласного переднего ряда в этимологически слабой позиции в древнерусском суффиксе *-ŕj* - (*желанье избавленье*, *изгнанье* и т. д.) слова сокращаются, т. е. они на один слог становятся короче, и тем самым можно контролировать и число слогов в строке, и изменять место ударений имея в виду целую строку, и таким образом можно формировать и ритм строки и стихотворения.

Ср. напр.:

«Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...
Ты затопил освирепев,
Свои брега.»

(Обвал³)

³ Пушкин, А. С.: *Ук. соч.* с. 348.

Если бы Пушкин тут употребил вместо словоформы *брега* словоформу *берега*, тогда последняя строка не соответствовала бы второй строке по ритме и по числам слогов.

«Мое собрание насекомых
Открыто для моих знакомых:»

(Собрание насекомых⁴)

В случае употребления церковнославянской формы *собрание* вместо словоформы *собрание* получилось бы 10 слогов в строке, что не соответствовало бы 9 слогам второй строки.

В следующем примере посмотрим, как повлияла бы замена церковнославянизма исконной русской формой и замена исконной русской формы церковнославянизмом на силлабо-тоническое стихосложение и ритм стихотворения:

«.....
 U - | U - | U U | U - | U
 Вы нас уверили поэты,
 U - | U - | U U | U -
 Что тени легкою толпой
 U U | U - | U - | U - | U
 От берегов холодной Леты
 U - | U U | U - | U -
 Слетаются на брег земной
 U U | - U | U U | U - | U
 И невидимо навещают
 U - | U - | U - | U -
 Места, где было всё милей,
 U U | U - | U U | U - | U
 И в сновиденьях утешают
 U - | U - | U U | U -
 Сердца покинутых друзей;»

(«Люблю ваш сумрак неизвестный»⁵)

⁴ Пушкин, А. С.: *Ук. соч.* с. 349.

⁵ Пушкин, А. С.: *Ук. соч.* с. 209.

Если бы изменить подчеркнутые исконные русские формы или церковнославянизмы, то ритм и более-менее ямбические строки или четырёх-стопные ямбы нарушились бы. Ср.:

*....
 0 – | 0 – | 0 0 | 0 – | 0
 Вы нас уверили поэты,
 0 – | 0 – | 0 0 | 0 –
 Что тени легкою толпой
 0 0 | – – | 0 – | 0
 От брегов хладной Леты
 0 – | 0 0 | – 0 | 0 0 –
 Слетаются на берег земной
 0 0 | – 0 | 0 0 | 0 – | 0
 И невидимо навещают
 0 – | 0 – | 0 – | 0 –
 Места, где было всё милей,
 0 0 | 0 – | 0 0 | 0 0 | – 0
 И в сновидениях утешают
 0 – | 0 – | 0 0 | 0 –
 Сердца покинутых друзей;

В случае искусственных церковнославянских континуантов на месте этимологически слабых напряженных редуцированных гласных переднего ряда, как напр. *любовию*, *чернию*, слова становятся длиннее на один слог, чем тоже можно повлиять на ритм стихотворения.

Можно высказать, что употреблением архаичных церковнославянизмов и исконных древнерусских форм Пушкин в подавляющем большинстве случаев хотел оказывать воздействие на ритм и стихосложение. Лишь изредка можно отметить, что поэт употребляет архаические, устаревшие формы в качестве стилистического средства. Таким исключением может являться напр. одно место из «Бориса Годунова», где архаические формы характеризуют говорящего монаха даже в прозе, и не только на фонетическом уровне, но и на морфологическом уровне наблюдаются церковнославянизмы: «Плохо сыне (*звательный падеж*), плохо! Ныне христиане стали скупы; деньгу любят, деньгу прячут. Мало Богу дают. Прииде (*аорист*) грех велий (*архаичная форма*) на языцы (*отсутствие выравнивания корня и выражения категории*

одушевленности-неодушевленности) земнии (*старая флексия*).»⁶. Следует отметить, что эти архаизмы не считаются старославянизмами, так как они были некогда свойственны и древнерусскому языку, однако, они уже и во время действий «Бориса Годунова» не были принадлежностью живого русского языка, они употреблялись лишь в книжном церковнославянском языке, поэтому их можно считать церковнославянизмами.

По всей вероятности и в стихотворении «Пророк»⁷ церковнославянизмы выполняют и стилистическую функцию. Напр. в случае церковнославянизма (жало) *мудрыя* (змеи) (род. п. ед. ч.), слово не влияет на ритм. Впрочем этот церковнославянизм встречается на морфологическом уровне. Церковнославянизмы *зеницы, устам, отверстую*: 316 в этом же стихотворении наблюдаются на лексическом уровне.

На основе проанализированных нами пушкинских текстов можно сделать вывод, что когда церковнославянизмы обнаруживаются и на морфологическом или лексическом (вероятно и синтаксическом) уровне, тогда эти церковнославянизмы – по крайней мере на морфологическом и лексическом (вероятно и на синтаксическом) уровне – с большой долей вероятности имеют скорее стилистическую функцию, и не связываются стихосложением.

⁶ Пушкин, А. С.: *Ук. соч.* с. 244.

⁷ Пушкин, А. С.: *Ук. соч.* с. 316.

Sarolta Simigné Fenyő

META-INFORMATIONAL STRUCTURES IN THE HUNGARIAN
TRANSLATION OF PUSHKIN'S TATIANA'S LETTER TO ONEGIN
BY LAJOS ÁPRILY

Abstract: After introducing the notion of meta-information the study describes certain transfer operations (lexical and grammatical concretization, addition and total transformation). When translating a literary text into another language it is important to pay attention to the meta-informational structures of the original and recreate them in the target text. In addition, it happens frequently that translators enrich the target text with meta-informational structures. The aim of this strategy is to produce an easy-to-read text for the target readers). The study argues that the careful transfer of meta-information contributes to gaining equivalent effect in the translated text.

Keywords: meta-information, concretization, lexical addition, total transformation

0. Introduction

The objective of the present study is to familiarize the reader with the notion of meta-information and describe how important it is to transfer meta-informational structures of the original text to the target language. The source text for the study is Pushkin's Tatiana's letter to Onegin and the target text is the Hungarian translation by Lajos Áprily.

1. Meta-informational research

Meta-informational research of linguistic texts in Hungary started at the very beginning of the 21th century, after the publication of a collection of scientific papers by professor Janusz Bańcerowski of the ELTE University, Budapest (Bańcerowski 2000). In Hungary, the book was the first to introduce the notion of meta-information. In 2001 a research team was formed in Debrecen with the aim of clarifying what exactly the term means and carrying out theoretical and applied research on the subject matter. All the teachers of the Department of Applied Linguistics (Bodnár 2004, Dobos 2004, Simigné 2004; 2006) and some teachers from the Department of Hungarian Language and Literature (Kovács 2006, Kovács-Kecskés 2008) at the University of Miskolc and from other universities (Lőrincz 2005) joined the team and decided to study the role of meta-informational elements in the teaching process as well as in the practice of translation.

2. The notion of meta-information

Texts are characterised by the succession of basic information and meta-information. The prefix of the term *meta-*, which is of Greek origin means *about, beyond*. Basic information refers to actions and objects of the surrounding world. In contrast to this, meta-information does not refer to elements of the objective reality. It expresses what goes on in the speaker's mind, conveys 'information (in connection with the mind) about information (in the objective world)'. Meta-informational elements of language refer to the various ways of obtaining, processing and transmitting information.

In the majority of cases meta-information is expressed by *verbs, nouns, adjectives* and *operators*, the latter expressing the relationship of the sender to the information he transmits. The present study does not deal with the translation of meta-informational operators.

Meta-informational verbs are the ones giving information about *the types of the communication channel (to see, to look at, to smell, to taste, to feel, to notice, etc.); the state of the sender or the receiver (to hurt, to have pain); the sender's effort to receive information (watch, pry into, eavesdrop, keep listening), the state of the speaker's memory (to know, to remember), the various phases of the communicative situation (to start, continue, to finish); the communicative situation itself (to talk, to phone, to answer); the content and the form of the information (to explain, to recommend, to suggest, to laugh at); the function of the information (to order, to forbid)*. In addition, verbs belonging to this group express how speakers *process and transmit information (to state, to get to know, to find out, to search, to consider, to think over, to speak, to say, to cry, to whisper etc.)*; and refer to *the sender's emotional, mental and physical state (to be happy, to be sad), etc.*

Both written and spoken texts can be compared to a piece of fabric having its basic colour and basic structure but interwoven by different patterns at certain places (Bańcerowski 2000; Lévai 2004). This is the best example to illustrate how meta-informational elements of language work: from time to time they interrupt the flow of information, divide it to smaller or larger pieces, that is, fragments of texts. Then they interpret, explain and clarify the different sequences of texts and connect them on the level of thought, which is a level higher than that of the text. As explained by Lévai, this is how texts integrating basic information and meta-information come to being (Lévai 2007). It is especially the introductory part of the letter, that is, the meta informational frame (the first 17 lines) that contains a great number of meta-informational structures referring to the mental state, the troubles and worries of the heroine.

*Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда
Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас, ... (Пушкин 108)*

3. Transfer operations in the poem

„In translating any sentence from one language to another, even the simplest ones, translators perform a highly complicated sequence of actions, which includes the replacement of SL lexical units by TL lexical units, the restructuring of the sentence structure, the changing of the word order, the omission of certain elements and the addition of others, etc”. (Klaudy 2003: 153). The term transfer operation was introduced into the Hungarian literature in the 1980s by Klaudy. While at work, translators make a number of decisions, and as a result, they perform a number of transfer operations even when translating one single sentence. It is impossible to choose and explain all the operations in the present study. That is why only some of them will be chosen to illustrate how Lajos Áprily applied the redistribution of the information of the original as a result of conscious or subconscious decisions. The objective of the following part is to introduce some transfer operations the translator used to create a surplus, that is, give additional information to the target reader.

Tatiana's letter is „irregular” in the sense that the opening part is much longer than in the case of ordinary letters. It consists of the first 17 lines and can be called a meta-informational frame. In this part Tatiana gives reasons for her worries and her troubled state of mind. Most of the examples described below were taken from the introductory part of Tatiana's letter.

3.1. Grammatical addition, addition of the missing object

Я к вам пишу (I am writing to you) → Én írok levelet magának (I am writing a letter to you).

The first line of the letter contains the meta-informational verb *write* indicating that information will be transferred through the visual channel. The verb *to*

write is a three-place predicate. While in the Russian sentence only two of the valency carriers of this verb are activated, the Hungarian version contains all the three actants bound by valency to the verb: the active agent, the sender of information (*én/I*), the object of the action (*levelet/letter*) and the benefactive, the receiver (*magának/to you*). Although in the translated version stress falls on the subject, preceding the verb and thus occupying the first place in the linear order of the sentence (*én/I*), the meta-formational noun *levél/letter* also plays an important role. By making the direct object explicit, the Hungarian version emphasizes that information will be transferred in written form, in a letter, relying on all the potentials this genre makes possible. By the addition of the missing subject the translation makes it explicit that was implied but hidden in the original. In the translation semantic surplus was produced, which means gain for the Hungarian readers.

3.2. Exchange of meanings: exchange of the agent for the object of the action, positive-negative inversion, antonymous translation.

Что я могу еще сказать (*What else can I say*) → *Nem mond ez eleget?* (*Doesn't it say anything?*)

Meaning in the Russian sentence governed by the verb *сказать/ to say* is replaced by another meaning, which is seemingly different from the original sense, but the two meanings are logically related. When translating the sentence *Что я могу еще сказать?* Áprily not only exchanged the elements of the situation, but also he used opposites. The question - *Nem mond ez eleget? /Doesn't it say anything?* is given an important pragmatic function: it refers to the situation including the sender of the message as well as the fact of writing a letter. This question is in close connection with the first line of the letter, which is a statement, as well as the second line, a question *чего же боле?* → *Kell több?(Shall I say more?)*; it amplifies the truth value of the previous lines: I am writing a letter to you. I need not say anything. This fact explains everything. In this way the translation underlines the fact that the heroine, who shares her ideas with the addressee is convinced that the person addressed will understand how important the act of writing this letter is.

3.3. Lexical contraction and total transformation

несчастливая доля (*unlucky fate*) → *panaszszó* (*word of complaint*)

Contraction of the lexical meaning can be observed whereby the translator drew together the meaning of two words, an adjective and a noun. At the same time he transformed the meaning of the source language lexical items. In this case the interchange of source and target language words has the same sense. These transfer operations can be observed in the following context:

Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня. →

De ha sorsom panaszszavának
Szívében egy csepp hely marad,
Nem fordul el, visszhangot ad.

It is supposed that the Hungarian noun *panaszszó* (word of complaint) was created by the translator on the basis of an archaic compound *panaszdal* (song of complaint) which used to denote a sad lyrical poem in literature. It suggests that the sender of the message intends to share some sorrowful and painful thoughts with the addressee.

3.4. Total transformation of meaning

хранить каплю жалости (feel a bit of sympathy) → *szívében egy csepp hely marad* (there is some room within your heart). This is a transfer operation whereby the original meaning was replaced by a target language meaning, „which does not seem to show any logical relation within the source language meaning” (Klaudy 2003: 282). *Sajnálát* /sympathy is a metainformational noun denoting *concern, compassion*. This meaning contributes to the fact that the Hungarian version expresses the same sense: the addressee will listen to Tatiana's complaint.

3.5. Concretization of the lexical meaning and lexical addition

Не оставите меня (you will not abandon me) → *Nem fordul el, visszhangot ad.* (you will not abandon me, you will reply.)

Concretization is expressed by *Nem fordul el/ you will not look away*. The term, *visszhangot ad* is a result of lexical addition with the meaning: *you will talk to me*. It indicates that the addressee will react, that is, reply to Tatiana's word of complaint. The Russian verb *оставить/abandon* does not express meta-information, but has an equivalent in the Hungarian translation which contains implicit information and has meta-informational value: *talk to me*.

3.6. Contraction of the lexical meaning, addition of explanatory and emphatic meaning

Сначала я молчать хотела. (Originally I wanted to remain silent) → *Hallgattam eddig, szólni féltem.* (I said nothing, because I was afraid to talk)

In the Hungarian translation the meaning of *молчать хотела* is explained thus amplified by adding a predicative construction, the components of which contain meta-information. It adds to the value of the translated text.

3.7. Lexical contraction, lexical addition

Когда б надежду я имела (when I nurtured hopes) → *Amíg titokban azt reméltem* (until I had secret hopes).

иметь надежду(hope) → *remél* (hope). Contraction of the lexical meaning can be observed. An analytic verb, a complex verbal structure characterizing formal style in Russian is equal to a synthetic verb form in the translation. In this construction *иметь* has general meaning and is amalgamated with *надежду*, a noun of specific meaning resulting in a synthetic Hungarian verb form *reméltem* / *I hoped* with the meaning: *desire for something to happen*. In the Hungarian translation this metainformational verb is not at all emphatic, that is why the translator made the situation more explicit and more emphatic by adding the adverb of manner *0* → *titokban* (in secret). Addition of this lexical item makes the meaning of the original more explicit. *In secret* means that the information is not openly declared, is kept or intended to be kept from the knowledge of others. The metainformational elements *titokban* and *remél* supplement and amplify each other.

3.8. Lexical concretization and addition

Чтоб только слышать ваши речи → *Csak hogy halljam szavát, bevallom,*

Речь(talk) → *szó*(word). Concretization, specification of the lexical meaning.
0 → *bevallom*(*I confess*). Lexical addition, amplification.

The first metainformational element of this line is the verb *слышать*, which has a word-for-word equivalent *halljam*. The meaning of the noun *речь* is replaced by a target language unit of a more specific meaning. The construction *слышать ваши речи* / *halljam szavát* contains the noun *szó* / *word*, which refers to the process of conveying information and expresses: I would like to hear you talk to me, the fact that you send me information is important for me. Then a verb that cannot be found in the original text is added. The Hungarian verb *bevallom* / *I confess* amplifies what the purpose of the letter is: *confession*.

3.9. Total transformation and lexical addition

сомнения разреши → *dönts el; 0* → *hogy lássak*

Az alábbi példában a teljes átalakítást lexikai betoldás is kíséri:

Мои сомнения разреши. (Пушкин 110)
Dönts el hamar, hogy lássak itt.(Áprily 255)

The word-for-word translation of the construction *Мои сомнения разреши* goes like this: *Bocsásd meg kételyeimet*. The vocative form of the Hungarian verb *eldönteni* is *dönts el*, which refers to processing information and is much more emphatic than any verb expressing apology. What is more, instead of request, the translation contains warning, thus makes Tatiana's words more definite and more explicit. This urge is increased by an optional addition from the part of the translator: the Hungarian verb *lát* is used in a clause of purpose, but not in its original sense. Here the verb *lát* does not refer to the visual channel through which we can get information. Here the meaning of the verb implies that the heroine wants the situation to be clarified, she wants to be sure of the truth value of her ideas. We can find that this part of the letter contains more meta-informational elements than the original. The additional words mean a kind of explanation for the Hungarian readers and make it easier for them to interpret the ideas of the original poem.

3.10 Transfer operations illustrating total transformation of meaning

In many cases metainformational elements richer in semantic content than the original appear in the Hungarian version. Such translational equivalents may be created when using the transfer operation called *total transformation of meaning*. This transfer operation not only contributes to creating and amplifying the sense of the original, but produces gains. As mentioned earlier (3.3., 3.4., 3.9.) Áprily applied this strategy several times. This phenomenon is illustrated below by two more examples.

- *забытое селенье* (*elfelejtett falu / a forgotten village*) → *vidéki csend / silence in the provinces*.

In the original construction meta-information is expressed by the adjective *забытое/forgotten* used in the sense: *being out of mind*. In the translation the meta-informational noun *csend/silence* appears indicating absence of speaking, that is, lack of information. The Hungarian version *vidéki csend /silence in the provinces* is more expressive than the original.

- *неопытная душа* (*tapasztalatlan lélek / inexperienced soul*) → *tudatlan lelkem / ignorant, uninformed soul*.

Неопытная душа has the equivalent *tudatlan lelkem* in the translation. While the Russian adjective expresses lack of experience, the Hungarian version implies lack of knowledge, lack of possessing information. The adjective *tudatlan/uninformed* refers to the mental world of the speaker in a more expressive way than the one in the original poem. That is why the translation contains additional information, that is, conveys more than the invariant content.

4. Summary

The examples demonstrated as well as the ones that could not be mentioned in this paper contribute to gains rather than losses in the translation of the poem. The translator's well-balanced decisions make the Hungarian version of the poem not only the exact replica of the original, but also a bit more than that. Due to the fact that Áprily enriched the target text with meta-informational structures the Hungarian readers understand the situation and the troubles of the heroine completely and get the same impressions as the Russian readers have when they read the original.

References

- Bañcerowski J. 2000. *A nyelv és a nyelvi kommunikáció alapkérdései*. Budapest: ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet, Lengyel Filológiai Tanszék.
- Bodnár Ildikó 2004. A metainformációs igék megjelenése a költészetben. (A metainformációs igék vizsgálata Pilinszky János (1921-1981) lírájában. In: Lévai B. (szerk.) *Alapinformáció és metainformáció*. Debrecen: Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézete. 145-157.
- Dobos Csilla 2004. Metainformáció a jogi szaknyelvben. In: Bakonyi I. – Nádai J. (szerk.) *Atöbbsnyelvű Európa*. Győr: SZIE, 241-247.
- Klaudy Kinga 2003. *Languages in translation. Lectures on the theory, teaching and practice of translation*. Budapest: Scholastica. 473. old.
- Kovács Mária 2006. Metainformációs elemek a XVIII. századi boszorkányperekben. In: Klaudy K.- Dobos Cs. (szerk.) *MANYE XV. A világ nyelvei és a nyelvek világa. Soknyelvűség a gazdaságban, a tudományban és az oktatásban*. Pécs-Miskolc: MANYE –Miskolci Egyetem. 2. kötet 424-428.
- többsnyelvű Európa*. Győr: SZIE, 241-247.
- Kovács Mária-Kecskés Judit 2008. Metainformációs elemek vizsgálata történeti és mai szakszövegekben. In: *Kontextus-Filológia-Kultúra II*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied. Katedra hungaristiky. 247-253.
- Lévai B. (szerk.) 2004. *Alapinformáció és metainformáció*. Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója. *Metainformáció a szövegben*.
- Lévai Béla 2007. *Metainformáció a szövegben*. Debrecen: Debreceni Egyetem, Szlavisztikai Intézet.
- Lőrincz Julianna 2005. Műfordítás és variativitás. In: Simigné-Bodnár (szerk.) *Sokszínű nyelvészet. Nyelvészeti kutatások a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karán*. Miskolc: ME Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék. 83-90.
- Simigné Fenyő Sarolta 2005. Metainformációs kutatások szerepe a fordításban és az oktatásban. In: Simigné-Bodnár (szerk.) *Sokszínű nyelvészet. Nyelvészeti ku-*

tatások a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karán. Miskolc: ME Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék.

Simigné Fenyő Sarolta 2006. *A fordítás mint közvetítés.* Miskolc: STÚDIUM. 187. old.

Literary sources

Пушкин, А.С. 1971. *Стихотворения. Евгений Онегин.* Москва: Изд.Детская литература.

Két magyar Anyegin - Puskin verses regénye Bérczy Károly és Áprily Lajos fordításában. Budapest: Európa Könyvkiadó. 1984.

Sipőczné Miglierini Guiditta

THE METAREALITY AND HYPERREALITY IN THE NOVEL PUSKINLAND BY DOVLATOV

”Who demanded your confession?
If anonym tramp, funny way
You may make two big nations amazed,
So at least to your succes
You would have liked to remain worthy,
And your comageous cheating
is to be ensured for ever
as deep and obstinate secret.”

(Puskin: Borisz Godunov)

1.

It is not easy to analyse themasterpiece of Dovlatov, the novel titled **Puskinland** and to describe it with postmodern tools of postmodern age. In this novel Dovlatov tries to put the most astonishing moments of his life into a new kind of novel narration, his opposition againts Russian system, the force of emigration and the honest and a little bit ridiculous insist to Russian being, to the linear narrative prespective of Puskin, the concent of gogol as well as the uniforming and distancional traditions.

The modern Russian prose can be proud of prominent representatives, from whom Szergej Dovlatov stands out, the emigrated writer, who became popular in America and after leaving Russia his writings were appearing in prominent American newspapers and he bacame well-known and recognised writer in a home chosen by force.

Dovlatov’s face as a writer is integral. Leaving the home, the force to insist to it tiel the end of life struggled him. He has chosen the way, as his friend Andrej Bitov, the great writer of self-reflective postmodern Russian prose, who rewrites the new narrative intertextual works with great success, as in his best-known novel, **Puskin-house** in this typical literatural novel museum.

Dovlatov, like Bitov tried the impossible: he created his own at the same time only based on the tradition of Russian literature, with the help of intertextual and putting in texts of Puskin.

The narration of Dovlatov is special and simple, too. Totally clear sentences change with more slangs, the total imitation of spoken language often appears in the novel. The clear and artificial understanding is simple only for the first reading, the narration of Dovlatov is surrounded by word and sentence fragments written in classical and aware form, whose special meaning is in the fact that every single word starts with different letters (in Russian original his texts' renewing).

The novel, **Puskinland** was finished in 1983, in America. The original title *Zapovednyik* which means memorable place. Alexander Genisz the Russian esteta said about the novel "Dovlatov shows *Zapovednyik* as the Russian Disney-land."¹. The statement suggests pejorative meaning, even if Genisz did not want to. However, the Hungarian translation, **Puskinland**, is tend to be translated with prefix, as a compound word the land, scenery expression, as *Zapovednyik* /memorable place Russian word (although there is not compound word in it) includes the name of Puskin, it becomes an allegorical key factor with its several component meaning, it makes possible to accept both meanings of memorable place/ land. The expression *Puskin memorable place* is jovialist, the **Puskinland** invencios reading and getting connection explains the question which Paul Ricoeur states in the study titled *narrative similarity*: "the configuration gets prior againts structure, as well as the similarity between configuration and the main character makes it possible the study of the novel's character's figure."².

By studying **Puskinland** it occurs that the novel is really biography or simple profile or we can interpret as imitating the *Puskin memorable place* /great man's memorable place/. In this meaning it is a self-praising judgement of Russian era.

By studying the novel we can say that the narrator of Dovlatov – work is first person singular, by making the *Puskin memorable place* excellence unsure and by variative introduction, the novel puts its characters above Puskin into the events of everyday life and in this way it becomes both compulsory and refused, supported as junk by power and according to narration of Csehov "the stocked man".

In Dovlatov narratology the story is responsible for the man, the hero, Borisz Alihanov's narrative similarity equals with the unit appearing in the "suse" of the novel. Dovlatov wants us to believe the bare objectiv reality in imitative way, in his texts he avoids appearantly the intellectualism as well as with "hidden remis-

¹ Kalavszky Zsófia: I, Borisz Alihanov, was born A. Puskin, The novel and tropics, Argumentum p., Bp., 2007. p: 345

² Paul Ricoeur: The narrative similarity, Narratives 5., Kijarat p., Bp., 2001., p: 18

tenses” – **Puskinland** of full of.³ He wants to express with careful writing that in the prose there is no way of intellectual writing mode. That’s why some parts of **Puskinland** reach the lecturers expectations, the funny events are surrounded with funny clowns, in this way the easiness of Dovlatov’s prose is expressed for the unattentive readers.

Its characters are “taken” from life, witty, kind, they can love, hate so they are totally like average people in the countries of East-Europe world locked with iron curtain at the end of the century. The speciality of Dovlatov’s texts is the hyperreality and metareality where not the tiny or enlarged elements of real life are important but the grammar formation of realities and connection to the text.⁴

“I set down on a bended bench. I took my pen and notebook. In a minute I wrote down:

*Puskinskije Gori is sweet around me;
It is only dull and bore without you
Wandering as a mongrel in this land,
my sad heart is dying threatened.*

And so on.

My poem is ahead of reality. There where some hundreds of kilometers till Puskinskije Gori.

I went into a household shop. I bought an envelope on which there was Magellan’s photo. I asked for some reasons:

- Do you happen to know why Magellan’s photo is on it?

The shop assistant answered thinking:

- Maybe he died. Or he got the award of Soviet hero...”⁵.

Puskinland’s lines with biographical elements get into the basic motif of the novel and into the story with fragments where the narration is lost, which tries to reflect the reality so much in this way it becomes unbelievable.

The possibility of role playing in present in the motif system of **Puskinland**. The creation of anecdotes used so much is undoubtedly proving that Dovlatov /Alihanov/ Puskin can not leave his country by no means. The unfinished usage can be taken as narrative usage but knowing Puskin’s biography the narration of Dovlatov would like to be similar to the lifestyle of Puskin in its self-reflexion. Puskin who

³ The history of Russian literature from 1941 to these days., National Textbook, Bp., 2002., p: 257

⁴ The history of Russian literature from 1941 to these days., National Textbook, Bp., 2002., p: 258

⁵ Szergej Dovlatov: Puskinland, Europe p., Bp., 2001., p: 12

never left Russia, sets a good example and as a "Bronz rider" stands in front of Dovlatov /Alihanov.

If we parallel Dovlatov and Puskin and Puskin's prose, we have to point out that in the case of the listed writers the fiction hidden behind the facts of reality became prior, the true art is more important for them than the true reality. It is so even if the postmodern textual world of his age surely separates him from the two great writer ancestors. Dovlatov rewrites the life concept of Puskin's and Gogol's thoughts in an estetical way. He approaches the art to the reality in an intellectual way. The tradition did not cancel, it is filled with new ones in Puskin meaning with the left out, miserable, funny but lifelike figures of the intellectuals of the regime.

Borisz Rohlin claims that "It makes people laugh with the variation of realities with fulfilling the demands of wide spectators and he creates a specific mass culture different from traditional literature or rather its imitation; a look-like mass culture "high culture" in which the written seemingly popular work reflects its popularity. Here the reality is not important, but the grammar formation of realities."⁶.

In this sense Puskin's well-known prose forming mode is not hurt, even, it is filled with newer and deeper content. Dovlatov's narration hurt by history becomes different from Puskin's reality - textworld, ontological semantism, letter system and sound system – although it is similar, too because of the self-generating tradicion which defined the textuality of Puskin, Gogol, Csehov and Tolstoj. Although the main character called Alihanov's life is certainly similar to Puskin's, we do not believe that **Puskinland** is simply a parody. The novel is a grotesk based on postmodern literature, a murder satire, but the goal is not the great writer ancestor but the different Sovjet regime where the state ruling used the great writers' work arbiturally as "sophisticated gown".

2.

"For my wife, who was right"⁷ – Dovlatov starts his novel with this offer. We can interpret this offer as an unfinished suse's paradoxon, as we can understand it if we read the book.

Alihanov, who is the guide of Puskin's Skanzen, nurses literatural ambition and he can't decide to emigrate. Tanya, his wife would like to go and with this offer Ta-

⁶ Goretity József: Fragmentary and demand for completeness, New Palatinus Bookhouse kft., Bp., 2005., p: 236

⁷ Szergej Dovlatov: *Puskinland*, Europe p., Bp., 2001., p: 7

nya's truth is reflected in the desperate paratext of Alihanov: he can neither decide nor dissuade his wife from leaving the country.

If we don't take out the offer from the context followed, we can experience the romantic suse system of Puskin, namely, how the Puskin style emerges with agreed literatural expressions, we can interpret Dovlatov's text processing method in the some way. The already mentioned "baring" method is like a live prose, putting the romantic metalanguage of his age into postmodern text. This metalanguage meaning orientates the reader – in the cases of Puskin and Dovlatov – towards the ordinary reading and it becomes prior narrative function of the linear narrative prespective.

The uniforming and distantional frame of prespective changing is the second narative function of **Puskinland**. The contrast of sentence cohesion and line-breaking openly or hidden describes the novel as retorical trick. Puskin who as an author does not identify with the critical attitude forms, but he describes his heroes with metalanguage of this age, in the narration he used his own narrative attitude. He wrote *Anyegin* with effective strofa composition of opposite creation, the world usage of strofas and everyday tone move the poem to prose, the rythm frame, however, makes it funny the prosal logic of events cohesion, and it expresses the fabular tale creation as an artificial from. This narrative function often breaks the linearity which means space-time epical situation with the dinamisation of language material. While the linear narrative prespective only abstractly points to space-time, the language prespective change often makes association to concret and plastic space-time.

It sounds the following in Puskin's case:

*"And when his heated youth came,
Much sad and sweet motion,
Much desire and thirst of hope,
Caught Monsieur suddenly.
Our hero is free. This kind day
Cutting his hair fashionably
And puts on a dandy's dress,
And happy world that he can see finally."*

(*Anyegin* I.4.)⁸

⁸ Pálffy Ágnes: Puskin – analises, Akadémia p., Bp., 1997., p: 104

The narration of Alihanov is the continuity of Puskin's narration. Dovlatov also breaks the linearity, the memorable place recalls Puskin's spirit both in space and time, too, even if he separates the form function with stronger tools:

"Do you like Puskin? – he asks unexpectedly.

Something cramped in me but I answered.

- *I like him. The Bronze rider, his poetry...*
- *And his poems?*
- *I like his late poems very much.*
- *And the early ones?*
- *I like the early ones, too. – I threw in the towel.*
- *Here everything lives and breaths with Puskin. – Said Galja. – Literally every single branch, every glade of grass. You almost expect him to step at the bend. Helmet, smoking, the will-known style... Meanwhile Ljonya Gurjanov stepped at the bend, I knew him from the university where there were bricks"⁹.*

The parallel is obvious between the main character and Puskin. Alihanov with KGB file is an observed person by the rulers like Puskin working with censor control. Dovlatov, however, flourishes in the lonely producing era in Bolgyino. In the 1830-years the forced staying made Puskin create important months full of writing (it is when he write his first poetrical work, *the short stories of Ivan Pertovics Belkin*, the small tragedies/ *The mean rider, Don Juan's stone guest, Mozart and Salieri/ The Kolomian hut* and the last chapter of *Anyegin*), Dovlatov is paralysed in the producing loneliness, for him being alone means unproductivity.

We can mention as the third function of Dovlatov's and Puskin's narration those writer's which are retorical inside, situational as the prespective changing speech. The metalanguage distoncionals the shaping and narrative level but this inner dialogical word level contains more hidden and opened narration:

"Here – I am saying – the famous portrait. Kiprenszkij's work... Gyelvigy ordered it... Fascinating drawing...The romantic movements of making the reality nicer..."
As if I saw myself in a mirror." ...Puskin bought it from the widow of baron...

- *When? In which year?*
- *I think in the thirties.*
- *How much?*
- *Is it important? – I cried.*

Vika tried to prompt, she moved her lips without sound. We went to the study. I will show Byron's portrait, the walking stick, the bookcase... I change the topic to

⁹ Szergej Dovlatov: *Puskinland*, Europe p., Bp., 2001., p: 18

Puskin's work... "Intensive period... Articles... A journal's plan... The Godunov... The gipsies... The library..." I will die soon but my shadow, loving" ...And so on...

Suddenly I hear:

- *Are the guns original?*
- *Original guns from Lepage.*

The same sound:

- *From Lepage? I thought, it belonged to Puskin.*

The guns are from that era – I explained.

They were made in Lepage's workshop who is a famous gun producer. Puskin know and liked the good weapons. He had weapons like these ones.

- *And the calibers?*
- *What calibers?*
- *I am interested what kind of calibers they have.*
- *The proper calibers – I say.*
- *Great – the tourist became calm unexpectedly.*¹⁰

The narration of Dovlatov gets into the work of Puskin. The main hero takes advantage of the figure built on irony, when he can't answer properly to the silly questions of **Puskinland**'s visitors, he shows the possibility of changing the relativity of the strange and their own world. This totally drawn ironic relationship puts the artificially surrounded attitudes equivalence into new content, reexplaining the approaching of identifying and distance keeping.

We get into the suse in medias res into his desperate life when the hero of Dovlatov, Borisz Alihanov takes up a job in *Zapovednyik*, the *Puskin memorable place*. Alihanov values positively the mental and material side of the must-be work (he got 8 rubles for leading a group) and he judges Puskin and himself without modesty. By judging Dovlatov is a real Puskin – and his love for literature can be felt. Dovlatov makes Alihanov say the most honest sentences of the novel:

*"His works are above moral. They defeat the morality, even, they replace it. They are similar to praying and nature... Of course, I am not a literature expert..."*¹¹

However alcoholism gets into Puskin – experience which is active part of the main character and plays an important role in the everyday life of the characters in the novel. The alcoholism is built on irony which connects Puskin and Alihanov but we smile at the landlord in the village called Mihal Ivanics's alcoholic slang, using

¹⁰ Szergej Dovlatov: *Puskinland*, Europe p., Bp., 2001., p: 62

¹¹ Szergej Dovlatov: *Puskinland*, Europe p., Bp., 2001., p: 63

the mentioned "author breaking" metalanguage. However, Dovlatov put the prepared narration not only the average prose language but also the true reality of Russian life namely the monolitical subject thinking. In this way double or rather triple instancelager appear in the text. The *Puskin – Alihanov* parallel becomes fiction, reflects in narration of Dovlatov so the reader, who get used to postmodern text, is forced to read the novel several times to be able to understand the writer's integral intention with the lain on each other figures.

"Mihal Ivanics used the second ranked sentences with the best ruling possible. What he thought about. Not to mention the prepositions, the exclamations and fillers. He created them while writing. His speech is similar to classical music, the abstract painting or the fellows' songs. The emotions put back the common sense totally.

Let's say I told him:

- *Misa, it is time to stop for a while.*

The answer:

- *Eh, damn why stop... In the morning gonna give a five then go to krimovera. My money is stopped. Stopping, not. What else... I could not do that.*

*Misa's texts remind me of picturesque elements of the school in Remizov."*¹².

If we read the Puskin's text attentively, it can be seen that the "dinamisation" of the language refers to shaping principle, he creates the metrical and composition functions at the same time and makes it known with the same lack marking. We can see this metrical shape in *Anyegin*, too (the main hero's adventure leaving in Moldva) and **Puskinland** is full of this textical composition.

Lacking of fabular element refers to the hidden being of suse level, the difference of the important and unimportant past events supposes the present as well as the future story telling prespective, which partly separates the hero's prehistory, partly it creates a high expectation towards the story telling.

A good example for that in **Puskinland** the appearance of Tanya, whose figure not only defines the later happenings but Tanya is also the central point of the linear writing method: her appearance speeds up the happenings. The husband, Borisz and the wife realise seemingly that Tanya has not belonged to him for a long time and she has never belonged to him.

We got to know their marriage just a little, Alihanov describes Tanya without emotion and the emotion complexum feet by him. *"Tatyjana rose above my life as*

¹² Szergej Dovlatov: *Puskinland*, Europe p., Bp., 2001., p: 66

the dawn paper. Namely calmly, nicely not giving extreme emotions.” – Alihanov described his feelings for his wife in the novel.

Tanya – Tatyjana name is an aware writing association, everybody understands the Puskin parallel. The narration of Dovlatov, however, gives extra to Tanya heroine by that she takes the emigrant fate, he gives message from the era of Puskin to postmodern people with the help of sign-function actualisation: having to decide puts the act into the individuum of modern age “*go or not go*” as in the analogue of Shakespeare.

Let’s mention – using the Puskin narration – the rithmical model picture which is independent from fabulous tale forming-theory and the narration linear story telling perspective. This narrative function can be found in *Anyegin* (Tatjana, as well as Anyegin’s letter) this monologue narration is an important factor of **Puskinland**. Introducing of Borisz Alihanov, the hero’s reality, consciensness process’s or even his life line breaks the story telling shape but according to the suse it has special meaning. This monological narration of the novel by Novlatov is completed in dialogues. The married couple – Alihanov and Tanya – argue in the poor restaurant of the *Memorable* – place about the necessity of emigration and staying at home. The hero being unable to decide escapes to the alcohol, after his wife’s leaving he got total drunk.

As ending the suse Alihanov stays in be din his flat in Leningrad, he doesn’t leave it for days. The police asking and his individuality’s narrow space are the last happenings of the fictional narration. We only guess that will not have the choice, and Dovlatov has neither: he has to emigrate because of the impossible circumstances.

”Love is not here any more, but fate... Then a crack was heard and everything got dark. And I had to sleep in the empty and stuffy room...”¹³.

Lacking of ending the suse and its unfinished one, however, fits into the prologue. Tanya calls up her husband to tell him that she arrived at the wished world successfully. He tried to answer the question asked by himself – explain the necessity of emigration – and he could not answer it. Staying at home, the dependence on Russia despite the tsar’s everyday observation is an answer to the expressed or unexpressed questions of Tanya. The narration of Dovlatov is connected with the tradition of Puskin, the virtual point of view, and the narrative perspective.

¹³ Szergej Dovlatov: *Puskinland*, Europe p., Bp., 2001., p: 151

"Any unworked narrative has two points of view: the first is the field of activity which is shown in the story, the other is the awareness which informs about their feelings and what the characters and narrator think. The presence of these two fields shows the perspective of the events."¹⁴ – writes Jerome Bruner in his study.

The two field of Dovlatov's narration are connected in the prologue and suse, into a narration generated himself with narrative techniques in myths.

3.

"The most popular hero of the Russian myths is Alexander Szergejevics Puskin. He became the symbol of Russian self-identity in both the official and out of official culture. It was good to make similarities with Puskin, ideologically they took away his genuality, freedom, easeness, it can be proved his extreme behaviour not agreed with rules." – said Szőke Katalin about Puskin in one of her studies.¹⁵

Really, many writes of this age from Gogol, Bulgakov to Bitov and Dovlatov mention Puskin. *Puskin – the myths* never lost its popularity, in the Russian era they turned to great Russian writers a lot, the junk – almost imitating Disneyland exhibition, with artificial people, artificial memorable place and artificial tears – it recalls Puskin's literature shaping figure in no way. Rather the power which proves to ensure its relevant statement, where they wanted to regulate who and how and when can the ecletant writer of their home country, Puskin be liked. Not only the artificially made environment, the *Puskinszkije Gori* belonged to the *Memorable place* but also the relics, the weapons, the paintings, the portraits about the Gannibals /Dovlatov's selfironical wordformation about the Puskin family/ and the people in the tourist centre. The former university spy, the genius child, plenty of lonely women who want a forever relationship, the declined intelligent and the mass people who accept other people's opinion because the existence is so comfortable for them and forgot to think long ago. In these numerous things there is only one common point which is the endless love of alcohol.

The main hero in his weakened mind does not feel how much a slave to nothing, that is why he is against Puskin's symbolized conscious shape effect. As an opposition there is no alternative, he can not take himself out the *Memorable place* "Puskin is everywhere" typical effect. He rebels because at that time Puskin did, too: the individuality wants to be himself if everything is done to be uniformized:

¹⁴ Jerome Bruner – Joan Lucariello: *The world's narrative reproduction in monologues, Narratives 5.*, Kijarat p., Bp., 2001., p: 135

¹⁵ Szőke Katalin: *Dreammuseum, Gondolat p., Bp., 2003.*, p: 203-205

"Puskin is our renaissance. As Goethe for Weimar. They undertook what the West acquired in the 15-17. century. Puskin found the expression of motifs in the form of tragedy characterised with renaissance. He and Goethe lived in several era at the same time. Werther is a must-be for sentimentalism. The *Kaukazen prisoner* is a typical work by Byron. But *Faust*, let's say, belongs to Elisabeth era. The small tragedies mean the natural continuity of one genres of renaissance. Puskin's *lyra* is like that. And if it is sad it is not like Byron's but like Shakespeare's sonetts...Do I speak clearly?"¹⁶.

The Russian Disneyland recalling with caligrafias and crying guides, this became mausoleum false memorable place does not recall Walt Disney like child soul imitation but the once high Russian culture's total right lost which lost its true moral respect. The special adventure in which everybody is criminal – The *Memorable Place's* workers, the "crank" characters, Misa, Marianna, Tanya, Beluga, Galina – does not have happy end.

There is no happy end in the "Russian Disneyland's" said life only the apperant saying nothing is permanent. The minor details are emphasised and they become the components of postmodern interpretation. While the fabular interpretation seems to be nonsense abstract for the first impression, we can be witnesses of a kind of last reading. The hidden similarity among the certain tematical motifs is filled only in restrospektive way – the mentioned way – with meaning.

Alihanov's motto proves and reinterprets the moral sound heard in the introduction. By the egzistencial and psychological experience the direct point of view of the hero is changed into diving of reality the narrator's intellectual power which is a true moral, his thinking about the drawing.¹⁷.

Dovlatov's hero dives into the seeable world of reality by not being able to fight against the power breaking his individuality, he created and imagined heroes for his psycho, which made it difficult and stopped the "Puskin world" necessary for him. Alihanov is a true reality in the 19th century as well as the world is escaping from strangening, the non-understanding the system existing – from itself.

Losing of reality, finding the way of got lost individuals cross the literature of Puskin era although the 19th century preserved the paradigms of the whole values of humankind.

This strangening motif deepens in the 20th century and it gets etical – psychological feature in the egzisten – cialism at the beginning of the century, we can be

¹⁶ Szergej Dovlatov: *Puskinland*, Europe p., Bp., 2001., p: 29

¹⁷ Pálffy Ágnes: *Puskin – analises*, Akadémia p., Bp., 1997., p: 177

witnesses of the loneliness of the individuality, the nonsense of being which in deviancial shape appears in classical modern – secessional style of the milenium.

The Dovletov's narration belongs to the late century postmodernism when the reality and with it the common subsratum of human experience disappear, everybody – Alihanov, **Puskinland**'s hero – creates his "reality" and his despair revenge against reality which is getting to push out the lost, symbol system taking, experienting with side acts individum.

Milan Kundera says studying the modernism: "*the official modernism requires to demolish the novel form*" and "*in every work there is something unfinished.*"¹⁸

The postmodern of course does not stop using realities totally but its reference relationship interprets in a different way. The self-presentation of the individual not speaking about reality but the impossibility of representation appears in the novel. Alihanov gets into the complication of selfcharging and selfsuffering coming from alcoholism. He cannot understand the metareality true for himself. He falls into an endless place, he escapes from the official researching, the possibility of giving answers, the "every egg in one basket" life conception and his own representation.

The unfinished suse tries to give answer how Alihanov can experience this hyperreality without the impossibility of self – presentation. Dovlatov does not answer, he stands before the receiver with the words of tragedy of answering of Mihail Epstejn: "*The time can be seen in advance when only the exceptional individualities can adjust the informational development of civilization in other words only they can be civilised and real human. Then they will fall behind too – the civilization rushes on, not only controlled by nobody, but also not accepted by nobody as a storm which stirs dustcloud and debris.*"¹⁹

Dovlatov's **Puskinland** becomes metareality and hyperreality with Puskin and postmodernism at the same time in a special Dreammuseum, where Dovlatov together with Puskin and the other great poets and writers dream its hyperreality metareality experienting as a postmodern trauma.

¹⁸ Milan Kundera: *The art of novel*, Europe p., Bp., 2008., p: 73-74

¹⁹ Mihail Epstejn: *Postmodern and Russia*, Europe p., Bp., 2001., p: 317

The used literature

- The novel and the tropics – studies, The second novel oral examination of Veszprém (edited by Kovács Árpád) Pannon University, Hungarian Literature Faculty, Bp., 2007.
- The history of Russian literature from 1941 to these days, (edited by Zöldhelyi Zsuzsa) National Textbook, Bp., 1997.
- Goretity József: Fragmentary and demand for completeness, Palatinus p., Bp., 2005.
- Mihail Bahtyin: The beauty of word, Gondolat p., Bp., 1976.
- Mihail Epstejn: Postmodern and Russia, Europe p., Bp., 2001.
- Milan Kundera: The art of novel, Europe p., Bp., 2008.
- Narratives 2. Story and fiction (edited by Thomka Beáta) Kijarat p., Bp., 1998.
- Narratives 4. The poetic of history (edited by Thomka Beáta) Kijarat p., Bp., 2000.
- Narratives 5. Narrative psychology (edited by Thomka Beáta) Kijarat p., Bp., 2001.
- Pálfi Ágnes: Puskin – analyses, Akadémia p., Bp., 1997.
- Szergej Dovlatov: Puskinland – How we are like, Europe p., Bp., 2001.
- Szóke Katalin: Dreammuseum – essays about the twentieth century Russian literature, Gondolat p., Bp., 2003.

Solti Gergely

К ВОПРОСУ ПУШКИНСКОГО ИНТЕРТЕКСТА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» (Вечер Настасьи Филипповны в свете «Египетских ночей» А. С. Пушкина)

Abstract: The intention of the present writing is to show how a Pushkin-intertext, the *Egyptian Nights* can take part in the evolution of the semantic sjuzhet of Dostoyevsky's work *The Idiot*. When Nastasia Filippovna is interpreted through the intertextual figure of Pushkin's Cleopatra, we examine the heroine's scandalous birthday evening from a new point of view. Referring this evening to the symbolic meaning of a Cleopatrian "feast", we reinterpret the plot situation, where the guests are bargaining for Nastasia Filippovna, the "victim", the "disreputable woman". In the poetic context of the Cleopatra-theme the heroine's definitive rejection of Myshkin's proposition to marriage can be described as her self-sacrifice. This interpretation is linked to Myshkin's character, when in the poetic meaning of the *compassion* expressed for the heroine we reveal the intention of the prince to transform these above-mentioned roles of Nastasia. Consequently, we consider Cleopatra's figure in the common (metaphorical) story of Myshkin and Nastasia as a complex component contributing to develop the semantic evolution, which conveys the poetic meaning of the continual re-creation of the literary hero.

Keywords: Pushkin's *Egyptian Nights*, Cleopatra's feast, intertextual figure, Dostoyevsky's *The Idiot*, character's role, *compassion*, *sacrifice*, poetic evolution of the character

Вопрос о сопоставлении образа Настасьи Филипповны, героини «Идиота» с фигурой Клеопатры «Египетских ночей», незавершенного прозаического произведения Пушкина, был уже давно поставлен, и с тех пор встречается в критической литературе.¹ В. Л. Комарович в своей основополагающей статье указывает на то, что в образе «распутной» героини Достоевского воплощается та разрушительная красота, которая – также как и сила клеопатровской красоты, нарушающей окружение и уничтожающей саму себя – противоре-

¹ Фигура Клеопатры появляется уже в первых вариантах плана романа. Достоевский характеризует сироту Миньон, одну из женских фигур, подготавливающих образ Настасьи Филипповны, как одинокую страдальицу – это напоминает женскую фигуру, изображенную Гете –, и как гордого мстителя, которого он связывает с образом Клеопатры, ср.: «озлобленная Миньона и Клеопатра», см.: Достоевский, Ф. М. Идиот. Рукописные редакции. // *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 9. Ленинград, Наука, 1974. С. 141.

чит идее искупления.² Д. Д. Благой подчеркивает двойственность женского характера, оценивая гордую героиню, коренящуюся в фигуре Клеопатры, которая, одновременно, нуждается и в сострадании окружающих.³ Т. А. Касаткина при сопоставлении рассматривает конкретную ситуацию в «Идиоте», где звучит цитата из «Египетских ночей»:

«Гул голосов приветствовал ее появление. Правда, в первое мгновение слышался смех, аплодисменты, чуть не свистки; но через мгновение же раздались и другие голоса:

- Экая красавица! – кричали в толпе.
- Не она первая, не она и последняя!
- Венцом все прикрывается, дураки!
- Нет, вы найдите-ка такую раскрасавицу, ура! – кричали ближай-
шие.
- Княгиня! За такую княгиню я бы душу продал! – закричал какой-
то канцелярист.

«Ценою жизни ночь мою!.. »

Настасья Филипповна вышла действительно бледная, как платок; но большие черные глаза ее сверкали на толпу как раскаленные угли; этого-то взгляда толпа не вынесла; негодование обратилось в восторженные крики» (492⁴).

По мнению исследовательницы, пушкинская цитата указывает на то, что героиня, венчаясь с князем, получает все, чего так не хотела – возможность оправдать себя без покаяния и очищения, и также *искушение*, связанное с ее красотой. На взгляд Касаткиной, Настасья от своего «клеопатровского» «я» убегает к Рогожину – в верное уничтожение. Отказываясь от брака с Мышкиным, она опять убегает к Рогожину. Этот ее повторный безумный поступок,

² Комарович, В. Л. Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. // <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/psx/psx2036-.htm?cmd=1> (Оригинальное место нахождения: *Пушкин и его современники. Материалы и исследования* 29/30, 1918. С. 36–48.)

³ См. Благой, Д. Д. Достоевский и Пушкин. // Ломунов, К. Н. (ред.). *Достоевский – художник и мыслитель. Сборник статей*. Москва, Художественная Литература, 1972. С. 400–401. Lewis Tracy в своей статье указывает уже на эволюцию этого типа героини в Грушеньке, в женском образе «Братьев Карамазовых», ср. Tracy, Lewis Cleopatra Transformed: Dostojevskij's Grušen'ka as a Modern-Day Cleopatra. *Russian Literature* 48, 2000. С. 289–299.

⁴ Произведение Достоевского цитируется с указанием страниц по академическому изданию: Достоевский, Ф. М. *Идиот*. // *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 8. Ленинград, Наука, 1973. В главном тексте приводятся номера страницы. Выделения курсивом в цитатах во всей статье принадлежат нам за исключением специально отмеченных случаев.

которого другие даже ожидают от нее, в мире действия показывает внутреннюю неуверенность, нерешительность героини. Но в мире художественного текста он отождествляется как раз с вступлением на путь, ведущий героиню вновь к роли жертвы. Согласно этому, пушкинская цитата отражает сюжетное движение Настасьи из роли *жертвы* в роль *жертвующей*.⁵

В соответствии с этой последней точкой зрения, перед нами отчетливо вырисовывается определенная статическая клеопатровская роль в отношении Настасьи Филипповны. Между тем, здесь уместно вспомнить, что клеопатровская тема, разработанная в «Египетских ночах» появляется неоднократно в творчестве Пушкина. Поэт приступает к оформлению истории Клеопатры в октябре 1824-ого года, пользуясь далеко не традиционными источниками, когда обращается к записям Аврелия Виктора, менее значительного историка четвертого века.⁶ Однако, импровизация итальянца в «Египетских ночах» является переработкой даже не этого, а более позднего пушкинского произведения.⁷ В научном исследовании отрывочный рассказ под названием «Мы проводили вечер на даче» воспринимается предшественником «Египетских ночей». Н. Н. Петрунина считает, что в данном произведении воспроизводятся героиня и ее эпоха, различие между законами, нравами и психологией античного и современного мира более подробно, чем в остальных пушкинских стихотворениях о Клеопатре.⁸ В научной литературе тоже традиционно толкуется в соотношении с текстом «Египетских ночей» пушкинское произведение под названием «Повесть из римской жизни», оставшееся также

⁵ Итак, *смерть* героини через мотив *самопожертвования* превращается в *воскресение*, так сочетается ассоциация ее фамилии *Барашкова* (ср.: *жертвенный агнец*) с семантикой имени *Настасья* (ср.: «Анастасия» – «возрожденная»), ср.: Касаткина, Т.А. *О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»*. Москва, ИМЛИ РАН, 2004. С. 152–179.

⁶ См.: Якубович, Д. П. *Античность в творчестве Пушкина*. Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 6., Москва–Ленинград, 1941. С. 92–159.

⁷ В рукописи «Египетских ночей» отсутствуют лирические части. В изданиях Пушкина традиционно ставится в текст второго выступления импровизатора переработка стихотворения «Клеопатра» 1828-ого года, ср.: Томашевский, Б. В. *Примечания*. // Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Ленинград, Наука, 1978. С. 531.

⁸ Фрагментарное произведение можно сопоставить с «Египетскими ночами» с точки зрения выбора темы и текстовой структуры. Петрунина отмечает, что Пушкин таким образом подготавливает идею *творчества*, которая выступает уже на первый план в рассказе об импровизаторе, см.: Петрунина, Н. Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов. Пушкин. Исследования и материалы. 8. Ленинград, 1978. С.26-27.

незавершенным. Наброски к нему свидетельствуют о том, что Пушкин планировал поставить в текст рассказ о египетских ночах Клеопатры.⁹

Факт, что клеопатровская тема непрерывно оставалась в кругу внимания Пушкина, указывает на то, что – имея в виду все его творчество – в плане разработки данной темы возникает не исключительно статическая точка зрения. В определенном аспекте, предыдущее оформление фигуры Клеопатры осталось «фрагментарным». Это кажется важным с нашей точки зрения потому, что в научном исследовании клеопатровской фигуры самих «Египетских ночей» фрагментарность является ключевым вопросом не только в филологическом аспекте.¹⁰ Проблема поставлена в план художественной семантики, когда *фрагментарность* сопоставляется с идеей *полноты*, которая кроется в образе Клеопатры, героини «Египетских ночей». В отношении этого вопроса, в своей известной статье 1861-ого года, напечатанной во «Времени», сам Достоевский указывает на пушкинское произведение как на полное и завершённое художественное сочинение.¹¹ Исследователи, аргументирующие в защиту позиции писателя, выступают против идеи фрагментарной структуры «Египетской ночи» с претензией на демонстрацию семантической полноты произведения.¹²

В настоящей статье мы попытаемся показать образ героини романа Достоевского «Идиот» в новом аспекте, рассматривая ключевую сцену действия – праздничный вечер Настасьи Филипповны, заканчивающийся скандалом. Характеристика праздничного вечера через его скандальность уже давно была поставлена в центр внимания научного исследования.¹³ Мы же обратим

⁹ См.: Томашевский 1978. С. 549.

¹⁰ Незавершенные прозаические произведения Пушкина одновременно оцениваются с точки зрения филологии в связи с историей становления произведения, текстологией, и с точки зрения исследования в области анализа поэтики пушкинского текста и творчества. К истории научного исследования см.: Абрамовских, Е. В. Незавершенная проза А. С. Пушкина. Вестник челябинского университета. Филология. Сер. 2., 1999. С. 54–69.

¹¹ Ср. Достоевский, Ф. М. Статьи и заметки, 1861. // *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 19. Ленинград, Наукаб 1979. С. 132.

¹² К короткому обобщению проблемы см.: Шилова, Н. Л. Достоевский и проблема интерпретации «Египетских ночей» Пушкина. // Захаров, В. Н (ред.). *Эвангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков*. Петрозаводск, ПетрГУ, 2001. С. 360–367.

¹³ М. М. Бахтин интерпретирует эту сцену явно в аспекте карнавального жанра, когда он указывает на праздничный вечер в качестве примера того, как осуществляется карнавализирующая функция, воплощающаяся в образе Мышкина. Скандальность вечера оценивается ученым одновременно как и создание карнавального пространства пограничной ситуации, ср.: Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*.

внимание на то, каким образом может Мышкин переоценить мнение о «грешнице», «героине» этого скандала, о заклейменном обществе персонаже – т. е. постараемся дать новое толкование образу «распутной женщины». К этому мы позволим на помощь фигуру Клеопатры у Пушкина, согласно инспирации интертекстуальной поэтики романа Достоевского, в котором формируется пушкинский интертекст.

Такое сопоставление мотивировано тем более, что помимо общего для двух литературных персонажей мотива *любовного торга*, тема *приговоренного к смерти* также встречается как в романе Достоевского, так и в «Египетских ночах» Пушкина. Как три поклонника Клеопатры добровольно соглашаются на «смертный приговор», на то, что царица жертвует ими ради любви (что и равнозначно их самопожертвованию), так и выбор Рогожина Настасьей Филипповной представляется «сознательным» самоубийством, смертным приговором, вынесенным героиней самой себе.¹⁴ И сама цитата – указывая на основную ситуацию клеопатровской истории, в которой на место целой жизни ставится одна ночь из нее, более того, один усиленный момент из этой ночи – воспроизводит идею *полноты*. Эта идея в целом подходит к художественному миру «Идиота», достаточно вспомнить мышкинский рассказ о смертной казни, в котором пять минут равняются полной жизни. Более того, во время припадка, Мышкин и сам испытывает, что за такой момент «можно отдать всю жизнь» (188).

В целях подробного анализа мы упоминаем важные для нас моменты этого напряженного вечера.¹⁵ Перед Настасьей Филипповной, содержанкой

Москва, Советский писатель, 1963. С. 233–237. Вечер Настасьи Филипповны рассматривает Пеетер Тороп в более широком исследовательском контексте, прослеживая также социальное и психологическое определения скандала в «Идиоте», между тем как исследует это понятие в как в «Идиоте», так и в творчестве Достоевского. В данной статье изучается семиотика скандала в контексте концепции Бахтина, с опорой также на «внетекстовое» значение скандала и подводя итоги его бахтинскому истолкованию и в русле достоевсковедения. Ср. Тороп, Пеетер. Достоевский, Бахтин и семиотика скандала. // Букс, Н. – Пенская, Е. (ред.). *Семиотика скандала*. Париж–Москва, Европа, 2008. С. 185–208.

¹⁴ Ср. со словами купца: «Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает» (179). Сама проблема приговоренности к смерти разворачивается в романе и в другом плане – здесь можно упомянуть картину Гольбейна и в связи с ней истолкование Ипполита, героя, который сам борется со смертельной болезнью.

¹⁵ На знаменитом вечере Фердыщенко предлагает играть в «пети-же» (120), в котором участники должны рассказать о самих дурных из всех своих поступков. Князь вынимает жребий, чтобы определить порядок рассказов – также как в «Египетских ночах», где трое поклонников тянут жребий для установления порядка между собой. Генерал Епанчин и Тоцкий (и сам Фердыщенко) выступают с «тонко украшенными» рассказами из прошлого, в которых они извиняют себя. К пушкинской традиции «пети-же»

Тоцкого с детства, и мечтающей о «спасителе», внезапно появляются три «жениха» на праздничном вечере. Ганя воспринимает планируемое сватовство как свой деловой контракт, и в этом «деле» его поддерживает сам Тоцкий (и генерал Епанчин). Рогожин приносит с собой сто тысяч рублей, и поклоняется ей как королеве (см.: «Твои, радость! Твои, Королева!», 144; позже: «Вот это так королева! – повторял он поминутно», 146).¹⁶ В таком положении предложение главного героя романа, князя Мышкина, которым Настасья оценивается как «честная» (138) женщина, оказывается довольно удивительным и для героини самой: «меня все торговали, а замуж никто еще не ставал из порядочных людей» (142). Хотя кажется, что Настасья Филипповна принимает предложение князя (см.: «я теперь и сама княгиня», 141), потом все-таки непрерывно меняется ее оценка этой ситуации, и вместе с этим ее роль в ней.¹⁷ С вечера она бежит от гостей все же с Рогожиным, но ее колебание между двумя героями позже повторяется неоднократно.

На наш взгляд, через пушкинский интертекст активизируется и символическое значение «пира» Клеопатры. Истолкование пира как возвращающегося символа в творчестве Пушкина включается в многочисленные крити-

см. Володин, Э. Ф. Пети-жё в «Идиоте». *Достоевский. Материалы и исследования*. 6. Ленинград, 1985. С. 73–80. А Настасья Филипповна как будто «импровизирует», когда – нарушая правила игры – привлекает к ней князя с вопросом о своей судьбе. Героиня полагается на него в решении того, должна ли она принять предложение Гани Иволгина.

¹⁶ Точку зрения Рогожина принимает и его компания, Лебедев относится к Настасье уже прямо так: «Матушка! Королевна! Всемогущая!» (145). Королевские черты героини Ганя также упоминает, когда разговаривает с Мышкиным: «заметили вы, что она сама ужасно неловка и давеча в иные секунды конфузилась? Право. Вот этиакито и любят властвовать» (106).

¹⁷ Ср.: «Да неужто ты меня в свою семью ввести хотел? Меня-то, рогожинскую! Князь-то что сказал давеча? – Я не то сказал, что вы рогожинская, вы не рогожинская! – дрожащим голосом выговорил князь» (136). М. М. Бахтин излагает свою концепцию в рамках поэтики жанра (ср. с жанром полифонического романа), когда обращает внимание на то, что голос Настасьи Филипповны раскололся на голос, признающий ее виновной, «падшей женщиной», и на голос, оправдывающий и приемлющий ее. Акценты этих двух голосов усиливаются или перебиваются реальными голосами других людей. Голос Мышкина заставляет героиню изменить тон «падшей женщины» в ином направлении, тогда как Рогожин становится для Настасьи Филипповны воплощением ее собственного другого голоса. Итак, реальные голоса Мышкина и Рогожина переплетаются и пересекаются с голосами внутреннего диалога Настасьи Филипповны. Этот внутренний диалог превращается и в сюжетные взаимоотношения с Мышкиным и Рогожиным – вспомним многократное бегство героини из-под венца с Мышкиным к Рогожину и от него снова к Мышкину, ср. Бахтин 1963. Указ. Соч. С. 345–346.

ческие работы, здесь мы ссылаемся на концепцию Ю. М. Лотмана.¹⁸ Исследователь утверждает, что к «пиру» примыкает в основном положительная коннотация: в ней выявляются мысли в связи с *дружбой*, с *соединением* в целом дружеском кругу и с духовным *товариществом*. «Пир» однако, является коллективным потреблением хлеба и вина. При вовлечении евангельской традиции в анализ, «пир» – место *последнего* свидания – и символ чаши можно воспринимать как воплощение судьбы, жертвоприношения и *нового завета*. Более того, «пир» характеризуется признаками безудержного разгула вакханалии, итак его можно рассматривать выражением беспредельной радости бытия. В «Египетских ночах» Пушкина тоже воспроизводятся характерные признаки «пира». Пир Клеопатры (ср.: «пышный *пир*», 255¹⁹) также изображает этот символизирующий мотив, причем вместе с *чашей* (ср.: «над чашей золотой», Там же), которая вовлекает смысл заключения «любовного торга» в семантический круг *судьбы*.

Если рассматривать скандальную «праздничную» сцену «Идиота»²⁰ с точки зрения пушкинского контекста «пира», то вырисовывается новая, выходящая за рамки событийного сюжета метафорическая история по отношению к Настасье Филипповне. Повествователь сообщает о поведении героини в начале вечера следующим образом: «сегодня вечером выпьет три *бокала*, <...> в ее истерическом и беспредметном смехе, перемежающемся вдруг с молчаливою и даже угрюмою задумчивостью, трудно было и понять что-нибудь» (119). В этой «чаше» скрываются истории, которые можно разворачивать рассматривая – согласно клеопатровской ситуации –, как изображена в них любовь. В «Египетских ночах» вопрос возникает в том плане, способна ли Клеопатра сама принести жертву ради любви, которую она просит у своих

¹⁸ Автор рассматривает сюжет, разворачивающийся из символа «пира» в отношении к маленьким трагедиям Пушкина, ср.: Лотман, Ю. М. Текст как смыслопорождающее устройство. // Он же, *Семьосфера*. Санкт-Петербург, Искусство–СПБ, 2000. С. 220–239.

¹⁹ Произведение цитируется с указанием страниц по академическому изданию: Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 6. Ленинград, Наука, 1978.

²⁰ На этом месте мы ссылаемся на концепцию М. М. Бахтина, изложенную в другом аспекте, поскольку ученый показывает развитие «пира» с точки зрения истории жанра, и указывает на двойственность «менипповой сатиры», на ее «пародистические» черты у Достоевского, ср.: Бахтин 1963. Указ. Соч. С. 161. Вместо интимной атмосферы изображается фамильярность, вместо того, чтобы участники весело попивали вино на вечерах, возникает скандал, они пьянствуют, часто издеваются над выступающим. Предметом беседы становятся декламации проблем «большого значения», политических тем и идеологических вопросов, совсем не активизируется мысль коллективного соприкосновения. В качестве другого примера из романа мы приводим «объяснение» Ипполита, которое герой прочитает вслух для собравшейся на день рождения князя публики, на вечере перед самоубийством.

богов, или она жертвует любовью ради «равенства», т. е. договора, по которому она должна лишиться поклонников жизни. Пушкинский текст – динамизируя символический круг значений «пира» – отождествляет вечер Клеопатры с возможностью участвовать в высшей полноте жизни. Правда, в метафорическом отношении, участие в этой «божественной» *полноте* дается ей всего лишь на один *момент*. Этот концентрированный момент проявляется через образ безымянного юноши, на котором «царица *взор* остановила» (257) – но любовью которого героиня все-таки поступается.

В трех «женихах» Настасьи Филипповны обозначаются три различные роли камелиями» (Ганя и Тоцкий), страстная «королева» (Рогожин) и «честная женщина», «княгиня» (Мышкин).²¹ Попытка отдалить персонажей от разных ролей связывается отчасти с образом Мышкина, отчасти с образом героини.²² В то время как Настасья Филипповна считает себя «распутной» («Смотри, князь, твоя невеста деньги взяла, потому что она *распутная*», 144), художественный текст – реализуя этимологическую потенцию «распутной»²³ – инте литературных персонажей, как женских, так и мужских фигур, ср. с фигурами «дама с рпретирует сюжетную ситуацию: Настасья Филипповна как раз выходит из положения, в котором ее можно купить.

Эта переоценка фигуры героини связывается также с образом Мышкина, поскольку она проливает свет на чувство *сострадания*, испытываемого к Настасье в новом аспекте. Представление о *сострадании* у главного героя «Идиота» проявляется таким «главнейшим законом» (см.: «*сострадание* есть главнейший [...] закон», 192), которое можно воспринять как восполнение «Христовой» мысли в человеческих отношениях. Идея *сострадания*, оказы-

²¹ Присутствие трех «женихов», помимо трех «поклонников» из «Египетской ночи», напоминает нам о преднамеренном изображении различных форм любви, ср. с запиской Достоевского: «В романе три любви: 1. Страстно-непосредственная любовь – Рогожин. 2. Любовь из тщеславия – Ганя. 3. Любовь христианская – Князь», см.: Достоевский 1974 (9). Указ. Соч. С. 220.

²² В нашей докторской диссертации (см.: Solti Gergely. *Dosztójevszkij: A félkegyelmű. Miskin alakjának megformálása a poétikai történetmondás fényében*. PhD-disszertáció. Budapest, 2008. Рукопись.) мы исследовали мышкинское стремление отдалить героиню от стыда, в метафоризации которого значительную роль играет другой, также пушкинский интертекст – «Бедный рыцарь». Истолкование образа Мышкина как рыцарской фигуры мы связывали с развертыванием мотива *службы* в романе Достоевского. На наш взгляд, рыцарская *служба* Мышкина, воплощающаяся в переоценке образа Настасьи Филипповны, изменяет и саму рыцарскую роль мышкинской фигуры. В метафорическом плане главный герой как раз отдалается от комической, «донкихотовской» модальности.

²³ В «распутности» активизируется значение, по которому на вечере Настасья как раз находит себе «новый путь», см.: Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка. I–IV*. Т. 3. Москва, Прогресс, 1987. С. 413.

вающаяся важной в соотношении двух героев, перевоплощается по ходу развертывания художественного текста – мы рассматривали фигуру Клеопатры, кристаллизующуюся в интертекстуальном контексте как медиатор этого процесса. Символическое значение «пира» в «Египетской ночи» Пушкина в конечном итоге отождествляется с *моментом*, скрывающим в себе возможность *перевоплощения*. *Красота* Клеопатры сочетается с обещанием новой жизни при помощи этого *момента* – а эту мысль мы связывали выше с переживанием *судьбы* как творческой деятельности.

В критических объяснениях «главнейший закон» Мышкина толкуется как *сострадание*, испытываемое к Настасье Филипповне как жертве, как «падшей женщине». Такая интерпретация в определенной мере опирается на сочетание этого «закона» с мотивом *сожаления*, изображенного в истории несчастной Мари (ср.: «мне ее только очень *жаль* было», 61). Однако, когда на праздничном вечере героиня отвергает предложение Мышкина, то она не только предостерегла бы князя от своего разрушительного («клеопатровского») «я»,²⁴ но (если развертывать аспект интертекстуально-метафорической истории) – происходит и переоценка именно этого вышеупомянутого истолкования мышкинского *сострадания*. Как мы уже об этом говорили: на день рождения, в своем «пиру» Настасья покидает прежнюю роль, больше уже не является содержанкой Тоцкого, которой можно торговать. Стремление героини выпить свою «чашу» до дна, сжечь свои корабли, не осуществляется. Итак, задача ложится на Мышкина: он должен ее вывести из крайне обострившейся ситуации. При помощи предложения главного героя, в тексте впервые появляется семантика, скрывающаяся в глубине «распутности» (т. е. Настасья Филипповна *сходит с* определенного *пути*: она не хочет окончательно стать содержанкой, «дамой» любовного торга), этим она на скандальном вечере – подобно клеопатровскому «пиру» – пускает свою любовь в продажу так, что уже она назначает цену за нее. Героиня может участвовать в формировании своей собственной судьбы, и Мышкину отвечает отказом. Именно потому, что когда Настасья участвует в жизни *полностью*, она больше уже не нуждается в сожалении, уже не требует *сострадания*.²⁵ Итак, глав-

²⁴ Об этом героиня говорит уже на вечере, когда она отказывается от предложения Мышкина: «Этакого-то младенца сгубить? <...> Ты не боишься, да я буду бояться, что тебя загубила да потом попрекнешь» (142–143).

²⁵ Вопрос о сопоставлении *сострадания с участием* уже раньше возник в научном исследовании. Каталин Кроо устанавливает, что литературная форма выражения *сострадания* в «Идиоте» ориентирована на мысль о *совместном действии*, об *активном участии в чужом мире*. Возникновение данной семантики в художественном тексте происходит главным образом по ходу поэтического развертывания сочетающегося с фигурой Мышкина мотива *полноты* (ср.: образное выражение разных форм соединений – *соприкосновение* неба с землей; мысль о припадке как о *синтезе* раз-

ный герой «выводит» Настасью из этого положения таким образом, что преобразовывает значение сюжетной ситуации (и вместе с этим: роли литературного персонажа²⁶), предлагая ей возможность – именно в этом заключается мышкинское сострадание – участвовать в своей судьбе в полной мере.²⁷

В конце героиня понимает, что она страстной любовью как раз уничтожает Мышкина, и только так сможет «спасти» князя, если «заменяя» его, сама исполняет роль жертвы Рогожина. В то же время Настасья таким путем может приблизить друг к другу свои расколотые голоса, проявляющиеся на вечере так явно в амбивалентности фигур «падшей женщины» и клеопатровской «*femme fatale*». Значит, статическая роль персонажа – если вспомнить утверждения Касаткиной – как раз раскрывается, и приходит в движение. Речь идет не просто о том, что героиня, испытывая возможность роли *жертвующей*, сама решает вновь приблизиться к роли жертвы, т. е. роли литературного персонажа сменяют друг друга. Сама функция *жертвы*, в значении которой новую семантику можно реконструировать через пушкинский интертекст, трансформируется в поэтическом контексте клеопатровской роли по-

личных сфер бытия; изображение *момента, равняющегося целой жизни*, так как в нем разные компоненты соединены). Вот так перевоплощается значение *сострадания*, связанное с литературным персонажем, в смысл *участия в жизни в полной мере*. Согласно этой концепции в романе поставлено под сомнение толкование мышкинского «закона», опирающегося на идею *любви*, испытываемой *из сожаления*. Сострадание – это совместное участие/участь, это *синтез* жизненных элементов и жизней. К этому см.: Kroó Katalin 2002. *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A „Rugyin” nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002. С. 326, и Kroó, Каталин. *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*. Санкт-Петербург, Академический Проект, 2005. С. 264. Упоминаем, что эта проблема рассматривалась нами в более широком контексте, когда следующие вопросы были поставлены: как развёртывается поэтический смысл мотива *сострадания* по ходу развития общей истории Мышкина с Настасьей, и каким образом представляется в новом свете сцепление идей *красоты–сострадания–искупления* через «клеопатровскую» черту характера Настасьи Филипповны. Об этом см.: Solti Gergely. *Az utópikus gondolat kiteljesítése Dosztojevszkij: A félkegyelmű című regényében*. Miskin, Nasztaszja Filippovna és Kleopátra. // Kroó K. – Béneyi T. (szerk.). *Utópiák – Ellenutópiák*. (=Párbeszéd-kötetek 4). Budapest, L'Harmattan, 2010. (В печати.)

²⁶ Подобную функцию выполняет Мышкин в другом скандальном «пиру» «Идиота», при выступлении Ипполита. На вечере князь может удалить героя от иронической модальности, изменяя прежнюю роль (ср. нигилист) персонажа. Более подробно см.: там же.

²⁷ К этому см. возникшую в Швейцарии мысль Мышкина о *судьбе* как об *участии в жизни*: «Может, *моя участь* совсем переменится, но это все не то и не главное. Главное в том, что уже переменялась вся моя жизнь» (64).

жертвования, и в художественном мире романа она перевоплощается уже в жест *самоотверженности* Настасьи.

Вернемся к сцене отступления Настасьи от заключения брака еще с другой точки зрения. Непрерывным колебанием героини между двумя мужчинами выражается и то, что Настасья Филипповна может испытать любовь в своей полноте только так, что с Мышкиным переживает спиритуальный, а с Рогожиным физический аспект этой любви – при интерпретации расколотого мотива *любви* значительную роль играют и эти компоненты. В вышеупомянутой сцене отступления Настасьи от брака, в поэтическом контексте пушкинской цитаты есть намек не только на то, что она жертвует своей любовью и в конце самой собою ради Мышкина, как об этом уже шла речь. Тем, что перед браком героиня опять убегает от Мышкина к Рогожину, обеспечивается также ситуация, где образы Мышкина и Рогожина сопоставлены, причем смягчается и контраст между ними. Ведь Настасья Филипповна нуждается в любви со стороны обоих героев. Настасья является «катализатором» в ситуациях – начиная со сцены в первой главе, в которой изображается разговор о ней, и заканчивая финалом, где два героя размышляют около ее трупа –, где опять и опять подчеркивается однородность Мышкина и Рогожина. Их фигуры представляют собой два полноценных компонента, два различных и значительных подхода к одной и той же *полноте*.²⁸

С этой точки зрения мы можем утверждать, что сюжетная ситуация, в которой Настасья перед браком вынуждена вновь выбрать между двумя героями, проливает свет и на то, что прежнее изображение этой ситуации – т. е. выбор героини на праздничном вечере – осталось «фрагментом» в определенном смысле. Настасья Филипповна соотносится с интертекстуальной фигурой пушкинской Клеопатры – на фоне этого – мотив *любви* и роль *жертвы* оказались быть в общем контексте с мотивом *активного участия в судьбе*. В результате сама мышкинская история²⁹ интерпретируется в новом аспекте, и

²⁸ В связи с *полнотой* также можно упомянуть концепцию М. М. Бахтина, по которой в каждом литературном персонаже воплощается и «чужой голос», итак в «своем голосе» героя всегда в полной мере звучит каждый голос. К этому приведем другой пример из романного действия: луча, сверкавшая от позолоченной крыши вершины собора, которая сливается с новой жизнью в рассказе Мышкина, сопоставляется со светом, озарявший ум и сердце героя перед самым припадком – состоянием «низшего бытия».

²⁹ Тут мы отметим проблему соотношения мышкинской истории в мире действия и *судьбы героя*, которая излагается в аспекте поэтики жанра в концепции Дьюлы Кирая («сюжет судьбы», см.: Király Gyula. *Dosztójevszkij és az orosz próza. Regénypoétikai tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.), и Арпада Ковача («роман-прозрение», см.: Ковач Арпад. *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tan-

вследствие этого, более исчерпывающим образом. При этом в текст «Идиота» вводятся и другие (пушкинские) интертексты, которые, вступая в связь, сами переинтерпретируют друг друга.³⁰ Таким образом, «пир» Настасьи – как элемент поэтического ряда, в котором разворачивается и смысл мышкинское *сострадания* – воспринимается сам по себе «фрагментарным» высказыванием, на фоне которого переоценивается (возобновляется) общая история Мышкина с Настасьей.

könyvkiadó, 1985.). По итогам нашего исследования, в рамках концепций названных венгерских ученых также можно размышлять о *судьбе героини* «Идиота».

³⁰ В нашей диссертации см. интерпретацию «Бедного рыцаря» Пушкина, и сложение ряда пушкинских интертекстов в романе Достоевского. Ср. Solti 2008. Указ. Соч.

ШИНЕЛЬ ГОГОЛЯ И ШАПКА ВОЙНОВИЧА
(Семиотика одежды)

Abstract: The basic plot of Gogol's *The Overcoat* and Voinovich's *The Fur Hat* is identical: the small and insignificant man on the periphery of the hierarchy is confronted with a representative of a higher level of the hierarchy and this confrontation costs him his life. The cause of the confrontation in both cases is an item of clothing; an overcoat or a hat. The significance of both of them transcend their original role, thus they are not to be interpreted as simple items of clothing. However, the extent and manner of their semiotization fundamentally differ in the two works and this study will attempt to examine this question.

«Все мы вышли из *Шинели* Гоголя, — сказал в свое время Ф. М. Достоевский, признавая этим основополагающую роль повести Гоголя в формировании великой русской прозы XIX века. Дальнейшее развитие русской литературы показало, что влияние Гоголя проходит через границы веков и определяет русскую литературу даже в наши дни. Владимир Войнович, например, принадлежит к поколению писателей так называемых «шестидесятников» XX века. В центре его творчества стоит сопротивляющийся властям и всякому авторитету «маленький человек» – тема, в основном восходящая к Гоголю. Таким образом не удивительно, что повесть Войновича *Шапка* непосредственно связана с повестью Гоголя *Шинель*.

В основе обоих произведений лежит одно и то же сюжетное ядро: находящийся на периферии иерархии маленький человек сталкивается с представителем высшего уровня той же иерархии, и вследствие этого столкновения он лишается жизни. Причиной конфликта служат указанные в заглавии произведений элементы одежды. Акакий Акакиевич выходит из своего привычного мира и умирает из-за новой шинели, а Ефим Рахлин из-за шапки, выданной Литфондом. Значение одежды для героев обоих произведений превышает обычное значение, и шинель и шапка перестают быть простой одеждой. Но процесс и приемы их семиотизации принципиально различны в двух произведениях.

В повести Гоголя на уровне действия шинель остается в сфере прагматичной. Ее приобретение мотивировано абсолютно практической причиной, а именно петербургской погодой. Акакию Акакиевичу, который «не ду-

мал вовсе о своем платье»(105)¹, даже в голову не приходило променять свой прежний «капот» на новую шинель, пока обстоятельства – погода и упрямство Петровича – не принудили его. Возможность семиотического статуса шинели возникает только в связи с качеством меха, предназначенного на ее воротник. Сначала и эта проблема представляется просто финансовой. В голове Акакия Акакиевича хотя и «мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?»(112), в лавке он выбрал кошку, потому что куница «была, точно, дорога»(113). Знаковый характер меха на шинели проявляется в сцене званого вечера. Когда Акакий Акакиевич входит в дом своего сослуживца, там в передней он видит, что «на стенах висели все шинели да плащи, между которыми некоторые были даже бобровыми воротниками или с бархатными отворотами»(115). Из контекста этого отрывка связь шинели с чином, то есть ее знаковый характер, становится очевидной, но она остается вне сознания героя, который оживает а потом умирает из-за шинели не придавая ей никакого особого значения.

Первичная семиотизация шинели происходит на уровне наррации. Рассказчик, которому доступны все детали жизни Акакия Акакиевича, придает особое значение шинели в жизни героя. В начальной и заключительной точке истории шинели рассказчик выдвигает ее из сферы прагматичной и рассматривает ее как знак, имеющий определенное влияние на жизнь героя. Когда в сознании Акакия Акакиевича уже укоренилась идея новой шинели, рассказчик описывает состояние героя таким образом: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, ... как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...»(112). А после смерти Акакия Акакиевича он определяет шинель как единственное позитивное начало в жизни героя, как «светлый гость, ожививший на миг бедную жизнь»(122). Значит, в повести Гоголя на уровне наррации шинель воспринимается как оживающее – при том женское (ср. и женский род слова шинель) – начало.

Но на уровне текста повести, где совершается семиотизация высшего уровня, роль шинели представляется как раз в другом, противоположном свете, ей придается совсем другое значение. До появления шинели Акакий Акакиевич живет исключительно в мире строк, а на «действительность» не обращает ни малейшего внимания: «если неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы»(105). Новая шинель вырывает героя из приятного и безопасного для него мира. При этом все его положительные атрибуты разлага-

¹ См.: Н.В. Гоголь: Повести. Booking International, Paris, 1994. Номера в скобках указывают на страницы этого издания.

ются: мечтая о шинели он почти допускает ошибку в своей работе, а собираясь в гости, вопреки своей привычке, он ничего не пишет после обеда. По пути к своему сослуживцу он рассматривает афишу с явно эротическим подтекстом. Этот момент как будто подтверждает позицию нарратора о появлении оживающего женского начала в жизни Акакия Акакиевича. Но изображенная на афише женщина скидывает с себя ни что иное, как башмак. Значит, и на уровне текста создается связь между женским началом и одним из главных атрибутов героя, его фамилией (Башмачкин), но это отношение отрицательное. В итоге, встреча с женским началом на уровне текста ведет героя именно к столкновению с «действительностью», разложению своего мира, и, в конечном счете к смерти. Шинель здесь представляется как знак «действительности», вторгающейся в жизнь героя, выталкивающей его из своего замкнутого мира и приводящей к его смерти. Герой, который не сумел устоять против «действительности», переходит в другую реальность, и благодаря этому повесть получает «фантастическое» окончание.

В повести Войновича семиотизация одежды во многом основана на повести Гоголя, но оказывается намного сложнее ее. Знаковый характер шапки входит в общий фон семиотизации явлений, предметов, героев повести, языка и литературы вообще и выступает как основной принцип произведения.

В повести *Шапка* сама погода, которая в *Шинели* играла только роль прагматичной мотивации (см. Петербургский холод), является исходным пунктом для семиотизации. На ней основаны сюжеты романов главного героя, Ефима Рахлина, так как в них герои, так называемые «хорошие люди», борются именно с погодой, с природными силами. Эта по сути своей неидеологическая тема вопреки замыслу писателя Рахлина становится двойне значимой. С одной стороны, изображающие борьбу хороших людей с природой романы воспринимаются друзьями героя (Барановым и рассказчиком) как знак определенного литературного течения (с определенной читательской базой), к которому они относятся явно отрицательно, считая его эстетически неценным. С другой стороны, эти произведения выступают как эквиваленты своего автора, который также, как и его герои «сам хороший, и в жизни замечает только хорошее, а плохого совсем не видит».² Эта двойная семиотизация произведений главного героя ставит в центр внимания повести проблему *хороший человек vs. хороший писатель*. Она подчеркивается и с помощью одной чеховской цитаты: по утверждению одной из коллег Рахлина Чехов говорил о Короленко, что тот «слишком хороший человек, чтобы быть

² Цитаты взяты:

http://lib.aldebaran.ru/author/voinovich_vladimir/voinovich_vladimir_shapka

хорошим писателем». На фоне всего этого сама история Ефима Рахлина выступает как образно оформленный знак этого понятийного высказывания.

Таким образом, природа в повести Войновича находится на низшей ступени семиотического ряда, в произведениях главного героя. Знаковый характер одежды, который в повести Гоголя остается вне сознания Акакия Акакиевича, героем Войновича осознается бесспорно. Для Рахлина шапка, выданная Литфондом, точнее мех, из которого изготовлена шапка, выступает как знак его писательского качества. В то же время борьба за шапку для него обозначает выход из состояния «хорошего человека». Текст повести – как раз в отличии от гоголевского – сразу в момент появления шапки исключает возможность прагматической мотивации: у Рахлина есть отличная шапка, и он мог бы купить себе еще лучшую. Значит, герой вовсе не нуждается в шапке от Литфонда.

Для героя ясен не только знаковый характер шапки, но и то, что она обозначает не эстетическую ценность творчества писателей, а их бюрократическую иерархию: «выдающиеся писатели – это секретари Союза писателей СССР, известные – секретари Союза писателей РСФСР, видные – это московская писательская организация. К видным могут быть причислены некоторые не секретари, а просто писатели». Несмотря на это, Рахлин начинает борьбу за шапку, но свое право на лучший мех он подтверждает не эстетическими, а прагматичными доводами, а именно, сколько романов написал и сколько лет был членом Союза писателей.

Прагматичное или знаковое восприятие шапки все время меняется в повести. Ее знаковый характер очевиден не только для главного героя, но и для окружающих. Ход событий всегда зависит от того, воспринимается ли шапка как простой элемент одежды или как знак.

Впервые о шапке Рахлин узнает от Баранова, в таком контексте, в котором их язык общения подвергается вторичной семиотизации. Важность информации подчеркивается как раз тем, что ее надо расшифровать не по условному коду, как сначала пытается делать Рахлин, а как простое сообщение на повседневном языке. «И (Ефим) стал думать, что мог Баранов иметь в виду под словом «писатели» и под словом «шапки» [...] – Так ты мне говоришь про обыкновенные зимние шапки? – осторожно уточнил Ефим.» Первая, естественная реакция Рахлина на услышанное – отказ с позиции прагматичной: так как у него уже есть шапка, ему она не нужна от Литфонда. Позиция героя меняется под влиянием его жены, Кукуши. Она его толкает приобрести ненужную шапку как символ его писательского качества, а также как знак его жизнеспособности, отказа от позиции смиренного, «хорошего человека». В борьбе за шапку Рахлин так же, как и герой Гоголя, выпадает из своего привычного мира, но он сталкивается не с одним, а тремя «значительными лицами», которые относятся к знаковому характеру шапки совсем по-

разному. Первый из них, новый директор комбината относится к просьбе Рахлина о шапке вполне прагматически. Он выписывает для него шапку из меха «кота домашнего средней пушистости», а на вопрос Рахлина, кошка лучше или хуже кролика, дает в полной мере прагматичный ответ: «Я думаю, хуже... Кроликов разводить надо, а кошки сами растут».

Второе «значительное лицо», у которого Рахлин ищет помощи, Лукин прекрасно понимает, какое значение придает герой шапке. Но Лукин играет с ним, и его игра состоит в том, что значение шапки он применяет к другому, не эстетическому, не прагматичному, а этическому (по представлениям того времени) референтному полю. Он смущает героя своими «высокими» фразами: «Причем тут равенство? Причем тут высшие идеалы? Неужели мы должны бросаться нашими идеалами ради какой-то шапки?» Лукин сознательно использует и свою одежду как знак, с помощью которого он заставляет Рахлина оценивать свою борьбу за шапку как «меркантильное устремление». Третье «значительное лицо», покровитель Рахлина Каретников, неожиданно грубо открывает герою, зачем ему нужна на самом деле шапка. Но значение шапки Каретников применяет тоже не к эстетической сфере, а расшифрует ее как знак отношения героя к «действительности», к советскому обществу и советской власти. «...тебе не шапка нужна... Тебе нужно другое. Ты хочешь дуриком в другую категорию, в другой класс пролезть. [...] Ты будешь писать о хороших людях, ты будешь делать вид, что никакой такой советской власти и никаких райкомов-обкомов вовсе не существует, и будешь носить такую же шапку, как я?» Расшифровка Каретникова приводит к перевороту в судьбе Рахлина. Возмущенный герой воспринимает буквально грубый жест Каретникова, и, кусая его за палец, десемантизирует его жест. С этого момента тяжесть семиотизации с шапки переходит на поступок героя. Он воспринимается как знак: на Западе как знак смелого протеста против советской власти, а в Литфонде наоборот, как покушение на эту власть при поддержке «врагов советского строя». Перед тем, как любая из этих расшифровок превратилась бы в экзистенциальную реальность героя, он умирает и этим снова попадает в свое исходное состояние «хорошего человека».

Кроме поступка героя подвергается семиотизации и сам его образ, не только на уровне текста, но и на уровне действия, с помощью остальных персонажей. Поэт Трешкин например осмысляет все атрибуты и поступки Рахлина по знаковой системе антисемитизма, вплоть до абсурдной ситуации отражения желтого света светофора на лысой голове героя. Сказочник Фишкин применяет свой сказочный сюжет «Возвращение гадкого утенка» к образу Рахлина, который сам потом отождествляет себя и свою ситуацию с этой ненаписанной сказкой.

Главную роль в процессе семиотизации образа героя играет второе «значительное лицо», Лукин. Главные атрибуты этого персонажа – верность

«органам» и оформление казенных бумаг «наиболее желательным образом». Он не только талантливый актер, но и гений семиотизации: «Он мог легко истолковать любое высказывание, или действие, или движение души как попытку подорвать основы нашего строя и изобразить это так, что уже можно зачитывать приговор. А в другом случае мог те же самые факты использовать для представления к ордену или записи в жилищный кооператив.» Перед тем, как принимать Рахлина, Лукин освежает свое знание о герое с помощью своих записей. Эти записи не что иное, как ряд знаков. В образе непонятого для посторонних сочетания букв и чисел они содержат в концентрированной форме все те элементы, которые на уровне сюжета составляют образ Рахлина. Таким образом, компетенция Лукина насчет главного героя становится очень близкой к авторской компетенции. На то, что Лукин все-таки не вполне компетентен, указывают два момента. Во-первых, и в его биографии найдется такой пункт (его внук, Петр), с помощью которого его могут заставить удовлетворить желание уже умирающего Рахлина. Во-вторых, вполне выходит за пределы его компетенции механизм, который заставляет его это сделать и который заиграет благодаря одному из знаков его же записей. По расшифровке рассказчика, знак «ж.» в записях Лукина обозначает «жену; фактор положительный, в кризисной ситуации можно действовать через ж.».

Но жена Рахлина Кукуша играет определяющую роль не только в кризисной ситуации, но и на всем протяжении сюжета. Вследствие ее вмешательства Рахлин начинает свою борьбу за шапку и одновременно за выход из состояния «хорошего человека» – таким образом Кукуша является главной причиной интриги. Переворот в судьбе героя тоже связан с ней, так как именно она посылает Рахлина к Каретникову. Кукуша сама является знаком, образным воплощением эротической темы, связанной с проблемой *хороший человек vs. хороший писатель*. Упомянутое раньше утверждение Чехова о Короленко продолжается следующим образом: «Короленко писал бы намного лучше, если б хоть раз изменил жене». Рахлин, как хороший человек ни разу в жизни не изменил Кукуше, даже после тридцати лет брака «любил ее физически». А она наоборот, все время держала любовников, то есть она не входила в категорию «хороших людей». Однако, именно благодаря своей любовной связи она добивается удовлетворения для своего мужа, чтобы Лукин лично отдал ему самую ценную, пыжиковую шапку. Умирающий Рахлин воспринимает это как победу, не зная, в чем подоплека жеста Лукина.

В итоге, сравнивая семиотические процессы двух повестей, можно сказать следующее. В повести Гоголя изображенный мир не семиотичен. Мотивация приобретения новой шинели вполне прагматична, на возможность знакового характера шинели указывают всего несколько намеков, которые остаются вне сознания героя. Первый уровень семиотизации связан с рассказчиком, который воспринимает шинель как знак определенного позитивного,

и главное, женского начала, внесшего свет в жизнь героя. А текст как целое придает истории Акакия Акакиевича противоположное этому значение. На уровне текста шинель представляется как знак действительности, столкновение с которой ведет героя к смерти. А фантастическое окончание повести релятивизирует само понятие «действительность».

В повести Войновича умножаются уровни семиотизации по сравнению с гоголевским текстом, так как в его произведении сам изображенный мир двойне семиотичен. Придается знаковый характер произведениям героя, а на уровне сюжета семиотизирована не только шапка, но и поступки и сам образ героя. В семиотизации «действительности» компетентны все персонажи повести, а напряжение событиям придает то, что к какому именно референтному полю применяется значение шапки-знака. Роль женского начала как части семиотического ряда, тоже возрастает по сравнению с гоголевской повестью. Роль Кукуши переключается с текстовым уровнем гоголевского произведения, где женское начало выступает как разрушающее. В повести Войновича рассказчик занимает нейтральную позицию, он не участвует в процессе семиотизации. Но как историку литературы, ему доступны переключки истории Рахлина с другими литературными произведениями. В том числе и с гоголевским, знаком которого становится сама повесть Войновича.

Instructions for authors

The manuscripts must be sent in electronic form, if possible in the Microsoft Word file format, to Baliné Sütő Marianna (baliann@btk.nyme.hu) or Moiseyenko Viktor (mviktor@btk.nyme.hu).

1 **In the electronic version** the text of the article and the illustrations must be submitted in two separate files. Standard True Type fonts must be used (Times New Roman, Courier New, Arial, etc.). All fonts which contain non-standard symbols must be added in a separate file. Font size: 11.

2 **Examples** must be given in italics and their meaning between quotation marks.

3 **The English language abstract** of no more than 200 words must appear on the first page of the article and it must reflect the basic arguments of the author. 4-6 **keywords in English** must be added.

4 **The bibliography** in the journal to be formatted like this:

The literature appears at the end of the article in an alphabetical order of the authors in the following way:

- The "code of the work" (author's name, date of publication of quoted work), (=) or a hyphen, the author's initials and family name, the title of the work. If there are more than two authors, the designation of one author is permitted with the addition of «и др.» or "et al".
- If the work is a monograph, the place and date of publication must be preceded by a full stop.
ЗАЛИЗНЯК 1995 = ЗАЛИЗНЯК А.А. Древненовгородский диалект. Москва, 1995.
- If the work is an article, a hyphen or a slash must precede the name of the journal. Standard abbreviations are allowed here. E.g.
ТРУБЕЦКОЙ 1990 – ТРУБЕЦКОЙ Н.С. Общеславянский элемент в русской культуре // ВЯ, 1990. №2.
- If the work is a collection or similar publication, the "code" must be either of the following options: (a) the name of the editor (or the names of the editors where the above abbreviations are also allowed) and the year, hyphen, the initials and family name of the editor followed by "ed.", etc. (b) short title and year of publication.
GREENBERG 1978 – GREENBERG J. (ed.). Universals of Human Language. V. I. Method and Theory. Standford (California), 1978.
UNIVERSALS 1978 – Universals of Human Language. V. I. Method and Theory. Standford (California), 1978.

5 References to the literature in the text must be given in brackets; the family name of the author (and the initials if necessary to avoid confusion), the year of the publication and the number of the page quoted (if necessary). E.g. (ИВАНОВ В.В. 1992:34), (JONES W. 1890). If several works of the same author published in the same year are listed in the bibliography, use the following disambiguation method: (JAMES W. 1890a).

6 The footnotes are to be numbered continuously.

7 All the authors receive ten copies of their article, so please give your postal address to the board of editors.