



НОВАЯ РУСИСТИКА

№ **2 / 2021** (XIV)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ

СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ
И АРЕАЛЬНОЙ РУСИСТИКИ

BRNO

ČESKÁ ASOCIACE SLAVISTŮ VE SPOLUPRÁCI
S FILOZOFICKOU FAKULTOU MASARYKOVY UNIVERZITY

Studie v rubrice Статьи prošly recenzním řízením.

Přijímání příspěvků, jejich úprava a recenzování se řídí pravidly pro přispěvatele:

www.phil.muni.cz/journals/novaya-rusistika

Za jazykovou správnost a kvalitu obrazových příloh odpovídají autoři.

Plné texty článků jsou dostupné v Digitální knihovně FF MU:

digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/115644

Časopis Новая русистика je indexován v mezinárodní databázi ERIH PLUS.

Содержание

Статьи

- Ольга Вячеславовна Червинская — Татьяна Анатольевна Басняк**
 Онтологическая аллегория на поэтическом «холсте» стихотворения
 Владислава Ходасевича «Слепой» 5
Ontological Allegory on the Poetic "Canvas" in the Poem by Vladislav Khodasevich The Blind

- Наталья Валериановна Никоряк**
 Притчевая специфика киноповести «Родник для жаждущих» И. Драча 15
The Parable Specifics of the Film Story by I. Drach Spring for the Thirsty

- Зденек Пехал**
 Природные мотивы в романе Владимира Набокова «Дар», как средство
 деавтоматизации 31
Natural Motifs in the Novel by Vladimir Nabokov The Gift as the Recourse of Deautomation

- Галина Косых**
 «Ветхий человек» — «новый человек» в творениях Ф. Фенелона 45
«The Old Man»—«the New Man» in the Works of F. Fenelon

Маргиналии

- Ivo Pospíšil**
 Ivan Dorovský a rusistika 59

Рецензии

- К systému větných členů v ruštině a češtině se zaměřením na synkretické jevy
 (M. Vágnerová) 71
- Новая книга о русско-американских литературных и культурных контактах
 (С. Шульц) 73
- К сопоставительному анализу синтаксических терминов (А. Бранднер) 76

Онтологическая аллегория на поэтическом «холсте» стихотворения Владислава Ходасевича «Слепой»

Ontological Allegory on the Poetic “Canvas” in the Poem by Vladislav Khodasevich *The Blind*

Ольга Вячеславовна Червинская — Татьяна Анатольевна Басняк
(Черновцы, Украина)

Abstract:

The poem by Vladislav Khodasevich *The Blind* (1922–1923) is regarded in this article in the context of its creation, the highest point of which was the émigré page of friendship with Andrei Bely. *The Blind* has been written due to the theoretical debates on poetry that constantly occurred between the two poets. Khodasevich saw the life of any creative person as a “lyrical improvisation” of being, whereas the questions that life posed to him, he mostly covered in a dramatic plot, thereby offering the reader a capacious metanarrative, *The Blind* (in a stanza format—nine-line nona) being a very vivid example. In accordance with the principle of dichotomy, the helplessness of a blind person is described through the co-presence of a sighted person who is deprived of any definite emotion. In this way, the “possible world” of the poem consists of two worlds, forming consequently a certain receptive impression. “Conceptual ordering” (the term introduced by Claude Lévi-Strauss) is manifested in all the poetological parameters of the text (meter, rhyme order, vocabulary, figures, etc.). The Ukrainian (B. Bunchuk), German (Kay Borowsky) and English (Peter Daniels) translations of the poem reveal the receptive resource of *The Blind*, which in its genre parameters is close to the eclogue.

Key words:

poem *The Blind*; Vladislav Khodasevich; ontological allegory; mediation center; translation; receptive resource; eclogue

В истории литературы привычно акцентируется «литературное одиночество» [BOČAROV 1996, 56] Владислава Ходасевича (1886–1939). Вопреки тому, что в свою эпоху поэт был одной из самых заметных фигур русского модернизма, затем серьезное внимание к его личности и поэзии на его родине пришло с большим запозданием — лишь в последние десятилетия прошлого века, благодаря книге Нины Берберовой «*Курсив мой*» с большими фрагментами о поэте и муже («Фигура Ходасевича появилась передо мною ... как бы целиком вписанная в холод и мрак грядущих дней» [BERBEROVA 1996, 165]), а затем — благодаря усилиям русского зарубежья, отмечавшего его столетие. В не меньшей степени важную роль сыграл его младший друг Владимир Вейдле, неоднократно, начиная с развернутой статьи о поэте («*Современные записки*, 1928»), призывавший к всестороннему изучению его многожанрового творчества.

Как большинство интеллигенции той поры, Ходасевич поначалу приветствовал Февральскую революцию 1917 г., сотрудничал с новой властью, но быстро охладел и уже в 1922 году оказался за границей. Еще до эмиграции он издал свои, по общему признанию, лучшие поэтические сборники «*Путем зерна*» (1920) и «*Тяжелая лира*» (1921). Итожит этот период знаменитое стихотворение «*Не матерью, но тульской крестьянкой*» (1917–1922), со страшными словами о времени, потерявшем смысл: «Года бегут. Грядущего не надо, / Минувшее в душе пережжено».

В эмиграции Ходасевич фактически завершает стихотворчество циклом с говорящим названием «*Европейская ночь*» (1927). По очень точному замечанию Павла Успенского, тут «смысловая доминанта словосочетания «Европейская ночь» сдвигалась от социальной оценки европейского мира в сторону всеобъемлющего экзистенциального отчаяния, охватывающего все мыслимые пространства и географические точки» [USPENSKIJ 2016, 92]. Тема времени, в своей бесконечности теряющего смысл, в дальнейшем варьируется неоднократно, хотя позже поэт именно от лирики отказывается, оставив затем меньше десятка стихотворений, в одном из последних (1937) звучит его откровенное признание о своем «сердце гордом, веселом и злом».

Ходасевич воспринимал жизнь творческой личности как «лирическую импровизацию» бытия и во многом вопросы, которые ставила перед ним жизнь, облекал в драматический сюжет, в этих случаях предлагая читателю емкий метанарратив, допускающий многовариантное истолкование.

У. Эко сомневался в том, что существуют некие общие принципы изучения переводческой практики (в этом плане исходя из собственного опыта), но, тем не менее, акцентировал необходимость точного воспроизведения по крайней мере «намерения текста»:

«перевод представляет собой одну из форм истолкования и, даже исходя из восприятия и культуры читателя, он всегда должен стремиться к тому, чтобы воспроизвести намерение — не скажу «автора», но намерение текста: то, что текст говорит или на что он намекает, исходя из языка, на котором он выражен, и из культурного контекста, в котором он появился» [ЁКО 2006, 16].

Можно проследить, как это осуществляется на примере конкретного поэтического текста «Слепой» (1922–1923) из последнего поэтического сборника Ходасевича, и как это может быть затем прочитано остранённым взглядом.

Следует помнить и учитывать тот событийный фон, в рамки которого вписывается рождение этого поэтического текста, четко хронометрированного самим автором: *8 октября 1922, Берлин — 10 апреля 1923, Saarow* [CHODASEVIČ 1996]. По воспоминаниям Берберовой этот период был для Ходасевича отмечен дружбой с Горьким, рядом эмигрантских событий и особым систематическим накалом дружбы с Андреем Белым, переживавшим одновременно и свой страшный кризис, и творческий подъем: «Белый любил Ходасевича. Быть может, в период сентябрь 1922 — сентябрь 1923-го не было человека на свете, которого бы он любил сильнее. [...] он был в тот период своего кризиса, как на смерть раненый зверь, и все средства казались ему хороши — делать больно другим, когда ему самому сделали так больно, — лишь бы выйти из него, все удары были дозволены» [BERBEROVA 1996, 191].

Среди кратких записей этого же периода у самого Ходасевича Берберова нашла отдельный листок «Встречи с Белым», где были отмечены и суммированы все даты этих встреч, начиная с берлинского июля 1922 г. и по берлинский сентябрь 1923 (ссора и отъезд Белого в Россию) — по скрупулезным подсчетам Ходасевича — 109 встреч [BERBEROVA 1996, 188–189]. В этом плане октябрь 1922-го оказался самым насыщенным — поэты встречались 20 раз, но 8 октября прошло у Ходасевича без Белого, именно в этот день и возникает «Слепой»:

Палкой щупая дорогу,
Бродит наугад слепой,
Осторожно ставит ногу
И бормочет сам с собой.
А на бельмах у слепого
Целый мир отображен:
Дом, лужок, забор, корова,
Клочья неба голубого —
Все, чего не видит он.

8 октября 1922, Берлин

10 апреля 1923, Saarow [CHODASEVIČ 1996]

Характерно, что в описании ссоры между Ходасевичем и Белым, которая произошла на прощальной вечеринке, Нина Берберова отмечала «почти белые глаза» разъярённого, утратившего способность видеть что-либо вокруг себя Белого. Перед нами предстает весьма экспрессивный образ отчаяния: «Белый поставил свой стакан на место и, глядя перед собой невидящими глазами [курсив наш], заявил, что Ходасевич всегда и всюду всё поливает ядом своего скепсиса и что он, Белый, прерывает с ним отношения. Ходасевич побледнел. Все зашумели...» [BERBEROVA 1996, 198].

Итак, стихотворение «Слепой» вписывается в период интенсивных, дружеских встреч, происходивших в тягчайшей эмигрантской обстановке, и вдохновительных диалогов двух поэтов. В отношении Андрея Белова этот период (третий 1920–30-е гг.) считают наиболее значимым в формировании его стиховедческих идей, когда он «задается целью привлечь внимание к минимальным элементам художественного языка» [FEŠČENKO, KOVAL' 2014, 166–167]. Отсюда, появление «Слепого» можно объяснить атмосферой теоретических дебатов о поэзии между поэтами.

В тексте Ходасевича, несомненно, прочитывается драматизм онтологической аллегории «слепота, незрячесть, одиночество». В подобном образе имманентно присутствует узнаваемое художественное обобщение, таким слепой наиболее выразительно изображался, например, в живописи — Рембрандтом (многократно), Исааком ван Остаде, Питером Брейгелем, из русских художников — Владимиром Ярошенко.

Стихотворение «Слепой» вызывает множество вопросов. На первый взгляд, оно не сложно для восприятия — бросается в глаза оправданная простота его ритма (четырёхстопный хорей) и рифмы, аргументированной смыслом рассказываемого: например — «ногу /дорогу» (нога для дороги); в рифмовке самым неожиданным созвучием выглядит эвфоническое утروение женской рифмы на «-ова»: сочетание «...слепого», «...корова», «...голубого». Тем не менее, рассказанное в этом стихотворении призывает усомниться в его простоте.

Если исходить из известной мысли У. Эко о том, что в любом случае всякий текст описывает или предполагает некий Возможный Мир, то в стихотворении Ходасевича такой мир специфичен тем, что это мир слепого. Для незрячего путника недоступность очевидных предметов трагична своей необратимой безусловностью. Образу беспомощного слепого отданы первые четыре строчки — они, что закономерно, автологичны, их драматизм заключается в очевидности самой ситуации. Основное качество слепого — незрячесть, бытие в темноте и ничего другого. Это почти аллегория и ее смысл ограничен. Имеется ли в тексте наблюдатель? Безусловно: помимо абстрактного читателя, здесь

предполагается имплицитный зритель, заглянувший в бельма и уловивший бормотание (какое оно: беспомощное? сосредоточенное? молитвенное? или еще какое-то другое?). По принципу имманентной дихотомии беспомощность слепого предстает в соприсутствии лишенного какой-либо определенной эмоции зрячего, «возможный мир» стихотворения, таким образом, складывается из двух миров, формируя и определенное рецептивное впечатление.

В строфическом смысле этот поэтический текст логично организован по принципу девятистишной ноны, которую на два симметричных фрагмента делит осевая (пятая) строка «А на бельмах у слепого...». Она является композиционным стержнем противопоставленных друг другу миров: замкнутого своей незрячестью в самом себе (слепого) и окружающего его пространства, видимого другому (зрячему). Стихотворение завершается обобщающей фигурой зевгмы: «Все, чего не видит он». Этот выразительный пуант возвращает к слепому: поэтический текст идеально закрывает местоимение «он».

К.-Л. Стросс, рассматривая стихотворный текст в значении «концептуальной упорядоченности», вместе с тем признавал, что «поэтическое произведение уже содержит в себе свои собственные варианты, организованные по оси, которую можно представить себе как вертикальную, ибо она сформирована из накладывающихся друг на друга уровней — фонологического, фонетического, синтаксического, просодического, семантического и т. д.» [JAKOBSON, LEVI-STROS 1975, 232].

Итак, опыт прочтения лирического произведения может быть многовариантен, что наиболее убедительно проступает в практике перевода, т. к. эта форма рецепции стимулирует более глубокое проникновение в первоисточник, в его «метаязыковую проблематизацию слова» (если воспользоваться выражением А. Жолковского, подавшего пример рецептивной поэтики в прочтении многих стихотворений Ходасевича [ŽOLKOVSKIJ 2014, 187], исключая, однако, «Слепого»).

Для наглядности на следующей странице мы приводим три версии прочтения данного текста в отдельных характерных иноязычных переводах: украинском (Б. Бунчука), немецком (Kay Borowsky) и английском (Peter Daniels).

Уже начиная с ритмической (условно — хореической) организации текста, мы обнаруживаем его принципиальную, мотивирующую все уровни текста, двухчастность с сильным первым слогом: «Пáлкой щúпая дорóгу, / Брóдит наугáд слепóй...». Инерция двухчастного ритма, как правило, сохраняется и переводчиками, за исключением К. Боровски, который, по его признанию,

1 Рукопись данного перевода любезно предоставлена автором, ученым-стиховедом и поэтом Борисом Бунчуком.

*Сліпий*¹

Мацає ціпком дорогу,
Бродить навмання
сліпий,
Обережно ставить ногу,
Бурмотить собі самий.
А на б'ільмах у сліпого
Проступає світ вдогін:
Дім, лужок, паркан,
корова,
Клапті неба голубого —
Все, чого не бачить він.

Der Blinde

Mit seinem Stock den Weg
ertastend
geht der Blinde aufs
Geradewohl dahin,
vorsichtig setzt er den Fuß
und murmelt mit sich
selbst.
Auf seiner Hornhaut aber
Ist die ganze Welt
gespiegelt:
Haus, Pfütze, Zaun, Kuh
und Fetzen des blauen
Himmels –
alles, was er nicht sieht.
[CHODASSJEWITSCH
1985, 90]

Blind Man

With a cane he feels his
way,
blind man on a random
walk,
carefully he plants a foot
and mumbles something to
himself.
In the whiteness of his eyes
a universe reflected back:
a house, a field, a fence,
a cow,
patches of a pale blue
sky—everything that he
can't see.
[KHODASEVICH 2021]

намеренно конвертировал поэтический текст в подобие прозы, безусловно оставив в композиционном формате девять строк, то есть, не нарушая строфическую модель ноны. Тем не менее, стихотворный ритм в немецком переводе поначалу также звучит как ямбы, но затем превалирует так называемый дольник. В английском варианте очерёдность ударных, естественно, полностью не могла быть восстановлена, однако переводчик хореическую основу ритма в целом воспроизводит.

Наиболее точно ритмический рисунок повторен в украинском переводе Б. Бунчука — хотя, естественно, полное совпадение иктовых / ударных позиций недостижимо, и это подсказка к тому, что стихотворение Ходасевича в ритмическом плане может интерпретироваться и как тактовик (имитирующий неуверенное постукивание палки «бродящего наугад»). Акцентируя смысловую значимость ритмической структуры поэтической речи, Андрей Пидпалый уточняет важное: «Различные факторы содействуют как смысловой дискретности, так и смысловым связкам, но в свободном порядке, не заданном определенными схемами. Это позволяет значительно больше варьировать информативностью (за Лотманом), нежели в симметричной форме, разрешая сопоставлять, отождествлять, распознавать аналогии, противопоставлять прежде не доступные для традиционных форм уровни, слова, смыслы» [PIDPALY 2017, 46]. Интересно, что Н. Костенко, рассматривая в плане поэтики образцы украинского тактовика, как одного из наиболее «продуктивных и активных размеров» периода, соответствующего написанию «Слепого», подчеркивает

со ссылкой на исследования М. Таспарова, что в русской поэзии той же модернистской эпохи эта метрическая форма оставалась «крайне редкой» [KOSTENKO 2017, 12–13]. Но в данном случае, в «Слепом», мотивируемая смыслом, она очевидна.

При переводе следует иметь в виду, что, «в естественном языке форма выражения избирает некоторые элементы, относящиеся к континууму (или материи) всех возможных озвучиваний, и заключается эта форма в фонологической системе, в лексическом репертуаре и в синтаксических правилах» [ЁКО 2006, 45]. На этих, обозначенных теоретиком уровнях, при переводе также закономерны девиации смыслов.

Что касается рифмы (AbAbCdCCd), то, за исключением украинского перевода, немецкий и английский переводчики от повтора ее схем отказались, отдавая предпочтение трансляции общего смысла описываемого события. В данном случае можно повторить сказанное А. Жолковским по поводу другого стихотворения Ходасевича («Перед зеркалом»), что важнейшей из потерь при переводе стихотворения, является пренебрежение «композиционным контуром» поэтического текста, метром и особенностями рифмы, в результате чего «одна из бесспорных жемчужин русской поэзии в переводе не сверкает» [ŽOLKOVSKY] 2016, 142].

В лексической обыденности текста мы обнаруживаем непривычные для лирической речи слова «палка», «бельма», «корова», что предполагает их особое в функциональном смысле качество. Открывая стихотворение словом «палка» (эту позицию сохраняют немецкий и английский переводы), автор тем самым акцентирует своеобразный анти-лиризм текста. Однако в украинском переводе, подчиняясь заданному первоисточником хореическому метру, тут осуществляется инверсия, а палка превращается в посох: «Мацає ціпком / щупає посохом». За счёт омонимического звучания этой украинской синтагмы выразительный прозаизм стихотворного зачина первоисточника, тем не менее, в общем контуре воспроизведен.

Важна ключевая лексема — «бельма». Характерно, что в немецком переводе «бельма» переведены как «роговицы» (Hornhaut, хотя имеется и более близкий аналог — Hornhautfleck!). В английском могло бы появиться буквальное «wall-eyes», но переводчик, во имя сохранения ритмической тождественности первоисточнику, употребляет «whiteness» (белизна). Однако эти замены «гасят» троповую интерпретацию ходасевической лексемы. У Ходасевича именно «бельма» выступают символической метонимией, подсказывая образ своеобразного художественного полотна-подрамника, на котором «целый мир отображен» (однокоренное с «образ»!), но не просто «отражен» (однокоренное с «разить»!). В немецком же варианте перевода употреблено «ist gespiegelt»,

в английском «reflekted back», что скорее соответствует именно причастию «отражён». От немецкого глагола «spiegeln» — «отражать, блестеть, сверкать», английская конструкция «reflect back» может означать «отразиться, мысленно возвратиться, (и даже) вспомнить. Таким образом, своеобразное усиление метафорического истолкования бельма как художественного холста утеряно.

Согласно структуралистской поэтике, бельма, прежде всего, выступают здесь так называемым медиативным элементом [JAKOBSON, LEVI-STROS 1975, 253], центром симметрии стихотворения. Это и водораздел, и зеркало, но, прежде всего — своеобразный холст, заполненный едва ли не пасторальным экфрасисом «Двор, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого». Но только в украинском переводе Б. Бунчука (в силу языковой близости) это важное слово «бильма» оставлено, сохраняя свою семантическую значимость и функциональное напряжение, однако перевод следующей поэтической строки переведен не совсем прозрачно: «проступає світ вдогін».

Если в целях проверки адекватности семиотического перевода прибегнуть к некоей «шкале обратимости» (как это практиковал У. Эко в своих переводческих студиях [ЁКО 2006, 72]), т. е. попробовать снова перевести полученную строчку на русский язык, мы увидим отклонившуюся от первичного смыслового наполнения «целый мир отображен», инверсию: «проступает мир вослед». Притом, очень близкие по значению полисемантические «мир» (русск.) и «світ» (укр.) тут не совпали: «целый мир» точнее было бы перевести как «увесь/цілий світ», но именно такая очевидная несогласованность приводит нас к выводу об онтологической всеохватности отображенного на бельмах (квази-полотнах) в тексте Ходасевича, в отличие от украинского перевода. В немецком так же существует несколько эквивалентов слова «мир», использовано нейтральное, имеющее самое широкое значение «Welt» (мир, свет, вселенная), а могло бы быть «Umwelt» (окружающий мир). В английской версии стихотворения, при наличии более широко употребляемого «world» (то же самое, что немецкое «Welt») использовано слово «universe» — мироздание, Вселенная, сфера, мир, жизнь, что, безусловно, значительно точнее передает смысл первоисточника.

В стихотворении Ходасевича изображенное на этих условных «холстах» выполняет хронотопическую функцию, в первую очередь указывая направление слепого. Отталкиваясь, по принципу симметрии, от словесного ряда «дом, лужок, забор, корова», мы четко видим, куда лицом направлен калека, и видим в обратной перспективе: во-первых, это сначала корова (мычание которой для него вполне может быть привычным ориентиром), затем забор, за забором лужок и, наконец, дом (скорее всего, это и есть цель слепого). В немецком переводе, однако, это изображение приобретает новые коннотации, ибо «лужок» (Wieslein) переведен как «лужа» (Pfütze), что существенно меняет

впечатление даже о погоде дня, и немецкому читателю следует встревожиться за слепого, которому предстоит вступить в эту лужу.

Сюжет вписан в картину неподвижного, всеохватного пространства — от земли до неба. В соответствии с общим композиционным принципом текста логично, что этот экфрастический элемент в описании пространства ожидаемо двухчasten: «Дом, лужок, забор, корова» — автологичный асиндетон (в изображении земного) и замечательная метафора «клочья неба голубого», понуждающая взглянуть на небо. Даже цветопередача в разных переводах в этой метафоре, воспроизведенной довольно точно (клочья интерпретируются приблизительно как обрывки, лоскутки) производит иное впечатление, чем метафора Ходасевича: русская романтическая синтагма «небо голубое» передана как немецкое «blau» (синий) — это насыщенный цвет неба в жаркий день, английское «pale blue» (бледно-голубой), как правило, сопряжен с покоем и уравновешенностью.

Наконец, скажем также о жанре. Вопреки тому, что, по общепринятому мнению, умерший жанр эклоги в русской поэзии возрожден И. Бродским [Ėkloga 2001, 1596], следует видеть в стихотворении «Слепой» еще более ранний пример актуализации этого жанра. Здесь, в стихотворении «Слепой», имитируется буколический пейзаж (дом, лужок, корова, облачное небо), и наличествует драматическая сюжетика. Притом, в русской поэзии соответствующего периода можно найти и другие образцы этой формы: например, как эклогу можно интерпретировать и перекликающееся с нашим примером стихотворение С. Есенина «Шёл Господь пытать людей в любви...» (1914), где фактически выполнены все жанровые условия эклоги — пейзаж, бытовая сценка (встреча нищего с Господом) и вытекающая отсюда моральная максима.

В завершение вновь подчеркнем богатый семантический потенциал «Слепого» — весьма простого, на первый взгляд, не сложного для восприятия по своей фактуре стихотворения Ходасевича, но которое, тем не менее, обладает способностью вывести воображение и мысль читателя за пределы обыденного мировосприятия.

Библиография:

- BERBEROVA, N. (1996): *Kursiv moj. Avtobiografija*. Moskva.
BOČAROV, S. (1996): «Pamjatnik» — Chodaseviča. *Vstupitel'naja stat'ja*. In: CHODASEVIČ, V. F.: *Sobranije sočinenij: v 4 t. T. 1: Stichtovorenija. Literaturnaja kritika 1906–1922*. Moskva, s. 5–56.

- Èkloga (2001). In: NIKOLJUKINA, A. N. (red.): Literaturnaja ènciklopedija terminov i ponjatij. Sankt-Peterburg, s. 1596.
- ÈKO, U. (2006): *Skazat' počti to že samoje. Opyty o perevode*. Sankt-Peterburg.
- FEŠČENKO, V. V., KOVAL', O. V. (2014): *Sotvorenije znaka: Očerki o lingvòestetike i semiotike iskusstva*. Moskva.
- CHODASEVIČ, V. F. (1996): *Sobranije sočinenij: v 4 t. T. 1: Stichotvorenija*. Literaturnaja kritika 1906–1922. Moskva.
- CHODASSJEWITSCH, W. (1985): *Europäische Nacht. Ausgewählte Gedichte. Das russische Gedicht*. Tübingen.
- JAKOBSON, R., LEVI-STROS, K. (1975): «Koški» Šarlja Bodlera. In: *Strukturalizm: Za i protiv*. Sbornik. Moskva, s. 231–255.
- KHODASEVICH, V. (2021): *Collection of poems. Literary Society «Triangular table»*. <<https://www.hodasevich.su/poems/blind-man.html>>. [online]. [cit. 21. 04. 2021].
- KOSTENKO, N. (2017): *Ukrajins'kyj taktovyk. Problema metryčnoho statusu. Rytmičnì formy (na materialì ukrajins'koji poeziji 1920-ch rr.)*. In: *Viršoznavčyj semìnar. Ukrajins'kyj toničnyj virš: typolohija form: Zbirnyk naukovych prac'*. Uporjad. Kostenko, N. V., Havryljuk, N. Ī., Brosalina, O. H. Kyjiv, s. 7–21.
- PĪDPALYJ, A. (2017): *Variatyvnìst' toničnyh form i struktura verlibru*. In: *Viršoznavčyj semìnar. Ukrajins'kyj toničnyj virš: typolohija form: Zbirnyk naukovych prac'*. Uporjad. Kostenko, N. V., Havryljuk, N. Ī., Brosalina, O. H. Kyjiv, s. 45–53.
- USPENSKIJ, P. (2016): *Kompozicija Jevropejskoj noči V. F. Chodaseviča: Kak èmigracija opredelila strukturu sbornika?* *Russian Literature*, 2016, 83–84, s. 91–111.
- ŽOLKOVSKIJ, A. (2014): *Poètika za čajnym stolom i drugije razbory*. Sbornik statej. Moskva.
- ŽOLKOVSKYJ, A. (2016): *Net slov. K perevodam «Pered zerkalom» Vladyslava Chodaseviča*. *Russian Literature*, 2016, 83–84, s. 129–151.

About the authors

Olga Vyacheslavovna Chervinska, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Philology Faculty, The Department of World Literature and the Theory of Literature, Chernivtsi, Ukraine, o.chervinska@chnu.edu.ua

Tetiana Anatolijwna Basniak, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Faculty of History, Political Science and International Relations, The Department of Foreign Languages and Translation, Chernivtsi, Ukraine, t.basniak@chnu.edu.ua

Притчевая специфика киноповести «Родник для жаждущих» И. Драча

The Parable Specifics of the Film Story by I. Drach *Spring for the Thirsty*

Наталья Валериановна Никоряк

(Черновцы, Украина)

Abstract:

The film story *Spring for the Thirsty* by I. Drach is a text that is close in its parameters to the peculiarities of parable poetics. Direct instruction and unambiguous didacticism, which is characteristic of the parable genre, are strengthened by philosophical reflection (from prologue to epilogue). The image of the main character is depicted, above all, through the psychological motivation of his actions, with some features of certain idealization of the image in a dichotomous tandem “fathers and children”. In the aspect of parable specifics, particular emphasis is laid on the tendency towards generalization, as well as on a peculiar (marked with a high extent of conventionality) principle of abstraction of ideas. The author actively reproduces dreams or visions (metaphorical, symbolic), which are closely related to the main events of the text. With the help of this technique, he conveys the inner experiences, subconsciousness, fears or hopes of the old Levko, at the same time erasing the boundaries between reality and unreality. The application of such a two-dimensionality in the narrative of the text, strengthened by the active use of intertextual and intermediate codes, offers a deep philosophical implication inherent in the parable.

Key words:

film story; film parable; intertext; intermedial code; *Spring for the Thirsty*; I. Drach

«Я б, напевно, помер, якби не було кіно», —
Сказав я собі якось і моторошно здригнувся.

І. Драч («Кінобалада»)

[стаття]

Тенденция к активному использованию аллегории, параболы, притчевости, к синтезу притчи с другими жанрами была характерна для литературы XX в. в целом, но особенно ярко проявилась во второй половине века. Известный украинский поэт, переводчик, киносценарист И. Драч (1936–2018) в своих поэтических текстах, в частности, в балладах, активно прибегал к притчевой поэтике. Использовал ее и в дебютном кинодраматургическом тексте, написанном на украинском языке (фрагменты, взятые из произведения, цитируются на языке оригинала).

В первом издании «Родника для жаждущих» (1964) И. Драч конкретно определил жанр этого произведения: «сегодняшняя кинопритча в пяти новеллах» [DRAČ 1964], тем самым обозначив принадлежность своего произведения к жанру кинопритчи и указав на архитектурную специфику своего текста. Однако, как акцентируется, «форма любого текста в своей целостности, как правило, реализуется через жанр, точнее — определение жанрового ключа становится рецептивным воспроизведением формы, содействует обнаружению всех возможных ресурсов текста» [ČERVÌNS'KA 2015, 144]. Отсюда, авторское жанровое определение текста И. Драча нуждается в уточнении, поскольку речь идет не о притче как таковой, а, скорее, о притчевом характере и поэтике киноповести.

Причины, побудившие И. Драча обратиться к кинематографу, были связаны с именем А. Довженко: «Гипнотическое» влияние киноповести «Зачарованная Десна» слышится и в «Роднике для жаждущих», и в «Балладах будней» [ТКАЇЕНКО 2016, 91]. По словам Л. Брюховецкой, «его поразила поэма экрана А. Довженко своим необычным миром, и, главное, что в этом мире было что-то очень близкое молодому поэту. К этому следует добавить чрезвычайно сильное потрясение, которое вызвал фильм „Тени забытых предков“, — И. Драч почувствовал, что это тот самый путь, который искал и он, путь, связанный с освоением мощных слоев народного искусства. Он вступает на Высшие сценарные курсы в Москве, которые окончил дипломной работой — киноповестью „Родник для жаждущих“» [BRJUCHOVEC'KA 1989, 37]. Именно этот сценарий и станет затем основой «режиссерского дебюта» и известного киномастера Ю. Ильенко [Крупусја... 1965]. По мнению современной исследовательницы, «киноповесть притчей не была, она была скорее поэтическим видением сельской реальности», а Ю. Ильенко «перевел ее в другой жанровый

и настроевый регистр» [BRJUCHOVEC'KA 2006, 58]. Таким образом, киноповесть И. Драча и кинофильм Ю. Ильенко «Родник для жаждущих» — это по-сути разные произведения, поскольку в киноповести И. Драча есть ярко выраженные элементы реализма, а в кинофильме Ю. Ильенко реализм отсутствует, в нём — сплошная метафорика и притчевая символика.

Заметим, что среди кинодраматургических жанров кинопритча качественно отличалась прежде всего своей философской насыщенностью, высокой степенью абстрагирования, поучительным тоном, символичностью и аллегоричностью. Исходя из чего, обращение к этому жанру киносценаристов и кинорежиссеров было неслучайным: «притча придала кинематографу свои аналитические способности, своеобразный взгляд на эпоху, в действительности, свои концепции» [TUGUŠI 2008, 259]. По мнению С. Тугуши, «в жанре кинопритчи мастеров интересовала сила обобщения, особый характер абстрагирования, предлагающий высокую меру условности, что давало возможность художнику наиболее адекватно воссоздать в кинематографических образах язык высокой прозы и поэзии» [TUGUŠI 2011, 90].

Итак, рассмотрим ниже поэтику дебютной киноповести И. Драча сквозь призму поэтики притчи.

Номинативный комплекс киноповести включает в себя основной заголовок ко всему тексту «Родник для жаждущих» («Криниця для спраглих») и заголовки пяти частей-новелл текста: «Ювілей наодинці», «Потрібна домовина», «Найдовші літні ночі», «І прийшов судний день», «Син» [DRAČ 2010, 10–66]. Каждое из названий конденсирует в себе максимальный информационный смысл, концентрирует тематику определенного фрагмента, фокусирует авторский замысел, направляет внимание читателя к доминантным составляющим всего текста. Заглавие «открывает и закрывает произведение в прямом и переносном смысле» — заголовок как «порог стоит между внешним миром и пространством художественного текста» [FATEJEVA 2010, 26]. И. Драч, яркий и мощный мастер емкого поэтического слова, сумел заложить глубокий подтекст в главный заголовок и акцентировать ключевую тематику в заголовках частей-новелл.

Автор, рожденный в селе, воспринимал «село как источник духовности» [BRJUCHOVEC'KA 2006, 57]. Именно колодец (родник) выступает символом такого животворного источника: «Наверное, не случайно И. Драч накануне своего пятидесятилетия взорвался ностальгической поэзией, и связана она с его родным селом. Сборник „Телиженцы“, издания 1985 года, духовно близок киноповести „Родник для жаждущих“, опубликованной пятнадцать лет назад. Село, в котором родился, из которого ушел в широкий мир, и является тем источником, который способен утолить жажду души» [BRJUCHOVEC'KA 1989, 90].

Колодец (родник) является одним из народных символов Украины, который имеет древнюю историю, воплощая родину, святость, чистоту, высокую духовность, он является выражением именно телесно-духовной связи предков и потомков и, вместе с тем, разлуки, печали и скорби [ПОТАПЕНКО 2015, 412–413]. Такое сочетание было близко режиссеру. Традиционное смысловое наполнение данного символа и многих других в киноповести объясняет, почему Ю. Ильенко взялся за его экранное воплощение: «Драч манил его как поэт интеллектуальный и новаторский и, вместе с тем, заквашенный на украинских традициях» [BRJUCHOVES'KA 2006, 57].

В то же время становится понятным, почему одноименный фильм в 1966 году был запрещен, высшее кинематографическое руководство пугали «активная изобразительность, стилистическая изобретательность операторских решений, порождавшая смысловую многослойность, семантическое богатство фильма, вызывавшая у зрителя развернутые ассоциации» [BRJUCHOVES'KA 2006, 61]. Только после того, как Драч-поэт стал лауреатом Государственной премии СССР за сборник лирики «Зеленые ворота», фильм был выпущен на экраны (1988 г.) и с успехом демонстрировался за рубежом. Однако эта кинолента до сих пор, по утверждению А. Ткаченко, все еще «не имеет широкой зрительской аудитории в Украине» [ТКАЧЕНКО 2016, 92].

На глубокую философско-дидактическую программу киноповести «Родник для жаждущих» указывает не только заголовок. Своеобразным квазиэпиграфом текста (автор называет его «вместо эпиграфа») выступает знаковый фрагмент диалога Платона о смерти Сократа. Учитывая, что «для притчи характерным является параболический способ художественного изображения действительности, который заключается в раскрытии какой-то наперед заданной философской, религиозной, нравственной концепции через наведение примера» [КЛЮМ'ЮК 1996, 137], данное цитирование выступает именно в такой функции:

«... І тоді той, хто приніс отруту, став обмацувати його підосви і гомілки, а потім запитав, чи він відчуває їх.

Сократ відповів:

– Ні.

Потім служник взявся обмацувати Сократові литки і поступово обмацував його все вище і вище, знаками пояснюючи нам, що Сократ холоднішає і костеніє.

Сократ теж відчув це і сказав, що, як тільки холод сягне серця, всьому буде кінець.

Коли черевна порожнина Сократа вже заholола, він раптом відкрив лице, що весь час було заслоненим, і проказав свої останні слова:

— Критоне, я винен Асклепіїві півня. Не забудь сплатити цей борг.

— Добре, з цим буде полагоджено, — сказав Крітон. — Не хотів би ти ще чого-небудь?

На це запитання відповіді вже не було. Однак за деякий час Сократ поворухнувся. Прислужник розкрив Сократа, і ми побачили, що очі його застигли. Тоді Крітон закрити йому уста й очі.

Таким був скін нашого друга, людини, що, по-моєму, була найученішою, найсправедливішою і найкращою з тих, кого я спізнав» (Платон) [DRAČ 2010, 10].

Этот эпиграфический фрагмент содержит ключевой концепт всего произведения, соответственно ретранслирует его на основной текст киноповести, в которой изображается дед Левко на пороге смерти – чрезвычайно мудрый сельский человек, своеобразный философ. По мнению теоретиков, эпиграф в таких случаях, как правило, выступает в роли «экспозиции после заглавия», «предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста в его отношении к заглавию», «через эпиграфы автор открывает внешнюю границу текста интертекстуальных связей и литературно-языковых веяний разных направлений и эпох, тем самым наполняя и раскрывая внутренний мир своего текста» [FATEJEVA 2007, 141]. К тому же, подчеркивается, «эпиграф, являя собой цитату, размещенную на видном месте [...], прекрасно показывает, что требуется от читателя, который должен наполнить смыслом интертекст» [P'EGE-GRO 2008, 138]. Платоновский рассказ о смерти Сократа очень точно резонирует с содержанием киноповести, прочитываясь как аллегория последних лет жизни «обреченного» на одиночество Левка Сердюка, которому, однако, в отличие от Сократа, некому передавать свою мудрость, поскольку его сыновья (ученики) далеко. Характерна и такая общая деталь как возраст — дед Левко в одиночестве празднует свое семидесятилетие, Сократ в «Апологии» называет тот же возраст — 70 лет [PLATON 1990].

Показательно, этот же эпиграф интертекстуально отсылает нас не только к тексту Платона, но и к воплощению сюжета о Сократе в живописи. Речь, в частности, идет о многочисленных живописных картинах, воссоздающих его образ. На украинской почве, прежде всего, — к рисунку «Смерть Сократа» Т. Шевченко, созданному в Петербурге в 1837 г.: на нем изображен осужденный на смерть философ с бокалом яда в руке, обращающийся с речью к своим ученикам [KOZUL'KO 2015, 862–863]. Герой киноповести также хотел бы обратиться с речью к своим сыновьям, однако каждый из них далеко и даже в день его юбилея не вспомнит об отце. С. Трымбач, анализируя образ персонажа в «Роднике для жаждущих», дает существенное замечание: «Человеческая жизнь распята между рождением и смертью, а одиночество является особенно страшным для человека патриархальной формации, недавно брошенной

в цивилизационные трансформации» [TRYMBAČ 2011, 34]. Таким образом, изначально текст предлагает трагическую тему одиночества и призывает к осмыслению «вечных» проблем человеческого бытия.

И. Драч, как это было характерно для его поэтической практики, не ограничился одним эпиграфом. По сути, ко всему тексту в целом относится и эпиграф, размещенный в первом из пяти фрагментов, взятый из народной песни: «Ой стояла там криниця — безодня, // Текла вода та й із дна холодна...» [DRAČ 2010, 11]. Он включает доминантный символ текста — колодец (родник), слова из этой же песни затем становятся финальными строками киноповести: «Вона вічна, ця криниця, безодня, // Тече вода та й із дна холодна...» [DRAČ 2010, 66]. Слова песни, содержащие утвердительный ответ на главный вопрос, как кольцо, обрамляющее целый текст, придают притчевый характер всему произведению. Поскольку в притче, прежде всего, целью рассказа является назидание, то эта форма воспроизводит «жизненный опыт, высшую истину, которые должны пригодиться каждому, дать возможность сориентироваться в сложных ситуациях, правильно решить или понять ту или иную из проблем» [KLYM'JUK 1996, 133].

И. Драч не использует традиционную форму построения притчи. Он прибегает к так называемой новеллизации повествования, разделяя текст на пять частей-новелл, при этом суть описываемого раскрывается в ходе повествования, а не только в конце всего текста. Такая новеллистическая композиция текста помогает выразительнее воплотить авторский замысел. Говоря о новеллистической композиции в кинодраматургии, И. Маневич отмечает, что «киноповесть вместительна и «кинематографична», однако часто строгие рамки этого жанра становятся тесными для кинодраматурга, замысел которого требует более широкого охвата жизни. [...] И тогда автор ищет другое сюжетное и композиционное решение. Он строит сценарий как цепь новелл, выбирая такую композицию, как наиболее вместительную для проявления своего замысла» [MANEVIČ 1966, 105].

Первая часть «Родника для жаждущих» обозначена довольно емкой редукцией «Юбилей в одиночестве» («Ювілей наодинці»), изначально вызывая читателя на сопереживание. Кинематографический опыт автора проявляет себя с первых строк. Начиная знакомство с главным персонажем, И. Драч показывает нам сначала «крупным планом» руки деда Левка, а потом и его самого. Такая деталь, как руки человека, является метафорической синекдохой, говорящей о тяжелой, наполненной ежедневным трудом жизни. Однако, в авторском нарративе, раскрывается их история: «У нього були ще міцні, беручкі руки — вони не дрижали навіть після потогінного дня в кам'яному кар'єрі, навіть після п'ятої чарки густої і терпкуватої слив'янки, тільки жили так переплітались на

них, так вигорбились синюватими здухвинами, що він соромився своїх рук на людях і, не признаючись собі самому, ховав їх під звисаючу церату чи бахрому скатерки. // Від онуки своїх рук він не ховав» [DRAČ 2010, 11].

Показательно, что такая выразительная деталь как руки, в качестве рефрена, проходит по тексту и дальше, привлекая внимание читателя-зрителя, повествуя о человеческой судьбе: «Так, від онуки він не ховав своїх просмалених спекою, випалених морозом добрих рук гончара і вшивальника. І взагалі ні від кого він не ховався зі своїми вузлуватими руками» [DRAČ 2010, 11]. В изображении внучки Оксаны, которая живет вместе с дедом, также существует эта деталь: «Оксана розчісувалась. Дзеркальце було вмазане в білу стіну. Густе пшеничне волосся світилось, сухо і тонко потріскувало під гребінцем, переливалось, поки миготливі руки не збили його в теплий тугий джгут на потилиці» [DRAČ 2010, 12].

С первых же страниц киноповести И. Драч прибегает к монтажному построению материала, к изменению ракурсов и планов. Четко это можно увидеть в плане монтажной композиции всего текста, а не только в отдельных сценах. При этом следует учитывать, что жанр кинопритчи «опирается на природу кинематографической условности» и эту условность четко видно в монтаже, «когда происходит сопоставление реального и ирреального мира, когда реальность превращается в сновидение, а сновидения в реальность, в обобщение» [TUGUŠI 2008, 260]. Заметим, что сон или видение относятся к числу известных киносредств, выполняя, прежде всего, роль ретардации действия с целью более глубокого его осмысления. И в данном случае, автор часто прибегает к изображениям снов или видений Левка, такие кадры монтажно вплетаются в основной текст, ретранслируя внутренние переживания, страхи или надежды старого Левка, одновременно стирая грань между реальностью и ирреальностью. Такая двуплановость в нарративе текста порождает глубокий подтекст:

«...Сниться йому величезне зоране поле — без кінця і краю. Посвистує осінній вітер у придорожньому сухому буркуні, у висушених стеблах полину, та ще чорніє вдалині вишка електромережі, та ще синій димок обрію. Серед поля — продовгуватий дубовий стіл, покритий білою скатертиною з шовковими торочками, і дванадцять порожніх, незайнятих стільців. А в центрі стола сидить він — дід Левко, згорблений, сивий чоловік, і кожен порив вітру примушує його втягувати голову в плечі.

Безмежне поле. Стіл серед пустельного поля. Стільці. Та сивий самотній Левко нидіє в чеканні.

З-за обрію, майже торкаючись землі, зринає літак. Летить просто на стіл, на сивого чоловіка — і повітряна хвиля розкидає стільці в різні боки, зриває зі столу білу скатертину.

І підіймається вгору камера, і видно, як дванадцять стежин від кожного стільця розбігаються в різні кінці й ховаються за обрієм. І несеться, підстрибуючи, перекотиполем, і летить по чорних борознах біла шовкова скатертина, і біжить за скатертиною він — дід Левко...» [DRAČ 2010, 11–12].

Визуалізація такого апокаліптичного фрагмента максимально деталізована, вона побудована не тільки на зміні ракурсів, але і пропонує потужний, семиотический пласт метафорических і символіческих образів-кодів, розрахованих на вдумчиву рецепцію. Кожна строка, як кадр, поступово нанизується на нитку загальної «онірическої» сцени, котра, в кінці кінців, з допомогою монтажу переводить сон в реальність:

«Дід Левко сидить за столом, тільки не в полі, а в просторій хаті. Лишився наодинці з довгим дубовим столом, на якому вповодж могли б стати добряча труна або ж ціла дюжина мисок, пташиний базар білих порцелянових мисок Васильківського заводу, з яких парує затертий здоровом, пропашілий від часнику і перцю, тлустий густо-золотий борщ» [DRAČ 2010, 12].

И. Драч пропонує живописні інтермедіальні коди і в цій частині: Левко, сидячи за столом, в оточенні десятка «збільшених фотографій синів і дочок», розглядає їх: «Тільки затиснута багетовою рамкою вицвіла репродукція леонардівської „Тайної вечери“ висить у грішному оточенні фотографій» [DRAČ 2010, 11–12]. Найявність цієї картини на змістовному рівні також сприймається метафорически, чітко конотуючи і со сном Левка: он, як Спаситель, сидить в центрі стола, застеленому білосніжною скатертю в оточенні дванадцяти порожніх стільців. Таким чином, характерна для притчи в цілому змістова багатослойність тексту углубляє зміст оповідуваного, активізує рецепцію читача.

Онірическі відення ще не раз встраиваються в основну тканину тексту. Наприклад, цікавим є наступний фрагмент, котрий вводиться вже з допомогою оповідувального нарратива: «І сниться Левкові сон, який можна тлумачити без усяких сонників» [DRAČ 2010, 18]. Замітимо, що онірическа сцена, в плані інтертекстуальності, нагадує живописні полотна з аналогічним сюжетом – К. Трутовського «Сцена у колодця» або М. Пимоненко «Не шути», а також відсилає і до поезії А. Довженка.

Однак И. Драч поетически живописує і словесно: «...У білому цвіті стоять садки. Ледве пробивається на сході сонце — світанок тихий, запашний. Ніжно-рожевий племін молодого яблуні над кленовими цямринами криниці — маковими зернятками тремтить на них вранішня роса. [...] За горою погуркує молодим баском перший квітневий грім. Перші стріли дощу вдаряють у глибоке лоно криниці» [DRAČ 2010, 18].

Поэтика кинопритчи позволяет совмещать разнокачественную предметность изображаемого. Так, к примеру, старый Левко наблюдает, как «біжить у самій сорочці легенька красуня Парася», как она «сторожко позирає на небо, на криницю», как «відро збирає перші дорогоцінні краплі дощу», как его Парася «хлюпає собі на обличчя» воду, слышит как говорит: «Водо моя, красо моя, // Умивай мене, не минай мене, // Водо моя весняная, // На красу, на здоров'я!» [DRAČ 2010, 19]. Но когда дед, подкравшись, коснулся девушки, «до нього повернула обличчя не молода красуня з ледь окресленими шнурками брів, а стара Параска — мати його дванадцяти дітей, живих і вже покійників, сива жінка з висушеним, вигорьованим обличчям» [DRAČ 2010, 19]. Символично звучат финальные строки этой сцены: «А вона все кликала його за собою, аж поки зовсім не щезла з очей: не то зникла за чорним пагорком, не то в землю увійшла...» [DRAČ 2010, 19]. Образ манящей за собой покойной жены, как и вой собаки в предыдущей сцене, выступают символами-кодами народных архетипов, порождая тем самым ощущение тревоги у реципиента.

Если первая часть проникнута драматическим пафосом, то вторая часть, именуемая довольно оригинально «*Нужен гроб*» («*Потрібна домовина*»), выписана в трагикомическом ключе, нарратив меняет свою окраску. Начинается сцена довольно динамично, без каких-либо вводных описательных ремарок – это диалог Левка с председателем колхоза. Дед просит, чтобы председатель выделил доски на гроб. Однако, читатель узнает, что такое «ходатайство» деда случается не впервые, неоднократно выпрашивая колхозные доски, он затем разбивает их «то на ворота, то на корыто» [DRAČ 2010, 20]. Этот диалог, как и многие другие фрагменты текста, полон саркастичного юмора, контрастируя с серьезностью дедового дела:

«— А хвіртка теперички в тебе ж новісінька чи, прости Господи, може, стара, трухлява обновилась, як Маройчина ікона? Розбив же домовину?»

— Та розбив, не туди його матері, таж умерти — то не вийшло.

— Та от і з дошками тепер не вийде, зась. А то придумав — труну йому виписуй. Ти, діду, живи, горшки свої ліпи, хати вшивай, поки тебе черепиця не витіснила, а помреш — ми тобі такий гробище вистружемо, як міністру... З духовим оркестром чи батюшку суточками приведемо — твоя воля...» [DRAČ 2010, 20].

Еще одна довольно пикантная сцена между дедом Левком и молодой вдовой Килиной окрашена ярким юмористически-сатирическим пафосом, что более характерно для жанра киноповести, нежели для притчи как таковой:

«Раннім ранком, коли ще сонце не прокидається, виглядає з-за Келиних воріт Оксана, прощупує Келине подвір'я і ніяк не наслідиться відкинути заціпку на хвіртці.

У дверей чепурної вдовиної хати показується біла Левкова голова.

Келя так і липне до нього — розчісує рукою своєю повною сиві вуса і сиві кучері. Дід, посміхаючись у бороду, ще востаннє цілує Келю в солодкі вдовині уста:

— Добрий у тебе узвар, молодице!

Йдуть вони до складених на оборі дощок. Келя ступає босою ногою по найкращій, вистукуючи п'ятою щось веселе і лукаве.

— Вибирайте, яку хочете, — мені не жалко.

— Ось цю і візьму: без сучків, широка.

— Дідуню, коли треба буде ще дощечку, приходьте, якось сторгуємося. — І підморгнула так, що Левка мало судорога не вхопила за ногу.

Не змогла більше витримати внучка Левкова:

— Тітко Килино, от побачите — будуть ворота в дьогті! — Йї почервоніла від своїх слів.

Дід Левко і Килина так і сторопіли. Дошка впала.

— Така молода і така нахабна, — дивувалася вдовичка і славно посміхалася, склавши руки на животі. Дід присідає, щоб завдати собі дошку на плечі. Так він і йде вранішнім селом до своєї господи з дошкою на спині, а за ним плентається Оксана.

Смішно Левкові, але він не відпускає чесно заробленої дошки і не оглядається на внучку...» [DRAČ 2010, 24–25].

В данном фрагменте можем увидеть и четкое разделение текста на кадры, что монтажно соединяясь, создают целостную завершенную сцену.

Сцена с ивой, растущей на границе между огородами Левка и соседа Дармидона, исполнена жизнерадостного национального колорита. Дед Левко с внучкой, заливаясь семьєю потоми, изо всех сил стараются распилить сухую вербу, а сосед Дармидон «походжає вдалині біля свого льоху та щоразу позирає на своїх недругів, що заходилися порядкувати біля верби...» [DRAČ 2010, 26]. Наконец, когда дерево повалилось, сосед не сдержался и завязалась настоящая ссора. Конфликт довольно быстро достиг своей кульминации: «Стоять один напротив одного, один із сокирою в руці, другий — з косою, стояли з мертвою впертістю — не розступляться. // Виграє на сонці широка сокира. // Блищить збуджено коса. // Плаче Оксана, закривши очі кулачками» [DRAČ 2010, 27]. Однако развязка сцены стала неожиданной: после словесной перепалки и взаимных обвинений, дед начал «троцтити, топтати вербу босими ногами. Топтав доти, аж поки не загнав колючки в підощву...» [DRAČ 2010, 28]. Таким образом, ива как символ раздора, здесь выступает интертекстуальной аллюзией на известную каждому украинскому читателю грушу из «Кайдашевой семьи» И. Нечуй-Левицкого.

В киноповести И. Драча образ Левка искусно дорисовывается постепенно, за счет различных трагикомических ситуаций, в которые дед попадает. Другие персонажи приобретают свои зримые очертания в той же авторской манере. Так, не менее колоритным персонажем текста, который можно считать ярким воплощением украинской идентичности, выступает баба Майорка. По признанию самого автора, за этим персонажем стоит реальный прототип, но подобные проклены бабки есть и в «Зачарованной Десне» А. Довженко. «Возможно, главные этические корни мои, — писал И. Драч — от двух моих бабушек — бабы Корупчихи и бабы Майорки. Первая — воплощение доброты невзрачной, тихой, скромной. Вторая — воплощение доброты воинственной, дерзкой, строптивой, вызывающей. А как же они ненавидели друг друга — эти основательницы моей нравственности» [цит. за: BRJUCHOVEC'KA 2016, 14]. Вписывая бабу Майорку в забавные стычки с дедом, И. Драч лишает свой персонаж злобной строгости, хотя для деда Левка она представляла систематическую угрозу. Так, в очередной раз, когда баба кляла Левка «на чем свет стоит», местный учитель записывал ее речевые перлы:

«Скільки ще вивергала б із себе баба Майорка — не відомо і самому Богові, та раптом у неправних руках Скрекотня магнітофон, замість запису, видав такі голосні джазові ритми, таку „Джамайку“ виплеснув, що бабу мовби хто облив холодною водою.

І вона лютою тигрицею накинулась на вчителя:

– Господи, і де в того сорому очі? Ану забирайся з тою коробкою! Щоб тебе верещало на Верещаковій греблі, щоб ти навічно затявся, кричав би ти на похороні своєї мами!...» [DRAČ 2010, 29–30].

Собственно украинские коды срабатывают таким же образом и на уровне персониферы, где отдельные персонажи, в известных для украинского читателя ситуациях, повторяют знакомые формы поведения.

Заголовок третьей части «Самые длинные летние ночи» («Найдовші літні ночі») представляет собой оксюморон, конструирующий событийную канву фрагмента. Дед Левко просит вдовушку Келю написать письма его сыновьям «нащот того, що помирає»: «І якщо вони совість мають, нехай прибувають на похорон. Ось» [DRAČ 2010, 33]. Таким образом, перед читателем предстает некий «живой мертвец». Мы понимаем, что это крайнее проявление отчаяния Левка, единственная возможность собрать своих сыновей. Вдова в оторопи, но видя его состояние, все же берется ему помочь.

Контрасты этой части киноповести шокируют читателя, вызывая растерянность, смущение, порой улыбку. Так, И. Драч, в технике параллельного монтажа показывает нам, то как Оксана прихорашивает дом к приезду гостей, то деловую суетливость деда:

«Дід Левко покашлює на повітрі — не дає спокою ядуха. Він щойно закінчив збивати труну. Вона готова і цілісінька лежить перед ним і вабить у своє сосново-кленово-вербове лоно. Дід повертає її на всі боки, ще і ще забиває цвяхи, щоб бува не розскачилася там, на тому невідомому підземному світі. Дід веселий і задоволений — нарешті він домігся свого, труна ніби вже є, жаль, поки що дощок не вистачає на віко. Лізе він на горище, тягне звідти добрий оберемок пахучого сіна і мостить його в труні.

— Бач, — киває Горпина до Оксани, — боїться твій дідок боки нам'яти на тому світі.

Дід підбиває сіно, потім потихеньку, щоб не розломити труни, влягається в неї. Босими ногами пробує дістати краю, але все вийшло дуже зручно — труна в міру задовга, в міру заширока: майстер знав замовника, і все вийшло дуже справно, тільки сіно коле в голову» [DRAČ 2010, 35].

Хотя эта сцена и подана в трагикомическом ключе, однако драматизм в целом только нарастает, поскольку следующие «кадры» являются очень символическими: «І Левко під'їжджав від хати до хати, був хто вдома — діставав горшки, нікого не було — горшки ставилися на призьбу, на хатній поріг або ж просто чіплялися, як і в давнину, на кілки плоту. За дідом бігали діти і лозинами видзвонювали в глиняні дзвони» [DRAČ 2010, 36]. Дед хочет оставить частичку памяти о себе каждому односельчанину, хотя те и не всегда были добры к нему. Он прощает им несправедливость, гнездящуюся в его старческом сердце [DRAČ 2010, 36–40]. По мнению Н. Копыстьянской, «в том, о чем человек вспоминает, как часто возвращается к воспоминаниям (временное повторения в ретроспекции), как вспоминает (мучается угрызениями совести или со злорадством, с чувством удовлетворения, или с самокритикой, строгим самоанализом), с какой интенсивностью вспоминает, каким образом происходит отбор и какую субъективную дистанцию от нынешнего он устанавливает, проявляется его характер, мировосприятие и даже черты эпохи» [КОПЫСТЯНСКА 2005, 181].

Смысл названия этой новеллы раскрывается в самом тексте, где автор напишет: «Найдовші червневі ночі для Левка — це ті, коли ні синів не діждешся, ні дощу, а вмерти сил не вистачає» [DRAČ 2010, 41]. И этот замедленный бег времени одной из коротких летних ночей, но слишком длинной для Левка, мастерски воспроизводится автором, фактически дублируя технику замедленной киносъёмки: «Лежить він у труні, перевертається, дослухається до нічних шумів. Місяць стоїть над ним незрозумілий і далекий, сини не їдуть, тихо гуркоче вдалині трактор, що гонить воду з річки на колгоспні ферми» [DRAČ 2010, 41]. Максимальная визуализация и звуки ночи конструируют общую картину Левковой ночи, ретроспективно включая воспоминания отдельных жизненных сцен. Такая многозначность образов,

широкая ассоциативность, двуплановость в изложении специфичны именно для притч.

Четвертая новелла «*И пришел судный день*» («*I прийшов судний день*») демонстрирует высокое мастерство автора в создании эклектической модели персониферы с Левком в центре. Текст открывается визуальным эпизодом – сыновья, невестки и внуки деда Левка прибыли на его похороны: «Вони йдуть полем. Одні несуть вінки, нанизані на руки, інші – валізи. Похоронну процесію замикає то хлопчик в блакитній матросці, то Сидір Львович – інспектор обласного комітету ДТСААФ. В усій його пониклій під сонцем постаті – вид людини начальственной, авторитетної, яку незаслужено образила доля. Поряд чимчикує десятилітній бутуз із вудилищами – його син...» [DRAČ 2010, 44].

Дед, пролежав ночь в гробу, вскакивает на лай собаки и видит «похоронну процесію своїх давно очікуваних синів, що так поволі й статечно наближалися з берегів. Іде Петро з дружиною й дітьми, виправка вчувається в ході безрукого Сидора – рукав чорної сорочки в кишені, тягнеться з валізами подружжя Артема і Насті. Внуки несуть траурні вінки з чорними муаровими стрічками» [DRAČ 2010, 45]. Подъезжает к рассохшимся воротам «блестящая черная Волга», из которой выходят еще два сына – «звездочет» Максим и слесарь Василий. Показательно, что момент долгожданной встречи Левка с сыновьями автор, не прибегая ни к описаниям, ни к объяснениям, подает всего несколькими визуальными штрихами: «– Ну й чагарники ж розвів, – простує старий до щойно прибулих дітей, та потім, усміхаючись, обминає їх і молодцювато поспішає до машини, обережно мацає фарбу, тарабанить по товстому склі і хоче натиснути на випуклу кнопку багажника» [DRAČ 2010, 46]. Никакой слезы, ни объятий, привычных в таких случаях при встрече после долгой разлуки, вместо этого – внимание к второстепенным вещам. При этом создается высокая степень напряжения всех присутствующих, повергая в ступор не только персонажей, но и читателя.

Следующая сцена заставит читателя еще глубже прочувствовать трагизм разрыва между родителями и детьми. Эту притчевую проблему И. Драч максимально сконцентрировал именно в этой части:

«Сини ходять по цвинтарю, як по лабіринту. Ніхто з них не знає, де ж могила матері. Вони блукають від однієї могили до іншої – та все дарма: ніяких прикмет не попадає на очі. Сини не дивляться один на одного, тільки Сидір кричить на Петрів виводок, що гасає по могилах ззаду за процесією. Нарешті один із синів, напевно, надумався запитати хлопчаків, що обламували клечання на рові, чи бабу Маройку, що стояла з велосипедом на стежці зі снопом чебрецю, припнутого до багажника, але не наважився – соромом

спалахнуло його обличчя. Він зразу ж повернувся до процесії й перший поклав свого вінка на одну з могил. Вінок задзвенів бляшаним листям. За ним, майже не зупиняючись, поклали вінки всі інші, не дивлячись один на одного, попрямували між гробками до машини. Пилюка знялася між деревами в напрямку Левкової господи...

Баба Маройка поклала велосипед на стежку, вирвала пучок чебрецю й пішла до могили Параски, яку так і не знайшли сини. Вона розклала чебрець по барвінку — могила була зелена і чиста. Потім баба позбирала з чужих гробків щойно принесені синами вінки і теж поклала їх на могилу Параски, перехрестилась і лячно озирнулася на високу-височенну ялину, де гучно лопотів паперовий змій, розмахуючи хвостом над опустілим цвинтарем...» [DRAČ 2010, 50].

Отметим, что данный эпизод киноповести И. Драча настолько целостен и эмоционально глубок, что режиссер Ю. Ильенко почти автентично транслировал его на экран [*Крупсця...* 1965].

Заключительная новелла «Сын» («Син») в трагическом ключе завершает текст, с первых же сцен порождая ощущение тревоги. В данном случае лаконичный заголовок кодирует идейно-смысловое содержание данного фрагмента. Деда Левка позвали в сельсовет, по дороге «біжить попереду онук, гуркотить в хлопчача дерев'яний пропелер, — нахваляється сіроокий: — І я буду льотчиком-випробувачем, як і дядько Івась. І кружляє навколо діда, і стрибає на одній нозі» [DRAČ 2010, 58]. Далее следует искусно прописанная автором сцена сообщения отцу трагической новости о сыне: Левко, зайдя в сельсовет, слышит телефонный разговор главы Индрисова с майором о роковой новости: «Що ти мені одне й те торочиш! Хіба не можна було раніше подзвонити й порадитися? Зрозумій же ти, майорська твоя голова, це вже третій син його так розбився. Два льотчики на фронті, так. Зрозумій: не може ж він зараз похоронну отримувати. Що? Тільки прибадьорився старий, увійшов у форму — і раптом така смерть з пантелику. Коли похоронну відправив? А що ж мені тепер робити? От коли з призовом біда, тоді ви й про мене згадуєте...» [DRAČ 2010, 58].

Трагическая весть как-бы повисла в воздухе комнаты, достигая своего пика в сцене, где Левко разбивает на доски гроб:

«Левко стоїть серед подвір'я з сокирою, ставить домовину сторч, звідти зі щемливим шелестом висипається сіно, а по сіні скочуються дві білі плями — це курячі яйця [...]. Левко обережно кладе їх у сіру камінну впадину, притуливши на ту хвилину труну до стіни. // Так він розбивав свою домовину, краєм сокири підважував головки цвяхів, обценьками висмикував їх зі свіжої деревини — вони піддавались зі скрипом» [DRAČ 2010, 60]. Эмоция главного персонажа переходит в подтекст. Заметим, что в киноповести роль подтекста более

весомо по сравнению с обычным эпическим текстом, поскольку таким образом усиливается дидактический психологизм текста.

Наполнен драматизмом и эпизод отъезда сыновей из села, хотя эпилог будет заканчиваться оптимистической сценой с намеком на продолжение его рода: «І знову тихо, лише батько завмер на вершку яблуні, над ним серпневе небо, посмуговане білими стрічками вихлопних газів. І видно дідові Левкові, як на призьбі гріється на сонці Соломія, склавши руки на повному животі, як ганяє навколо хати сіроокий онук в матросці – вербовий пропелер захлинається вітром...» [DRAČ 2010, 66]. Как образно характеризует финал киноповести И. Драча С. Тримбач: «И воскреснет род, и приумножится, и снова в колодцах появится живая дзвонковая вода» [TRYMBAČ 2011, 34].

Киноповесть «Родник для жаждущих» И. Драча является текстом, по своим параметрам близким к особенностям притчевой поэтики. Прямое наставление, недвусмысленный дидактизм, характерный для жанра притчи, усилен философской рефлексией (от пролога к эпилогу). Изображение центрального персонажа прорисовано, прежде всего, посредством психологической мотивированности его поступков, с чертами определенной идеализации образа в дихотомном тандеме «отцы и дети». В аспекте притчевой специфики фиксируем тяготение к обобщению, особый, характерный своей высокой мерой условности, принцип абстрагирования идеи. Автор активно прибегает к воспроизведению снов или видений (метафорических, символических), монтажно сцепленных с основными событиями текста – с помощью такого приема ретранслируются внутренние переживания, подсознание, страхи или надежды старого Левка, одновременно стирая границу между реальностью и ирреальностью. Использование такой двуплановости в нарративе текста, усиленное активным применением интертекстуальных и интермедиальных кодов, предлагает свойственный притче глубокий философский подтекст.

Библиография:

- BRJUCHOVEC'KA, L. (2006): *Kinosvit Jurija Illjenka*. Kyjiv.
BRJUCHOVEC'KA, L. (2016): *Na poli kinematohraficnomu. Scenariji Ivana Drača*. Kyjiv.
BRJUCHOVEC'KA, L. Ī. (1989): *Poetyčna chvylja ukrajins'koho kino*. Kyjiv.
ČERVĪNS'KA, O. V. (2015): *Arhumenty formy: monohrafija*. Černivci.
DRAČ, Ī. (1964): *Krynycja dlja sprahlych*. Dnipro, 1964, № 10, s. 7–42.
DRAČ, Ī. (2010): *Krynycja dlja sprahlych*. In: DRAČ, Ī.: *Tvory: u 3 t. T. 2. Kinopovisti*. Kyjiv, s. 10–66.

FATEJEVA, N. A. (2007): *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstual'nost'*. Moskva.

FATEJEVA, N. (2010): *Sintez celogo: Na puti k novoj poètike*. Moskva.

KLYM'JUK, Ju. Ī. (1996): *Prytčevist' jak zasib chudožn'oho zobražennja*. In: ČER-VĪNS'KA, O. V. (red.): *Pytannja literaturoznavstva: naukovyj zbìrnyk*. Vyp. 3 (60). Černivci, s. 132–141.

KOZUL'KO, A. (2015): *Smert' Sokrata*. In: ŽULYNS'KYJ, M. H. (hol. red.): *Ševčenkivs'ka encyklopedija*: u 6 t. T. 5. Kyjiv, s. 862–863.

KOPYSTJANS'KA, N. Ch. (2005): *Žanr, žanrova systema u prostori literaturoznavstva*. L'viv.

Krynycja dlja sprahlych (1965), rež. Ju. Īlenko.

MANEVIČ, I. M. (1966): *Kino i literatura*. Moskva.

P'EGE-GRO, N. (2008): *Vvedenije v teoriju intertekstual'nosti*. Moskva.

PLATON (1990): *Apologija Sokrata*. In: *Sobranije soč.:* v 4 t. T. 1. Moskva, s. 70–96.

POTAPENKO, O. (2015): *Krynycja*. In: *Encyklopedyčnyj slovnyk symvoliv kul'tury Ukrajinjy*. Za zah. red. Kocura, V. P., Potapenka, O. Ī., Kujbidy, V. V. Korsun'-Ševčenkivs'kyj. Kyjiv, s. 412–413.

TKAČENKO, A. (2016): *Kinodramaturhija Īvana Drača*. *Slovo i Čas*, 2016, № 12, s. 91–96.

TRYMBAČ, S. (2011): *Īvan Drač jak kinematohraf*. In: *Īvan Drač. Literatura. Kinematohraf*. Polityka: biobibliohr. pokazč. Kyjiv, s. 33–41.

TUGUŠI, S. A. (2008): *Kinopritča kak žanr kinematografa*. *Vestnik MGU kul'tury i iskusstv*, 2008, № 2, s. 259–263.

TUGUŠI, S. A. (2011): *Pritča v samosoznanii masterov mirovogo kino*. *Vesnik VGIK*, 2011, № 8, s. 86–98.

About the author

Natalia Valerianovna Nikoriak, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Philology Faculty, The Department of World Literature and the Theory of Literature, Chernivtsi, Ukraine, n.nikoriak@chnu.edu.ua

Природные мотивы в романе Владимира Набокова «Дар», как средство деавтоматизации

Natural Motifs in the Novel by Vladimir Nabokov *The Gift* as the Recourse of Deautomation

Зденек Пехал

(Оломоуц, Чешская Республика)

Abstract:

On one side of the opposition in the novel *The Gift* there is the area of mechanical—gray existence, a black-and-white mechanism that kills all sorts of mobility and variety. Before the reader is the line of the order closed in a circle of automatism (an alien, an emigrant in Berlin). And on the other hand, the opposition outlines the image of something mobile, still unnamed, spontaneous, without any authority, which leads to the deautomation of the world and life and transfers the meaning to something unexpected, unknown. The natural images of Asia support those lines of the novel *The Gift* which are based on playfulness, understatement, mystery, ambiguity, mobility, metamorphosis, spontaneity, unspokeability, multi-image. The natural motifs form not only an exotic environment, but, above all, a new, just giving rise to a perception of reality as a mystery, something vague and constantly changing. Through these ambiguity images the protagonist personifies himself. In the novel *The Gift* the variable face of reality and illusion of reality occupies the important place. And this interaction of reality, fantasy and illusion is caused by the all-present principle of the game. That is the point we would like to emphasize in understanding the Asiatic motifs of the novel *The Gift*. Natural motifs are included in that part of the figurative system of Nabokov's novels which create the idea of novel's reality as infinitely born diverse alternative. The novel here takes the form of multifaceted thinking about mirages, dualism, mimicry, variability and mobility. Through the principle of constantly hinting and emerging alternatives, the eternally disconnected reality of the human world is paradoxically united.

Key words:

Vladimir Nabokov; *The Gift*; natural motifs; the mechanical area of the novel; spontaneous and dualism area of the novel; principle of deautomatization in the novel

Роман Владимира Набокова «Дар» состоит из пяти частей. В романе «Дар» скрещиваются две концепции мира: одна — восходящая к прочно установленной структуре закона, иерархии, автоматизме восприятия, и другая концепция — фантазия, стихийность, многообразие, подвижность. Образы азиатской природы включены в главу вторую и они поддерживают вторую концепцию — особое, творчески неограниченное восприятие мира. В нашей статье мы попытаемся описать мотивы из азиатского путешествия и дать их интерпретацию в рамках композиционного состава романа «Дар».

Первая глава открывается повествованием главного героя Федора Годунова-Чердынцева. Он живет в Берлине и все здесь для него является чужим. В вводной главе читатель имеет возможность впервые встретиться со сложной формой повествования [ТАММИ 1985], когда Годунов-Чердынцев разговаривает с воображаемым собеседником — поэтом Кончеевым. Воображаемый разговор чередуется с воспоминаниями. В воспоминаниях настоящее время переплетается с прошлым и на этой основе создается сложное впечатление времени, которое можно определить как настоящее прошлого. Диалог с будущим или с возможным будущим образует настоящее будущего. Таким образом, на протяжении всего романа создается сложное впечатление времени, в котором переплетается настоящее с прошлым и будущим. Годунов-Чердынцев представлен в первой главе в роли эмигранта. Годунов-Чердынцев воспринимает берлинский мир как что-то чуждое [РЕСНАЛ 1999, 49–98; DOLININ 2004, 231–267]. С этой чуждостью контрастирует реальность его детства, идиллическое пространство-время, существующее лишь в форме иллюзорных воспоминаний. И этот диалог с родным дается посредством его сборника стихотворений, о котором идет речь в разговоре с воображаемым Кончеевым. Как оппозиция к «мелодии прошлого» дается «чуждое» Берлина. Глава первая — это реальная встреча с чуждым. Приведенная чуждость нашла, например, свое воплощение и в бездарном и смешном драматическом произведении-трагедии ришского немца Баха (Буша). Пародийность и курьезность произведения подчеркнута трагикомическим чтением — автором, который с серьезным лицом произносит слова трагедии на собрании родных эмигрантов. Трагическая линия первой части романа подчеркнута излишней смертью Яши Чернышевского. В этом

случае многообразии жизни как бы сузилось на черно-белое видение, из которого вытекает мысль о безысходном положении человека среди мира как экзистенциальной чужбины. Единственным выходом из безнадежного положения является самоубийство и смерть. Результатом черно-белого видения является ненужная смерть молодого человека. Многообразие мира здесь столкнулось с однообразным видением и трагическим черно-белым толкованием действительности. Этот мотив найдет свое продолжение и в следующих главах романа.

Вторая глава начинается богатым воображением рая.

«Отец однажды, в Ордосе, (и здесь уже начинаются природные образы — З. П.), поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, — редчайший случай! — и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал еще шаг — и из рая вышел» [NABOKOV 2000, 261].

Вторая глава, таким образом, связана с образом отца, известным энтомологом. На первый план выходит многогранный характер отца, его талант и многообразие мышления.

«Он был наделен ровным характером, выдержкой, сильной волей, ярким юмором; когда же он сердился, гнев его был как внезапно ударивший мороз... [...] Он, перебивший на своем веку тьму тьмущую птиц... [...] не мог мне простить лешенского воробья, подстреленного мной из монтекристо... [...] Он не терпел мешканья, неуверенности, мигающих глаз лжи, не терпел ничего приторного и притворного, — и я уверен, что уличи он меня в физической трусости, то меня бы он проклял... [...] Он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал.» [NABOKOV 2000, 297–303].

Волшебство природного образа в видении Годунова-Чердынцева связано с волшебством слова Пушкина. Годунов-Чердынцев воображает отца и его путешествия и, чтобы выразить все в словах, он «вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона». Вторая часть романа основана на воображаемом путешествии по Азии, на волшебных природных образах и на впечатлении от мастерства пушкинского слова. Его отец был не только знаменитый естествоиспытатель и путешественник, коллекционер бабочек, но прежде всего образец творческой личности. Книгу об отце Годунов-Чердынцев очень хотел написать, но так и не смог сделать этого. Попытка создать равноценную действительности словесную картину прошлого осталась нереализованной. Книга осталась ненаписанной.

Если вторая глава связана с отцом и написана с учетом талантливости, одаренности, человеческой неограниченности, творческой широты и безграничной изобретательности и находчивости, то четвертая глава, часть о Чернышевском,

является ее оппозицией. Роман был опубликован в пяти номерах парижского альманаха «Современные записки» (№ 63–67 в 1937–1938 годах). Резкий тон четвертой главы, посвященной Чернышевскому, стал причиной того, что в первом издании романа эта глава была пропущена. В главе о Чернышевском преобладает серость и бесцветность, все здесь однообразно, скучно — «святая ненаблюдательность (а отсюда — полная неосведомленность об окружающем мире — и полная неспособность что-либо именовать)». В пародийной интерпретации жизни Чернышевского преобладает заурядность и недюжинность, неестественность и организованность. Характеристика Чернышевского дается в издевательски-карикатурном, нарочито гипертрофированном виде. Игривая и фантазией наполненная вторая глава чередуется с главой четвертой, которую можно считать ее смысловой оппозицией.

Третья глава является исключением среди несюжетных глав. Третья глава завязывает и постепенно раскрывает самую главную линию романного настоящего времени — отношения Годунова-Чердынцева и Зины Мерц. Отношения Зины и Годунова-Чердынцева становятся с развитием сюжета видными, и, прежде всего, посредством возникающих ситуаций выявляется новое лицо Годунова-Чердынцева, которое пытается возобновить среди чуждого Берлина надежду на реальное жизненное многообразие. До сих пор он выступает в роли не очень известного поэта. У него есть представления о самом высоком уровне словесного искусства (судя по воображаемым разговорам с Кончеевым), но осуществить их нелегко. Даже его мать Елизавета Павловна, которая посетила его в Берлине, хотела больше всего узнать, как русская среда в Берлине относится к стихам Федора и почему о них никто не пишет. И его выступление на литературном вечере после гениального Кончеева осталось почти незамеченным.

«Федор Константинович с тяжелым отвращением думал о стихах, по сей день им написанных, о словах-щелях, об утечке поэзии, и в то же время с какой-то радостной, гордой энергией, со страстным нетерпением, уже искал создания чего-то нового, еще неизвестного, настоящего полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе.» [НАВОКОВ 2000, 277].

Хотя стихи неплохие, Федор понимает, что они не представляют то настоящее, что он от них ожидает и что могло бы отвечать его представлениям о настоящем даре. Постоянно возвращается мотив ключей, когда человек по разным причинам находится перед закрытой дверью, дверь нельзя открыть и из-за этого препятствия нельзя сделать решительный шаг.

В связи с Зиной опять появляется надежда на что-то жизненно настоящее. В сером Берлине появляется островок чего-то исключительного, с чем Годунов-Чердынцев связывает надежду на будущее. Таким образом, у Годунова-

-Чердынцева есть две возможности, как возобновить потерянный рай: с одной стороны, воспользоваться даром и создать настоящее искусство — мастерское прозведение. И, с другой стороны, найти близкого человека, с которым он мог бы возобновить потерянный многообразный мир и создать что-то жизненно настоящее.

Таким образом, Годунов-Чердынцев находится в ситуации сложных противоречий и дилемм. С одной стороны, это его утрата настоящего мира навсегда потерянной дореволюционной России, а с другой стороны, берлинская чужбина. Дилемма воображаемого дара и идеала его дарования, с одной стороны, и постоянное ускользание от усовершенствования дара, с другой стороны. Чувствуется постоянная неспособность и невозможность написать произведение, которое бы полностью отвечало его дару. Перед глазами Годунова-Чердынцева постоянно обнаруживается одновременно приближающийся и удаляющийся женский образ. Таким образом, женский образ двоится между реальностью и иллюзией. Постоянно появляются препятствия совместной жизни, то в виде потерянных ключей, то в виде иллюзорных надежд вместо реальности. В романе в связи с Годуновым-Чердынцевым постоянно присутствуют вариации темы смерти и конца человеческого существования. Смерть сначала представлена в образе ненужного самоубийства Яши и потом продолжается в незаконченном образе смерти отца, пропавшего без вести. Смерть отца связана с постоянной надеждой, что он где-то живет. Часто встречающийся образ смерти вносит в роман постоянно звучащий вопрос: кто виноват? В чем заключается причина сегодняшнего берлинского серого существования?

Таким образом, все постоянно двоится между реальностью и мечтой, воображением, иллюзией. Способом повествования главный герой постоянно двоится между «я» и «не я». [FICHTE 2007, 34–36; PECHAL 2011, 14; DOLININ 2004, 306–307]. Контрадикция «я» и «не я» точно выражает постоянное просачивание субъекта и объекта. Субъект в течение творческой деятельности полностью отождествляется с объектом и, таким образом, с одной стороны, теряет самого себя, а, с другой стороны, одновременно конституирует новое «я», неясное, не четко нащупываемое и постоянно исчезающее и убегающее от него.

«Мне иногда кажется теперь, что, как знать, может быть, удаляясь в свои путешествия, он не столько чего-то искал, сколько бежал от чего-то, а затем, возвратившись, понимал, что оно все еще с ним, в нем, неизбывное, неисчерпаемое. Тайне его я не могу подыскать имени, но только знаю, что оттого то и получалось то особое — и не радостное, и не угрюмое, вообще никак не относящееся к видимости жизненных чувств, — одиночество.» [NABOKOV 2000, 298]

«Исследовав тибетские нагорья, я пошел на Лоб-Нор, чтобы уже оттуда возвратиться в Россию. Тарым, одолеваемый пустыней, изнемогая, из самых последних вод образует обширное тростниковое болото, нынешний Кара-Кошук-Куль, Лоб-Нор Пржевальского...» [НАВОКОВ 2000, 277].

На основе этих примеров можно заметить постоянное просвечивание точки зрения «я» и «он», он — в смысле «не я». Таким образом, можно сказать, что в природные мотивы Набоковым включены самые серьезные эстетические и ценностные аспекты его романа «Дар» и, в целом, всего его творчества. Будут приведены только некоторые примеры с целью показать видение среды Азии двойным зрением и Годунова-Чердынцева («я»), и видением отца («не-я»). В этих примерах будут подчеркнуты те аспекты, которые важны для эстетического видения Владимира Набокова и его ценностной иерархии.

Пример многообразного видения действительности в ее подвижности, незаконченности и постоянной изменчивости. Просвечивание образов, связанных с видением мира как игры, в течение которой все переживает постоянное движение и изменчивость. Объект действительности сливается с его отражением и посредством игрового взаимодействия разных полюсов художественного восприятия образуется новая действительность романа.

«Только в Китае ранний туман так обаятелен, все дрожит, — фантастические очерки фанз, светящиеся скалы... Точно в пучину, уходит река во мглу предутренних сумерек, которые еще держатся в ущельях; а повыше, вдоль бегущей воды, все играет, все мреет, и уже проснулось на ивах у мельницы целое общество голубых сорок.

В сопровождении человек пятнадцати пеших китайских солдат, вооруженных алебардами и несущих громадные, дурачки-яркие знамена, мы пересекли множество раз хребет по перевалам. Несмотря на середину лета, там ночью стоят такие морозы, что утром цветы подернуты инеем и становятся столь хрупкими, что ломаются под ногами с неожиданным, нежным звоном, а через два часа, лишь только обогреет солнце, вновь сияет, вновь дышит смолою и медом замечательная альпийская флора. Лепясь по крутоярам, продвигались мы под жаркой синевою; прыскали из-под ног кузнечики, собаки бежали, высунув языки, ища защиты от зноя в короткой тени, бросаемой лошадьми. Вода в колодцах пахла порохом. Деревья казались ботаническим бредом: белая с алебастровыми ягодами рябина или береза с красной корой!» [НАВОКОВ 2000, 304–305].

«Я видел с большой высоты темную болотную котловину, всю дрожащую от игры бесчисленных родников, что напоминало ночной небосклон с рассыпанными по нему звездами, — да так и называлась она: Звездная Степь. Перевалы поднимались за облака, переходы были тяжелые. Мы раны вьючных животных

смазывали смесью йодоформа и вазелина. Случалось, проночевав в совершенно пустынном месте, вдруг утром видим: широким кольцом вокруг нас выросли за ночь, как черные грибы, юрты разбойников, очень скоро, однако, исчезающие.» [NABOKOV 2000, 307].

Иногда посредством мотива дождя смываются резкие линии предметов и действительность представляется как неограниченное, подвижное многообразное существо, которое постоянно меняет свое лицо.

«В лесу, где было холодно, темно, где моросил, шелестя, слепой дождь, они оставались почему-то долго, до бессмысленно позднего часа.» [NABOKOV 2000, 234].

«Еще летал дождь, а уже появилась, с неуловимой внезапностью ангела, радуга: сама себе томно дивясь, розово-зеленая, с лиловой поволокой по внутреннему краю, она повисла за скошенным полем, над и перед далеким леском, одна доля которого, дрожа, просвечивала сквозь нее. Редкие стрелы дождя, утратившего и строй, и вес, и способность шуметь, не попадая, так и смяклись на солнце. В омытом небе, сияя всеми подробностями чудовищно-сложной лепки, из-за вороного облака выпрастывалось облако упоительной белизны.» [NABOKOV 2000, 260–261].

Иногда реальность переходит в иллюзию и действительность представляется как обманчивая игра отражений, в которых нельзя точно определить границы между объектом и его отражением.

«Бывали и миражи, причем природа, эта дивная обманщица, доходила до сущих чудес: видения воды стояли столь ясные, что в них отражались соседние, настоящие скалы!» [NABOKOV 2000, 303–304].

Через текст романа постоянно просвечивают образы игры действительности, фантазии и иллюзии действительности.

«И отец любил рассказывать, как однажды на таком закате, в 1893 году, в мертвом сердце Гобийской пустыни он повстречал, — сначала приняв их за призраки, занесенные игрою лучей, — двух велосипедистов в китайских сандалиях и круглых фетрах, американцев Сахтлебена и Аллена, невозмутимо совершавших спортивную поездку через всю Азию в Пекин.» [NABOKOV 2000, 304].

Природные мотивы образуют не только экзотическую среду, но, прежде всего, новое, только что рождающееся восприятие действительности как тайны, чего-то неопределенного и постоянно меняющегося. С азиатскими мотивами открывается простор для чего-то неограниченного и расплывчатого.

«В Чанге, во время пожара (горел лес, заготовленный для постройки католической миссии), я видел, как пожилой китаец на безопасном от огня расстоянии, деловито, прилежно, без усталости, обливал водой *отблеск* пламени

на стенах своего жилища; убедившись в невозможности доказать ему, что дом его не горит, мы предоставили его этому бесплодному занятию.» [NABOKOV 2000, 306].

«Поднимаясь бывало по Желтой реке и ее притокам, роскошным сентябрьским утром, в прибрежных лощинах, в зарослях лилий, я с ним ловил кавалера Эльвеза, — черное чудо, с хвостами в виде копыт. Перед сном, в ненастные вечера, он читал Горация, Монтэня, Пушкина, — три книги, взятых с собой. Как то зимой, переходя по льду через реку, я издали приметил расположенную поперек нее шеренгу темных предметов, большие рога двадцати диких яков, застигнутых при переправе внезапно образовавшимся льдом; сквозь его толстый хрусталь было ясно видно оцепенение тел в плывущей позе; поднявшиеся надо льдом прекрасные головы казались бы живыми, если бы уже птицы не выклевали им глаз; и почему-то я вспомнил о тиранине Шеусине, который вскрывал из любопытства беременных, а однажды, увидав как в холодное утро носильщики переходят вброд, приказал им отрезать голени, чтобы посмотреть, в каком состоянии находится мозг в костях» [NABOKOV 2000, 305–306].

Пример мимикрии как игры магических масок и игрового подражания и скрытой чудесной драмы реальности.

«Он рассказывал о невероятном художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь (грубой спешкой чернорабочих сил эволюции), излишне изысканна для обмана случайных врагов, пернатых, чешуйчатых и прочих (мало разборчивых, да и не столь уж до бабочек лакомых), и словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека (догадка, которая могла бы далеко увести эволюциониста, наблюдавшего питающихся бабочками обезьян); он рассказывал об этих магических масках мимикрии: о громадной ночнице, в состоянии покоя принимающей образ глядящей на вас змеи; об одной тропической пяденице, окрашенной в точное подобие определенного вида денницы, бесконечно от нее.» [NABOKOV 2000, 294].

«...и о своеобразном гареме знаменитого африканского кавелера, самка которого летает в нескольких мимических разновидностях, цветом, формой и даже полетом подражающих бабочкам других пород (будто бы несъедобным), являющимся моделью и для множества других подражательниц. Он рассказывал о миграции, о том, как движется по синеве длинное облако, состоящее из миллионов белянок, равнодушное к направлению ветра, всегда на одном и том же уровне над землей, мягко и плавно поднимаясь через холмы и опять погружаясь в долины, случайно встречаясь быть может с облаком других бабочек, желтых, просачиваясь сквозь него без задержки, не замарав

белизны, — и дальше плывя, а к ночи садясь на деревья, которые до утра стоят как осыпанные снегом, — и снова снимаясь, чтобы продолжить путь, — куда? зачем? природой еще не досказано — или уже забыто. „Наша репейница, — рассказывал он, — ‚крашенная дама‘ англичан, ‚красавица‘ французов, в отличие от родственных ей видов, не зимует в Европе, а рождается в африканской степи; там, на заре, удачливый путник может услышать, как вся степь, блистая в первых лучах, трещит и хрустит от несчетного количества лопающихся хризалид“. Оттуда без промедления она пускается в северный путь, ранней весной достигая берегов Европы, вдруг на день, на два оживляя крымские сады и террасы Ривьеры; не задерживаясь, но всюду оставляя особей на летний развод, поднимается дальше на север и к концу мая, уже одиночками, достигает Шотландии, Гельгоганда, наших мест, а там и крайнего севера земли: ее ловили в Исландии! Станным, ни на что не похожим полетом, бледная, едва узнаваемая, обезумевшая бабочка, избрав сухую прогалину, „колесит“ между лешинских елок, а к концу лета, на чертополохе, на астрах, уже наслаждается жизнью ее прелестное, розоватое потомство. „Самое трогательное, — добавлял отец, — это то, что в первые холодные дни наблюдается обратное явление, отлив: бабочка стремится на юг, на зимовку, но разумеется гибнет, не долетев до тепла.“» [NABOKOV 2000, 294–295].

«Одновременно с англичанином Tutt, в швейцарских горах наблюдавшим то же, что и он на Памире, мой отец открыл истинную природу роговистого образования, появляющегося под концом брюшка у оплодотворенных самок аполлонов, выяснив, что это супруг, работая парой шпательных отростков, налагает на супругу лепной пояс верности собственной выделки получающийся другим у каждого из видов этого рода, то лодочкой, то улиткой, то — как у редчайшего темно-пепельного *orpheus Godunov* — на подобие маленькой лиры. И как *frontispiece* к моему теперешнему труду мне почему-то хотелось бы выставить именно эту бабочку...» [NABOKOV 2000, 295].

С природными мотивами близки по существу мотивы пушкинские, которые вызывают подобное многообразие, подвижность и изменчивость, как и процессы природы.

«В течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его...» [NABOKOV 2000, 280].

«Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая ее за другую крупную, руку, пахнущую утренним калачом. Он помнил, что няню к ним взяли отсюда

же, откуда была Арина Родионовна, — из-за Гатчины, с Суйды.» [NABOKOV 2000, 280–281].

«Вот бы и преподавал то таинственнейшее и изысканнейшее, что он, один из десяти тысяч, ста тысяч, быть может даже миллиона людей, мог преподавать: например — многоплановость мышления.» [NABOKOV 2000, 344].

Все эти образы можно толковать или как ностальгию, как вечную разъединенность с родным, любимым, с самим собою, и постоянное ощущение этой разъединенности. Но, с другой стороны, эти природные образы Азии поддерживают те линии романа «Дар», которые основаны на игривости, недосказанности, таинственности, неоднозначности, подвижности, метаморфозе, стихийности, непредсказанности, многообразности.

С одной стороны, в романе выступает серая чужбина, Берлин, человек — эмигрант, беженец, конченный человек. В эту область входит и набоковское толкование Чернышевского, как чего-то однообразного, неподвижного, постоянного, рационального, организованного. С этой точки зрения, понимание действительности основано на одной общей всеохватывающей мысли. А с другой стороны, Набоков именно природными мотивами намечает что-то постоянно уходящее, непостоянное, недосказанное, неопределенное, незаконченное, текущее, подвижное, миражное, расплывчатое. И сюда входят и образы Азии, образы отца-энтомолога,¹ Зины Мерц, Пушкина и, и это надо подчеркнуть, приемы романа «Дар» в целом. Перед нами роман, представленный как подвижное существо в смысле многообразия его повествовательных форм.

Таким образом, с одной стороны оппозиции находится область механического — серого существования, черно-белого механизма, который умерщвляет всякого рода подвижность и многообразность. Перед читателем выступает линия упорядоченного, предказуемого, замкнутого в круг автоматизма. А с другой стороны оппозиции намечается образ чего-то подвижного, до сих пор не названного, стихийного, без всякого авторитета, что приводит к деавтоматизации мира² и жизни и переносит значение к чему-то неожиданному, неизвестному. Посредством этих образов главный герой оформляет, определяет, развертывает, олицетворяет самого себя. Он виден только через образы, которые он создает. Он обрисовывает себя через образы своего искусства.

В образах Набокова действует символ, который указывает на выход образа за его собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного. Набоков ставит перед читателем

1 Ср. «мотив шага» [ALEKSANDROV 1999, 132–165]. Или об этом смотри подробнее: «фиктивная реальность» или «реальность фикции»? [ZLOČEVSKAJA 2016, 52–97].

2 Об этом смотри подробнее: Прием остранения и деавтоматизации [ŠKLOVSKIJ 1970, 20–85].

миражное лицо романной действительности. Здесь присутствуют и обращения к читателю, разговор с неопределенными, воображаемыми лицами, повествовательные рефлексии, чередуется повествование от 1-го и 3-го лица («я» и «не я»). Среди прозы появляются стихотворения и разного рода вставные тексты, или вообще нельзя узнать, кто говорит.

Роман «Дар» охарактеризовал в свое время В. Ходасевич: «При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема... Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют... Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы» [CHODASEVIČ 1997, 247].

В реальности романа «Дар» выступает изменчивое лицо действительности и иллюзии действительности. И это взаимодействие действительности и фантазии и иллюзии вызвано всеприсутствующим принципом игры. И именно этот момент мы бы хотели подчеркнуть в понимании азиатских мотивов «Дара».

Чтобы преодолеть взрослый мир «чужбины» с его законченностью, устойчивостью, прочно установленными правилами, мир закономерности, рационального прагматического расчета, утилитарный мир пошлости, где человек полностью детерминирован окружающими обстоятельствами, где ему строго предопределен единственный жизненный путь, чтобы преодолеть экзистенциальную однозначность, он должен противопоставить всеохватывающе властвующему «железному» жизненному порядку равноценный противовес. Из логичности романов Набокова вытекает, что таким противовесом можно считать игру. Игра по своей сущности опирается на ничем не ограниченное проявление свободной воли индивидуума и на ничем не ограниченное творческое воображение человеческой личности. Игра является освобождением от господствующей истины и установленного порядка, она разрушает все иерархии, запреты и нормы. Игра является несомненной творческой активностью субъекта, творческим состоянием, в котором возникает новая действительность. В игре человек не подчинен сверхличной силе, а находится на ее уровне. Если можно характеризовать жизненный путь человека с детского возраста до старости как сокращение возможностей, то игра освобождает человека от непременно суживающейся перспективы, предлагает ему восстановить потерянные возможности и шансы и с помощью собственных действий убежать из этой сужающейся колеи в свободное пространство, в пространство ничем не ограниченной игры. Посредством игры человек как бы переходит

из состояния «моно» в состояние «поли». Герой Набокова игнорирует «чужбину» и с помощью собственной творческой деятельности создает новую субъективную действительность, основанную на фантазии, интеллектуальной находчивости и неограниченном воображении творца. Посредством игры набоковский герой стремится освободиться от подчиненной роли фигуры на шахматной доске, игрушки и куклы, с которыми играют и которые хотят стать «игроком», и сыграть равноценную партию с противником (спортивную с соперником, в картах со Случаем, актер в маске — с действительностью). А Набоков метит еще выше: его герои стремятся занять позицию «бога-творца», того, кто создает действительность, определяет ее правила и манипулирует всеми фигурами, следуя собственной модели мира, и заставляет все частицы подчиниться его неограниченной воле.³

Так как в мире Набокова речь идет о субъективной действительности, герои из мира утилитарной серьезности переходят в состояние игры и образуют фантазийный образ субъективной действительности, в котором они могут надевать или маску «игрока», или маску «бога-манипулятора». Посредством игры и надеванием масок перед субъектом открываются неограниченные жизненные варианты «игрока» и «творца». Таким образом, Набоков противопоставляет нормативной действительности равноценный противовес — субъективную действительность игры.

Итак, в романе «Дар» В. Набокова скрещиваются две концепции мира: одна — восходящая к прочно установленной структуре закона, иерархии и ограниченной пошлой серьезности взрослого мира, его рациональной утилитарности, авторитативности, законченности, устойчивости строгой детерминации человека в «железном» ходе обстоятельств, и другая концепция — игра. Игра как прагматически немотивированная деятельность, как свободное поведение личности среди субъективной действительности, дающая многообразные альтернативы, их изменчивость, подвижность, часто иррациональные, невыгодные, как будто избыточные, ничем не мотивированные, странные поступки. Когда «детский» мир встречается с миром «взрослой» серьезности, то как бы сталкиваются два образа бытия, две концепции жизни. Антитезис «детского» и «взрослого» миров, «игры» и «серьезного» поведения можно выразить противопоставлением множества разнообразных жизненных возможностей и единого жизненного образа. «Детство» и «игра» вырастают из поливариантной основы и образуют поливариантное жизненное состояние, «взрослый» и «серьезный» мир центростремительно вращаются вокруг одного

3 Ср. «Искусство — божественная игра» [ZLOČEVSKAJA 2016, 302–481] или «феномен игры» [PECHAL 1999, 99–172].

заданного варианта. С маской игры герой избегает однозначности бытия и надевает экзистенциальную многозначность. Таким образом, игра является своеобразной защитой личности, сохранением «своего» в окружении пошлости чужого, одновариантного мира.

Таким образом, природные мотивы входят в ту часть образной системы романов Набокова, которые создают представление о романной действительности как о бесконечно рождающейся многообразной альтернативе. О романе как о форме многопланового мышления, о миражах, дуализме, мимикрии, изменчивости и подвижности. Посредством принципа постоянно намекающихся и рождающихся альтернатив парадоксально соединяется вечно разъединенная и разобщенная действительность человеческого мира.

Библиография:

- DOLININ, A. (2004): *Tri zametki o romane Dar*. In: *Istinnaja žizn' pisatelja Sirina*. Sankt-Peterburg.
- FICHTE, J. G. (2007): *Základ všeho vědosloví*. Praha.
- CHODASEVIČ, V. (1997): *O Sirine*. In: NABOKOV, V. V.: *Pro et Contra*. Sankt-Peterburg.
- NABOKOV, V. (2000): *Dar*. In: NABOKOV, V.: *Sobranije sočinenij ruskogo perioda*. T. 4. Sankt-Peterburg, c. 188–544.
- PECHAL, Z. (1999): *Hra v románu Vladimira Nabokova*. Olomouc.
- PECHAL, Z. (2011): *Fenomén žívlv v ruské literatuře*. Olomouc.
- ŠKLOVSKIJ, V. B. (1970): *Tetiva: O neschodstve schodnogo*. Moskva.
- TAMMI, P. (1985): *Problems of Nabokov's Poetics. Narratological Analysis*. Helsinki.
- ZLOČEVSKAJA, A. V. (2016): *Tri lika mističeskoj metaprozy XX veka: German Gesse – Vladimir Nabokov – Michail Bulgakov*. Sankt-Peterburg.

About the author

Zdeněk Pechal, Palacký University Olomouc, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, Olomouc, Czech Republic, zdenek.pechal@upol.cz

«Ветхий человек» — «новый человек» в творениях Ф. Фенелона

«The Old Man»—«the New Man» in the Works of F. Fenelon

Галина Косых

(Градец-Кралове, Чешская Республика)

[**статья**]

Abstract:

The article discusses the works of F. Fenelon—*Telemak, Selected spiritual creations*. The reasons for the success of his translated works in Russia are briefly analyzed. The article highlights the peculiarities of understanding the works of antiquity in them: the Christianization of ancient material by Fenelon. Telemachus wanderings, “the search for the father by the son” are accompanied by the process of the hero’s moral growth, moral transformation, replacement of the “old man” with a “new man”.

Key words:

F. Fenelon; *Telemachus; Selected Spiritual Creations*; Antiquity; Allegorical Function; Christianization; Moral; Spiritual Transformation

Новый перевод «Телемака» в 1839 году Ф. Лубяновского предварялся словами: «Хотите ли послушать, как Фенелон¹ говорит о промысле и всемогуществе Божиим, о любви и благоговении к Богу... о любви к добру, о борьбе юношеского сердца, когда порок к себе его манит, о скорбях, которыми суждено нам на земле выстрадать опыт, о радости сердца, алчущего правды, когда истина вдруг мелькнет ему сквозь заблуждения?.. Читайте «Телемака»» [Fransua...]. («Приключения Телемака, сына Улисса» в его переводе были изданы дважды — в 1797-м и в 1814-м годах). «Достоинства книги создали ей всеевропейскую славу, ее читали в самых различных общественных слоях» [КОРАНЕВ 1986, 59–172]. В России «Телемак» намного превзошел «по своей новости», по популярности другие переводные сочинения, завоевал, по словам Е. Люценко, «чрезвычайную славу».

В период с 1747 по 1800 гг. существовало девять изданий «Телемака» в России. По мнению Д. С. Бабкина, за его перевод принимался даже М. В. Ломоносов [БАВКИН 1974, 100–115]. Г. Р. Державин, называвший «политико-нравоучительный роман Фенелона «Телемак»» (Д. Д. Благой) в числе книг, повлиявших на него в гимназические годы, позже «переложил в стихи несколько начальных страниц» русского прозаического перевода [DERŽAVIN 1860]. Всего же существует более тридцати русских переводов «Фенелонова творения» [ORLOV 1935, 9–10]. «Завоевание» русских читателей с первой половины XVIII в. связано, по мнению В. В. Зеньковского, с постепенным развитием интереса к утопиям: «... в русских умах начинает расцветать склонность к мечтательности, т. е. к утопиям» [ZEN'KOVSKIJ 1991, 89]. «Первой утопией, — продолжает исследователь русской философии, — появившейся на русском языке, был роман Фенелона... «Приключения Телемака» действительно чрезвычайно пришлись по вкусу русской публике...» [ZEN'KOVSKIJ 1991, 89]. Успех «Телемака» Ф. Фенелона обычно объясняют его радикализмом, актуальными для России XVIII в. просветительскими идеями: «Критической и дидактической частью сочинение Фенелона было более радикальным и стояло ближе к идеям XVIII в.» [DERJUGIN 1985, 14].

Необходимо отметить одну уникальную черту «Телемака» в русском прочтении XVIII века. Аллегорическая, символическая специфика интерпретации античного материала благоприятствовала благосклонному прочтению всеми без исключения образованными людьми того времени. Радикал-просветитель

1 Фенелон (Fénelon) Франсуа де Салиньяк де ла Мот (1651–1715) — французский религиозный философ, писатель. С 1675 — священник, с 1695 — архиепископ Камбрейский. Политическая позиция Фенелона в наиболее полном виде изложена в его романе «Приключения Телемаха» (1699). Он утверждал, что политика должна быть подчинена морали и религии [KROTOV 2010].

XVIII в. видел в нем интересное преломление в античной форме своих идей, читатель-интеллектуал — своеобразную «антологию античной поэзии» (А. А. Дерюгин), деист, читая многочисленные, не противоречащие христианской морали мифы, видел в аллегориях и символах античной формы христианские идеи и т. д. Таким образом были сглажены углы в восприятии утопии читающей публикой. Это и обусловило успех «Телемака»: «Фенелон есть одно из тех имен, которые всем любезны (курсив наш — Г. К.). Оно напоминает приятнейшие дарования и самую кроткую добродетель» [LJUCENKO 1822, 1]. Корнем утопизма, по словам исследователя русской философии, был *отвлеченный радикализм*, который не мог противопоставить идее Царства Божия ничего другого, кроме утопии [ZEN'KOVSKIJ 1991, 90].

«Основной нерв утопической мысли», заключающейся в «противопоставлении идее Царства Божия», у Фенелона отсутствовал. Наоборот, все его общественно-политические, государственные положения основывались на незыблемой идее Царства Божия. «Муж как Просвещенный, так и Преосвященный» (В. К. Третьяковский) в силу этого «обнаруживает большое искусство облекать христианские идеи в античные формы» [DERJUGIN 1985, 126]. Творение Фенелона впитало в себя настолько разнообразный, обильный по темам и источникам античный материал, что «через его перевод русская литература приобщалась к общеевропейскому усвоению античности» [DERJUGIN 1985, 126]. В литературоведении поэтому вполне обоснованно называют произведение Фенелона «своеобразной антологией античной поэзии» (А. А. Дерюгин), «проникнутой гомеровским вдохновением» (Н. Эпп).

Необходимо отметить, что «античность» поэмы носит специфический характер. Известно, что уже с первых веков принятия христианства встал вопрос, «как отнестись к античному наследию, отказаться ли от него полностью или его использовать, и если решиться на последнее, то в какой мере и как использовать его» [GRABAR'-PASSEK 1966, 186]. Безусловно и то, что в западноевропейском мире «античная литература в поставленных ей определенных рамках должна была использоваться двояко: либо как исторический первоисточник... либо как материал для аллегорического истолкования и нравоучений. С первой целью обращались преимущественно к историческим обзорам и энциклопедиям, со второй — к ходячим общеизвестным мифам и преданиям, в которые старались вложить новый смысл» [GRABAR'-PASSEK 1966, 187]. Ф. Фенелон идет по второму пути аллегорического осмысления обширного античного материала. Как и его современники, писатель обращается к произведениям античности в своих собственных целях христианского миропонимания, ищет в них ответы на вопросы настоящего дня, возрождает и трансформирует характер героев древности в соответствии с представлениями и запросами своего времени.

Античный материал в «Телемаке», по мнению А. Бланка, выполняет три функции: орнаментальную, аллегорическую и метонимическую [BLANC 1979, 373–388]. Для нас первостепенную важность представляет вторая функция античного материала: аллегорическая, символическая. Как уже было отмечено, «французский автор охотно включает в повествование мифы, не противоречащие христианской морали... Фенелон обнаруживает большое искусство облекать христианские идеи в античные формы» [DERJUGIN 1985, 126]. А. Бланк в христианизации Фенелоном древнего материала выделяет два приема. Желаемого результата писатель достигает: 1) путем сближения античной ситуации с евангельской (преображение Минервы и Христа); 2) путем передачи мифологическому персонажу христианских функций (фурии и ангел смерти) [BLANC 1979]. Аллегорическая функция использования античного материала, переводящая все на язык христианской морали, не вызвала при чтении Фенелона в России ни у кого сомнения. В этом, как было отмечено, кроется одна из причин всестороннего успеха поэмы. Иными словами, декодировка текста имела для читателя XVIII–XIX вв. два уровня: читатель мог остановиться и вполне удовлетвориться лишь восприятием античного узора и в другом случае, при более внимательном, углубленном прочтении, выявлять христианские идеи, функции героев, находить параллели евангельским ситуациям. Не случайно поэтому для облегчения глубинного восприятия переводы нередко сопровождалась обстоятельными примечаниями. Так, например, в издании 1822 г. Е. Люценко пишет: «Знаменитый Фенелон, представляя в сем творении истинные и вымышленные лица и действия, заимствованные из Истории и преданий язычества, должен был облекать их в приличную им одежду и часто говорить языком Мифологии. С помощью примечаний юношеству будет легче понять истинный дух сей поэмы и отличить его от языческой только наружности, в которую одето нравоучение добродетельнейшего Христианского писателя» [LJUCENKO 1822].

В осмыслении христианского контекста «Телемака» немаловажно обращение к «Избранным духовным творениям» Фенелона, изданным в России в четырех томах в 1820–1821 гг. Они позволяют увидеть за «античными» формами, характерологией действующих лиц образы и мысли христианские.

Выше мы упомянули, что в целях христианизации древнего материала Фенелон идет путем передачи мифологическому персонажу христианских функций. Телемака писатель избирает из всей греческой мифологии закономерно: очень уж близкие параллели можно провести через него к Иисусу Христу, наполнить интерпретацию героя христианскими идеями. В своих «Избранных духовных творениях» он пишет, что Христос «достигает того возраста, когда верховная Его мудрость долженствовала воссиять в стране сени смертной.

На двадцатом году Он оставляет мать свою, дабы служить Отцу своему. Вскоре за сим признает своими родителями только тех, которые исполняют волю Божию» [FENELON 1821a, 161]. Телемак, как становится известно из «Одиссеи», также двадцатилетний юноша, оставляет мать свою Пенелопу и отправляется на поиск Одиссея, чтобы «служить» отцу, «повиноваться ему, как последний из его подданных» [FENELON 1839b, 307]. Апелляция ко Христу может вовсе не обозначать, конечно же, что писатель мыслил под образом Телемака Искупителя. Скорее здесь обобщенное представление о праведном человеческом характере ввиду того, что каждому подлинному христианину «должно подражать Иисусу: это значит жить, как Он жил, мыслить, как Он мыслил, и стараться сделать себя подобными его образу...» [FENELON 1820, 78]. «Быть Христианами, — для автора «Приключений Телемака», — значит быть подражателями И. Христа», значит «идти путем, который И. Х. нам показал, поскольку он есть один могущий привести нас к Нему» [FENELON 1820, 79].

Телемак оставляет Пенелопу и с этого времени уже себе не принадлежит: «Телемак отвечал ему: Я не принадлежу себе. Судьба зовет меня в отечество... Рожденный на царство, я не призван к жизни кроткой и тихой; не моя доля следовать склонности сердца» [FENELON 1839b, 274]. Перед ним открывается целый мир как огромное таинственное послание Творца. Он — путник в нем. Опять напрашивается параллель христианского понимания дороги, пути. Что значил для Фенелона «путь Христа», отчасти мы уже сказали. Человек должен подражать ему. «Путь Христа» отражает внутреннюю динамику богоуподобления человека с целью спасения, обретения вечной жизни.

В «Телемаке» и «Избранных духовных творениях» писатель наряду с упомянутым пониманием «пути Христа» разрабатывает и иную ветхозаветную интерпретацию пути Авраама. В «Избранных духовных творениях» ветхозаветные «путь», «путешественник», «путешествие» являются основополагающими категориями: «Предайте себя Ему и закройте глаза. Сколь величествен сей образ мыслей, при котором шествуют, подобно Аврааму, не зная, куда идут, и koliko оный привлекает благословений! Тогда Бог будет вашим руководителем; Он Сам будет путешествовать с вами, как сказано, что Он соделался путешественником с Израильтянами, дабы руководствовать их шаг за шагом...» [FENELON 1820, 99]; «...Он не оставляет никогда душу праздною в деле отрешения. Ежели... вы еще не кончили первой работы, то Он скрывает от вас то, что должно следовать. Путешественник, который идет пространною, весьма ровною долиною, не видит ничего по ту сторону маленького возвышения, которое ограничивает горизонт в отдаленности от него; достигнув сей возвышенности, он открывает новое пространство, столь же обширное, как и первое...» [FENELON 1820, 120]; «... пойдем подобно Аврааму, не

зная, куда стремится путь наш; будем надеяться единственно на нашу бедность и на милосердие Божие; пойдем прямо, будем просты, верны, и да не медлим никогда посвящать все Богу» [FENELON 1820, 165]; «Душа, которую Бог истинно руководствует (ибо я не говорю о тех, которые учатся еще ходить, и которые ищут токмо дороги), должна бодрствовать на пути...» [FENELON 1820, 149]; «... Идите, не оглядываясь назад и не останавливаясь» [FENELON 1820, 136] и т. д.

В романе Фенелон определяет герою «руководителя» Афины, которая «руководствует» его шаг «за шагом» в образе Ментора. «Функция Ментора — «маска божества» — в литературе нового времени была вытеснена функцией «воспитателя»» [GUSEJNOV 1991, 361]. По мнению А. А. Дерюгина, Афина олицетворяет собой Иисуса Христа. Об этом позволяет судить хотя бы последняя сцена романа, когда «Богиня вознеслась на воздух, вошла в светозарное облако и скрылась от взоров» [FENELON 1839b, 309]. Она попечительствует Телемаку, наставляет его, последовательно предоставляя в своеобразной путнической перспективе все новую и новую «работу». Результатом путешествия для «мудрого и рачительного путешественника» долженствует стать обретение «достоинства Небесного Отца». Путническую особенность романа глубоко прочувствовали первые переводчики Фенелона. В переводе авторское заглавие «Приключения Телемака, сына Улисса» соответствует «Путешествиям Телемака», «Странствиям Телемака».

Герой «прямого пути» (Ю. М. Лотман) Телемак, двигаясь в определенном направлении, получает ряд назидательных «уроков», которые преобразуют его внутренне. От него требуются в первую очередь и как необходимое условие — воля в продолжении своего «шествия», чистота первоначального помысла, знания и т. д. К сожалению, исконная связь человека с миром трансцендентальным нарушена, и он находится в незнании своего первоначала, забвении своего «достоинства». «Я существую в сем мире, — пишет автор «Телемака» в «Избранных духовных творениях», — не зная ни того, откуда я пришел, ни каким образом нахожусь здесь, ни куда должен идти. Некоторые люди говорят мне о многих вещах, как о несомнительных; но я решился в оных сомневаться, и даже отвергать, по крайней мере тогда, ежели не признаю их достоверными вероятия» [FENELON 1820, 21]. Телемак в странствиях в разные моменты своей жизни переходит от «бесчестия» к «достоинству». «Недостойным сыном Улисса» герой называется тогда, когда подвергается забвению, когда в его душе господствует сомнение в своем предназначении, когда он, забыв отца, отказывается «поддержать славу родителя, победить судьбу», его преследующую. Главный эпизод в произведении Фенелона, посвященный теме забвения, повествует о пребывании Телемака на острове

Калипсы. До него пленение Калипсы, т. е. плен «забвения» испытывал Улисс, но не поддался плену. Сын же его забывается. Таким образом, Телемака в первый и наиболее продолжительный период странствий в силу его «недоверия», сомнений необходимо отнести, по классификации Ф. Фенелона, к «тем душам», «которые учатся еще ходить и которые ищут токмо дороги» [FENELON 1820, 149]. Он не внял голосу своего водителя, показывающему краткий путь для восстановления своего первообраза, достижения «золотого века»: Телемак послушался Афины — Христа. Отсюда — все выпавшие на его долю испытания. «Спасительное предвозвещание! — восклицает Телемак. — Но ослепленный я не внял ему; внимал своей страсти... И Боги попустили мне приткнуться, чтобы падением смирить мое высокомерие» [FENELON 1839a, 15].

Эпизоды, связанные с пленом, пленением, рабством должны рассматриваться как преломление одной из основных тем — «смирение гордого, недоверчивого человека, смирение страстей и предание себя в добровольное рабство Небесному Отцу». В «Телемаке» эта тема, основополагающаяся на антитезе «господин-раб», является чрезвычайно распространенной, так как в конечном счете выявляет «нравственный рост» героя согласно христианскому его пониманию. Ситуация пленения возникает сразу же с начала повествования «Телемака». Попав в Сицилию, где правил престарелый Ацест, выходец из Трои, а значит смертельный враг греков, Телемак с Ментором (Афиной) обрекаются на рабство: «... приняв нас за чужеземцев... велел сослать нас в леса, где под властью главных стражей его стад мы должны были служить, как невольники» [FENELON 1839a, 18]. В начале странствий только еще «ищущему пути» Телемаку, часто подвергающемуся страстям «недостойному сыну Улисса», доля раба кажется смерти подобной, поэтому он с такой легкостью открывает свое происхождение, обрекая себя на верную гибель. «Эта участь в глазах моих, — вспоминает Телемак, — была мучительнее всякой казни. Я тут же сказал: Государь! Предай нас смерти, но не позорному рабству. Знай, что я Телемак, сын мудрого Улисса, Царя Итакского. Я ищу отца по всем морям» [FENELON 1839a, 19].

Следующая ступень в смирении гордости недостойного сына связана в «Телемаке» с *невольным пленом*. Телемака пленяют в Египте. Вот как воспринимает свою невольную участь герой Фенелона: «Несчастье мое с дня на день возрастало... я даже лишился и столь жалкой отрады, чтобы выбрать любое, смерть или рабство. Рабство было непреложным моим жребием; надлежало мне выпить всю чашу злого рока. Вся надежда моя исчезла; я не мог и подумать о свободе... Приведен я в ужасную пустыню: кругом во все стороны идут бесконечные равнины, — океан палящих песков...» [FENELON 1839a, 36].

Необходимо чудо, чтобы герой «возвеличился терпением», преобразился и обуздал свое разочарование. Телемака наставляет «божественными глаголами» Афина. Знаменателен исход героя из плена: Телемак, оставляя свое пленение, преобразует печальную доселе пустыню. Следуя примеру «небесного изгнанника» — Аполлона, Телемак возделывает «дикую землю», в результате чего «все было тихо, все веселилось; кротость жителей смягчала, казалось, самую землю» [FENELON 1839a, 44]. Телемак «водворил золотой век в пустыне, прежде необитаемой» [FENELON 1839a, 45]. На данной стадии своего «пути» герой уже меняет свое отношение к рабству. Если раньше он альтернативе смерть-рабство выбирал первое, то сейчас «возвеличивается терпением».

Следующая, последняя, фаза в обретении «рабской кротости» наступает как логическое завершение первых двух. На первом уровне герой имеет выбор — смерть или рабство и, *гордый своим высокомерным благородством, идет на смерть*, пренебрегая, в его понимании, смиренным позором. В невольном плену Телемак «терпит» свое положение, повинуется своей судьбе. Третья стадия парадоксальна: герой «жаждет» рабства и ищет повиновения, «стремится добровольно продать себя в рабство, чтобы в замену одного получить истинную свободу» [LESTVIČNIK 1996, 62]. Вновь встретив после длительной разлуки Ментора, Телемак узнает, что он (Ментор, символизирующий собою Христа) является рабом у некоего Газаила. Герой умоляет и его самого взять в невольники: «Я пал к его ногам (Газаила — Г. К.). Неожиданное для него было явление человека, неизвестного в таком положении. Чего ты от меня хочешь, спросил он? — Жизни! Сказал я. Не могу я остаться в живых, если ты не дозволишь мне быть неразлучно с рабом своим Ментором. Я сын великого Улисса, мудростию первого между всеми Царями... Не тщеславлюсь я своим родом; хочу только возбудить в тебе хотя слабое сострадание к несчастной своей доле... Пусть и я буду рабом у тебя... Сын царский у ног твоих и принужден молить о последней для себя милости, — о рабстве» [FENELON 1839a, 103–104]. Обуянный страхом от мысли, что может не выпросить желанной милости — рабской доли, Телемак вспоминает прежнюю ситуацию, когда выбирал смерть («В Сицилии некогда я требовал смерть вместо неволи: но прежние мои горести были еще легкие удары враждебного рока. Теперь и в число рабов может стать не буду я принят») [FENELON 1839a, 104], и переосмысливает ценность господства и рабства. Ложное достоинство он с легкостью меняет на добровольное повиновение.

Однако генезис такого поведения четко определен. Телемак «идет по пути Христа». «Рабский вид», «рабий зрак» избирается героями Фенелона

для своего спасения («Чего ты от меня хочешь, спросил он? — Жизни! сказал я»). «Воспитание» водителем ведомого странника заключается, таким образом, в научении подражать Христу. Его (Христа) кротость и смирение, противодействующие страстям, ведут по истинному пути к истинной цели. «Знай, — наставляет Минерва, — величие твое будет измеряемо кротостью и силою души в победе над страстями» [FENELON 1839a, 3]. «Кого сего-дня гнетет, — вторит Телемак, — того завтра возносит» [FENELON 1839a, 46]. («Ибо всякий, возвышающий себя, будет унижен, а унижающий себя, возвысится» — Лук. 14.11; «Да хвалится брат униженный высотой своею, а богатый — унижением своим, потому что он прейдет, как цвет на траве» — Иак. 1, 9–10).

Изменение аксиологической оценки сопровождается характерным для героя «прямого пути» нравственным самоусовершенствованием, нравственным преображением. Телемак, в последующем «достойный сын отца», «во всем другой Улисс», во время египетского плена становится «иным человеком»: «Божественные глаголы проникли в мое сердце... Встал я спокойный, пал на колена, воздел руки к небу, благословлял Минерву... и в тот же час *обратился в иного человека* (курсив наш — Г. К.). Мудрость озарила мой разум; я исполнился силы укрощать свои страсти, обуздывать стремление юности» [FENELON 1839a, 37]. Египетский плен в характерологии героя Фенелона обозначает, следовательно, переломный рубеж его духовного преображения.

Странствия Телемака, «поиск отца сыном» («... я Телемак, сын мудрого Улисса, Царя Итакского. Я ищу отца по всем морям» — [FENELON 1839a, 18]; «Я Телемак, сын Улисса, Царя Итакского в Греции, отвечал я. Отец мой прославился между всеми царями под Троею; но не мог — так угодно было Богам — возвратиться в отечество. Я искал его в разных странах: судьба гонит меня так же, как и его. Ты видишь во мне несчастного, которого единственное желание — возвратиться на родину и соединиться с родителем» — [FENELON 1839a, 57]; «Мучительная казнь — жизнь без надежды! Но, любезный отец мой! мне ли и подлинно никогда уже не видеть тебя? Не обнимать мне уже того, кто столько любил меня, и кого я ищу с таким трудом, с такими скорбями?» — [FENELON 1839a, 134]; «Отец мой! по суше и по морю тщетно я странствовал за тобою: пойду не найду ли тебя в мрачной обители мертвых?» — [FENELON 1839a, 135]) сопровождаются процессом нравственного роста героя. Предметом художественного изображения у Фенелона становится именно этот, свойственный герою «прямого пути» процесс нравственного преображения, замены «ветхого человека» «новым человеком». Можно даже сказать, что писатель изображает не столько поиск Телемаком Одиссея, сколько процесс нравственного становления Телемака «другим Улиссом по сердцу и разуму» [FENELON 1839b, 309]. «Водитель» Телемака представляет собой отнюдь

не пространственного проводника, помогающего преодолеть путнические затруднения, а своеобразного воспитателя, не покидающего героя до тех пор, пока он не обретает «истинную честь», не научается идти без его помощи. В последней главе «поэмы», прощаясь со своим воспитанником, Афина недаром говорит: «Оставляю тебя, сын Улиссов!.. Пора тебе ходить без помощи» [FENELON 1839b, 309]; «Никого еще из смертных я не наставляла с таким, как тебя, попечением: я провела тебя сквозь бури на море, по странам неизвестным, сквозь кровавые битвы, сквозь все беды, какими может быть искушаемо сердце человеческое... Самыя преткновения твои обратились тебе в пользу не менее как и несчастья... Иди! Ты теперь достоин идти по стопам его» [FENELON 1839b, 306–307]. В «брани с собою», со своими страстями и мечтаниями «малодушный сын великого и мудрого мужа» неоднократно оказывается побежденным: позорит отца, забывает высокое свое предназначение («Замолк во мне голос здравого разума; доблести отца моего изглаживались из моей памяти») и все же в конце концов обретает «истинную честь», «прямую славу в победе над собою и в благости», становится достойным «восстановить золотой век в своем царстве». Динамика внутреннего роста главного героя, следовательно, является ключом к пониманию идеи произведения Фенелона. «Поиск отца» и нравственное преображение героя — суть два различных вектора нарративной структуры «Телемака», которые совпадают друг с другом (до встречи отца — «ветхий человек», ко времени встречи — «новый человек») и отождествляются.

Фенелон не случайно строит свое произведение, основываясь на мотиве нравственного преуспевания героя в процессе поиска отца. Для него олицетворением отца Телемака является Небесный Отец. В «Избранных духовных творениях» Фенелон пишет: «О Боже! Ты еси истинный мой Отец; Ты даровал мне тело, душу, протяжение и мысль; Ты создал меня Всемогущим Своим Словом, и я, бывший ничто, начал существовать... Ты возлюбил от вечности мое ничтожество, дабы даровать оному бытие и соделать его Тебе достойным» [FENELON 1820, 43]. Люди всякого общества, в представлении «христианского писателя», — «члены одного семейства, имеющие одного общего Отца» [FENELON 1820, 46–47]. Отсюда страстное обращение к каждому представителю «общества детей»: «... познавайте Творца, Который есть ваш Отец» [FENELON 1820, 47]. Суждения писателя обусловлены христианской антропологией. Если для античной традиции поиск отца Телемаком — вполне понятное явление, то нравственное усовершенствование, в силу статуарно-замкнутого представления о человеке, необъяснимо. Налицо сближение античной ситуации с евангельской (см. А. Бланк) Образ благородного сына, ищущего отца, в христианской литературе имеет глубокие корни. «Если для классического греко-римского миропонимания, — пишет С. С. Аверинцев, —

человек — это... гражданин космоса, пользующийся своими неотчуждаемыми, хотя и ограниченными христианскими правами, то для таких духовных течений, как христианство... он являет собой скорее царского сына, терпящего на чужбине несообразный своему сану позор... он (этот образ — Г. К.) намечен... уже в евангельской притче о блудном сыне и затем поставлен в центр замечательного произведения протовизантийской религиозной поэзии — так называемой «Песни о жемчужине»...» [AVERINCEV 1997, 82].

«Песнь» Иуды Фомы («Песня о жемчужине», дошедшая до нас в составе «Деяний Иуды Фомы апостола») повествует о некоем царевиче Страны Востока, который покидает свое царство и направляется в Египет за жемчужиной. До путешествия он заключает договор со своими родителями: «И заключили они договор со мной, и записали в / сердце моем то, что не должно быть забыто» [MEŠČERSKAJA 1997, 222]. По ходу странствия царевич забывает свое предназначение: «Забыл, что сын царей я и (я) служил царю их, / И я забыл ее, жемчужину, из-за которой родители послали меня, / и под бременем притеснений их уснул сном глубоким» [MEŠČERSKAJA 1997, 223]. От имени отца своего, «царя царей» герой получает спасительное послание, содержание которого читает «в согласии с тем, что в сердце моем (царевича — Г. К.) запечатлелось»: «Вспомнил, что сын царский я и знатность моя природой утверждена. / Вспомнил жемчужину, за которой в Египет я был послан... / И захватил ее, жемчужину, и повернулся, чтобы возвратиться в дом отца моего. / И одежду их, скверную и нечистую, я снял и оставил ее в стране их» [MEŠČERSKAJA 1997, 225]. Облачаясь в предназначенную для него одежду, герой в шелесте ее слышит «звук голосов» «царя царей»: «Это для него, храбрейшего из рабов, что возвеличил меня перед отцом моим» [MEŠČERSKAJA 1997, 226]. После возвращения в свое царство царевич соединяется со своим родителем: «И он (отец — Г. К.) возрадовался мне и принял меня, и с ним в царстве его я пребывал» [MEŠČERSKAJA 1997, 227].

И в евангельской притче о блудном сыне, и в «Песне о жемчужине» царский сын, терпящий на чужбине несообразный своему сану позор, предается забвению, отвергает свое достоинство, благородство, «царский сан», что в контексте христианской антропологии обозначает божественный «Первообраз духовной природы человека» [ZARIN 1907, 11], а затем в силу «предвозвещения» либо продолжительной «брани с собой» с мучительной болью вспоминает «древнюю честь», «царское свое достоинство», и, согласно христианскому учению, после многочисленных «преткновений» старается «уподобить свою несовершенную эмпирическую действительность абсолютному идеалу» «Первообраза».

В «поэме» Фенелона встречаем ту же самую модель забвения и возвращения к идее богоподобия. Так же, как в «Песне о жемчужине», как это было показано

выше, в «Телемаке» «части повествования объединены двумя лейт-темами — темой двойничества и темой знания или незнания (или забвения) человеком самого себя» [MEŠČERSKAJA 1997, 52].

Достижение Телемака, «Отцелюбного Сына», желанного единения с «Небесным Отцом» осмысливается в контексте христианского учения о человеке, заключается в преодолении в себе «ветхого человека», в духовной «брани», в научении терпению, кротости, «победе над собою», нравственном преобразении.

Библиография:

- AVERINCEV, S. S. (1997): *Poëtika rannevizantijskoj literatury*. Moskva.
- BLANC, A. (1979): *Fonction de la référence mythologique dans le Télémaque*. XVII^e Siècle 125, 1979, s. 373–388.
- BABKIN, D. S. (1974): *Neizvestnyje stranicy Lomonosova (Perevod glav iz romana Fenelona «Pochoždenija Telemaka»)*. Russkaja literatura 4, 1974, s. 100–115.
- DERJUGIN, A. A. (1985): *V. K. Trediakovskij — perevodčik. Stanovlenije klassicističeskogo perevoda v Rossii*. Saratov.
- DERŽAVIN, G. R. (1860): *Zapiski*. Moskva. Ëlektronnaja biblioteka. <<https://derzhavin.petrstu.ru/site/notes-view?id=10>>. [online]. [cit. 30. 8. 2021].
- FENELON, F. (1820): *Izbrannyje duchovnyje tvoreniya Fenelona, arhijepiskopa Kambrejskogo: V IV č. Č. II. Mysli i čuvstvovanija Christianskije*. Moskva.
- FENELON, F. (1821a): *Izbrannyje duchovnyje tvoreniya Fenelona, arhijepiskopa Kambrejskogo: V IV č. Č. III Razgovory o krasnorečii i Slova na raznyje slučai*. Moskva.
- FENELON, F. (1821b): *Izbrannyje duchovnyje tvoreniya Fenelona, arhijepiskopa Kambrejskogo: V IV č. Č. IV. Traktat o bytii i svojstvach Božiich*. Moskva.
- FENELON, F. (1839a): *Telemak, sočinenije Fenelona. V II t. Novyj perevod Fedora Lubjanovskogo. T. I. — Gl. 1–12*. Sankt-Peterburg.
- FENELON, F. (1839b): *Telemak, sočinenije Fenelona. V II t. Novyj perevod Fedora Lubjanovskogo. T. II. — Gl. 13–24*. Sankt-Peterburg.
- Fransua Fenelon. Telemak*. LitMir — Ëlektronnaja Biblioteka. <<https://www.litmir.me/br/?b=221530&p=1>>. [online]. [cit. 4. 7. 2021].
- GRABAR' -PASSEK, M. Je. (1966): *Antičnyje sjužety i formy v zapadnoevropejskoj literature*. Moskva.
- GUSEJNOV, G. Č. (1991): *Mentor*. In: *Mifologičeskij slovar'*. Moskva, s. 631–632.
- KOPANEV, N. A. (1986): *Rasprostraneniye francuzskoj knigi v Moskve v seredine XVIII v*. In: LUPPOV, S. P. (red.): *Francuzskaja kniga v Rossii v XVIII v. Očerki istorii*. Leningrad, s. 59–172.

- KROTOV, A. A. (2010): *Političeskije idej kartezijskoj školy*. In: *Filosofija i obščestvo*. № 1. Volgograd, s. 156–166.
- LESTVIČNIK, I. (1996): *Lestvica, vozvodjaščaja na nebo*. Moskva.
- LJUCENKO, Je. (1822): *Predislovije; Kratkoje opisanije žizni Fenelonova i nečto o jeho tvorenijach*. In: *Stranstvija Telemaka, syna Ulissova. Tvorenije Fenelona*. T. I. Sankt-Peterburg.
- MEŠČERSKAJA, Je. N. (1997): *Apokrifičeskije dejanija apostolov. Novozavetnyje apokrifij v sirijskoj literature*. Moskva.
- ORLOV, A. S. (1935): «*Tilemachida*» *Trediakovskogo*. In: *XVIII vek*. Moskva, Leningrad, s. 5–56.
- ZARIN, S. (1996): *Asketizm po pravoslavno-christianskomu učeniju*. Moskva.
- ZEN'KOVSKIJ, V. V. (1991): *Istorija ruskoj literatury: V II t. T. I, č. I*. Leningrad.

About the author

Galina Kosych, University of Hradec Králové, Faculty of Education, Department of Russian Language and Literature, Hradec Králové, Czech Republic, galina.kosych@uhk.cz

Ivan Dorovský a rusistika

Ivo Pospíšil

(Brno, Česká republika)

[маргиналии]

Dne 24. srpna 2021 opustil tento svět emeritní profesor Masarykovy univerzity, akademik Makedonské akademie věd a umění, prof. h. c. Univerzity svatých Cyrila a Metoděje ve Skopje, emeritní člen Ústavu slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, emeritní proděkan Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, předseda a člen vědeckých komisí a grémií, zakladatel a předseda Společnosti přátel jižních Slovanů, nositel Ceny Františka Alexandra Zacha a řady dalších vědeckých ocenění. Převážná část životní dráhy prof. PhDr. Ivana Dorovského, DrSc., je spojena s bývalým Československem a s nynější Českou republikou, konkrétně s Moravou a s Brnem. Přichází sem jak třináctiletý v důsledku občanské války v Řecku, kde se 18. května 1935 (historii „záhady“ kolem skutečného data jeho narození pomíneme) ve vesnici Čuka narodil. V Československu ukončil základní, středoškolské a vysokoškolské vzdělání: na Filozofické fakultě brněnské univerzity vystudoval ruštinu a bulharštinu. V letech 1961–1968 pracoval na katedře jazyků na Lékařské fakultě brněnské univerzity, později na katedře historie a etnografie střední, jihovýchodní a východní Evropy, na katedře slavistiky a posléze v Ústavu slavistiky Masarykovy univerzity. Nutno zdůraznit všestrannost Ivana Dorovského: od publicistiky, recenzí a drobných článků na počátku jeho tvůrčí dráhy (a toto pole nikdy neopouštěl) k rozsáhlejším přehledům, vědeckým studiím, překladům, monografiím a vlastní básnické a prozaické tvorbě. Znal takřka všechny slovanské jazyky slovem a písmem. Jako vědec se Ivan Dorovský profiloval jako komparatista širokého kulturologického záběru s primární orientací na Balkán a Mediterán, jak se ostatně jmenuje jedna z jeho četných knižních monografických studií. Významná je jeho práce lexikografická, bibliografická a publikačně organizační: mnozí si také jistě připomenou fakt, že z časopisu Universitas udělal v letech 1971–1990 významné brněnské populárněvědecké periodikum s literárními ambicemi v situace tehdejší neexistence podobného časopisu v městě Brně. Neméně pozoruhodná je jeho organizační a ediční práce ve Společnosti přátel jižních Slovanů; byl také vedoucím redaktorem jejího časopisu. Ivan Dorovský byl spiritus agens nesčetných publikačních aktivit, zejména z okruhu jihoslovanských literatur a Balkánu, editorem

a překladatelem, školitelem. Založil tradici brněnských balkanistických symposií, vytvářel bibliografii české balkanistiky a profiloval pravidelné česko-makedonské konference a editoval jejich publikační výstupy. Tvůrčí aktivity Ivana Dorovského pokrývaly rozsáhlé teritorium od vlastní umělecké – básnické i prozaické – produkce k překladatelství, lingvistice, literární vědě, slavistice, balkanistice, translatologii, komparatistice a dál až k folkloristice, etnologii, kulturologii a historii, nemluvě o dalších oborových přesazích, když pomíneme jeho zajímavý cestopis o Austrálii [DOROVSKÝ 1985], překlad klasické, pro Makedonce zakládací práce Krste Misirkova *O makedonských záležitostech*, [MISIRKOV 2012] a paměti *S domovem v srdci* [DOROVSKÝ 2014].

Původní studijní obory zesnulého – ruština a bulharština – se promítly i do jeho pedagogického a vědeckého působení. Představoval na Filozofické fakultě Univerzity Evangelisty Purkyně a později opět Masarykovy dlouhou dobu bulharistiku (spolu s jinými), založil makedonistiku a později se zasloužil o serbistiku a slovenistiku. Pokud jde o Bulharsko a Makedonii (používám starého, uzuálního termínu, i když se Makedonie po rozbití Jugoslávie jmenovala a zase jmenuje jinak) a zdůrazňoval nejen přirozenou blízkost (jiní hovoří o totožnosti), ale i odlišnost obou jazyků a národů, což mu přinášelo řadu problémů, které musel on sám, ale hlavně jeho čeští nadřízení a kolegové na vysoké úrovni řešit a vysvětlovat.

Jako slavista a balkanista širokého záběru využíval často ruštiny jako slovanského esperanta. Tu nejen vystudoval, ale jako jižní Slovan k ní měl blízko, když si uvědomíme, že vlastně celá ruská gramatika je – odhlédneme-li od fónické stránky – staroslověnská, nemluvě o silném impaktu lexikálně stylistickém. Rusky napsal knižní práci o Rajku Žinzifovovi [DOROVSKÝ 1988] a některé články.

Během studií rusistiky vytvořil seminární práci, ke které se k stáru vrátil. V roce 2010, kdy slavil pětasedmdesátiny, mě požádal, abych mu vydal toto pojednání o Puškinově rané básni *Volnost/Svoboda* (*Вольность*, 1817); jde tu ve stopách Radiščevovy stejnojmenné básně, spolu s *Rozmluvou o Lomonosovovi*, *Слово о Ломоносове*, včleněné do kryptocestopisu *Путешествие из Петербурга в Москву* – Puškin jej později parafrázoval jako *Путешествие из Москвы в Петербург* z let 1833–1835 [MEJLACH 1949; POSPÍŠIL 2006]. Přijal jsem to jako běžnou kolegiální záležitost, ale při čtení této juvenilie, která vyšla s podporou dvou profesních spolků, jsem pochopil, že se v ní jako v kapce vody zrcadlí celé badatelské východisko Ivana Dorovského. Tím jsem se jako editor zabýval v českém úvodu rusky psané publikace. Vzhledem k tomu, že jsem nekrolog Ivana Dorovského uveřejnil už v *Proudech* [POSPÍŠIL 2021] a kolegové o zvěčnělém badateli píšou do různých českých i zahraničních periodik, rozhodl jsem se uctít jeho památku právě přetištěním této krátké studie, zasuté v malotirážním výstupu [POSPÍŠIL 2010]. Přiznám se, že při novém čtení práce mladého Ivana Dorovského [DOROVSKÝ 2010], původně z roku 1957, a své studie z roku 2010 jsem si uvědomil,

jak je tato tematika dnes, na pozadí nejnovějších událostí, až úděsně aktuální, současná i možná anticipující hrozivou budoucnost.

(Publikuje se bez podstatných změn, jen s drobnými opravami, upřesněními a doplňky.)

Básník, jeho vykladač a souvislosti (Juvenilie Ivana Dorovského jako zárodek badatelské dráhy)

Každý badatel nějak začíná a životní i badatelská dráha každého z nich se odvíjí zvláštním způsobem. Juvenilie, seminární práce o Puškinově ódě *Volnost*, jejíž sepsání datuje Ivan Dorovský 1. květnem 1957, je v tomto smyslu příznačná. Vydáváme ji z autorova podnětu k jeho pětasedmdesátinám v původní podobě jen s elementární jazykovou korekturou (byly opraveny jazykové chyby a překlepy, jinak však byla textace zcela zachována), s tímto úvodem a přiloženým textem analyzované ódy. Práce je mi osobně blízká, neboť jako každý rusista jsem se i já s Puškinem musel nějak střetnout. Nebylo to často, ale byla to setkání pro mě významná: jedním z nich byla knížka napsaná na počest 200. výročí básníkova narození a vydaná tedy v roce 1999 *Na výspě Evropy*, za kterou jsem posléze obdržel od Společnosti Leopolda Vrly cenu [POSPÍŠIL 1999]. Druhé bylo spojeno s prací na knize esejí a literárněteoretických a literárněkritických pojednání s pasternakovským názvem *Až se vyčásí* [POSPÍŠIL 2002] a na nové knížce o ruském románu, která vyšla roku 2005 pod názvem *Ruský román znovu navštívený* [POSPÍŠIL 2005]. Zatímco v první jsem se snažil pokrýt Puškinovu činnost ve větší šíři, například i jeho tvorbu publicistickou a historiografickou, ale i historicky orientovaná díla básnická a ovšem *Evžena Oněgina*, v druhé jsem se více zaměřil nejen na „román ve verších“, ale také na jeho tvorbu románových fragmentů – to nám ukázalo Puškina ve zcela jiném světle i jeho posedlost romanopisectvím vynuceným změněnými společenskými poměry [POSPÍŠIL 2006]. I to v jistém smyslu svědčí o jeho společenských a politických názorech, které poprvé s neobyčejnou, byť rozpornou silou vyložil v ódě *Svoboda (Volnost)*, stejně jako v tématu šílenství jako ztráty rozumu a průniku do jiného, nám dosud nedostupného světa, což jsem už popsál dříve a jinde [POSPÍŠIL 1995]. Z tohoto myšlenkového okruhu vychází i přítomná úvaha.

Na počátku Puškinova konfliktu s mocí stojí vyzvání osvícenských ideálů svobody a demokracie, které byly poznamenány americkými a francouzskými zkušenostmi a volně se spojovaly s vědomím národní velikosti po vítězných válkách s Napoleonem: sama postava Napoleona, původně adorovaný romantický symbol, se mění v emblém panovačnosti a neúcty k člověku: „Všichni se zhlížíme v Napoleonech a milióny dvounohých bytostí jsou pro nás pouhou podnoží“. Tato parafráze jedné digrese z *Evžena Oněgina* se stala nakonec východiskem úvah Dostojevského, jak je

nacházíme ve Zločinu a trestu a dalších románových dílech tohoto autora, stejně jako v axiologickém modelu Tolstého *Vojny a míru*. Skutečný konflikt s mocí následoval až po sérii kousavých aforismů na ministra Arakčejeva, ale také na samotného Alexandra I.

Vraťme se však k Puškinovým východiskům z konce 10. let 19. století. V roce 1817 píše Puškin ódu *Volnost*, v níž ožívá osvícenská teze o zákonech, které vládnu i nad vládci.

Osvobození člověka je spojeno se vzděláním („dav nevzdělaný“), a svoboda zpětně vzdělání, rozvoj člověka, jehož „práci, majetek a čas“ si přisvojilo „panstvo divoké“, vytváří. Sám akt osvobození na carův pokyn čili podle carovy vůle je výsledkem osvícení, které přinese krásu. Tuto symbiózu dodržování Zákona, jehož výsledkem je krása a klid, nacházíme ostatně i v básních Puškinova staršího přítele Vasilije Andrejeviče Žukovského (1783–1852). Jako čtrnáctiletý (1797) píše ódu, v níž se jakoby symbolicky spojují jeho „fixní ideje“, klíčové myšlenkové okruhy: oslava klidu, harmonie a ruského samoděržaví. Příznačné jsou již první dva verše: „Odkud je zlaté ticho / v blažené severní zemi?“ „Zlatý klid“, který podle dětského básníka vládne v severní mocnosti, je podepřen pojmy jako „zákon“, „smíření“ a „moudrost“ – nepíše se zde ovšem nic o nevolnictví, spíše se má na mysli, že tato země „zlatého ticha“ byzantských ikon je záštitou proti chaosu, který zachvátil Evropu po Francouzské revoluci. I Puškin ostatně chápe tuto revoluci jako zločinnou a viní z ní nikoli „nevzdělaný dav“, ale mocné panstvo, které nedodržovalo zákon, jenž vládne i nad ním: Lid sledující Ludvíkovu popravu je užaslý, neboť v panovníkově předchozím zpupném vládnutí i v jeho popravě vidí narušení řádu: ze řetězu byly puštěny nekontrolovatelné síly chaosu a neklidu.

Snaha zachytit dominantní a současně protikladné síly epochy se projevila stejnou silou i pod dobovým tlakem v žánrově podobě románu. V podstatě všichni velcí Rusové směřovali z literatury ven do širokých prostor kontemplativnosti, publicistiky, filozofičnosti, historie: stačí se podívat na samotného Puškina, ale i na Gogola, který na Petrohradské univerzitě přednášel kurs světových dějin, nebo na A. I. Solženicyna, jenž svazující limity krásné literatury překračoval nejvíce v *Souostroví GULAG*. Puškin sám je podle Vadima Kožinova završením tzv. ruské renesance: podobá se v jisté omezené míře renesančním titánům, neboť obepjal jak lyriku, tak narativní poezii (poémy) a velkou i drobnou dramatickou formu, stal se novinářem, literárním kritikem a historikem, ale i historikem obecným svou skvělou materiálovou a varující prací o Pugačovově povstání. Historie bylo Puškinovo dominantní téma: *Volnost* to dokládá na samém počátku jeho tvůrčí dráhy, historické poémy, historická próza a historiografie na jejím konci.

S Puškinovým tzv. historismem je spjata i jeho mnohočetné směřování k románu, jehož se mu podařilo dosíci jen zřídka, je dobově významné. Fascinace příběhem,

hledání syžetu, dynamičnost líčení, ale také smysl pro plynutí dějin, ukotvenost v lokalitě, napětí lokality a totality, ale především soustředění románových fragmentů na stěžejní utkvělé představy, topoi, na která jsem průběžně upozorňoval, ukazují na motivickou a myšlenkovou bohatost, na příznačné opakování svědčící o Puškinovi jako prozaikovi, který se snaží své dílo ukotvit na několika nosnících či opěrných plochách, jak to s oblibou činí novelisté: Puškin byl primárně romanopisecem západního stylu v dynamičnosti a dějovosti, současně však šel za tyto modely, pohrával si s nimi, palimpsesticky jich využíval, travestoval, parodoval je a nořil je do „tekoucí“ reality, nekonečně plynoucího času a nedozírného ruského prostoru (pocity marnosti, deziluze, nudy, eskapismus a exotismus, odchod za hranice, hledání cizích prostředí). Je tedy velkým románovým hledačem, který spíše inicioval, než ukončoval – v tom je jeho osud velmi ruský. Právě v próze a zejména v románu a pnutí k němu vyvrací svou pověst jednoznačného syntetika, jenž dovršil epochu a vytvořil literární (spisovnou) ruštinu; jeho hledání románového tvaru ukazuje, že hledal jeho jazyk, jeho příběhové zřetězení a zkoušel různé jeho typy, které se staly modelovým východiskem ve zlatém věku ruské literatury a hlavně ruského románu.

Puškinovým erbovním tématem je pád rodové šlechty, fascinuje jej Napoleonovo ruské tažení – nepřímou je doložitelné, že o něm chtěl napsat román. V různých románových fragmentech se znovu a znovu objevuje takřka již paranoidní pasáž o rodové šlechtě. Vadí mu chudnutí rodové šlechty, její ponižování a neúcta k tradici a minulosti: úřednická aristokracie nemůže nahradit aristokracii rodovou (to je přesně to, co zastávce třetího stavu Fadděj Bulgarin na šlechtě nenáviděl, totiž, že její osudy jsou od kolébky predeterminovány). Zde je také příčina zásadních rozporů Puškina a Bulgarina: zatímco Puškin v tom rozhodně není demokratický, dá na zvykové právo, plnění nepsaných dohod a na osvícenost panstva, Bulgarin je – jak už řečeno – šampionem rodící se ruské buržoazie; jeho román se podobá zmravněle didaktickému pikaresknímu románu, Puškinova díla se odehrávají stále v prostředí šlechtických salonů a jsou nesený nostalgií ponižené rodové šlechty; pro Bulgarina je tato šlechta nebezpečím pro stabilitu samoděržaví, pro Puškina právě ona utváří Rusko a jeho autokratickou moc. Zatímco Bulgarinův román stojí na bloudění vyvržence, který nakonec nachází opěrný bod a usazuje se v měšťanském, řekli bychom takřka biedermeierovském „domácím štěstí“ [POSPÍŠIL 1988; POSPÍŠIL 1993a; POSPÍŠIL 1993b; POSPÍŠIL 1998; POSPÍŠIL 2016; POSPÍŠIL 2018], Puškin vychází z inteligentní a ironické hry s klasickými románovými schématy: pohyb, sjízdění hostů, salon, divadlo, ples, místa, kde se lidé setkávají a kde se zauzlují jejich příběhy; nebo někdo někam přijede, je válka nebo se alespoň vbrzku očekává, je tu mladý muž a mladá dívka, eventuálně jejich korespondenční styk, kde se protínají dvě původně zrcadlově jdoucí linie – to jsou oblíbené Puškinovy postupy. Nutno jen dodat, že oba našly v ruském románu pokračovatele, i když, jak se zdá, Puškinova linie byla bohatší

a známější (Tolstoj, Dostojevskij – proti stojí Leskov se svým bulgarinovským skazem a bloudícími vypravěči nebo v lokalitě teskníci donkichoty).

Vycházím z teze, že v postupu mladého badatele, autora seminární práce o Puškinově ódě Svoboda, se znovu vyjevuje půdorys celé jeho badatelské dráhy a jeho vědeckého profilu. Začíná příznačně žánrem, který je v konfrontaci s novodobou literaturou výjimečný a sleduje její tradici až do míst, jež jsou jeho srdci blízká, tedy do řecké a římské antiky. Klasicky líčí vývoj a typické modely západoevropské ódy a potom popisuje genezi ruské ódy období klasicismu až k Puškinovi. Druhou velkou část práce tvoří deskripce a výklad textu básně.

Příznačný je autorův „historismus“ nebo, jak se dnes říká, „historicitá“, tj. důraz na genezi žánru a textu: zaujímá ho například, kdy óda vznikla, a sleduje spory kolem její datace. Ve výkladu textu převažuje společensko-kritický aspekt, tj. v podstatě sledování Puškinových politických názorů. Dorovský tu rozhodně není schematický: jednak polemizuje s falešným pojetím revolučnosti Puškinovy básně, i když zároveň obnažuje – ale jinak – její revoluční jádro. Právě to se stalo, jak víme, obsahem debat o Puškinově děkabristu. Je sice pravda, že při domovních prohlídkách osnovatelů spiknutí a koordinátorů vystoupení na Senátním náměstí (ozbrojené jednotky Jižního spolku na území dnešní Ukrajiny, tj. v jižní části Ruské říše byly potlačeny až v lednu – únoru 1826) se nacházely Puškinovy básně, básně asi nechtěného barda spiknutí, ale Puškinovy názory byly asi složitější a nejednoznačnější, stejně jako jeho vztah k carovi jako otci: na to ostatně Dorovský naráží, byť opatrně. Je ovšem otázka, nakolik se mladý Puškin ve věku 18 let podobá zkušenějšímu básníkovi, jenž prošel ohněm politické perzekuce a byl uvězněn ve zlaté kleci carského dvora coby kamer-junker s privilegiem carovy cenzury: to ho ještě více vydělilo z běžného literárního života tehdejšího Ruska: byl, řekli bychom, carovým milovaným nepřítelem, zatímco Fadděj Venědiktovič Bulgarin spíše carovým nemilovaným až nenáviděným spojencem. Je zřejmé, že Puškinovy názory se posouvaly, že mladistvé iluze o revoluci a svobodě, stejně jako změně společenského uspořádání Ruska doznaly změn – právě oproti ztlumenému radikalismu ódy *Volnost*. Typickým příkladem je nejen *Historie Pugačovovy vzpoury* (*История пугачевского бунта*), hodnotící název, jenž mu vnutil car na rozdíl od původního *Historie Pugačova*, pod nímž vychází dnes, ale především historické poémy nahlížející historii zezdola, z pozice „malého ruského člověka“, jehož dějiny tvořené ruskými Napoleony drtí, a také proslulá recenze *Paměti Johna Tannera*.

Roku 1836 vychází v časopise *Sovremennik* rozsáhlá recenze A. S. Puškina nazvaná *Джон Теннер* (*John Tanner*). Představuje kritický komentář knihy, kterou vydal roku 1830 v New Yorku Edwin James, znalec života severoamerických Indiánů. Jde o Jamesův záznam a adaptaci originálního vyprávění Johna Tannera, muže, který prakticky celý život prožil mezi algonkinskými Indiány (původně žijícími na území od Atlantského oceánu k Velkým jezerům). Jako dítě jižanského osadníka byl Indiány

unesen, držen dlouhá léta jako zajatec, pak naturalizován a zcela integrován do indiánského společenství. E. James líčí Johna Tannera jako padesátiletého muže, mohutné tělesné stavby, rychlých reakcí a nekompromisnosti, jíž uchvacoval i Indiány [TANNER 1830; TANNER 1940; TANNER 1953; TANNER 1956].

Ve 20. a 30. letech předminulého století začaly být vzpomínky bělochů, kteří prožili podstatnou část života mezi Indiány, populární. Tannerovo vyprávění se však od nich liší tím, že autor energicky a jasnozřivě uviděl za svým osobním dobrodružstvím strukturu života odlišného národního společenství a mimovolně tak položil pro Spojené státy zásadní indiánskou otázku: možnost integrace původních obyvatel do systému buržoazní demokracie. Toho využil editor Edwin James, který dílo opatřil rozsáhlou předmluvou, komentářem a přílohou, kde mimo jiné vyložil svou koncepci indiánské otázky. Domnívá se, že Indiáni jsou civilizací značně poškozeni, neboť ta nemá pouze světla, ale také výrazné stíny. Jako podstatné uvádí kořistnický obchod kožišinami, který devastuje rozsáhlá území, alkoholismus a nakažlivé nemoci, které Indiány hubí po tisících, a celkový mravní úpadek, který z toho vyplývá. Také plány na vystěhování Indiánů do neplodných pustin považuje za neobyčejně škodlivé: „The project of congregating the Indians from the extended portions of the United States, in some place not only west of the Mississippi, but westward of the arable lands of Missouri and Arkansas, in those burning deserts which skirt the eastern base of the Rocky Mountains, is, perhaps, more pregnant with injustice and cruelty to the people, than any other.“ [TANNER 1830, 19, 21] Další plán „nechat Indiány být“ („let the Indians alone“) naráží na řadu nepřekonatelných překážek (zastavit kolonizaci kontinentu je z hlediska ekonomického rozvoje a přílivu přistěhovalců nemožné). James proto navrhuje, zcela v duchu dobových představ, integraci Indiánů do anglofonního společenství, a to integraci ekonomickou, politickou i kulturní: „As separate and independent tribes retaining their own language, manners and opinions, it is probable they cannot long continue in existence.“ [TANNER 1830, 280–281] John Tanner se s Indiány sžil, oženil se zde a měl děti, posléze se přiblížil bělochům, naučil se znovu anglicky, stal se tlumočnickem a odešel s rodinou do New Yorku. Tři z jeho dětí však s Indiány zůstaly.

Zájem o USA v tehdejší Evropě byl podnícen řadou publikací. Téměř na počátku stojí kniha Abbé Raynala (1713–1796) *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce dans les deux Indes* [RAYNAL 1770], v níž je kriticky posuzováno úsilí kolonizátorů v Americe a obchod s černými otroky. Vítězná válka za nezávislost znovu probudila evropský zájem, v němž se realizovalo i Rusko (Kateřina II. si psala s Washingtonem o indiánských nářečích a Alexandr I. vedl korespondenci s Jeffersonem). Samostatnou kapitolou v rusko-amerických kulturních vztazích je cestopis Pavla Sviňjina (Павел Свиньин, 1787–1839), spolužáka básníka Vasilije Andrejeviče Žukovského ze Šlechtického penzionu (Благородный пансион), který v letech 1811–1813 pracoval jako tajemník generálního konzulátu ve Philadelphii. Jde

o knihu *Опыт живописного путешествия по Северной Америке* [SVIN'IN 1815]. Jsou v ní obsaženy, kromě deklamátorského patosu, první kritické tóny, týkající se indiánské otázky i stinných stránek demokracie. Značný význam měla i Svininova anglicky psaná kniha vydaná v Americe *Sketches of Moscow and St. Petersburg* [SVIN'IN 1813; SVIN'IN 1814]. Celý kontext kritického obrazu Ameriky dotváří v Rusku studie Alexise de Tocquevilla (1805–1859) *De la démocratie en Amérique* (Bruxelles 1835, druhý díl vyšel až 1840, amer. vyd. New York 1841, čes. jako *Demokracie v Americe*, [TOCQUEVILLE 1992; TOCQUEVILLE 2000; TOCQUEVILLE 2012; TOCQUEVILLE 2018]). Tento kritický tón zachytil ve sledované recenzi i A. S. Puškin [PUŠKIN 1958].

V americké demokracii hledali vzor mnozí politikové tehdejšího světa, mezi jinými i někteří děkabristé, Puškinovi přátelé. Současně se však stále více, kromě pokrokových stránek systému, odkrývala i jeho negativní podoba, která nabádala k hluboké analýze: „С некоторого времени Северо-Американские Штаты обращают на себя в Европе внимание людей наиболее мыслящих. Не политические происшествия тому виною: Америка спокойно совершает свое поприще, донныне безопасная и цветущая, сильная миром, упроченным ей географическим ее положением, гордая своими учреждениями. Но несколько глубоких умов в недавнее время занялись исследованием нравов и постановлений американских, и их наблюдения возбудили снова вопросы, которые полагали давно уже решенными. Уважение к сему новому народу и к его уложению, плоду новейшего просвещения, сильно поколебалось. С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстью к довольству (comfort): большинство нагло притеняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность i зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие; талант, из уважения к равенству, принужденный к добровольному осракизму; богач, надевающий оборванный кафтан, дабы на улице не оскорбить надменной нищеты, им втайне презираемой: такова картина Американских Штатов, недавно выставленная перед нами.“ [PUŠKIN 1958, 434–435]

Je pravděpodobné, že Puškin originál knihy nikdy neviděl: čerpal z francouzského překladu *Mémoires de John Tanner, ou trente années dans les déserts de l'Amérique du Nord* (2 sv., [TANNER 1835]) a zejména z předmluvy vydavatele a překladatele Ernesta de Blossévilly. Vcelku je Puškinova recenze nejen kritikou stinných stránek americké demokracie obecně, ale také amerického pragmatismu před pragmatismem, který se projevil i v Jamesově předmluvě, v níž se de facto navrhuje násilná integrace Indiánů. Poměrně rozsáhlé partie recenze jsou vlastně komentáře a přímé citáty z Tannerových vzpomínek, které Puškin používá jako ilustračního materiálu. Na

příkladu výměny Johna Tannera za soudek whisky a několik liber tabáku ukazuje Puškin na úpadek osobnosti a nivelizaci mravních hodnot. Z textu vyzvedává zejména škodlivost civilizace pro Indiány, ale nevyhýbá se ani ilustraci stinných stránek charakteru domorodců. Spojené státy a jejich systém buržoazní demokracie se už zdaleka nejeví vzorem pro podobné uspořádání v tehdejší autokratické Rusku [TOCQUEVILLE 2000; POSPÍŠIL 1986; TOJBIN 1980; JERJOMIN 1963; ROTHE 1968; BODEN 1968].

Juvenile Ivana Dorovského vytváří zajímavé badatelské podloží, které se potom v jeho vědecké dráze pozoruhodně naplňuje: úcta k žánrovým formám a k textu samotnému, zkoumání toho, jak se do textu promítají ideje a společenské poměry, úzký vztah k historii a její zpětné promýšlení v kulturním utváření literárního artefaktu. To provázelo Ivana Dorovského na celé dráze lemované komparatistickými literárními i široce kulturními a historickými tématy, to ho přivedlo do týmu proslulého Dionýze Ďurišina (1929–1997), jeho přítele, jenž se nespokojil s imanentním zkoumáním literatury a šel tam, kde dnes srovnávací studium je: ke kultuře a společenským celkům, k typu bádání, jenž dnes v západní Evropě nezřídka napodobují, aniž by odkázali k pramenům. Současně se zde zrcadlí Dorovského slavistický záběr i jeho evropská dimenze, jak ukazují jeho nejnovější práce *Slovanské meziliterární shody a rozdily* (2004) *Slovanské literatury a dnešek* (2008). Jen málokomu se podaří utvářet tak kontinuálně a přitom inovativně zvrásněnou tvůrčí dráhu.

Bibliografie:

- BODEN, D. (1968): *Das Amerikabild im russischen Schrifttum bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Hamburg.
- DOROVSKÝ, I. (1985): *Odjíždím do Austrálie, neoplkávejte mne*. Brno.
- DOROVSKÝ, I. (1988): *Rajko Žinzifov. Vozdejstvije ruskoj i ukrajskoj literatury na jeho tvorčestvo*. Brno.
- DOROVSKÝ, I. (2010): *Oda «Volnost» A. S. Puškina (seminarnaja rabota)*. Ed.: Ivo Pospíšil. Brno.
- DOROVSKÝ, I. (2014): *S domovem v srdci*. Brno.
- HENRI, M. (1995): *Alexis de Tocqueville a úskalí demokracie*. Praha.
- JERJOMIN, M. (1963): *Puškin publicist*. Moskva.
- MEJLACH, B. S. (1949): *Putešestvije iz Moskvy v Peterburg Puškina*. In: *Izvestija AN SSSR, otdelenije literatury i jazyka, 1949, t. VIII, vyp. 3, ijun' – maj, s. 216–228*.
- Mémoires de John TANNER, ou trente années dans les déserts de l'Amérique du Nord* (1835). Paris.

- MISIRKOV, K. (2012): *O makedonských záležitostech*. Přel. Ivan Dorovský. Brno.
- POSPÍŠIL, I. (1973): *Dynamika rusko-amerických literárních vztahů od počátku do konce 19. století*. Universitas, 1973, č. 5, s. 28–35.
- POSPÍŠIL, I. (1986): *Puškinův „John Tanner“ – jeho kontext, smysl a funkce*. Československá rusistika, 1986, č. 3, s. 106–111.
- POSPÍŠIL, I. (1988): *Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin*. Slavica Slovaca, 1988, č. 4, s. 366–384.
- POSPÍŠIL, I. (1993a): *Hořce ironická science fiction Fadděje Bulgarina*. Svět literatury, 1993, 5, s. 22–28.
- POSPÍŠIL, I. (1993b): *Metodologičeskoje značenijsje tvorčestva literaturnych outsajderov*. In: Litteraria Humanitas II, Brno, 347–354.
- POSPÍŠIL, I. (1995): *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno.
- POSPÍŠIL, I. (2002): *Až se vyčasí... Úvahy – kritiky – glosy – eseje*. Brno.
- POSPÍŠIL, I. (2010): *Básník, jeho vykladač a souvislosti (Juvenile Ivana Dorovského jako zárodek badatelské dráhy)*. In: DOROVSKÝ, I.: Oda «Voľnosť» A. S. Puškina (seminarnaja rabota). Ed.: Ivo Pospíšil. Brno, s. 3–12.
- POSPÍŠIL, I. (1998): *Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor*. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozofa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra, s. 29–44.
- POSPÍŠIL, I. (1999): *Na výspě Evropy. Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina*. Brno.
- POSPÍŠIL, I. (2005): *Ruský román znovu navštívený. Historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: Od počátků k výhledu do současnosti*. Brno.
- POSPÍŠIL, I. (2006): *Problém tzv. cestopisu: statika/dynamika prostoru a lidská existence*. In: SPFFBU, Slavica Litteraria, X 9, s. 155–170.
- POSPÍŠIL, I. (2006): *Romannaja oderžimost' Aleksandra Puškina*. Zagadnienia Rodzajów Literackich, 2006, 49, z. 1–2, s. 5–22.
- POSPÍŠIL, I. (2016): *On the Margin of Genre Typology or The Hidden Pioneer of Russian Science Fiction (Faddej Bulgarin)*. Na margo žánrovej typológie skrytého priekopníka ruskej science fiction (Faddej Bulgarin). Slavica Nitriensia, 2016, 1, s. 27–40.
- POSPÍŠIL, I. (2018): *Žanrovyyje innovacii i recepcija Faddeja Venediktovicha Bulgarina v češskoj srede*. Pytannja literaturoznavstva / Problems of Literary Criticism, 2018, № 97, s. 191–208.
- POSPÍŠIL, I. (2021): *Odešel slavista, balkanista, básník a prozaik, makedonský akademik prof. Ivan Dorovský*. Proudý, 2021, 1. <https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/portrety/vzpominky/2021/1/pospisil_odesel_slavista_ivan_dorovsky.php>. [online]. [cit. 17. 10. 2021].
- PUŠKIN, A. S. (1958): *Džon Tenner*. In: Polnoje sobranije sočinenij v desjati tomach. Tom sedmój, Moskva, s. 434–435.

- RAYNAL, G. T. (1780): *Histoire philosophique et politique des établissemens et du commerce des Européens dans les deux Indes*. Geneva.
- ROTHER, H. (1968): *N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans*. Bad Homburg, Berlin und Zürich.
- SHAW, J. (1966): *Puškin on America: His „John Tanner“*. In: *Orbis scriptus*. München, s. 739–756.
- SVIN'IN, P. P. (1815, 1818): *Opyt živopisnogo putešestvija po Severnoj Amerike*. Sankt-Peterburg.
- SVIN'IN, P. P. (1813): *Sketches of Moscow and St. Petersburg*. Philadelphia.
- SVIN'IN, P. P. (1814): *Sketches of Russia, illustrated with fifteen engravings (1814) by Pavel SVINYIN*. London.
- TANNER, J. (1940): *Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner during Thirty Years Residence among the Indians in the Interior of North America*. San Francisco.
- TANNER, J. (1830): *Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner during Thirty Years Residence among the Indians in the Interior of North America*. Prepared for the Press by Edwin James, M. D. New York.
- TANNER, J. (1956): *V indiánském zajetí. Život a příběhy Johna Tannera*. Přel. Josef Cincibus. Praha.
- TOCQUEVILLE de, A. (2000): *Demokracie v Americe*. Praha.
- TOJBIN, J. M. (1980): *Puškin i filosofovsko-istoričeskaja mysl' v Rossii na rubeže 1820 i 1830 godov*. Voronež.

Summary

Ivan Dorovský and Russian Studies

The author of the present article reminds the memory of a significant Czech slavist and Balkanist professor Ivan Dorovský: who instead of a standard obituary he applies his analytical editorial text used as a preface to his edition of Dorovský's student seminar work devoted to the famous Pushkin's didactic poem *Freedom*. In a chain of contextual case mini studies he manifests how this seminar essay created the grounds of Dorovský's future scholarly career, especially his tendencies to genre and comparative investigation, to historical and political context which brought him to the team of the famous literary theorist Dionýz Ďurišin, to his conception of specific interliterary communities and to area studies in general.

About the author

Ivo Pospíšil, Masaryk University, Faculty of Arts, Department of Slavonic Studies, Brno, Czech Republic, ivo.pospisil@phil.muni.cz

<https://doi.org/10.5817/NR2021-2-6>

K systému větných členů v ruštině a češtině se zaměřením na synkretické jevy

SLOVÁK, V.: *Synkretizmus větných členů v ruštině a češtině*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020. 166 s. ISBN 978-80-244-5617-1.

Ve vydavatelství Filozofické fakulty UP byla v roce 2020 vydána zajímavá a přínosná monografie mladého rusisty Václava Slováka z oblasti syntaxe ruského a českého jazyka. Jedná se o důkladně zpracovanou publikaci, jejímž základem je autorova úspěšně obhájená dizertační práce. Je tematicky aktuální, materiálově velice bohatá, založená na pečlivém studiu odborné literatury.

Lingvistická teorie synkretizmu je poměrně nová. V ruské lingvistické tradici její počátky spadají do 60. let 20. století, v české lingvistické tradici byla dosud využívána víceméně jen k popisu pádového synkretizmu. K jejímu využití pro komparativní studium ruštiny a češtiny byl dán podnět v roce 2014, kdy na UP v Olomouci byla vydána monografie *Синкретизм и полифункциональность в языке* (L. Vobořil a kol.). V dalším roce pak byl srovnávací výzkum jevů synkretizmu ve slovanských jazycích na všech úrovních jazykového systému vyhlášen jako tematický okruh pro jednu ze sekcí 23. ročníku mezinárodní vědecké konference Olomoucké dny rusistů a poté byla vydána kolektivní monografie na toto téma.

Předmětem zkoumání předkládané monografie jsou synkretické jazykové jednotky, tedy, jak autor sám uvádí na s. 8, „*znaky s asymetrií formy (označujícího) a významu (označovaného) na gramatické rovině jazykového systému a funkční využití těchto jednotek v jazyce*“ [SLOVÁK 2020, 8], konkrétně synkretické jevy v systému větných členů v ruštině a češtině. Pro svůj badatelský výzkum si autor stanovil šest hlavních cílů a na jejich základě metodologicky rozčlenil svoji práci do pěti hlavních celků. V první (*Synkretizmus*) a druhé (*Systém větných členů v ruštině a češtině*) kapitole autor osvětluje pojmy a teoretické otázky bezprostředně spjaté s tématem této práce. Zkoumá především možné významy termínu *synkretizmus*, analyzuje jeho vztahy k blízkým pojmům, s nimiž bývá synkretizmus někdy směřován a které pojí se synkretizmem asymetrie jazykového znaku, podává zevrubný výklad vývoje názorů ruských lingvistů na systém větných členů a charakterizuje názory významných jazykovědců na výklad pojmu *synkretizmus*. Správně podotýká, že zmíněný pojem se poprvé objevuje v pracích L. Hjelmsleva na počátku 60. let minulého století, a shrnuje, jak je pojem *synkretizmus* chápán především v ruské lingvistické tradici. Za stěžejní považuje V. Slovák teorii ruské lingvistky V. V. Babajcevojové, jejíž definice synkretizmu je etalonem pro mnohé výzkumy v této oblasti ve druhé polovině 20. století.

O pojetí Babajcevojové opírá své bádání i on sám. Dále je zde věnována pozornost systému větných členů v ruském a českém jazyce. Autor předkládá diachronní i synchronní pohled na tento systém především v ruské lingvistice, přičemž zachází až do první poloviny 19. století a kriticky hodnotí přístup a přínos celé řady ruských lingvistů od F. I. Buslajeva a A. A. Potěbni až po současné vědce, např. I. N. Politovovou, M. A. Tichomirovovou aj. Neopomíná ani pohled českých (ale i slovenských – G. Baláž, L. Ďurovič, J. Svetlík aj.) lingvistů na nejednoznačné jevy v systému rozvíjejících větných členů a jejich vklad do zkoumání tohoto systému. Všimá si názorů J. Gebauera, F. Trávníčka, V. Šmilauera, R. Mrázka a řady dalších. V těchto oddílech své práce (a stejně tak v práci jako celku) V. Slovák bezesporu prokazuje výbornou orientaci v příslušné odborné literatuře, v názorové i terminologické různorodosti jednotlivých studií, zaujímá vlastní stanoviska, upozorňuje na problémy.

Třetí kapitola (*Větné členy jako funkčně sémantické kategorie se strukturou funkčně sémantického pole*) představuje autorův pokus o nový pohled na teorii větných členů, o provázání teorie gramatického synkretizmu s teorií funkčně sémantických polí. Zde autor vychází především z teorie funkčně sémantických kategorií ruského lingvisty A. V. Bondarka a dochází k závěru, že větné členy splňují kritéria funkčně sémantických kategorií a že odpovídají požadavkům na strukturu funkčně sémantického pole.

Ve čtvrté (*Hlavní větné členy*) a páté (*Rozvíjející větné členy*) kapitole jsou teoretické poznatky aplikovány na aktuální systém větných členů v ruštině a češtině. Ve čtvrté části se V. Slovák věnuje hlavním větným členům – podmětu a přísudku (predikátu). Shledává, že i ve vymezení hlavních větných členů panuje nejednotnost, a konstatuje, že ve své práci se bude držet tradičního dělení větných členů na hlavní a rozvíjející, přičemž za hlavní považuje ty, které se podílejí na utváření predikativnosti ve větě [SLOVÁK 2020, 53]. Autor zde podrobuje pečlivému zkoumání typy podmětu a poté typy predikátu, které se nacházejí na periferii těchto kategorií: podmět vyjádřený infinitivem, genitivem záporovým, genitivem partitivním a několikanásobný podmět vyjádřený hypotakticky a poté neshodný predikát vyjádřený imperativem, infinitivem, citoslovcem, tvarem *есmь* nevztahujícím se na 3. os. sg, slovesem s modálně věcným významem ve spojení s infinitivem. U každého typu V. Slovák přesvědčivě a výstižně dokládá, z jakých důvodů považuje daný typ podmětu, resp. predikátu, za synkretický. Pátá část práce je věnována větným členům rozvíjejícím – předmětu, příslovečnému určení a přívlastku a rovněž doplňku a subjektovému určení, které někteří lingvisté vyčleňují v systému větných členů jako samostatné větné členy. Autor opět nejprve danou problematiku důkladně nastudoval, prostudoval koncepcí mnoha ruských, českých i slovenských jazykovědců a z nich pak pro každý rozvíjející větný člen vybral definice, které sám odůvodněně považuje za nejuvýstižnější. Větné členy V. Slovák chápe nikoli jako uzavřené disjunktní množiny, ale jako vzájemně propojená pole s přechodnými jevy. Po obecném výkladu, v němž připomíná všechny diferenční

пříznaky daného větného členu, se u každého zaměřuje na jeho periferie, provádí detailní analýzu formálních i sémantických znaků každého rozvíjejícího větného členu, konfrontuje názory řady lingvistů, vyjadřuje svůj postoj k nim a zdůvodňuje ho a předkládá mnoho zajímavých zjištění.

Koncepce celé práce je velmi pečlivě promyšlená, propracovaná, jednotlivé kapitoly a podkapitoly jsou zpracovány důkladně, přehledně, za každou kapitolou následuje shrnutí, což je velmi užitečné. Obsah monografie je členěn velice podrobně, to napomáhá snadné orientaci v textu. Autor zpracoval náročné syntaktické téma protkané četnými a různorodými dílčími problémy, v jejichž chápání mezi jazykovědci nepanuje shoda. Autor i tyto dílčí problémy poctivě a všestranně analyzuje. Zaujímá vlastní stanoviska, která vždy opírá o přesvědčivé argumenty, a přináší řadu nových, cenných postřehů. Prokazuje výbornou orientaci v odborné literatuře i schopnost vybrat a utřídit všechny relevantní skutečnosti. Ačkoliv se může zdát, že problematika větných členů je v jazykovědě již důkladně a dostatečně zpracována, V. Slovák bezesporu našel nový, zpřesňující pohled na větné členy.

Celý výklad je precizní. Je zasvěcený, promyšlený, logicky uspořádaný, zevrubný, hutný, ale současně věcný, přehledný, jasný a srozumitelný. To jistě vypovídá nejen o autorových vlohách k vědecké práci, ale i o jeho vlohách pedagogických. Předkládaná monografie V. Slováka může být velmi dobře využita jako zdroj poznatků pro další bádání, pro komparativní studium ruštiny a češtiny i pro výuku syntaxe ruského jazyka na vysokých školách. Její odborný přínos lze tedy spatřovat jak v rovině teoretické, tak v rovině praktické.

Marta Vágnerová

Bibliografie:

SLOVÁK, V. (2020): *Synkretismus větných členů v ruštině a češtině*. Olomouc.

<https://doi.org/10.5817/NR2021-2-7>

Новая книга о русско-американских литературных и культурных контактах

ОСИПОВА, Э. Ф.: *Путешествие идей. Из истории культурных связей России и США*. СПб.: Нестор-История, 2019. 196 с. ISBN 978-5-4469-1588-0.

Читателю хорошо известны книги Э. Ф. Осиповой о «трансценденталистах» Г. Торо, Р. Эмерсоне, о Э. По, об американском романе XIX в. Новая монография Э. Ф. Осиповой основана на ее многолетних исследованиях в сфере литературы

США и российско-американских культурных и литературных связей. Автор подчеркивает, что новая книга, посвященная сравнительному литературоведению и рецептивной эстетике, «имеет целью расширить представление российского читателя о путях взаимообогащения двух культур» [OSIPOVA 2019, 3]. Безусловно, цель достигнута.

Вступлением к книге служит обзор контактов, существовавших между двумя странами в XVIII – начале XIX века. Э. Ф. Осипова замечает, что «Начало знакомства России с Америкой можно отнести ко времени появления в стране периодической печати. Первые упоминания встречаются в петровских «Ведомостях». «Российские ведомости», позже «Санкт-Петербургские ведомости» (иностраннный отдел газеты редактировал в 1750-х годах М. В. Ломоносов) помещали на своих страницах сведения исторического характера, давали описания отдельных провинций, информировали читателя о событиях, представлявших особый интерес, сообщали о научных открытиях. В журналах появляются переводы сочинений европейских путешественников, посвященных описанию земель Северной Америки, печатаются очерки о ее коренных жителях — индейцах. Однако устойчивый интерес к Америке возник в России в 70–80-е годы XVIII века» [OSIPOVA 2019, 5]; уже «В последние десятилетия XVIII века научные связи России и США развивались довольно интенсивно» [OSIPOVA 2019, 9].

В книге освещаются такие вопросы, как взгляды на историю Ральфа Эмерсона и автора романа «*Война и мир*» (в концепциях которых обнаруживается общность); Сэлинджер и Достоевский; русская литература в США начала XX века; история переводов Э. По в России и др.

Обсуждая особенности рецепции в США романа Л. Н. Толстого «*Анна Каренина*», автор замечает: «Роман высоко оценивали Уильям Хауэллс и Кларенс Дэрроу, Хэмлин Гарленд и Фрэнк Норрис, Джек Лондон и Теодор Драйзер, Эрнест Хемингуэй и Уильям Фолкнер, Джон Гарднер и Владимир Набоков». Э. Ф. Осипова указывает, что «В лице Уильяма Хауэллса Толстой обрел самого восторженного пропагандиста его творчества в Америке. Тонкий критик, Хауэллс оценивал искусство Толстого исходя из принципа соединения этического и эстетического начал. Это помогло ему увидеть основную особенность Толстого — умение показать беспощадную правду, оставаясь в то же время беспристрастным наблюдателем жизни». Хауэллс отмечал новизну художественной манеры Толстого, простоту и безыскусственность его стиля» [OSIPOVA 2019, 93–102].

Что касается позднего творчества Л. Н. Толстого, то оно «не привлекало такого внимания американских писателей, как его романы и рассказы предшествующего периода. И все же, поздняя публицистика Толстого, роман

«Воскресение», повести «Смерть Ивана Ильича», «Крейцеров соната» нашли отклик у многих американских почитателей его таланта. Влияние Толстого, и в частности, его позднего творчества, испытали многие писатели. Среди них были социалисты и радикалы (Эптон Синклер, Уильям Уоллинг, Кларенс Дэрроу), писатели, продолжавшие «традицию благопристойности» (Уильям Хауэллс) и писатели-натуралисты, стремившиеся отразить жестокую правду жизни (Джек Лондон, Теодор Драйзер)» [OSIPOVA 2019, 72–92].

В главе «Эдгар По и Достоевский: скрещение идей» отмечено, что образ черта в их произведениях выступает в функции приёма, позволяющего обозначить определенные идейные вопросы. Особо обращает на себя внимание указанная Э. Ф. Осиповой переключка между образом черта у По и Булгакова в «Мастере и Маргарите». Такую параллель еще не проводили в филологии.

Автор исследования отмечает воздействие Достоевского на творчество Дж. Д. Сэлинджера: «Идеи Достоевского отразились в его творчестве, в частности в рассказе «Посвящается Эсме» (1950). Герой рассказа, лейтенант Икс, выздоравливающий после лечения в американском военном госпитале в 1946 году, обнаруживает в доме немки, где он квартировал, книгу Геббельса «Die Zeit Ohne Beispiel». На форзаце книги герой рассказа увидел запись: «Боже! Жизнь есть ад!». Нетвердой рукой он вывел ниже слова Достоевского: «Отцы и учителя, мыслю: “Что есть ад?” Рассуждаю так: “Страдание о том, что нельзя уже более любить»». Прямая отсылка к Достоевскому в этом контексте говорит о том, что писатель придавал большое значение идеям, изложенным в той части романа «Братья Карамазовы», которая называется «Русский инок» и содержит историю старца Зосимы, его беседы и поучения».

В двух последних главах Э. Ф. Осипова рассматривает фигуры социалиста Уильяма Уоллинга, много путешествовавшего по России в 1905–1907 годах, и русской эмигрантки, писательницы Айн Рэнд, «чьи взгляды, ставшие частью американской философской традиции, сформировались под влиянием событий, развернувшихся в России после революции 1917 года» [OSIPOVA 2019, 144–166].

В приложении помещены еще две главы: «Петербург – Петроград глазами американских журналистов» [OSIPOVA 2019, 167–174] и «Петербург в воспоминаниях Владимира Набокова» [OSIPOVA 2019, 175–183]. Поскольку главы имеют самостоятельную ценность, то выделение их в приложение, скорее всего, излишне.

Тираж монографии по нынешним временам не такой уж и маленький: 500 экземпляров. Не приходится сомневаться, что книга Э. Ф. Осиповой найдет своего читателя по обе стороны Атлантики.

Сергей Шульц

Библиография:

OSIPOVA, Ě. F. (2019): *Putešestvije idej. Iz istorii kul'turnych svjazej Rossii i SŠA*. Sankt-Peterburg.

<https://doi.org/10.5817/NR2021-2-8>

К сопоставительному анализу синтаксических терминов

БЕРГЕР, О.: *Синтаксические термины в русском и чешском языках: сопоставительный аспект (на материале выбранных терминов)*. Brno: Masarykova univerzita, 2021. 141 s. ISBN 978-80-210-9807-7.

Терминология — это один из самых быстроразвивающихся пластов лексики. По подсчетам специалистов, термины составляют от 50 до 80 % новых слов и значений. По некоторым источникам, это значение достигает даже 90 % [SOCHOR 2008]. Лингвистическая терминология является частью метаязыка лингвистики, поэтому ее изучение является актуальным.

В центре внимания автора рецензируемой монографии — это исследование русской и чешской синтаксической терминологии на материале выбранных терминов. Синтаксическая терминология современного русского и чешского языка является весьма развитой. В последнее время вошло в обиход много синтаксических наименований. Основная концепция проводимого автором научного исследования состоит в том, что даже базовые синтаксические термины трактуются по-разному в русской и чешской синтаксических школах. Несмотря на сходство синтаксического строя русского и чешского языков, несмотря на близость и взаимовлияние русской и чешской синтаксической школы, зачастую рассматриваемые явления описываются с помощью разных терминов, или схожие термины отличаются объемом значения. Таким образом, целью исследования автора настоящей работы стал сопоставительный анализ важнейших русских и чешских синтаксических терминов на материале работ русских и чешских русистов и чешских богемистов. Каждая группа содержит материал как из раньше изданных работ (вышедших приблизительно в середине прошлого столетия), так и из работ изданных в последнее время; их список, послуживших для выборки, представлен в начале каждой главы монографии.

В введении (*Введение*, [BERGER 2021, 7–11]) кратко и наглядно излагается предмет и замысел исследования автора, упоминаются избранные методы и источники, используемые для получения материала для анализа.

В первой главе (*История изучения термина. Основные теоретические понятия терминоведения*, [BERGER 2021, 12–40]) автор сначала занимается историей изучения терминов в русском и чешском языкознании, разбирает его принципы и направления. Изучением термина, терминосистемы, терминологии занимаются две дисциплины — *терминоведение* и *терминография*, значение и содержание которых автор в настоящей главе объясняет. Традиционно выделяется несколько терминологических школ — венская, советская, пражская, канадская, немецкая и скандинавская. По словам автора, ученые пришли к выводу, что упомянутые школы имели схожие взгляды на теорию терминоведения, однако существенное отличие заключается в том, что они написаны на разных языках и применены к разным отраслям науки. В настоящей главе характеризуются свойства и признаки термина, уточняются такие понятия, как *терминологическое поле*, *терминология*, *терминологическая система*. В центре внимания автора находится также проблематика синонимии и вариантов терминов; с этим можно встретиться в работах русских лингвистов. Однако разграничение осложняется тем, что у терминоведов нет единого мнения относительно синонимии и вариативности в терминологии. Автор настоящей работы придерживается концепции С. Д. Шелова, который выделяет в своей статье *О вариативности и синонимии в терминологии* [Izvestija... 2014, 3–17] свои подходы. Автором приводятся положения, на которые будет опираться в дальнейшем исследовании.

Одним из сложных вопросов для синтаксистов является проблема словосочетания. Сложности возникают уже при дефиниции этого термина, потому что подход лингвистов к определению словосочетания отличается. Анализу терминов *словосочетание* и *синтагма* (č. *syntagma* a *slovní spojení*) в русских и чешских грамматиках, не только с точки зрения их содержания, но и с точки зрения их взаимоотношения, посвящена вторая глава (*Словосочетание и синтагма в русских и чешских грамматиках*, [BERGER 2021, 41–53]). Термины анализируются постепенно: сначала в работах русских лингвистов, затем в работах чешских и словацких русистов, наконец, в работах чешских богемистов. Прежде разбирается история изучения *словосочетания*. Данный термин ввел в научный обиход А. Х. Востоков. В первых оригинальных русских грамматиках уделялось большое внимание описанию сочетаний слов разных частей речи, но словосочетание как особая синтаксическая единица не рассматривалось. Новый поворот связан с именем Ф. Ф. Фортунатова, представителя Московской фонетической школы и формального направления

в синтаксисе. Ф. Ф. Фортунатов рассматривал словосочетание, как самостоятельную синтаксическую единицу, считал его главным предметом изучения синтаксиса. Что касается термина *синтагма*, подчеркиваются отличия русского и чешского понимания: в русской традиции содержание термина понимается первично в фонетическом смысле, только вторично в смысле синтаксическом, между тем как в чешской традиции это синтаксическая единица. Автор рецензируемой монографии не считает термины *синтагма* и *словосочетание* терминами идентичными, пытается подытожить различные взгляды как на их понимание, так и на их взаимоотношения в русской и чешской традиции. В чешской русистской традиции *синтагма* считается термином синтаксическим, между тем как *словосочетание* — термином лексическим. Наоборот, чешские термины *slovní spojení*, *větná dvojice*, *skladební dvojice*, *syntagma* понимаются в произведениях чешских богемистов как синонимы. Значит, русский и чешский термин *синтагма/syntagma* не являются полными эквивалентами. Различие наблюдается как в объеме понятий, обозначаемых терминами, так и на формальном уровне.

Один из важнейших вопросов синтаксиса — это вопрос о синтаксических отношениях. В третьей главе (*Типы синтаксических отношений и средства их выражения, синтаксические связи*, [BERGER 2021, 54–75]) разбирается связанная с этим вопросом терминология на материале избранных грамматик русского и чешского языка. В работах русских синтаксистов встречаются термины *синтаксические связи* и *синтаксические отношения*. Оба термина сначала использовались как синонимы, однако в настоящее время появилась тенденция различать их, и даже некоторым способом их противопоставлять. *Синтаксические отношения* связывают в первую очередь с планом содержания, а *синтаксические связи* с планом выражения. В работах чешских русистов и богемистов последовательно различаются два термина — *syntaktické vztahy* (синтаксические отношения) и *syntaktické prostředky* (средства выражения синтаксических отношений, синтаксические связи). Указанные русские термины и их чешские эквиваленты представляют собой терминологическую проблему.

Синтаксические отношения в словосочетании не идентичны с синтаксическими отношениями в предложении; для предложения типичны предикативные отношения. Синтаксические связи в работах русских русистов обычно делятся на сочинительные и подчинительные, в рамках подчинительных связей выделяются *согласование*, *управление*, *примыкание*.

В случае чешских русистов упоминается концепция Р. Мразека, который рекомендует выделять пять типов синтаксических отношений: *предикацию*, *детерминацию*, *координацию*, *аппозицию* и *парентезу*. Он считает, что *парентезу* (нулевое отношение) и *аппозицию* (особую разновидность детерминации)

можно исключить из разновидностей синтаксических отношений, однако выделяет еще один тип — *предикативную детерминацию* — вид отношений, которые возникают в т. наз. *предикативном атрибуте* (чеш. *doplňku*). Р. Зимек понимает оба термина в концепции, типичной для русской синтаксической школы; вместо термина *синтаксические связи* употребляет термин *способы выражения синтаксических отношений*. Тщательно описана терминологическая система Г. Флидровой и С. Жажи в учебном пособии по русскому синтаксису [FLÍDROVÁ, ŽAŽA 2013]. Авторами указываются термины-синонимы: *сочинительная связь* — *сочинение*, *координация*; *подчинительная связь* — *подчинение*, *детерминация*. В настоящей главе упомянуты также термины *паратаксис* и *гипотаксис*, употребляемые прежде всего в чешской традиции; с их помощью обозначаются формальные средства выражения для сочинительных и подчинительных отношений.

Терминологическая система чешских богемистов представлена в работах Ф. Копечного, В. Шмилауэра, М. Грепла и П. Карлика, а также и в третьем томе т. наз. академической грамматики чешского языка от 1986 г. (авторы Ф. Данеш, З. Главса, М. Грепл). М. Грепл и П. Карлик в их совместном издании [GREPL, KARLÍK 1986] выделяют сочинение и подчинение, пользуясь терминами *subordinační vztah* — *subordinace* — *podřadování*; *koordinační vztah* — *koordinace* — *přřadování*.

В настоящей главе автор сосредоточилась на совпадениях и несовпадениях концепций русской и чешской синтаксической школы. Точно здесь описываются различия в понимании анализируемых терминов.

Самой пространной является четвертая глава (*Члены предложения*, [BERGER 2021, 76–120]), содержащая подробные изложения, в которых сравнивается концепция главных и второстепенных членов предложения, как это трактуется в русской и чешской синтаксической традиции. Настоящая глава распадается на четыре раздела: члены предложения, главные члены предложения (подлежащее, сказуемое), второстепенные члены предложения (дополнение, определение, приложение, обстоятельство), члены предложения, выделяемые отдельными авторами (семантический субъект, дуплексив). В каждом разделе излагаются подходы представителей обеих синтаксических школ, в конце каждого раздела на основании проведенного анализа автор приводит выводы своего исследования.

В вступительном слове в виде исторического экскурса объясняется происхождение названий главных и второстепенных членов предложения и их применение в грамматиках (начиная с А. А. Барсова по современность). Теория членов предложения показана на разборе терминов, встречающихся в грамматических произведениях XX века, особенно с указанием на соответствующие словарные

статьи в *Словаре лингвистических терминов* О. С. Ахмановой [ACHMANOVA 2004] и в *Novém encyklopedickém slovníku češtiny* [KARLÍK, NEKULA, PLESKALOVÁ 2016], далее в работах оломоуцкого русиста В. Словака [SLOVÁK 2017; SLOVÁK 2018; SLOVÁK 2020]. Автор выделяет пять признаков для классификации членов предложения.

Одним из принципиальных вопросов синтаксической теории является вопрос о главном члене односоставного предложения. Чешский русист П. Адамец, автор данного раздела в учебнике [KUBÍK 1982], рекомендует применять термин *единый главный член односоставного предложения*. Этот термин выделяется, как правило, также в более современных русских учебниках по синтаксису. Одновременно он приводит его классификацию на основании его частеречной принадлежности; всего выделяет восемь типов. В учебнике Г. Флидровой и С. Жажи [FLÍDROVÁ, ŽAŽA 2013] для наименования единого главного члена односоставного предложения используется термин *предикат*. В этом учебном пособии термины «односоставные» и «двосоставные» ввиду их неточности не употребляются, так как сказуемое «двосоставного» и «единый главный член односоставного предложения» выполняют ту же функцию. Если предложения не содержат подлежащую часть, обозначаются они как бесподлежащие (бессубъектные, не односоставные) и употребляется вышеупомянутый термин «предикат». Для чешской синтаксической традиции характерен переход от противопоставления односоставного предложения к двусоставному на основании противопоставления предложений подлежащих и бесподлежащих. Этим объясняется разница в терминах, используемых для обозначения единого главного члена предложения. В связи с этим упоминается учебник по чешскому синтаксису М. Грепла и П. Карлика [GREPL, KARLÍK 1986]. Его авторы выделяют в односоставных предложениях также один главный член предложения — *přísudek*.

Подобно описаны термины для наименования второстепенных членов предложения. Подчеркиваются различия в теории русской и чешской синтаксической традиции, особенно это касается дополнения и обстоятельства: обращено внимание на их неоднозначное определение. При анализе обстоятельства приведен ряд уточняющих терминов, которые находятся во втором томе т. наз. пражской академической грамматики русского языка [BARNETOVÁ 1979]. Типы и подтипы обстоятельств выделяются на основании выраженного ими значения, причем различаются мельчайшие оттенки значения.

В работах чешских лингвистов (русистов и богемистов) анализируемые термины можно употребить не только для обозначения второстепенных членов предложения, а также и для определения типов придаточных предложений; это для русской лингвистики нетипично. Кроме того, для чешских работ

(русистических и богемистических) характерно употребление синонимичных терминов (ср.: *дополнение — объект, определение — атрибут, příslovecné určení — adverbiale, podmět — subjekt, přívlastek — atribut, shoda — kongruence...*) и при выделении новых членов предложения (ср.: *doplňěk — predikativní atribut, семантический субъект — косвенное дополнение*).

В заключении настоящей главы подчеркиваются отличия и расхождения в понимании всех членов предложения. Далее излагаются термины членов предложения, характерные для чешской русистики и богемистики (ср.: *subjektové určení // sémantický subjekt* и нек. др.); синтаксисты, таким образом, стараются решить вопрос синтаксического синкретизма и уточнить классификацию членов предложения. Далее это чешский *doplňěk*; в русской синтаксической традиции этот термин не употребляется (этот член предложения обозначается по-разному, например, *предикативный атрибут, сказуемое определение, предикативный определитель, второе сказуемое, присказуемое, копредикат*). Большинство русских лингвистов не считается особым членом предложения и рассматривается, как именная часть предиката. Чешские русисты употребляют термин *дуплексив*; термин был заимствован от русской лингвистики Л. Д. Чесноковой [ČESNOKOVA 1973].

В конце обсуждаемой монографии (*Общие выводы*, [BERGER 2021, 121–123]) автор полагает, что исследуемые микросистемы синтаксических наименований *словосочетание, синтаксические отношения, члены предложения* являются самыми важными в области синтаксической терминологии; в русском и чешском языке они точно разработаны. В результате сопоставительного анализа были выявлены различия в трактовке и функционировании важнейших общеупотребительных синтаксических терминов. Сопоставительный анализ наметил места возможной интерпретации при изучении синтаксиса и при переводе данных синтаксических названий.

Следует резюме на английском (*Summary*, [BERGER 2021, 124–128]) и на чешском языке (*Resumé*, [BERGER 2021, 129–133]). В конце отпечатаны список литературы (*Библиография*, [BERGER 2021, 134–140]), список употребляемых сокращений (*Список сокращений*, [BERGER 2021, 140–141]) и список таблиц (*Список таблиц*, [BERGER 2021, 140]). Содержание помещено в начале монографии (*Оглавление*, [BERGER 2021, 5–6]).

Автор предлагаемой работы проанализировала весьма трудную синтаксическую тему на соответствующем специальном уровне. В сопоставительном плане рассмотрела с точки зрения содержания и взаимного отношения избранные термины в русской и чешской синтаксической теории. Работу можно считать ценным вкладом для сопоставительного изучения русского и чешского языков в синхронном плане. Результаты исследования могут быть вкладом для

дидактики изучения русского языка как иностранного, но могут стать также и теоретическим обогащением для чешской лингвистической русистики.

Алеш Бранднер

Библиография:

- ACHMANOVA, O. S. (2004): *Slovar' lingvističeskich terminov*. Moskva.
- BARNETOVÁ, V. a kol. (1979): *Russkaja grammatika 2*. Praha.
- BERGER, O. (2021): *Sintaksičeskije terminy v russkom i češskom jazykach: sopostavitel'nyj aspekt (na materiale vybrannych terminov)*. Brno.
- ČESNOKOVA, L. D. (1973): *Semantičeskije typy členov predloženiya s dvojným otnošením. Materialy dlja speckursa*. Moskva.
- FLÍDROVÁ, H., ŽAŽA, S. (2013): *Sintaksis ruskogo jazyka v sopostavlenii s češskim*. Brno.
- GREPL, M., KARLÍK, P. (1986): *Skladba spisovné češtiny*. Praha.
- Izvestija Rossijskoj Akademii nauk. Serija literatury i jazyka*, 2014, № 5 (73), s. 3–17.
- KARLÍK, P., NEKULA, M., PLESKALOVÁ, J. (eds). (2016): *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha.
- KUBÍK, M. (ed.). (1982): *Russkij sintaksis v sopostavlenii s češskim*. Praha.
- SLOVÁK, V. (2017): *Neshodný přívlastek v ruštině a češtině a problematika jeho vymezení*. Opera Slavica, 2017, № 2 (27), s. 31–43.
- SLOVÁK, V. (2018): *Vklad teorii grammatičeskogo sinkretizma v opisanií sintaksičeskogo urovnja jazyka na materiale ruskogo i češskogo jazykov*. Novaja rusistika, 2018, № 1 (11), s. 27–38.
- SLOVÁK, V. (2020): *Synkretizmus větných členů v ruštině a češtině*. Olomouc.
- SOCHOR, K. (2008): *Příručka o českém odborném názvosloví*. Praha.

НОВАЯ РУСИСТИКА

№ **2 / 2021** (XIV)

Международный журнал

современной филологической
и ареальной русистики

Web časopisu

www.phil.muni.cz/journals/novaya-rusistika

Archiv časopisu v Digitální knihovně FF MU

<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/115644>

Redakce

Ivo Pospíšil, šéfredaktor (ivo.pospisil@phil.muni.cz)

Josef Šaur, výkonný redaktor (josef.saur@phil.muni.cz)

Lenka Odehnalová, výkonná redaktorka (lenka.paucova@mail.muni.cz)

Adresa redakce

Novaja rusistika

Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky

Arna Nováka 1, 602 00 Brno

tel.: +420 549 496 240

Redakční kruh

Ol'ha Červins'ka, Anton Eliáš, **Grzegorz Gazda**, Jiří Gazda, Reinhard Ibler, Jiří Klapka,

Ol'ga Kovačičová, Mária Kusá, Aljaksandr Lukašanec, Zdeněk Pechal, Oldřich Richterek,

Lucjan Suchanek, Radomír Vlček

Vydává Česká asociace slavistů ve spolupráci s Filozofickou fakultou Masarykovy univerzity,
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, IČ 265 92 037.

Vychází 2× ročně, toto číslo vychází v listopadu 2021.

Grafická úprava obálky a typografie Pavel Křepela

Sazba v \LaTeX u písmy Linux Libertine a Source Sans Pro Zbyněk Michálek

Tisk Tiskárna Knopp, s. r. o., U Lípy 926, 549 01 Nové Město nad Metují

Náklad 110 výtisků

Časopis je evidován MK ČR pod. č. E 18201.

Časopis © Česká asociace slavistů, z. s., 2021

ISSN 1803-4950 (print)

ISSN 2336-4564 (online)

Cena jednoho čísla 130 Kč (plus poštovné a balné)