

ISSN 0494-7304 0207-4605

TARTU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

879

ŽANRI JA KUJUNDI POEETIKA
ПОЭТИКА ЖАНРА И ОБРАЗА

Studia metrica et poetica
Труды по метрике и поэтике

TARTU  1990

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
Ajalgratuld 1893.a. VIHK 879 ВЫПУСК Основаны в 1893 г.

ŽANRI JA KUJUNDI POEETIKA
ПОЭТИКА ЖАНРА И ОБРАЗА

Studia metrica et poetica
Труды по метрике и поэтике

TARTU 1990

Редакционная коллегия: Ю. Тальвет (председатель),
М. Гаспаров, А. Каалеп,
З. Минц, П. Олеск, П. Тороп.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ БАЛЛАДЫ. БАЛЛАДНОСТЬ

А. Мерилай

Понятие баллады включает многие разнообразные жанровые явления, такие, как древнефранцузская баллада, лироэпическая народная песня и романс, песни уличной литературы и ярмарочных балаганов, литературная баллада в лироэпическом или лирическом виде. Баллада - не узколитературное явление, она встречается и в музыке (особенно в современной популярной), и в искусстве кино и театра. Этот жанр, существующий во многих видах искусства, является всеобъемлющим и по распространению, ибо существует в различных формах повсюду. Для него характерны большая продуктивность и вековые традиции. Обилие балладного творчества позволяет предположить, что мы имеем дело не с нейтральным явлением в истории, и вынуждает искать сущностное в этом многообразии.

Пестрая картина жанровой практики отражается и в обилии теоретических положений, не каждое из которых доходит до рассмотрения сущности явления (хотя баллада относится к так называемым замкнутым жанрам, которые во многом легче рассматривать, чем иные /1/). Более глубокое и удовлетворяющее исследователей решение пока не найдено. С натяжкой можно допустить внешнее привязывание к понятию лироэпики баллады как своеобразного смешанного или промежуточного жанра или даже в качестве четвертого основного вида (так называемой балладики). Голая ссылка на синтетичность жанра с подчеркиванием или без преобладания какого-либо конкретного начала основного вида не позволяет более точно раскрыть структуру баллады /2/. Если же мы подробнее рассмотрим составные части синтеза и выделим их дифференцированные роли в целом, мы ближе подойдем к результату. Такого рода логический и синхронный подход был бы односторонним без диахронного измерения, которое раскрывает синтетическую структуру баллады также и историко-генетически. В связи с этим польский исследователь Эгожелский пишет: "Для исследователя, желающего раскрыть сущность баллады, единственным методом может быть лишь прослеживание исторических видоизменений. До характеристики основных тенденций в развитии баллады как поэтического жанра доходят лишь те литературоведческие исследования, которые стремятся раскрыть тенденции ее развития" /3/.

Как лирическая, так и лироэпическая баллада достигли расцвета в XIV - XVI веках, в эпоху Возрождения, но существовали они и раньше. Возникновение баллады относится к позднему средневековью - она является одним из последних жанров средневековья и тем самым одним из первых жанров новой эры /4/.

Название "баллада" приводит нас прежде всего к провансальской танцевальной песне, восходящей к античности, церковному искусству и местному народному творчеству. До настоящего времени принято генетически строго разграничивать провансальскую лирическую и европейскую лироэпическую балладу. Все же именно провансальскую балладу и близкие ей жанры следует считать существенными при возникновении лироэпической баллады. В провансальской поэзии логически и исторически закладывается основа следующей за ней лироэпической баллады, создаются необходимые для возникновения последней типологические признаки. Таким образом, перенос названия баллады на более позднюю английскую народную песню не случаен, но произошел на основе этих признаков. Лироэпическая баллада возникла тогда, когда локальную эпическую традицию разрушило вторжение иностранной лирики, которое, в свою очередь, было подготовлено церковной поэзией /5/. Все это знаменует начало новой эры.

Баллада была самым древним, центральным и наиболее культивируемым жанром народной провансальской поэзии, в других местах она могла быть общим названием всей поэзии трубадуров. Французская поэзия знает тысячи известных и анонимных авторов баллад. Провансальская поэзия в целом создала эпоху в европейской истории. К. Маркс пишет следующее: "Южнофранцузская - vulgo провансальская - нация не только проделала во времена средневековья "ценное развитие", но даже стояла во главе европейского развития. Она первая из всех наций нового времени выработала литературный язык. Ее поэзия служила тогда недостижимым образцом для всех романских народов, да и для немцев и англичан. В создании феодального рыцарства она соперничала с кастильцами, французами - северянами и английскими норманнами; в промышленности и торговле она нисколько не уступала итальянцам. Она не только "блестящим образом" развила "одну фазу средневековой жизни", но вызвала даже отблеск древнего эллинизма среди глубочайшего средневековья. Южно-французская нация "имела", таким образом, не только большие, но прямо-таки безмерные "заслуги" в семье европейских народов" /6/.

Вместе с самой балладой и ее названием по всей Европе распространился танец в стиле баллады (также и слово "танец"). Слово "баллада" связывается с танцем: провансальская ballada происходит из народно-латинского ballate, которое сродни сицилийскому и великогреческому слову βαλλιζω ("танцую"). В последнем рассматривается дериват древнегреческого слова βάλλω и дублет, в наиболее общем значении - "бросаю" /7/. Предполагается, что βαλλιζω происходит от фригийского термина βάλλιον. Это соответствует греческому слову φάλλος /8/. Форма все же мешает их определенно сопоставить. В теории баллады о слове ballad пока утверждается лишь это латинское происхождение, однако следует признать, что жанр имеет и греческую предисторию

Для провансальской поэзии характерно культивирование формы в отрыве от содержания. Тема не является здесь определяющей, жанровые принципы подчиняют себе любой объект изображения. "Баллада была подходящей формой выражения для любых мыслей. Она не ограничивалась каким-либо одним оттенком и не зависела ни от какого принуждения. Она использовалась в качестве как политического, так и религиозного, как сатирического, так и любовного стихотворения и между этими крайностями не было нюансов, которые она была неспособна выразить: Причиной являлось то обстоятельство, что ее характер определялся только ритмом и не зависел от объекта стихотворения" /9/. Возникает авторство и стремление к артистичности: среди создателей распространилось название *technici*, относимое в равной мере к сервенте, *estampie* и балладе. Не вдаваясь в более точное разграничение формальных канонов, достигших крайней сложности, следует отметить, что появление конечной рифмы, строфы, балладометрики и рефрена становится специфической характеристикой и для лироэпической баллады. По этим признакам она уже и внешне противопоставляется эпической традиции. Несомненно, эти признаки были характерны уже для средневековой церковной поэзии; это обстоятельство способствует распространению поэзии трубадуров и возникновению новой песенной традиции. В провансальской же поэзии формальные признаки стали культивироваться специально. Поэзия трубадуров распространялась в основном через придворные круги и торговые пути.

Предшественником как лирической, так и лироэпической баллады отдельные авторы считают церковную секвенциальную поэзию. Эта гимноподобная хоровая песня с повторами гармонических рядов встречалась и на народных языках. Уже в XVIII веке здесь встречается конечная рифма, которая была заимствована у религиозных акафистов, т.е. гимнов (*ῥῆμῶς ἀκόθιστος*). Конечная рифма с регулярными дихотомическими повторами возникла путем качественного сдвига, при котором произвольность так называемых гомотелевтов (*ἁποιοτελεῖντα*) заменялась регулярностью. Гомотелевты сами были заимствованы из софической риторики, где они являлись обычными фигурами; по мнению исследователя византийской эпохи С.С. Аверинцева, благодаря диалектическому характеру греческого языка они перешли в рифмы. Это был перелом в развитии поэзии, который полностью проявился лишь в романской поэзии с обилием рифмуемых слов /10/.

Бесспорно, существенной в возникновении рифмы является и арабская поэзия, под влиянием которой находились трубадуры. Но это влияние является, очевидно, вторичным, ибо трудно предположить влияние арабской поэзии на церковную поэзию.

Близко к рифмической группировке деление стихотворений на определенные строфы соответственно структуре их содержания тезис - антитезис - синтез, харак-

терное для всей романской поэзии. Сосредоточение на трех последовательных сценах является главным признаком и лироэпической баллады. Музыкальное сопровождение, если оно встречается, в обоих случаях секвентичное. По форме строфы провансальская баллада была, в основном, октавой, которая позже разделилась в местах синтаксических пауз на четверостишия. Даже лироэпическая баллада позже существовала, в основном, в виде четверостишия, хотя прямая связь здесь необязательна. Более существенным является то, что лироэпика использовала формы, созданные лирикой, и возникла непосредственно под влиянием последней. Так, например, известно, что романсу предшествовала более ранняя испанская лирика, подражающая провансальской поэзии; романс, возникший под ее влиянием, на начальном этапе был более лирическим, чем позже, когда он приобрел более эпические черты /11/. Конечная рифма и строфа являются определятельными признаками лироэпической баллады, и "Песнь о Гильдебранте" XIII века можно считать уже балладой.

Рефрен, характерный для провансальской баллады, случайно встречавшийся и раньше, отмечен как в средневековой церковной хоровой песне, так и в сицилийской буколке. Этот признак лиричности часто встречается и в лироэпической балладе, но он не обязателен, как и пляска. Использовалось также рефренное обращение (*envoi*), аналогией которого является морализирующее окончание лироэпической баллады.

Что до стихотворного размера баллады, то ей свойствен хорейский тетраметр, в основном в лироэпической балладе. Размер унаследован из античной хоровой лирики. Как и сатурнический стих, и секвенции вагантов, провансальская баллада и испанский романс первоначально использовали этот размер (хотя и тонический), который позже разделился на месте цезуры, что привело к восьмисложнику.

Хорейский тетраметр является основой балладного размера, на что указывал в своих лекциях и М.Л. Гаспаров /12/. Этот размер характерен также для *cantares de gesta*, или *chanson de geste*, но в них не обязательно присутствует шестнадцатисложник. Дифирамбическая и фаллическая часть хоровой лирики были в греческой поэзии наиболее жизнеспособными, сохранив и после эллинизма свою связь с музыкой и мимикой. Для хоровой лирики обычно выбирали отдельные части из мифов и включали в исполнение лирические размышления. По всей вероятности, обоснованным является предположение, что в названии баллады сохранился этимологический след античных дionyсийских танцевальных песен, которые на пириферии существовали еще длительное время. Аристотель, который из дифирамба и фаллической песни выводит возникновение трагедии и комедии (ибо они тоже длительное время использовали хорейский тетраметр), признает этот размер особенно подходящим для танца. Так что танцевальные песни уже в античное время были почвой для драмы, принимая на себя в случае отсутствия пос-

ледней ее функции /13/. В. Кранц сравнивает дифирамбы с балладами других народов /14/.

Метод баллады можно назвать эклектичным в том же позитивном смысле, как и философию до эпохи Возрождения и в эпоху Возрождения, которая из векового опыта выбирала существенное и толковала это в свою пользу. Так и о древнефранцузской балладе сказано, что "она в действительности являлась эклектичным соединением многих лучших черт французской лирики", будучи в то же время все же одним из древнейших жанров и распространившись, например, в Италии задолго до сонета /15/. Относительно лироэпической баллады можно сказать то же самое, ибо она соединяет в себе достигнутое как в старой эпической, так и в новой лирической, а также религиозной традиции. Именно поэтому в отношении ее используется понятие "мозаичная" /16/.

Здесь мы стоим перед проблемой синкретизма. Если хоровая лирика в действительности была синкретичной, включая начала лирики, эпики и драмы и возможности их разветвления, то ко времени возникновения баллады основные виды литературы были совершенно самостоятельны (при этом в "Романе о Розе", мистерии, моралите и церковных песнях использовался еще восьмисложник). В лироэпической же балладе эти начала достигают уже вторичного, упорядоченного объединения и синтеза, где существенную роль играет сознательное художественное намерение. Баллада вновь синтезирует свои основные виды, ставшие самостоятельными, в единое целое и является логически их началом, ибо здесь проявляется понимание и осознание искусств. Скандинавист М.И. Стеблин-Каменский пишет: "Более вероятно, однако, что связь баллады с пением и танцем вовсе не представляет собой черту архаичную. Связь эта - как бы вторичный синкретизм уже самостоятельных искусств, т.е. такое их сочетание, которое характерно, например, для оперы. Пение и танец, сопровождающие поэтический текст, как бы подчеркивают, что и этот текст - искусство, т.е. не историческая традиция, а художественное обобщение действительности, правда не историческая, а художественная" /17/.

В.М. Жирмунский также считает балладу жанром так называемым ново-синкретическим, влияние которого на поэтику и поэзию следующих времен, по его мнению, является решительно значительным. /18/. М.И. Стеблин-Каменский отмечает определяющее влияние баллады на более позднюю эпiku (как романтическую, так и реалистическую), В. Кайзер - на драму /19/.

Так и о романсе сказано, что из его "формы и исторической тематики в "золотой век" рождается испанская национальная драма" /20/, которая, будучи созданной Лопе де Вега, сохраняет в сценах, изображающих действие, еще драматическую форму романса. Р. Менендес Пидаль называет романсаго квинтэссенцией испанской жизни и литературы /21/.

В Англии балладное начало наблюдается в творчестве Шекспира, Марло, Кида /22/. Естественно, роль бал-

лады как питательной почвы искусств не следует аб-
тизировать, но осознание этой роли в литературном соз-
нании до сих пор недостаточное. В этом виноваты именно
теоретики баллады: нет убедительных обобщений и итогов,
которые напрашиваются сами, сказано или мало, или поло-
винчато. В сущности убедительное место для баллады в
системе жанров еще не определено.

На северную балладу в ее генезисе и эволюции влия-
ние оказала южная танцевальная песня, но она возникла,
несомненно, из местных предпосылок. Содержательными при-
чинами было распространение ростков сознания нового
времени и, тем самым, рост лирической доли в культуре.
Дифференцированное лирическое и эпическое начало явля-
ется источником баллады. Баллады резко противопостав-
ляются поэзии скальдов и отражают в своем драматизме
конфликт нового и старого. Публика была активной и мо-
лодой. В тематике баллад (романсов) преобладала любовь
и прочее, относящееся к семейной сфере, основной конф-
ликт - субъект против клана. Драматический конфликт
субъективного и объективного нащел адекватное выраже-
ние в лироэпике. "Противоречие между человеком и при-
родой заменилось конфликтом между человеком и общест-
вом, и песни соответственно изменились как по содержа-
нию, так и по форме", - пишет английский исследователь
А. Лойд /23/. Поскольку в период возникновения баллад
этот конфликт был более актуальным, ранние баллады зна-
чительно драматичнее. Позже следуют неизбежная лириза-
ция со спадом напряжения и продолжающееся сокращение
объема баллады. Мысль все более сосредоточивается на
чистом конфликте в лирических целях и отходит от эпи-
ческого.

Характерно, что первые импульсы для возникновения
будущих произведений - "Охота на Шевъете", "Эдвард",
"Робин Гуд" и "Дух милого Вильяма" - появились именно
в клерикальных кругах, которые для пропаганды библей-
ских историй стали использовать строфические повество-
вательные песни с конечной рифмой и диалогом - древней-
шая из них "Июда" (XII век). Существенное место зани-
мала распространенная лирико-драматическая церковная
хороводная песня *canon*, разновидностью которой иногда
считалась и древнефранцузская баллада. Как церковный,
так и провансальский вариант хоровой лирики со своим
танцевальным лиризмом смешались с традицией героических
песен и создали предпосылки для возникновения лироэпи-
ческой баллады /24/.

Таким образом, провансальский пример не следует
переоценивать, он входит в качестве одного из компо-
нентов в целостный и обширный комплекс источников влия-
ния. Считалось, что баллады исходили именно из тради-
ции танцевать и выступать в церковных садах, содержи-
мом же провозглашая начало освобождения от религиозного
сознания /25/.

Появление баллад знаменует отражение перелома в
общественном развитии, сопровождающемся большими и ма-
лыми драматическими гражданскими войнами. В противополож-

ность эпике (синкретической поэзии) баллады сосредоточиваются на изображении действия. Известный теоретик Г. Джеролд пишет: "Таким образом действие - и именно действие, сконцентрированное на единичной ситуации, которая может быть или кульминацией цепи более длительных действий, или одиночным сенсационным случаем, - является первым существенным признаком в балладах европейских народов. Второй существенный признак тесно связан с этим и ... даже лучше подтверждается фактами. С одной стороны, о чем бы баллада ни повествовала, или, с другой стороны, как бы она это ни делала, всегда господствует тенденция повествовать историю драматически" /26/. Баллада основывается на драматизме, поэтому ее фабула крайне проста, но она не является упрощенной схемой эпической фабулы, которую баллада часто использует: она специфична своей крайней сконцентрированностью. Действие начинается с так называемого пятого акта (*in medias res*), и развитие его является фрагментарным, стремящимся от кульминации одной сцены к другой и избегающим всего постороннего, вводного и связывающего. Часто оно даже обрывается до развязки. Его стиль охарактеризован словами "скачущий и затяжной" (*leaping and lingering*), он является одновременно резким и монотонным. Действие происходит непосредственно на глазах у зрителя, это также подчеркивают драматический диалог, который в кульминации переходит в обмен репликами, и "полудраматическая" техника исполнения. Действующие лица являются анонимными и типизированными, даже в том случае, когда они имеют исторические имена. "Лица почти всегда являются алгебраическими: они нужны лишь для развития драматической ситуации, чтобы вызвать драматические переживания" /27/.

"В героической позиции безымянные персонажи были вообще невозможны", - пишет также М.И. Стеблин-Каменский. Тип современной литературы (в средневековье типом была библейская личность) начинает свой путь именно с баллад /28/.

Баллада строится на драматическом начале, которое образуется из конфликта объективного и субъективного, с последним связывается лиричность. Основная функция баллады - вызвать глубокие эмоции. Баллада стремится внушить чувства и всегда лирически окрашена, достигая этого многими эффектами: музыкальным сопровождением, обилием словесных повторов, скрытой развязкой, аллегорией, лирическими формальными приемами на различных уровнях. К лирическому герою относятся симпатии автора и публики, превосходство над старым и мешающим гарантирует развязка, где над внешней неизбежной гибелью героя реет так называемая моральная победа. Это достигается каким-либо традиционным мотивом, как, например, "симпатичные растения", которые склоняются над могилами павших. Сопровождается это распространенным в романтической традиции намеком, что сам бог осуждает старую мораль и оправдывает романтическую любовь как закон природы, хотя мы имеем дело с ересью. С лиричностью связывается в балладе и мифическая и страшная атмосфера,

относительно которой в теории имеются различные версии. Многие авторы считают это основным признаком баллады. Для романса соответствующая бутафория (остатки древних верований), иррациональный страх и прочее псевдорелигиозное) весьма чужда. Но это не делает романс менее "балладным", скорее наоборот. Названная атмосфера не является для каждой баллады обязательной. Это наводит на мысль, что мы имеем дело со страхом человека нового времени перед собственной субъективностью, когда в сознание уже не входил бог, гарантирующий единство мира, и человек оказался вдруг один среди чужой, враждебной и незнакомой внешней обстановки. Со временем из баллад исчезает чувство страха, оно видоизменяется просто в поиски сенсаций. Герой может погибнуть лишь потому, что он, в сущности, уже является победителем, через видимый проигрыш он лишь укрепляет свою позицию. К такого рода победе субъективного баллада стремится со всей своей артистичностью, которая становится принципом и которая чужда эпической традиции. "Баллады периода расцвета (XV - XVI вв. - А.М.) близки к действительности и в действительности и выдвигают на первый план человека, который сам действует", - пишет В. Кайзер /29/.

Баллада является противоположностью эпической традиции, но не свободна от нее. Эта традиция ей нужна как почва, от которой происходит отталкивание через драматичность, чтобы возникли лирические настроения и мысли. Поэтому тематикой баллады становится не любая, а лишь избранная история и не подлинник, а лишь переработанный сюжет. М.И. Стеблин-Каменский пишет, что в противоположность героической поэзии, исходящей из локальных преданий, баллада черпает свой сюжет из самых разнообразных источников - как устных, так и письменных, из традиционных и нетрадиционных, скандинавских и иностранных /30/.

Из эпической традиции сохраняются те истории, которые ввиду своего драматизма хорошо актуализированы. Но их значительно меняют: ограничивают сюжет; представление становится динамичным, но обрывистым; повествование внешне объективное и беспристрастное, но автор может каждую минуту вмешаться, освещая сюжет лирично.

Автор также отдаляется от повествования, что раньше было неизвестно. Эпическое начало всегда готово подчиниться лиризму и драматизму, даже в случае, когда оно обширное /31/.

Тенденции роста лиризма баллады посвящено много научных трудов, особенно советских ученых /32/.

Следует отметить, что драматическое, лирическое и эпическое начало находятся в качественно различных функциональных отношениях в системе жанра как целого.

Как утверждает, в XV - XVII веках в Англии баллада была для самовыражения практически единственной народной формой искусства /33/. Правдоподобно утверждение или нет, но тот факт, что можно делать столь глобальные выводы, доказывает универсальность баллады как формы общественного сознания. Естественно, что баллада

сразу завоевала и возникающие типографии. Она распространилась как баллада бродсайдов (broadside ballad), будучи напечатана на одной стороне листа, рядом помещалась гравюра и ссылка на какой-либо отрывок известной мелодии. Позже на другой стороне печаталась реклама. Ввиду огромного товарного рынка расцвела улично-литературная балладная продукция. Только один из крупнейших издателей - Company of Stationers - напечатал за полтора века (1557 - 1709) более 3000 новых баллад, т.е. примерно 20 в год. Роль баллады, бесспорно, велика в распространении печатного искусства вообще. Новое ("The new ballad of ..."), сенсационное, правдоподобное в типическом привлекало в балладах, что вело к увеличению массового тиража. Добавим конфликтность, умелый способ передачи лирического начала и произвольное обращение с тематикой повествования при ее типизации и прочее характерное для баллад - и можно утверждать, что именно баллады формировали журналистскую эстетику. Даже о так называемых фронтовых романах сказано, что "они создавались на месте и они имели ту же функцию, что и газеты сегодня" /34/. Р. Менендес Пидал также называет романы новостями дня - *noticiero*, "именно с балладами расцвел журнализм", - утверждает также теоретик Г. Джеролд /35/. Л. Шепард пишет, что баллада "существовала в функции газеты и, по всей вероятности, была столь же точна при передаче событий, как газеты на современном этапе" /36/. Он утверждает, что баллады имели все рубрики современной газеты: двор, убийства, местные новости, политику, спорт, юмор и рекламу /37/.

Современная народная газета развилась на основе баллады бродсайдов, хотя идея газеты восходит ко времени Цицерона, и существовала она в различных формах как газета при некоторых европейских дворах, например *gazetta* в Венеции, уже раньше. Даже фактически известно, что первая дошедшая до нас английская газета "*Courants of News*" была напечатана на уличных листах /38/. Л. Шепард отмечает все же, что на современном этапе газеты живут своей жизнью, и, может быть, единственное, что в них указывает на происхождение от балладных листов, это готический шрифт названий. Но тут же он добавляет: "Несмотря на все это, содержание газет и журналистский стиль очень близки балладному певцу, и их всегда можно зарифмовать и переложить на музыку. Магическое время менестрелей позади, но вряд ли тематика уличных листов изменилась ... пишущие баллады никогда не страдали от нехватки материала: один повесится сегодня, другой утопится завтра и т.д." /39/. "Традиция уличных листов, естественно, прошла наконец. Кино и телевидение поглотили песню, танец и народные жанры драмы, которые когда-то находили свое отражение в балладах" /40/. Но каким образом фильм может растворить в себе то, что ему было чуждым эстетически? Поэтому Л. Шепард констатирует, как и немецкий исследователь В. Шмидт, что баллада помогает понимать более обширные и сложные проблемы, чем можно предположить просто при классификации /41/.

К XVIII веку в Германии сформировалась на основе газетной песни и наряду с ней т.н. Bänkelsang. Она стала на ярмарочных представлениях и народных сборищах центральной. Певец исполнял эти песни на подмостках в сопровождении музыканта, показывая увлеченно слушающей толпе народа картинки, изображенные на доске /42/. Такой способ развлечения был в Европе сверхпопулярным, и здесь кино как феномен представлено столь эксплицитно, что оно нуждалось лишь в дальнейшей технической реализации. Таким образом, журналистика и искусство кино (пресса и кинематография) в конкретности своего возникновения в долгу перед балладой как центральным явлением демократической культуры. Ю.М. Лотман в своей знаменитой книге "Семиотика кино" также указывает на лубок (русское соответствие балладе бродсайдов) как явление, подготавливающее кинематографическую эстетику. Таковой была также серия икон в XV веке /43/. Антитетическая в отношении былин балладная традиция и в России не отличается, в сущности, от европейской, распространяемое ею сознание проникает во все области жизни /44/. Предыстория киноискусства начинается, тем самым, эпохой баллады. Естественно, и до секвенций (не зря это термин и кинематографии) ритмически повторяющаяся последовательность сцен, скачкообразность, фрагментарность, фоновая музыка, субтитры и пр. существовали, по всей вероятности, не как эстетический принцип. Они актуализируются лишь в балладе, раньше они были просто неосознанными направлениями. С другой стороны, из этих ярмарочных представлений происходит и пестрое, сходное с коллажем искусство варьете; также и поэтика Б. Брехта, например, в принципе основывается на поэтике Bänkelsang /45/.

С. Эйзенштейн, анализируя поэму Мильтона "Потерянный рай", утверждает, что в ней используются такие приемы монтажа, как быстрая смена точек наблюдения, фокусирование и пр. Сами приемы не изобретены Мильтоном, а уже давно использовались в балладах, в связи с чем исследователь М. Ходгарт отмечает, что анализ С. Эйзенштейна можно успешно применить к самим балладам. Они повествуют свою "историю так же, поскольку они используют метод монтажа. Они излагают историю не только как последовательность секвенций, но и как быстро сменяющийся ряд. Монтаж встречается не только в основной схеме, но и в побочном движении" /46/. По всей вероятности, баллада отражает больше всего те поиски, которые позже кульминируют в киноискусстве, но не являются в этих стремлениях изолированным явлением. Так, например, в рыцарских романах и поэмах средневековья и эпохи Возрождения наличествовала последовательность событий со сменой точек наблюдения.

Так и в балладе более позднего времени не следует видеть тенденции упадничества (замену драматизма мелодраматизмом, девальвацию эстетических принципов, погружение во все более низкие слои общества), как это до сих пор в основном делается, но следует признать и прогрессивность.

И. Шепард пишет: "Уличная литература была ближе к жизни, чем книга. Обычные люди без интеллектуальных претензий и социальных позиций издавали уличные листы, пели баллады или составляли памфлеты и народные книги" /47/. Балладу, относящуюся в качестве центрального явления к демократической культуре, можно осознать как постоянно движущуюся под физико-математическими науками нового времени, философией, аристократическим искусством и прочей высокой культурой и видеть ее в некотором смысле как более прогрессивную. Можно даже утверждать, что в высокой культуре постоянно "открывают" то, что вековая практика баллад (но, несомненно, не только баллад) давно ввела в сознание. Все же роль баллады как явления недостаточно признана, так что "ошибка" английской аристократии продолжает существовать. Может быть, в балладе не желают видеть один из демократических питательных субстратов искусства потому, что эстетическое представлено здесь не в чистом виде, а *cum grano salis*, вперемешку с развлекательным и публицистическим? Или не все в ней можно признать субтильным? Или по какой-либо другой естественной причине, заставляющей не признавать и свое происхождение?

Романтизм основывается на народности в значительной части именно на балладах. Литературное рождение этого полулитературного жанра начинается в английском романтизме. Уже в 1711 году критик Адисон обращает внимание на баллады в связи с новым эстетическим идеалом, на который указывали слова "живописная", "готическая", "романтическая". Начались публикации сборников баллад, вершиной которых были "Песни Оссиана" Дж. Макферсона (1760 - 1765) и издание Перси "Памятники старинной английской поэзии" (1765), которые имеют большое значение для романтизма /48/.

Гердер, Бюргер и молодой Гёте основательно изучали эти произведения, обращаясь и сами к народной песне. По примеру ярмарочных песен, романсов и английских баллад родились первые художественные баллады, авторами которых являлись Глейм, Хёлти и Бюргер. "Ленора" Бюргера (1773) со своим темпом была настолько оригинальной, что быстро распространилась по всей Европе и стала эталоном художественной баллады, оставаясь в этой роли до настоящего времени. Балладный бумеранг поразил и Англию, так что Бюргер, по словам Гейне "первый гражданин в немецкой поэзии", мог себя по праву титуловать "самым крупным ханом в царстве баллад" (W. Kayser) /49/.

"Буря и натиск" начала с баллад, и это была "наиболее чистая поэтическая форма выражения движения", ибо роман должен был еще доказать свое существование, лирика была прикована к традиции, и романтическая драма судьбы поначалу и рождается "из духа баллады". Балладу рассматривают как предшественницу драм и лирики Гёте и Шиллера, центральное место в истории их творчества занимал "год баллад" (1797). Для немецкой литературы баллада стала очень существенным жанром, авторами были поэты Уланд, Гейне, Брентано, Арним, Ша-

миссо, Дросте-Хюльсхофф, Эйхендорф, Рюкет, Фонтане, Фрейлиграт, Мюнхгаузен, Ленау, Келлер, Платен, Хеббел, Мёрике, Мейер, Лилиенкрон, Вейнерт, Бехер, Брехт ... Еще в 1906 году на балладную премию "Woche" претендовали 4900 истории, в основном на нижненемецком языке. Баллада является одним из основных представителей немецкой литературы в мире. Ее развитие от так называемой духовной баллады до естественномagической, а затем дальше до исторической баллады судьбы в некотором смысле повторяет и немецкая философия, если иметь в виду Фихте, Шеллинга и Гегеля /50/.

Значимость баллады в возникновении и развитии романтизма глубоко не обсуждалась, но все же бросается в глаза ее актуальность и использование до переломных выдающихся произведений романтизма и манифестов, не говоря о всеобщем длительном интересе к балладам. Так, известен факт, что исторические романы В. Скотта имели генетическую связь с его юношескими балладами и со сборником "Old Scottish Menestrels". Раньше других и самостоятельно пришел к балладным элементам Бернс. Общий сборник поэтов озерной школы "Лирические баллады" знаменует прорыв романтизма в английской литературе. Во Франции с немецкими романтиками и их балладами знакомит читателей мадам де Сталь, затем следуют "Оды и баллады" Гюго, появившиеся до "Кромвеля". Карамзин писал стихи о "Раисе" еще до "Бедной Лизы". Балладами русского Бюргера - Жуковского - начинается романтизм в России. За его балладами и балладами Катенина следуют баллады молодого Пушкина, у которого даже в "Евгении Онегине" имеется много балладного и продолжают темы юношеских баллад. Затем были М.Ю. Лермонтов, А.К. Толстой, А.В. Кольцов и др. /51/ Основоположник польского романтизма Мицкевич начинает с мощного цикла "Баллады и романсы", это же название использует и чех Ян Неруда - наследник К.Я. Эрбена. Несомненно, аналогии можно найти и в других литературах (так, например, в литовской литературе романтизм тоже начинался с баллад). Баллада имеет большие заслуги перед романтизмом, так что поражает отсутствие внимания к этому вопросу. Несомненно, связи здесь более сложные, чем просто историческая последовательность. Возможно, невнимание науки обусловлено тем, что баллада - явление во многом предромантическое, и, сосредоточив внимание на крупных произведениях, история литературы не уделила достаточного внимания балладе как предшественнику течения. Являясь так называемым полулитературным жанром, баллада до настоящего времени остается на периферии литературы и науки. В ней имеется много эмбрионального, низкого и внелитературного, чтобы полностью признать ее эстетически. Именно в этой эмбриональности кроется некое начало последующих поэмы, лирических романов и драм, романтической традиции в целом, и не только в литературном аспекте. Художественную балладу следует признать совер-

шенно самостоятельным жанром по сравнению с народными балладами (в художественной балладе автор не подчиняется формальным ограничениям, произведения имеют, в основном, эстетическое устремление и относятся уже к сложной системе литературного процесса). Все же неизбежно сохраняются свойственная балладе внутренняя структура и наиболее существенные типологические черты, в связи с чем художественная литературная баллада является лишь следующим этапом в развитии баллады как жанра. Поскольку баллада живет в настоящее время, это доказывает, что вся ее внутренняя структура и сейчас может адекватно отражать реальный мир. Поскольку в исследованиях о балладе появляется все больше общих точек зрения, то кажется, что жанр "созревает", как в понимании Гегеля вообще романтическое искусство.

Научное изучение баллады во многом основывается на определении Гёте (ср. труды Ф. Неймана, М. Олишлэгера и др.), что баллада является репрезентативным жанром всей поэзии, ибо здесь можно обнаружить начало лирического, эпического и драматического в их подлинности и целостном единстве. Гёте: "Вдобавок ко всему такие стихотворения очень представляют всю поэзию, ибо эдементы здесь еще не разделены, а спаяны, как в живом первобытном яйце (Ur-Ei), котсрое следует лишь высидеть, чтобы поэзия как наиболее совершеннейший феномен могла взлететь" /52/. Этот начальный феномен, в котором можно было распознать начало искусства, бытовал еще при Гёте. Все же мы имеем уже дело с синтезированной первобытностью, которая не переходит за границы позднего средневековья. По отношению к романтической традиции балладу действительно можно признать началом, поэтому для своего времени видение Гёте было безошибочным. Романтическая теория не знает другой первобытности, считая балладу даже более древней, чем эпос. В высказывании Гёте остается открытым, является ли "божественным феноменом" сама баллада или расцветающая на ее почве поэзия, но оба решения возможны и не исключают друг друга.

Наглядное (биологическое) представление Гёте о балладе приемлет также В. Кайзер. (Баллада сама по себе является благодатным материалом для исследователя, ибо она дает представление о всей литературе целиком). В. Кайзер располагает три основных видовых начала в пирамидальную систему, основание которой образует эпическое, вершину же - лирическое начало. Между ними остается "большой водопад" (große Fallhöhe), который возникает в итоге столкновения внутреннего и субъективного (Zusammenprall) с внешним и объективным. Это основа драматического начала. Согласно В. Кайзеру, сущностью баллады является отражение продолжающегося конфликта человека с миром во все моменты этого конфликта. Каждое основное видовое начало отражает соответствующий ему момент, образуя совместно целое с дифференцированными функциями. Хотя В. Кайзер не выдвигает явно разные роли начал, их легко назвать. Эпи-

ческое начало можно назвать условным - это материальная основа, на которой зиждется лиризм баллады и которая скрывает в себе драматическое содержание. Драматическое начало можно назвать основополагающим, ибо на нем баллада в своей конфликтности основывается, и для изображения его отыскиваются конфликтные истории. Заключая в себе эпическое и лирическое в их противоположности и в состоянии перехода друг в друга, драматическое начало хранит их на переднем плане, оставаясь само на заднем плане самым скрытым. Не каждый исследователь признает в балладе фундаментальную роль драматического. Лирическое же начало можно назвать формальным, ибо оно окрашивает и оттеняет балладу эмоционально, являясь таким образом финальным, фиксирующим и формирующим началом. С этими началами связываются и категории содержания, внутренней формы и внешней формы. Эту общность с дифференцированными функциями В. Кайзер называет структурой баллады (balladeske Einstellung) /53/. Он находит термину применение и вне баллады - вначале для характеристики балладоподобных явлений в некоторых других произведениях, затем он идет еще дальше, считая балладными и целые жанры, такие, как новелла и драма судьбы. Кайзер приводит множество примеров, каким образом исчезла граница между балладой и прочей романтической литературой, как легки переходы от баллады к драме, к эпике или лирике, а также наоборот. Мы можем тем самым в балладном жанре увидеть определенное генерирующее единство, которое содержит в себе возможности всей поэзии и занимает центральную позицию. Это генерирующее начало обусловлено, очевидно, сущностной структурой баллады. Если сказано, что что-то рождается "из духа баллады", то это указывает именно на основную роль ее внутренней структуры. В балладе как основном жанре демократической культуры структурно представлены все возможности романтических искусств нового времени, баллада является скорее источником высокой поэзии, чем подражательницей ее. Естественно, не в абсолютном смысле. Таким же образом мы можем идти от двух предыдущих уровней - баллады и балладного (как эти понятия использует, например, Лермонтовская энциклопедия) /54/ - еще дальше и утверждать, что, по всей вероятности, существует и третий уровень - балладное вообще, или балладность. Это существенно еще потому, что наряду с функциональным расположением трех основных начал категории балладности в произведениях встречаются и прочие типологические черты, исходящие из балладной поэтики. Несмотря на то, что произведения по-настоящему художественные сосредоточиваются на лирическом, эпическом или драматическом, в своей сущности они являются синтетическими и тенденция возможна лишь при наличии целого. Таким образом, балладность пронизывает всю литературу, которая в целом является лирической, эпической или драматической. Таким образом уже в художественной балладе господствует первичная балладность. В романтических

искусствах нового времени действительно в некотором смысле господствует балладность. Применяв термин, мы вовсе не хотим сказать, что все художественные произведения нового времени являются балладами, а лишь хотим указать на исторически определяющую роль балладного жанра, которую он, естественно, выполнял не сам по себе, но будучи центральным по отношению к искусствам, которые во многом в долгу перед его начальным феноменом. В эпическом содержании кроется драматический конфликт, выраженный в лирической форме и в интересах лирического.

Для самой баллады синтетичность является не застывшей системой, а изменяющейся с развитием литературного процесса. Эпическое начало имеет склонность уменьшаться до документальности и до только маркированных сюжетных опорных точек. Драматическое начало утрачивает свои внешние декорации, стремясь лишь к чистому динамическому конфликту. Лирическое превалирует и может полностью заслонить эпическое и драматическое и перейти в лирику (см., например, баллады Н. Тихонова).

Согласно Гегелю, баллада содержит в себе целостность поэзии, изображая замкнутую и противоречивую объективную целостность в ее эмоциональном переплетении. Через балладу лирика сближается с эпикой, выбирая эпический объект изображения, но такой, в котором кроется конфликт /55/.

"Таким образом, содержание имеет эпический характер, обработка же - лирическая" - такая диспаратность предполагает основательное противоречие, драматическое начало или, по Гегелю, целостность действий. В его трактовке автор баллады выбирает для повествования также только такие замкнутые в себе события, через которые, подчеркивая наиболее острые моменты, удастся на основе столкновений вызвать у реципиента желаемое переживание наиболее сконцентрированно, внутренне и совершенно. Баллада преподносит последовательные картины моментов действия, переплетая их в то же время различными эмоциями. Так можно вслед за Гегелем сказать, что баллада представляет романтические искусства наиболее типично, объединяя в себе цельность искусств (Totalität der Künste). Таким образом глубоко раскрывается синкретическая сущность баллады, ибо целостному отношению субъект - конфликт - объект через лирическое, драматическое и эпическое сопутствует также музыкальное, мимическое и образное. Крайне четко это наблюдается в Bänkelsang, традиция которого существует и в настоящее время в популярных концертах и в прочем.

Если романтические искусства логически и исторически считать постбалладными, то основание имеет и понятие балладности. Содержательно это означает, что конкретное выдвигание и распространение абстрактной целостности поэзии является исторической заслугой в основном именно этого жанра. К тому же целостное долж-

но до рассеяния быть осознано как целое. Термин "балладность" не следует навязывать литературе и даже вырывать из теории баллады, он просто указывает на то, что одни жанры в определенном смысле более существенны, чем другие, что через один жанр можно в понятие включить литературу в целом и раскрыть ее в новом аспекте. Несомненно, русло балладности для литературы в целом является узким и достаточно внешним, но достоверно то, что оно существует. Аналогией была бы романсность, что и означает романтичность.

К. Маркс очень точно высказывается о важных формах искусства, которые возможны лишь на низкой ступени его развития, и о менее значимых. Первые он называет создавшими эпоху: "Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств" /56/. С одной стороны, эпос создал неосознанно-художественную обработку природы. Теперь мы находимся в начале сознательного художественного творчества: "С другой стороны, возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще "Илиада" наряду с печатным станком и тем более с типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музыки, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?" /57/.

Как это ни наивно на первый взгляд, следует спросить, какова в век печатного станка эпохальная форма искусства. К. Маркс это более точно не определяет, очевидно, по той причине, что в связи с пестрым обилием жанров, господствовавших в начале эпохи, это сразу и невозможно было сделать. Такую роль больше не мог взять на себя какой-то один жанр. Несмотря на все это, кажется, что решение предложит лироэпика.

В интересах более основательного выявления следует критически отнестись к понятию "балладности" как принципиально, так и конкретно. Объяснение столь богатого и универсального культурного феномена не под силу одному автору, но для анализа поэтики самой баллады предлагаемое понятие, несомненно, продуктивно.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. См. В.И. Коровин. Лирические и лироэпические жанры в художественной системе русского романтизма: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. - М., 1982.

2. Русское советское литературоведение понимает балладу как синтетический жанр, в котором превалирующим является лирическое начало. Этой созданной Белинским традиции следуют, например, Ф. Головенченко, В. Хализев, Г. Поспелов, Л. Тимофеев, Н. Венгров, Л. Чернец. Сторонником эпического начала является А. Микешин, еще больше к лирике склоняются И. Гринберг, Н. Гуляев и Л. Шепилова. Общая тенденция такова, что немецкая традиция трактует балладу как более синтетическую, русская - как более лирическую, а английская - как более драматическую, отражая таким образом соответствующую практику каждой страны. Балладная практика в целом стоит выше локальной практики. При этом в структурном смысле нигде не проводятся четкие границы между фольклорной балладой и художественной балладой. Разница в эстетическом характере.
3. Cz. Zgorzelski. *Über die Strukturtenzenzen der Ballade // Zagadnienia rodzajow literackich.* - *Yodf*, 1962. - Т. 4, Z. 2. - S. 129.
4. M. Hodgart. *The ballads.* - London, 1962. - P. 73.
5. L. Pound. *Poetic origins and the ballad.* - New York, 1962. - P. 42 и сл.
6. К. Маркс, Ф. Энгельс. *Об искусстве.* - М., 1976. - Т. 1. - С. 305.
7. P. Chantraine. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots.* - Paris, 1968. - Т. 1.
8. O. Haas. *Wiener Studien.* - Wien, 1958.
9. F. Davidson. *Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade.* - Halle, 1900. - S. 73.
10. С. Аверинцев. *Поэтика ранневизантийской литературы.* - М., 1977. - С. 221 - 236, 289 - 290.
11. Р. Менендес Пидал. *Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения.* - М., 1961. - С. 549.
12. М.Л. Гаспаров. *Лекции, прочитанные в осеннем семестре 1985 в ТУ.*
13. Аристотель. *Соч.: В 4 т.* - М., 1983. - Т. 4. - С. 650.
14. W. Kranz. *Geschichte der griechischen Literatur.* - Leipzig, 1958. - S. 97.
15. F. Davidson. *Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade.* - S. 15.
16. Н.Т. Елина. *Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады.* - М., 1973. - С. 118.
17. М.И. Стеблин-Каменский. *Древнескандинавская литература.* - М., 1979. - С. 174.
18. В.М. Жирмунский. *Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады.* - М., 1973. - С. 101 - 103.
19. W. Kayser. *Geschichte der deutschen Ballade.* - Berlin, 1936. - S. 2 - 3.
20. J. Talvet. *Oppematerjale väliskirjandusest: Klassikaline hispania luule.* - Tartu, 1978. - lk. 22.

21. Р. Менендес Пидал. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. - С. 563.
22. M. Hodgart. The ballads. - P. 141 - 144.
23. A. Lloyd. Folk song in England. - London, 1975. - P. 152.
24. D. Fowler. A literary history of the popular ballad. - Durhan, 1968. - P. 5 - 19.
25. L. Pound. Poetic origins and the ballad. - P. 162 и сл.
26. G. Gerould. The ballad of tradition. - New York, 1957. - P. 6.
27. T. Henderson. The ballad in literature. - Cambridge, 1912. - P. 7.
28. М.И. Стеблин-Каменский. Древнескандинавская литература. - С. 174.
29. W. Kayser. Geschishte der deutschen Ballade. - S. 45.
30. М.И. Стаблин-Каменский. Древнескандинавская литература. - С. 173.
31. Cz. Zgorzelski. Ober die Strukturtenendenzen der Ballade. - S. 108 - 109.
32. А.Ю. Жалис. Литовская литературная баллада: Дисс. ... канд. филол. наук. - Вильнюс, 1983.
33. L. Pound. Poetic origins and the ballad. - P. 70.
34. G. Brennan. The literature of the Spanish people. - Penguin Books, 1963. - P. 127.
35. G. Gerould. The ballad of tradition. - P. 238.
36. L. Shepard. The broadside ballad. - London, 1962. - P. 25.
37. Там же. - P. 25, 28 - 29.
38. Там же. - P. 28 - 29.
39. Там же. - P. 89.
40. Там же. - P. 98.
41. Там же. - P. 29; W. Schmidt. Entwicklung der Volksballaden // Anglia: Zeitschrift für englische Philologie. - 1933. - Bd. LVII. - S. 60 - 62.
42. L. Shepard. The history of street literature. - Tower, Detroit, Michigan, 1973. - P. 149.
43. Ю.М. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллинн, 1973. - С. 11 - 15.
44. См. Д. Балашов. История развития жанра русской баллады. - Петрозаводск, 1966; Русская баллада. - М.-Л., 1936.
45. S.K. McLean. The Bänkelsang and the work of Bertolt Brecht. - Mouton, Hague, Paris, 1972.
46. M. Hodgart. The ballads. - P. 27 и сл.
47. L. Shepard. The history of street literature. - P. 150.
48. В.М. Жирмунский. Из истории западно-европейских литератур. - Л., 1981. - С. 149 - 176.
49. См. и: Т.А. Габнани. Г.А. Бюргер и его место в литературе "Бури и натиска": Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Тбилиси, 1981; Никогда А.А. Баллады Т.А. Бюргера. Вопросы жанра и стиля: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Л., 1975.

50. W. Kayser. Geschichte der deutschen Ballade. - S. 67 и сл.
51. Связь романтизма и баллады в русской литературе рассматривают исследователи Л. Душина, Р. Иезуитова, А. Микешин и Е. Тудоровская.
52. Цитировано по произведению: W. Kayser. Geschichte der deutschen Ballade. - S. 1.
53. Там же. - S. 300 и сл.
54. Лермонтовская энциклопедия. - М., 1981. - С. 46.
55. Г. Гегель. Сочинения. - М., 1958. - Т. 14. - С. 294 и сл.
56. К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. - Т. I. - С. 121.
57. Там же. - С. 122.

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДИМОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

П. Торол

(Тарту)

Для характеристики литературного направления необходимо сопоставление эксплицитной и имплицитной поэтик, т.е. программных высказываний-требований к текстам и особенностей построения этих текстов. Кажется, что особое значение имеют (особенно в случае направлений, где преобладает или является наиболее программной поэзия) внутри направления внетекстовые взаимосвязи, отношения разных текстов в творчестве как одного автора, так и разных авторов, представителей одного направления. В аспекте целостного восприятия очень важной является возможность создания гипотетического текста направления как некоторого архитекста, отражающего и особенности поэтики направления, и самосознание эволюции, так сказать автомиф направления. Поэтому в переводческой деятельности очень важно не только выявление лингвостилистической специфики текстов и их соотношения с эксплицитной поэтикой направления, но и тематических и сюжетно-фабульных связей между текстами. Учитываться должна возможность восприятия на фоне направления как отдельно взятого текста, так и группы текстов (цикл, сборник и т.п.).

В трудах по критике и истории поэтического перевода обычно преобладает имманентно-текстовый подход. Основой такого подхода является сопоставительный лингвостилистический анализ подлинника и перевода. Наука перевода, общепризнанным объектом которой является процесс перевода, также во многом опирается на сопоставительный анализ языковых и текстовых структур. Поэтому не вызывает удивления мнение, что "сопоставление опубликованных переводов с подлинниками - лучший способ разработать общую и частную теорию перевода" /1/.

Хотя в науке перевода еще нельзя говорить о внутренней методологической непротиворечивости, все же можно сформулировать некоторые принципы анализа переводческой деятельности, общие для критика и историка перевода:

1. Работа переводчика и критика-историка начинается с анализа подлинника. Переведоведческий анализ отличается от лингвистического, литературоведческого или исторического анализа тем, что исходит из особенностей процесса перевода, т.е. из понимания, что в любом процессе перевода неизбежно приходится говорить о соотношении переводимых, пропускаемых, изменяемых и добавляе-

мых элементов. Это соотношение отражает, с одной стороны, культурно-языковые различия текстов, с другой стороны — особенности работы переводчика и функции перевода. Следовательно, для нормального протекания процесса перевода необходим ценностный подход /2/: для понимания функций элементов необходимо понимание структуры текста, понимание же структуры предполагает понимание иерархического построения текста, особенностей соотношения плана содержания и плана выражения, единства текста. В результате можно выделить доминанту, которую мы определяем, следуя за Р. Якобсоном, "как фокусирующий компонент художественного произведения: она управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры" /3/. Конечно, столь же важна и возможность выделения элементов или элементов, которыми можно при необходимости жертвовать с наименьшим ущербом для целого текста.

2. Одним из основных онтологических признаков перевода является его серийность. Это значит, что на основе одного подлинника можно создать целую серию разных, но равноценных переводов, т.е. нельзя говорить об абсолютном или идеальном переводе. Поэтому до оценки качества перевода необходимо описание процесса перевода и подлинника.

3. На основе описания конкретного процесса перевода (вернее, его реконструкции) определяется тип перевода (буквальный, вольный, точный и т.п.), в рамках типа перевода — метод работы переводчика. Оценочный подход в категориях хорошо-плохо оправдан лишь после определения метода перевода как конкретной реализации определенного типа перевода /4/.

Но ни тип перевода, ни метод и оценка этого метода не могут быть конечной целью анализа. Еще И. Левый подчеркивал, что, говоря о переводе, необходимо "заниматься не только отдельными произведениями переводчиков, но также и функцией этого вида литературы как целого в гармонии современной культуры" /5/. Конечно, некоторые общие проблемы могут рассматриваться и на основе сопоставительного анализа. Так, например, можно сказать, что перевод является формой критики подлинника, естественно, имплицитной ее формой /6/. Но, с другой стороны, порой является важным и так сказать значимое отсутствие перевода или его сознательное, часто идеологическое, искажение. Само понятие искажения шире деформации отдельного текста, включая 1) замалчивание некоторых авторов или произведений, 2) заведомо неполное осведомление читателей, 3) намеренный набор текстов и 4) фальсификацию как искажение конкретного текста /7/.

Так что наряду с переводом языков и текстов следует говорить и о переводе авторов, направлений и литератур. Сопоставительный анализ в такой ситуации обновляется как на существующих, так и на несуществующих или специфицирующих каналах восприятия. Хотя эти проблемы глобального перевода еще далеко не решены,

все же существуют попытки выйти за рамки изолированно-го текста, сопоставлять не только внутритекстовые, но и внетекстовые связи. Подлинник можно представить концентрически, в окружении, например, в случае стихотворения, других стихов цикла или сборника, творчества и биографии данного автора, литературного направления или группировки, национальной литературы определенной эпохи. От переводчика зависит внетекстовое окружение, возможный мир перевода. Он может переводить на уровне языкового текста или жанра, может переводить просто национального поэта или члена группировки, но может переводить и уникального поэта. Не всегда позиция переводчика может быть определена на основе сопоставительного анализа подлинника и перевода. Поэтому сравниваться должны не просто тексты подлинника и перевода, но и способы их существования /8/.

Это можно пояснить на примере эволюции взглядов В. Брюсова на перевод. В 1905 году он писал в статье "Фиалки в тигеле": "Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода" /9/. В. Брюсов предлагает в данной статье весьма субъективистский подход к переводу: поэт имеет большую свободу в выборе средств для воссоздания чужого текста, а результат включается в его собственное творчество, так как он бросил "понравившуюся ему фиалку чужих полей в свой тигель" /10/. В 1916 году он отвергает идею наиболее важного элемента и мечтает перевести все, добивается вечного перевода, так как "переводить для "современного читателя" - значит делать работу, годную лишь на короткое время" /11/. В. Брюсов утопически желает воплотить в одном тексте перевода все особенности стиля и языка, сохранив при этом цитируемость классических текстов: "Мне хочется представить русскому читателю как бы латинский текст од Горация, причем, однако, все слова текста были бы читателю понятны" /12/.

От однодоминантного перевода Брюсов двигался к идее многодоминантного перевода, к идее утопической, но поучительной. Может быть, именно как символист В. Брюсов понял культурную ценность и многофункциональность перевода, необходимость внедрения перевода в культуру. Он хотел в тексте перевода увидеть то, что можно увидеть лишь в книге переводов. Хотел оставить чужой текст чужим, но понятным носителю другого языка.

В науке перевода можно наблюдать сдвиг от понимания перевода к пониманию посредством перевода. Но понимание посредством перевода неотделимо от понимания посредством переводной книги. Текст перевода является лишь одной ее частью. Отдельно можно говорить об иллюстрациях, комментариях, после- и предисловиях, биографических справках и т.п. Все эти метатексты соответствуют разным возможностям общения с поэзией, удовлетворяя разные читательские ожидания. Но, наверное, самым главным является непосредственное текстовое окружение каждого отдельно взятого стихотворения.

В переводе лирики редко можно говорить о полных собраниях сочинений, как и о переводе целиком отдельных скомпонованных автором книг. Но и носитель языка подлинника не всегда пользуется наиболее представительными изданиями, тем более, что символистская поэзия издана отнюдь не массовыми тиражами. Так, русский читатель может пользоваться многократно переизданной хрестоматией Н. Трифонова "Русская литература XX века. Дооктябрьский период", включающей отрывки из статей В. Брюсова, Д. Мережковского и К. Бальмонта и подборку из более 100 стихотворений. Есть фотографии, но нет данных об авторах. Можно пользоваться и антологией "Русская поэзия конца XIX - начала XX века" (М., 1979), включающей около 200 стихотворений, где можно найти краткую биографическую справку по каждому автору, данные основных изданий стихотворных сборников. Из наиболее крупных авторов в названной хрестоматии нет Вяч. Иванова, в антологии - Д. Мережковского и З. Гиппиус.

Есть еще целый ряд авторских сборников, составленных по разным принципам как в подборе, так и в последовательности текстов. "Внутрилитературный перевод" допускает наличие совершенно субъективных изданий, о которых пишет и исследователь: "Я мысленно вижу перед собой полку книг в разнообразных переплетках: А. Пушкин. Избранное. Составитель Е. Евтушенко; А. Ахматова. Стихотворения. Составление и комментарий Б. Ахмадулиной..." /13/. Столь же субъективным является расположение стихотворных текстов в хронологическом порядке в шеститомном собрании сочинений А. Блока, где хронологический принцип оправдывается составителем Вл. Орловым ориентацией издания на массового читателя /14/. Исключением являются в этом издании в качестве имеющих "целостную и неделимую художественную структуру" /15/ циклы "Снежная маска", "На поле Куликовом", "Итальянские стихи", "Кармен" и некоторые другие. Издания, принципы составления которых колеблются от субъективности до эклектизма, могут удовлетворить читателя лишь при наличии в обиходе достаточного количества полных или авторских изданий. Издание текстов должно дополняться изданием творчества.

Если в литературной культуре сосуществование разных версий символизма или творчества отдельных символов вполне закономерно, то в переводной культуре, особенно в случае малых культур, одним изданием исчерпывается, например, понимание символизма, может быть, на долгие годы. Поэтому составление антологий или сборников творчества символистов очень ответственное занятие. Целесообразным следует считать так называемый оптимальный перевод, исходящий из принципов существования и осмысленности подлинника. Проблему переводимости своего творчества имплицитно решают каждый автор или каждое литературное направление. Подлинник сам диктует условия его оптимального перевода, и переводчику и составителю переводной книги остается лишь учитывать эксплицитные указания и эксплицитировать имплицитные /16/.

Хотя это и звучит парадоксально, переводчик в известном смысле всегда концептуальнее поэта, он вынужден осознавать (или игнорировать) и то, что для поэта было неосознанным. Знание необходимо, ибо перевод должен быть одновременно источником информации в качестве книги и интерпретированным текстом в качестве предлагаемой читателю выборки произведений.

Символисты охотно печатали в периодике и отдельные свои стихотворения, но их творческое самосознание неотделимо от понятия книги. Наверное, подходит и для программы любого первого сборника переводов А. Блока его отношение к первой книге поэта вообще (1905): "Всякая книга соответствует выставке в том смысле, что ее следует наполнять избранным материалом... Первый сборник дает тон и надолго утверждает репутацию автора... Первая книжка может быть совсем тоненькой, но непременно должна, хотя бы и бледно и неумело, указывать внутренний путь автора" /17/. Известно, что содержание книги неразрывно связано для Блока с обложкой, шрифтом и другими элементами оформления книги. Так, обложка книги К. Бальмонта "Только любовь" не вступает в мелодию сборника /18/, обложка сборника И. Анненского безобразна /19/, но "Urbi et Orbi" В. Брюсова восхищает его мелким шрифтом, "черным бисером букв", соответствующим творчеству В. Брюсова /20/.

Так как отношение А. Блока к творчеству своих современников анализировалось довольно подробно /21/, приведем некоторые менее известные примеры. Так, Вяч. Иванов писал в 1908 году В. Брюсову о "книге лирики" под названием "Любовь и смерть": "... эта, четвертая, книга лирики необходима для архитектурной стройности тома "Cor Ardens". Ее вменение в том позволяет всю книгу назвать уместно "Cor Ardens" и удивительно гармонирует с прекрасной обложкой Сомова" /22/. В. Брюсов отнесся к этому с пониманием и ответил: "Что касается до твоего нового цикла стихов, я считаю решительно необходимым, чтобы ты включил его как отдел в "Cor Ardens" /23/.

Другому символисту, А. Белому, В. Брюсов писал (1903) по поводу будущего сборника "Золото в лазури": "«Призывы» как заглавие недурно, но и не очень хорошо. "Золото на лазури" - прекрасно и верно из Белого. Хорошо бы и обложку сделать лазурную с золотыми буквами. Остальные заглавия отделов - слабы" /24/. В ответном письме А. Белый озаглавил сборник "Золото в лазури", но в окончательном выборе заглавий отделов колеблется, предлагая синонимичные: "Вполне постигаю свою крайнюю бездарность в выборе заглавий, но лучше придумать не умею... Простите за убогость фантазии" /25/. Ко времени издания сборника "Пепел" (1909) А. Белый чувствует себя уже более уверенно. В предисловии он пишет: "В предлагаемом сборнике собраны скромные, незатейливые стихи, объединенные в циклы; циклы в свою очередь связаны в одно целое..." /26/. В том же году в предисловии к сборнику "Урна" А. Белый пишет: "В "Урне" я собрал

стихотворения, объединенные общностью настроений; лейт-мотив этой книги - раздумье о бренности человеческого естества с его страстями и порывами..." /27/, причем связывает эти два сборника между собой: "Пепел" - книга самосожжения и смерти... в "Урне" я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому «я» " /28/. Строго концептуальными становятся эти мысли в 1923 году в предисловии к сборнику "Стихотворения": "Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется "зерно" каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь, можно открыть ряд совершенств и несовершенств (главным образом технических); но анализ стихотворения всегда условен... Лирическое творчество каждого поэта впечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму..." При этом "в общем обличье целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами". И, наконец, конкретно о себе А. Белый пишет: "Все, мной написанное - роман в стихах: содержание же романа - мое искание правды, с его достижениями и падениями " /29/.

Хорошо известно отношение А. Блока к своей лирике как к "трилогии вочеловечения", единство своего творчества осознавали И. Анненский, Ф. Сологуб, К. Балмонт и др. Последний писал в 1904 году: "От книги к книге, явственно для каждого внимательного глаза, у меня переброшено звено, и я знаю, что, пока я буду на Земле, я не устану ковать все новые и новые звенья..." /30/. Некоторым обобщением данной темы могут быть слова В. Брюсова из предисловия к сборнику "Urbi et Orbi"(1903): "Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов - не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно " /31/.

Завершить можно этот коллаж из цитат читательской реакцией Вяч. Иванова на сборник А. Блока "Стихи о Прекрасной Даме". Вяч. Иванов пишет об этом В. Брюсову (1904): "Блока неожиданно полюбил... Даже стыдно мне стало, что прежде чем я увидел его вещи во всей их совокупности, я сомневался и в его самобытности, и в

его непосредственности; мне они казались деланными и наваянными" /32/.

Можно сказать, что в символистском творческом самосознании важное место занимает проблема единства творческого метода, творчества как целостного текста. И кажется, что именно в связи с проблемой единого символистского текста (книги, циклы) могут быть решены вопросы переводимости поэзии символистов. Понимание отдельных стихотворений цикла как автономных текстов ведет в процессе перевода к гетеродоминантности, т.е. доминанта в каждом отдельном случае будет зависеть от ограничений, накладываемых языковыми или формально-поэтическими (рифмы, метр) условиями. Это всегда неизбежно, если переводчиков и несколько.

Понимание единства цикла, наоборот, ведет к гомодоминантности, когда отбор текстов для перевода будет зависеть не столько от формальных критериев, сколько от возможности сохранения единой для всего цикла доминанты. Перефразируя приведенные выше слова В. Брюсова, это можно назвать выбором того элемента, который считаешь наиболее важным для данного цикла. В 1906 году А. Блок писал в записной книжке: "Всякое стихотворение - покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение" /33/. Действительно, такие ключевые слова, свой словарь, есть почти у каждого поэта, да и у направления, причем, как показывает изучение ключевых слов разных направлений и их представителей во французской поэзии XIX века, словари направления и его отдельных представителей сильно отличаются. С лексической точки зрения поэтический язык может быть, соответственно, разделен на общепозитическую лексику, словарь жанра, словарь направления и индивидуальный поэтический словарь /34/. В случае перевода вопрос в том, где переводчик находит ключевые слова.

Ключевые слова, входящие в индивидуальный поэтический словарь, являются существенными признаками взаимосвязи разных текстов. Но так как в переводческой деятельности приходится сталкиваться с невозможностью перевода всего цикла или книги стихов, следует обратиться к тем особенностям лирического цикла, которые способствуют решению проблемы выбора.

Нарушение хронологии в циклах большинства символистов или полный отказ от нее, как у Ф. Сологуба, говорит о продуманной последовательности стихотворений по тематическим признакам развития лирического героя, сюжетно-фабульных связей или градации идей или эмоций. Во всех названных случаях важно сопоставление исходного и конечного положения вещей, соотношение начала и конца. В ситуации выбора при переводе важно сохранить это обрамление цикла по двум причинам: с целью сохранения единства цикла в промежуточных стихах, т.е. телеологичность цикла, и с целью сохранения характера взаимосвязей между разными циклами.

В принципе возможен, так сказать, пунктирный пере-

вод, когда между началом и концом цикла существуют большие пробелы, но телеология цикла в целом сохранена. Значит, некоторую целостность цикла возможно сохранить и при довольно больших жертвах, и в данном аспекте цикл в целом во многом изоморфен целому стихотворению /35/. Это можно сравнить с мнением Т. Сильман, полагающей, что "общая формула лирического стихотворения рисуется в следующем виде: оно состоит из двух частей, эмпирической и обобщающей", в центре стоит лирический герой, "аккумулирующий в своем внутреннем мире протекающие лирического сюжета. Время протекания лирического сюжета заменено, таким образом, в стихотворении временем его переживания..." /36/. Особое значение Т. Сильман придает концовке, называя ее наиболее ответственной частью, местом поэтического открытия, завершения лирического сюжета как в смысловом, так и в звуковом плане /37/. На фоне сказанного любопытно, что эстонские примеры перевода символистов показывают тесную связь между безразличием к выбору текстов из цикла и неудачными, непонятными концовками отдельных стихотворений.

Сами символисты в своей переводческой практике не могут стать примером для переводчиков своего творчества, так как переводческая деятельность для них неотделима от личного творческого самовыражения. Среди них были серьезные филологи, относящиеся к переводу очень ответственно. В 1904 году И. Анненский писал о переводе древней лирики: "По окончании работы чисто филологической стихотворение должно быть понято в целом... или в гармонии элементов... Из целостного понимания пьесы определяются те ее детали (слова или выражения, звуковые символы или синтаксические сочетания), от которых особенно зависит красота, колоритность или *pointe* пьесы..." /38/. Он же писал по поводу Сологубовских переводов Верлена: "Нет, Сологуб - не переводчик. Он слишком сам в своих, им же самим и созданных превращениях" /39/. О тех же переводах Сологуба писал и М. Волошин: "С появлением этой небольшой книжки, заключающей в себе тридцать семь переводов, выбранных не по системе, а по капризу любви из различных книг поэта, Верлен становится русским поэтом" /40/. На такое же субъективное созвучие указывают строки из письма В. Брюсова к Э. Верхарну, которого он переводил: "Подбор переводов довольно случайный, поскольку в искусстве делаешь что можешь, а не что хочешь" /41/. В другом жанре защищает свои права переводчика Вяч. Иванов: "Условием ставлю, однако, свою независимость переводчика и не хочу дать своего имени, если перевод - все равно, этой ли книги Ницше, или всех произведений вообще - будет означен в заглавии сделанным под редакцией другого лица" /42/. В то же время известно, какими строгими редакторами чужих переводов были В. Брюсов и А. Блок. Так что переводческая деятельность символистов хотя и чрезвычайно интересна, но должна быть отделена от перевода самих символистов.

В итоге можно говорить о двух принципиальных ти-

пах существования поэтического перевода: в виде сборника как совокупности текстов, "не связанных между собой какими-либо постоянными признаками"; и в виде книги как художественного единства, "где все элементы структуры взаимосвязаны и взаимообусловлены" /43/. И тот, и другой тип издания могут быть снабжены разными метатекстами, в первую очередь основательными комментариями, но все же одно издание знакомит нас с текстами, может быть, прекрасно переведенными, а другое - с творчеством в целом, с авторским художественным миром. В первом случае требуется решить лингвостилистические проблемы переводимости, во втором случае - и историко-литературные. Символизм становится переводимым все же лишь в книге, даже в случае, когда сплошной перевод заменен пунктирным или компрессивным, крайне сжатым, но сущностным подбором стихотворений.

Что касается эстонских переводов символистов, то они представлены в четырех сборниках, переведенных и составленных в основном одним человеком. При этом переводы из А. Блока и В. Брюсова вышли отдельными сборниками /44/, а остальные в смешанных сборниках - в одном стихи И. Анненского, К. Бальмонта, А. Белого /45/, в другом Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, М. Кузина /46/.

Во всех сборниках можно найти прекрасные переводы отдельных стихотворений, так как переводчик К. Кангур хорошо владеет техникой стиха. В его переводе вышли и сборники И. Бунина, М. Светлова, А. Пушкина. Его переводы символистов все же, в основном, просто лирика. Переводчик равнодушен к циклам и к целостности отдельных стихотворений, он переводит языковой текст. Естественно, что и составитель подчинен переводчику, языковым ограничениям переводимости. Отсутствуют многие программные и хрестоматийные стихотворения. Сопоставив, например, сборник Анненского - Бальмонта - Белого с разными антологиями на разных языках, в которых объем символистской поэзии сравним с объемом эстонского сборника, можно наблюдать относительную схожесть между этими антологиями и различие с эстонским сборником. Из 35 антологических стихотворений А. Белого в эстонском сборнике представлено 12, у И. Анненского эти цифры соответственно 30 и 10, у К. Бальмонта 40 и 7 /47/. Так что в информационном плане выбор не соответствует и антологическому типу перевода.

На этом фоне можно уже предположить, что, кроме антологического инварианта, в переводах отсутствует и структурное (художественное) единство. Даже в сборнике В. Брюсова, являющемся наиболее представительным из названных сборников, переводчик-составитель не стремился к воссозданию некоторого внутреннего единства циклов. С одной стороны, например, из сборников Брюсова "Urbi et Orbi" и "Stephanos" переводчик выгустил соответственно 2 и 3 цикла, с другой стороны, ни в одном из переведенных циклов нет первых и последних стихотворений этих циклов, т.е. нет рамок. В других сборниках картина еще хуже. Подобное безразличие к единству на-

чала и конца циклов прямо отражается в безразличии к началу и концу отдельного стихотворения. Характерно, что эстонский переводчик допускает наиболее грубые ошибки именно в последних строках произведений. Приведем несколько примеров из поэзии А. Блока. Так, в стихотворении "Сумерки, сумерки вешние..." (1901) исчезновение символистского контекста (ожидание встречи с мистической Прекрасной Дамой и т.п.) начинается уже с заглавия (т.е. первой строки, откуда исчезло "вешние") и достигает кульминации в последней, четвертой строфе:

В сердце - надежды нездешние,
Кто-то навстречу - бегу...
Отблески, сумерки вешние,
Клики на том берегу.

Põu peidab ihade tumedust,
vees katkeb kumade kett...
Aprillidõhtu täis sumedust,
appihüüd teisel pool vett.

/В груди прячутся во мраке желания,/ в воде обрывается цепь отблесков.../ Апрельский вечер в мягком полумраке,/ крик о помощи на том берегу./

В бессмыслицу с символистской точки зрения превращается и концовка стихотворения: "Сама судьба мне завещала..." (1899):

И только вечер - до Благого
Стремлюсь моим земным умом
И полный страха неземного
Горю поэзии огнем.

Ja igal õöl mu mõte taas
suurt ilu ihaleb ning kiidab
ja tundes püha hirmu, saan
ma tuhaks Luule tuleriidal.

/И в каждый вечер мысль моя опять/ устремляется в похвалах к великой красоте/ и чувству священный страх, становлюсь/ пеплом в костре поэзии./

Даже в случае явного существования лирического сюжета финал становится в переводе непонятным, как, например, в стихотворении "Сегодня шла Ты одиноко..." (1901):

И этот лес, сомкнутый тесно,
И эти горные пути
Мешали слиться с неизвестным,
Твоей лазурью процвести.

See laas ja mägiteede raskus
ja pilvist nirguv vinetus
kõik mattis - hajus meelteaskus
ning tuhmus taevasinetus.

/Этот лес и тяжесть горных дорог/ и дымок из облаков/ покрыли все - исчезло колдовство/ и помутнела лазурь неба./

Конечно, жаль, что современный этап знакомства эстонского читателя с поэзией русского символизма не приближает читателя к пониманию символистского искусства. Исключение ряда мистических и принципиальных для

символизма тем упрощает это направление в глазах эстонского читателя, узнающего лишь о наиболее крупных представителях символизма, о некоторых темах символистов, а также о структуре символистского стиха (но не стихия). Поэтому для достижения более глубокой рецепции русского символизма в Эстонии необходимо осознать недостатки существующих сборников переводов.

Приближение к символизму есть не только переход от лирики вообще к символистской лирике, но и переход от нейтральности к уникальности, от знакомства к пониманию. В итоге можно сказать, что длина контекста осознается как теоретиками и историками, так и переводчиками-практиками. Без определения степени вольности переводить невозможно. Но большей осознанности (особенно в случае поэзии) требует глубина контекста. Если длина контекста связана с языковыми и тематическими проблемами переводимости отдельно взятого текста, то глубина контекста связана со взаимоотношениями между текстами, с сохранением особенностей творчества автора или литературного направления в целом. Можно даже пользоваться понятием топологического ядра, обозначающим сохранность ключевых слов, мотивов, образов, сюжетных ходов - т.е. всех повторяющихся и характерных для целого направления текстовых элементов.

Осознание данной проблемы позволяет от понимания и целостного восприятия отдельных текстов двигаться в сторону целостного восприятия направления или более широкого литературного контекста. Поэтому перевод без историко-литературной подготовки даже в случае идеального владения языками может привести в лучшем случае к импрессионизму, в худшем - к произволу.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. В. Гак. Сопоставительные исследования и переводческий анализ. // Тетради переводчика. - М., 1979.
2. Ср.: Ввести понятие структуры в изучение семантических фактов означает ввести наряду с понятием значения понятие значимости (*valeur*). Л. Ельмслев. Прологомены к теории языка. // Новое в лингвистике. - М., 1960. - С. 125.
3. Р. Якобсон. Доминанта. // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I. - Тарту, 1976. - С. 56.
4. Нашу точку зрения в связи с данными проблемами см. в статьях: П. Тороп. Принципы построения теории перевода // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1979. - Вып. 491: Труды по русской и славянской филологии.
П. Тороп. Процесс перевода и некоторые методологические проблемы переводоведения // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1982. - Вып. 576: Труды по знаковым системам. XV. П. Тороп. К основам критики перевода // Уч. зап. Тарт. ун-та, 1982. - Вып. 604: Труды по русской и славянской филологии.

5. И. Левый. Искусство перевода. - М., 1974. - С. 236.
6. A. Bruns. Übersetzung als Rezeption. Deutsche Übersetzer skandinavischer Literatur von 1860 bis 1900. - Neumünster, 1977. - S. 25.
7. Э. Райсснер. Восприятие и искажение. (Проблема изменения текста при переводе) // Сравнительное изучение литератур. - Л., 1976. - С. 500 - 501.
8. В связи с данной проблемой, например, наряду с понятием инварианта сравнения см. подробнее: G. Toury. Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation. // Poetics Today, 1981. - Vol. 2, N 4. - P. 23.
9. В. Брюсов. Собр. соч.: В 5 т. - М., 1975. - Т. 6. - С. 106.
10. Там же, с. 104.
11. В. Брюсов. Несколько соображений о переводе од Горация русскими стихами. (Публикация М.Л. Гаспарова) // Мастерство перевода. - М., 1971. - С. 126.
12. Там же, с. 127.
13. В. Сайтанов. Стихотворная книга. Пушкин и рождение хронологического принципа // Редактор и книга. - М., 1986. - Вып. 10. - С. 160.
14. А. Блок. Собр. соч.: В 6 т. - М., 1980. - Т. 1. - С. 471.
15. Там же, с. 472.
16. Ср. требование превращения интуиции поэта в знание переводчика: L. Ray. Multi-Dimension Translation: Poetry // Translation: Applications and Research. - New York, 1976. - P. 278.
17. А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. - М.-Л., 1962. - Т. 5. - С. 563.
18. Там же, с. 530.
19. Там же, с. 620.
20. Там же, с. 532.
21. См. напр.: Е. Ланда. Мелодия книги. Александр Блок - редактор. - М., 1982.
22. Лит. наследство. - М., 1976. - Т. 85: Валерий Брюсов. - С. 514.
23. Там же, с. 516.
24. Там же, с. 365.
25. Там же, с. 366.
26. А. Белый. Стихотворения и поэмы. - М.-Л., 1966. - С. 544.
27. Там же, с. 546.
28. Там же, с. 545.
29. Там же, с. 550 - 553.
30. К. Бальмонт. Избранное. - М., 1980. - С. 30.
31. В. Брюсов. Собр. соч.: В 7 т. - М., 1973. - Т. 1. - С. 604 - 605.
32. Лит. наследство. - М., 1976. - Т. 85: Валерий Брюсов. - С. 466. Ср. отношение самого Блока: "Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение

- необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать «роман в стихах»..." А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. - М., 1960. Т. 1. - С. 559.
33. А. Блок. Записные книжки. - Ленинград, 1965.
 34. Н. Абрамова. Дифференциация поэтического словаря на основе выделения ключевых слов // Сборник научных трудов: Вопросы романо-германской филологии. - М., 1974. - Вып. 75. - С. 238 - 239. См. также: Н. Абрамова. Поэтическая лексика французского языка (на материале французской поэзии XIX века). - М., 1974.
 35. В. Сапогов. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. - Даугавпилс, 1980. - С. 90 и сл.
 36. Т. Сильман. Заметки о лирике. - Л., 1977. - С. 9.
 37. Там же, с. 168.
 38. Созвучия: Стихи зарубежных поэтов в переводе И. Анненского и Ф. Сологуба. - М., 1979. - С. 154.
 39. Там же, с. 157.
 40. Там же, с. 161.
 41. Лит. наследство. - М., 1976. - Т. 85: Валерий Брюсов. - С. 560.
 42. Там же, с. 441.
 43. Э. Семицкая. К вопросу о соотношении книги стихов и лирического цикла (С. Клычков. Песни) // Сюжет и художественная система. - Даугавпилс, 1983. - С.145.
 44. A. Blok. Üöbikuaed. - Tallinn, 1972; V. Brjussov. Nägemise ülistus. - Tallinn, 1978.
 45. I. Annenski, K. Balmont, A. Belbi. Nii ööuttu upuvad laevad. - Tallinn, 1981.
 46. V. Ivanov, F. Sologub, M. Kuzmin. Viinamäesügis. - Tallinn, 1986.
 47. См. подробнее в нашей рецензии: "Edasi", 8.5.1982.
 48. Пока же подробно и компетентно проанализирован лишь сборник А. Блока: Z. Mints, A. Malts. Teel "eesti" Bloki poole // Keel ja Kirjandus. - 1973. - № 12. - С. 761 - 766.

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕЦЕПЦИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ЭСТОНИИ

У. Олеск

(Тарту)

В статье рассматривается проблема изменения экспрессивности текста при переводе. Это одна из существенных проблем переводческой практики. Если переводчик попадает под влияние оригинала текста и экспрессивность передается как бы сама собой, то есть вытекает из метода перевода, то редактор уже существующего перевода намного больше зависит от старого перевода и по психологическим причинам меньше занимается оригиналом, т.е. подлинником для редактора будет текст перевода, а не текст на иностранном языке. Так как переиздание старых переводов стало в Эстонии уже традиционным, то необходимо некоторым образом осмыслить работу над редакцией текста, дабы в конечном счете ответить на вопрос - переиздавать ли старые переводы, заказывать новые или, идя на компромисс, обновлять старые.

Объектом данной работы являются 2 различных эстоноязычных варианта романа Достоевского "Идиот". Первый вариант принадлежит М. Силлаотс (1940), а редакция перевода Л. Хийдель (1975).

Художественный текст не сводится к идеям, и в прозаическом переводе существенной является эмоциональность, мелодика и экспрессивность языка. Исследования показывают, что соотношение точности и художественности в прозаическом переводе является крайне неопределенным. Главная причина этой неопределенности в оперировании чисто лингвистической информацией, т.е. в качестве цели прозаического перевода усматривают прежде всего передачу языковой информации, а не художественного сообщения. Обычным показателем уровня переводчика является богатство языка. К примеру, обилие синонимов, приводящее иногда к случаям, когда переводчик, переводя повторяющиеся в тексте слова при помощи различных синонимов, нарушает тем самым единство стиля.

Носителем литературной концепции является главный герой либо группа главных героев. Именно к ним прежде всего привязано внимание читателя. В текстах Достоевского описания состояний действующих лиц повторяются в рамках произведения и являются необычными на фоне литературного языка. Следовательно, это специфическая особенность и ее следует в переводе сохранить. /1/

Герой в творчестве Достоевского возникает прежде

всего как психологическое единство, затем следует изображение его идей. Но Достоевский не раз подчеркивал, что способ выражения идей зависит от личности, психики, эмоций и других качеств героя. Герой у Достоевского часто определяется лишь через психодетали, повествующие о характере героя. Отсюда и особое значение этих деталей /2/. Поэтому необходимо уделять им при переводе особое внимание.

Улавливание подчеркнутых автором повторяющихся психодеталей становится предпосылкой целостности персонажа в переводе. И более того, это становится также предпосылкой целостности восприятия, равновесия сознательного и подсознательного. В противном случае произведение отдалеется от переводчика. Одним из ценностных критериев для перевода является экспрессема /3/. Под экспрессемой понимается не столько тип образности слов, сколько их постоянные повторяющиеся комбинации, т.е. в переводе должна сохраняться как образность отдельных сцен, так и соотношение образов в рамках всего произведения; другими словами, необходимо сохранить парадигму образности слова. В парадигме образности слова романа Достоевского "Идиот" определена онтология главных героев.

В центре внимания находится лексика, при помощи которой Достоевский создает онтологию персонажа, т.е. психологические средства портретирования. Язык Достоевского в характеристиках персонажей повторяется, следовательно, мы можем говорить об экспрессивном ореоле (ЭО). Понятие ЭО использовалось в стиховедении, в данном случае под ним понимается психологический портрет, или статус героя как комплекс выразительных средств, где чисто информативные элементы соседствуют с экспрессивными элементами. Они, в свою очередь, приобретают наибольшее значение в сумме. В интересах сохранения целостности этой суммы необходимо понять уровень экспрессивности, не отклоняться от него в переводе и придерживаться стилового уровня оригинала.

Стиль Достоевского трудно поддается переводу в виду его многоплановости и неоднородности.

В портретах важна не видимость человека, а его идея, т.е. скрытая сущность, которая и выражается в способе описания.

В произведениях Достоевского существенны не просто реплики персонажей, а способ выражения /4/ и экспрессивность (в их взаимодействии). Сохранность этих двух категорий мы попытались проследить как в редакции, так и в переводе.

Во внутреннем и внешнем развитии героев Достоевского присутствует своя внесюжетная имманентная логика /5/, т.е. ЭО дополняет и помогает осмысливать сюжетные линии. Лексика, характеризующая героев Достоевского, кратко зафиксирована в примерах. Проанализированы персонажи романа, создающие сюжетную коллизию - Настасья Филипповна, князь Мышкин и Парфен Рогожин. Переводчику очень трудно осознать и передать все те средства, с по-

мощью которых Достоевский создает ЭО. Так, многие очень существенные для Достоевского слова часто остаются непереведенными. Например слово "вдруг" у Достоевского не просто стилистический прием. Оно используется для описания психологического состояния героев. Эти изменения неожиданны, взрывоподобны, словом, происходят "вдруг". Время (скорость) также часто маркируется словом "вдруг".

Например: ... kiristas ta korraga hambaid... (126) /6/.

... проскрежетал он вдруг... (96).

Соответствием слову "вдруг" дано "korraga", которое по эмоциональности уступает слову "äkki". Тем более - с уменьшением повторяемости слова уменьшается и стилистическая связность текста. "Вдруг", как отмечает В.И. Кирпотин, у Достоевского не просто стилистический прием, а проникновение в те глубины мировоззрения человека, которые тысячами нитей связаны со своим временем и отражаются в сознании многих "новых" людей /7/.

Непереведенными остались и некоторые другие слова, обретающие свое значение ввиду их повторяемости. Например, "чрезвычайно", "совершенно", "пристально". Опущены они, по-видимому, из-за их обилия, не замечен ореол, создаваемый ими. Это слова сильного воздействия, которые редко употребляются в речи носителей эстонского языка. Но необходимо считаться с общей стилистикой произведения, так как стилистические качества Достоевского не сохраняются при нейтральном переводе, роль отдельного слова здесь слишком значима.

В образе Рогожина также многое утеряно по причине неточности и нейтральности перевода, ибо лексика, при помощи которой его неоднократно характеризуют и которая составляет способ его существования в романном хронотопе, передана отрывочно. В результате один из главных персонажей романа несколько деформируется.

В тексте Достоевского нет ни одной мелочи, и поэтому переводчик не может оставить без внимания те нюансы, которые могут придать всей описанной ситуации свое значение. Не считаться с этим - значит изменить общий ореол текста, и перевод окажется произведением не автора, а переводчика. Перевод становится слишком рациональным, вместо полутонов появляются густые тона. Например: ... Ptüi...Sind küll... pblastas mustavereline (11).

... Тьфу! ... сплюнул черномазый (10).

Перевод неадекватен. Из контекста выясняется, что речь идет не о плевке в прямом смысле, а герой как бы выплюнул это предложение. Слово "sülgama" точнее выявило бы отношение Рогожина. Это глагол сниженного стиля, и он более адекватно сохранил бы ореол оригинала, чем предложенное "pblastas".

"Сплюнуть" важное слово для Достоевского (см. "Записки из подполья").

... злобно посмотрел на него Рогожин (11).

... vaatas Rogožin kurjalt tema poole (13).

Переводчик склонен передавать отрицательные характе-

ристики - "злобу", "ненависть", "малодушие" - нейтрально. В данном примере "злобно" дано со специфическим оттенком "delalt", "tighedalt", причем оба значения вмещаются в более общее понятие "зло". Слово "зло" используется как абстрактное понятие, для усиления поэтического воздействия в некоторых произведениях оно даже пишется с большой буквы. Для Достоевского Рогожин не злой человек, а скорее человек крайностей: то благородный, то озлобленный.

... казался мрачно и раздраженно озабоченным... (95).

... näis süngelt murelik ja ettevaatlik..(125). Слова "осторожный" в оригинале вообще нет. "Раздраженный" значит "нервозный"; "озабоченный" и "осторожный" также не синонимы, тем более, что Рогожин - человек, в котором ярко выражены страстность и сила, - не ассоциируется с этим понятием. Точным эстонским переводом было бы "näis sünge ja närviliselt murelik". Акцент здесь совершенно иной. Нервозность, раздраженность - эти обычные состояния Рогожина - остались незамеченными переводчиком.

То же самое можно сказать о переводе характеристики Настасьи Филипповны:

... с особенным любопытством... (92).

... üpris uudishimulikult... (121).

"Особенный" переведено неверным словом "üpris". Оригинал более значимый: по-видимому, есть какой-то повод для особенного интереса. В переводе эта особенность сведена к однозначному любопытству, которое лишь незначительно усиливается от добавленного слова "üpris".

... в ней было много книжного, мечтательного, затворившегося в себе и фантастического" (473).

... ta oli küll paljusi raamatulik unistaja, endassesulgunud fantast... (642).

В переводе перечень отдельных качеств стал сжатым.

У автора каждое слово образует особую целостность. Поэтому каждое слово имеет свой личный ореол, не разделяемый им с другими словами. В переводе эта магия слова теряется, так как слова лишены столь сильной напряженности. Например, "книжная мечтательница" - основное внимание направлено на слово "мечтательница". Слово "книжная" лишь дополняет его и уже не требует к себе внимания, присущего ему в оригинале.

Характер Мышкина, его ореол может быть передан лишь словами, находящимися на том же уровне ореола.

... отвечал ... с полною и немедленною готовностью... (8).

... vastas ... täieliku valmisolekuga (9).

Выражающее эмоциональность и динамику текста "немедленная" в переводе опущено, в нем отсутствует патетика, присущая оригиналу. Но для Достоевского значимы именно те слова, которые выражают скорость, динамику. В данном случае отказ от перевода не оправдан.

... приподнялся князь, как-то даже весело рассмеявшись (23).

... kergitas vürst end istmelt, ise lõbusalt
naerma hakates (29).

В оригинале возникает сомнение в настроении князя, поводом к тому служит словосочетание "как-то даже". Отредактированный вариант не оставляет сомнений. Выражающее неуверенность "как-то даже" осталось непереуверенными, и в результате перевод не сохранил ореола оригинала. На протяжении всего произведения Достоевский не употребляет по отношению к князю определенных, устойчивых выражений. Князь никогда не бывает на протяжении долгого времени весел или слишком грустен. Выражающие подтональность слова "как-то", "будто", "в каком-то", дают читателю свое видение персонажа и не навязывают ему авторского представления. Ведь человек у Достоевского амбивалентен и подчеркнута полярен.

В основу редакции лег перевод М. Силлаотс (1940). За 40 лет перевод Силлаотс в языковом отношении устарел, что и послужило основанием для заказа новой редакции. Среди языковых изменений на первом месте находятся морфологический и синтаксический уровни, и с ними приходилось считаться.

Устарение перевода нельзя рассматривать лишь на лингвистическом уровне. С устарением языка меняется семантический акцент.

Силлаотс		Хийдель	
eriteldud keskus	206	kirjeldatud miljöö	169
määrdinud	219	määrdunud	180
imestlen su hinge	234	saan su hinge vaadata	192
otsekohaselt kahju	239	ausalt kahju	196

Текст редакции находится в строгом соответствии с языковыми правилами. В настоящее время существует тенденция к более точному переводу, который в то же время не является буквалистским. Такой перевод не гарантирует высококачественного художественного результата. Отсюда и проблема - что понимать под точностью перевода, важнее перевод слова или мысли?

Силлаотс пошла по пути перевода слова, ее переводы местами действительно буквалистские. С одной стороны, слишком точный перевод может привести к расколу логической целостности текста, с другой стороны, он ближе подходит к настроению оригинала. Об этом свидетельствует большая экспрессивность перевода у Силлаотс - архаизированный текст также более экспрессивен. Силлаотс использовала в переводе средства переводимого языка и культуры. Отсюда и много русизмов, неестественность в порядке слов. Ma temaga need viis aastat ei elanud, kuid raha temalt võtsin (222). Aga, muide, võib-olla tõtt räägitakse temast (223).

* * *

При переводе возникает вопрос о соотношении сознательного и интуитивного. Ни один переводчик не может абсолютно во всех случаях обосновать выбор того или иного слова. Так, редактор перевода использовала на лингвистическом, стилистическом и семантическом уровнях все средства, чтобы сделать текст более современным. В то же время она не могла бы, по-видимому, обосновать выбор каждого конкретного варианта, даже исходя из необходимости обновления перевода (т.е. осовременивание важнее, чем усиление авторского начала).

Эстонский вариант оригинала в целом удачен. При передаче ЭО Настасьи Филипповны, Рогожина и князя Мышкина редактор руководствовался языковым уровнем. Редактор не следует сознательной, экспрессивной, исходящей из деталей системе приемов, свойственной Достоевскому, а следует тексту Силлаотс более, чем тексту самого Достоевского. Благодаря современному языку, редакционный вариант более близок читателю, но отчасти исчезла многоплановость характеров Достоевского. Переводчик в использовании слов не всегда исходит из семантического уровня слова оригинала. В переводе утеряно много психологически существенных деталей, при помощи которых часто и определяется персонаж. Шаткость, противоречивость, полярности ярче всего отражены в психике героев Достоевского, идея и характер взаимосвязаны.

Из за нейтрализации эти описательные уровни становятся для читателя недостижимыми. Не передана и часть скрытой сущности характера, что у Достоевского заключено именно в способе описания.

По словам М. Бахтина, в человеке Достоевского есть что-то такое, что только он сам может раскрыть /8/. Поэтому раскрытие экспрессивного уровня характера Достоевского на другом языке представляется крайне сложным, если не невозможным. ореол самого персонажа и ореол слова представляют собой два различных уровня. Совпадение ореола слова с ореолом персонажа зависит от интуиции, готовности переводчика выразить все своеобразие оригинала. Поэтому при передаче экспрессивного уровня в переводе важно словесное оформление.

Словесное оформление в художественной психологии называется "интегральным процессом" /9/, т.е. единым, объединяющим различные уровни действием, где способ изложения всегда чему-то служит, т.е. является концептуальным.

Под разными уровнями можно понимать соответствие персонажа и слова. Редакция не всегда сохраняет единство между этими уровнями. Переводческой практике необходимо в будущем точнее следовать экспрессивному уровню текстов Достоевского. Эстонский язык таит в себе возможность более адекватного перевода художественных произведений со сложной образной системой. В художественном отношении представляется более целесообразным заказывать новые переводы классики или даже публиковать старые, т.к. отредактированный перевод обнаруживает довольно хрупкий контакт переводчика с оригиналом.

Хороший перевод предполагает однородный текст, в отредактированных работах трудно достичь языкового и художественного единства текста.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Н. Кашина. Человек в творчестве Ф.М. Достоевского. - М., 1986. - С. 52.
2. И. Белобровцева. Мимика и жест у Достоевского. // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. - Л., 1978. - Вып. III. - С. 196 - 200.
3. В. Григорьев. Поэтика слова. - М., 1979. - С. 134 - 148.
4. Т. Шенников. Мысль о человеке и структура характера у Достоевского. // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. - Л., 1976. - Вып. II. - С. 3 - 10.
5. А. Ковач. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. - Будапешт, 1985. - С. 142.
6. Ф. Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. - Т. 8. Идиот. - М., 1972 - 1988.
F. Dostojevski. Idioot. - Tallinn, 1975. (далее называются только страницы).
7. В. Кирпотин. Достоевский - художник. - М., 1972. - С. 24, 231. См. подробнее: С. Соловьев. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. - М., 1979. - С. 67 - 71.
8. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1979.
9. П. Медведев. В лаборатории писателя. - Л., 1971. - С. 150.

**"МАГИЧЕСКИЙ КУБ" КАЛЬДЕРОНА
(ПОЭТИКА ДРАМЫ "ПОКЛОНЕНИЕ КРЕСТУ")**

М.Ю. Оганисян

(Москва)

Называя свою книгу "Этика и эстетика барокко", Бенито Пелегрэн проявил известное французское лукавство: вся его работа, посвященная Грасиану как художнику-иезуиту, основана на принципе совмещения понятий этического и эстетического. "В еще большее восхищение приводит нас тот эстетический уровень, в который вписывается данная этика: риторика и казуистика. Все творчество Грасиана есть некая казуистика, исследование случая (cas)" /1/. Если такой подход к иезуиту Грасиану вполне правомерен, и Пелегрэн не без блеска это доказывает, то в случае с иезуитом Кальдероном соположение двух терминов ни в коей мере не было бы игрою слов. Этико-эстетический феномен кальдероновской драмы предстает перед внимательным взглядом в качестве разноставной, но целостной конструкции, являя своего рода "магический куб". Этот удачный по отношению к Кальдерону образ принадлежит А.С. Науменко. Ученый пишет: "План значений, совмещенный со схемой действия (о "совмещении" мы говорим лишь условно, раздельно, то и другое, в сущности, непредставимо), есть "магический куб", эзотерическая модель бытия (везде подчеркнуто нами - М.О.), идущая от древневосточных мифологемных теософий и изображающая единство всего сущего и способ проникновения в это единство (человеческое познание)" /2/. В пределах риторического пространства "план значений" органично и адекватно совмещается со "схемой действия". Магия же кальдероновского театра, появившегося на закате эпохи "рефлективного традиционализма", если воспользоваться типологией С.С. Аверинцева /3/, заключена в напряженном единстве рефлексии и традиции, при котором художник барокко и католик не столько спорят между собой, сколько ищут возможность синтезирующего взаимодействия. Именно это соотношение религиозно-нравственных и художественных поисков, определяющее дихотомию этического/эстетического, субъектно-объектную связь в творчестве Кальдерона, мы и рассмотрим на примере драмы "Поклонение кресту" ("La devoción de la Cruz") - пьесы, созданной в один период (1625 - 1630) с шедевром "Жизнь есть сон", но привлекавшей гораздо меньшее внимание исследователей /4/.

Поэтическая структура этой *comedia religiosa* наиболее ярко выявляет тот контекстуальный феномен, кото-

рый мы назвали бы "метафабулой" иезуитской культуры XVII века. Это понятие параллельно понятию "архесюжета" /5/, но, в отличие от последнего, "метафабула" представляет собой некую имманентную формулу, концентрирующую основные особенности определенной культурной системы, особую нарративную модель, которая более или менее четко, независимо или независимо от воли художника просвечивает во всех художественных образцах данной системы. Метафабула, являясь одной из форм риторического сознания XVII века, глубоко укоренена в той или иной религиозной традиции. О чем бы ни писали протестантские трагики XVI - XVII веков, они без конца пересказывают на разные лады одну и ту же историю о Фаусте, уже в прологе обреченном на вечное проклятие. От пьес Марло до трагедий де Ла Тая и Гарнье мы наблюдаем за историей лютеровско-кальвиновского грешника. Иезуиты XVII века без усталости рассказывают историю "разбойника благоразумного" /6/.

Евангельское повествование о разбойнике, покающемся на кресте, для иезуитов имело особое значение и в аскетическом отношении (в ордене Иисуса длительное пребывание на кресте было одним из главных медитативных упражнений, цель которого заключалась в том, чтобы через внешнее отождествление с распинаемым Спасителем прийти к внутреннему единству с ним), и в психологическом отношении: главное для аскета - понимание (*entendimiento*) ничтожности своего положения в мире и нахождение спасительного пути - покаяния /7/. История Эусебио - это история грасиановского Андриенио: человек путем проб и ошибок приходит к прозрению. Но если для Андриенио испытанием служат механические преграды, воздвигаемые виртуозным остроумием Грасиана, то поступками Эусебио управляют иные этическое-эстетические законы. В этом зоре между метафабулой и актуальной фабулой и проявляется своеобразие кальдероновской трактовки.

"Поклонение кресту" - драма крестная не только тематически (речь в ней идет о разбойнике, почитавшем крест); символ креста является и своеобразным организующим началом сюжета. Эусебио, центральный персонаж ее, от рождения отмечен изображением креста на груди. Оставленный матерью у подножия креста и воспитанный пастухом, он сохраняет природное, суеверное, языческое почтение к кресту:

Yo no sé quién fue mi padre;
pero sé que la primera
cuna fue el pie de una cruz,
y el primer lecho una piedra. /8/

(Я не знаю, кем был мой отец, но знаю, что моей первой колыбелью было подножие креста, а камень - первую постелью).

Своим именем (по-гречески "благочестивый") он обязан лишь названию деревни, где вырос. От природы, как и Сехисмунда, герой драмы "Жизнь есть сон", Эусебио наделен дурным нравом:

Tierno infante era en los brazos
del ama, cuando mi fiera
condición, bárbara en todo,
dio de sus rigores muestra.

(Я был хрупким младенцем на руках кормилицы, когда мой дикий нрав, варварский во всем, явил свою жестокость).

Благодаря знаку на груди и многочисленным чудесным свидетельствам крестного покровительства, Эусебио обретает уверенность в своем избранничестве, но обращает ее в признание за собой права на все, чего требует его порочный "звездный генотип" /9/: убивает брата своей возлюбленной, когда тот препятствует их браку; занимается разбоем; пытается овладеть монахиней и т.д.

Но при всей нечестивости своих поступков Эусебио соблюдает некое странное, донкихотовское благочестие по отношению к кресту: ставит кресты на могилах убитых им, отступает от монахини, отмеченной таким же знаком на груди, как у него и т.д. И вот там, где художник-протестант показал бы драму наказанного порока, художник-иезуит делает шаг в сторону трагедии /10/. Эусебио - разбойник без покаяния. Продвижение действия к развязке определяется мерой приближения Эусебио к покаянию. Пьеса не кончится до тех пор, пока Эусебио не покается (многозначителен эпизод первой смерти Эусебио, от которой он воскрешен для покаяния: это символ смерти, которую человек должен пережить, чтобы в крещении обрести новую жизнь. Вторая смерть - порог к вечной жизни). Прием задержания финала основан целиком на движении Эусебио к гибели и покаянию. Таков метафизический план пьесы. В нем с предельной органичностью совмещены этический и эстетический уровни. История о благородном разбойнике (как текст морально-дидактический) определяет характер динамики драматического действия, актуальную фабулу этой "комедии" (как текста художественного).

Однако абсолютное совмещение двух означенных выше уровней художественного текста свидетельствовало бы об его безусловно риторическом характере, особенно с учетом того, что этот синтез осуществляется при помощи такого риторического контекстуального фактора, как метафабула. Но дело в том, что абсолютного совмещения не происходит. Евангельский разбойник кается перед лицом Истины. Герой Кальдерона, хотя и переживает похожую по резкости трансформацию, переживает ее иначе. Истина уже есть в нем, но истолкована им неверно как оправдание своеволия. Его "поступающее сознание" (М. Бахтин) движется по направлению к освобождению Истины в себе /11/. Это движение, определяемое, как мы сказали, универсальной задачей покаяния, в поэтической конкретике выявляется в виде борьбы двух планов: астрологического и рыцарского. Причем это не диалектическая борьба, приводящая к синтезу противоположных начал; два плана как бы смещают, сменяют друг друга, иногда перекрываясь, по прихотливой концептуалистской (или иезуитской) логике /12/, подобно двум пластинам из разного металла; своей

вещественной определенностью они отчетливо дают знать о себе и о том сражении, которое ведется на метафизическом поле драмы.

Астрологический план /13/ в пьесе "Поклонение кресту" выполняет роль сюжетного двигателя, ибо управляет спонтанными поступками персонажей, подчиненными своеобразной звездной этике. Так, центральная пара - Эусебио и Юлия - близнецы, не знающие об этом. Близнецы как единое и двойственное созвездие обладали особой притягательностью для барочного художника (ср. характерные для барокко темы зеркала, двойничества и т.п.). Эусебио и Юлия поневоле тянутся друг к другу, но при каждом приближении, подобно равносильным и разнозначным зарядам, отталкиваются друг от друга. Каждая их встреча - шаг к разлуке, каждая разлука - приоткрытие к встрече. Первый акт завершается уходом Юлии от Эусебио, второй - уходом Эусебио от Юлии, третий - смертью Эусебио и чудесным вознесением обоих.

В конце I акта, в присутствии мертвого Лисардо - брата, убитого Эусебио, Юлия восклицает:

Allí lloraré desdichas
de un hado tan inclemente,
de una fortuna tan fiera,
de una inclinación tan fuerte,
de una planeta tan opuesto,
de una estrella tan rebelde,
de un amor tan desdichado,
de una mano tan aleve,
que me ha quitado la vida
y no me ha dado la muerte,
porque entre tantos pesares
siempre viva y muera siempre.

(Там/в монастыре - М.О.) я оплачу несчастья судьбы, столь немилосердной, удела, столь жестокого, страсти, столь злополучной, планеты, столь враждебной, звезды, столь мятежной, любви, столь несчастной, руки, столь коварной, что отняла у меня жизнь и не подарила смерть, дабы среди стольких тягот я вечно жила и вечно умираю).

"Квадратурная схема" /14/ персонажей здесь носит особый характер. Она представляет собой семейный крест, строго очерчивающий отношения между действующими лицами. Эта строгость выделяет пьесу из других барочных комедий, обычно сравнительно густо населенных равноправными персонажами. Первая пара данной квадратуры - Эусебио и Юлия, соединенные и разделенные, так сказать, "опозицией" - астрологическим аспектом, составляющим 180°. Так разведены их исходные и конечные точки, нарушить равновесие которых персонажи не в силах до тех пор, пока они движутся в рамках астрологического плана. Вторая пара - Курцио, отец обоих, не знающий о том, что Эусебио его сын, и терзаемый воспоминанием о незаслуженном оскорблении, нанесенном им покойной жене, и Лисардо, брат обоих, хотя и убитый в первом же акте, но своею гибелью определивший дальнейший ход пьесы: отказ

Юлии, мечь Курцио, гибель Эусебио /15/. Этот крест изначально задан, как бы "написан на небесах", и персонажи действуют подобно марионеткам, подвешенным на невидимых звездных нитях. Астрологический план осязательно присутствует и в драме "Жизнь есть сон", но там он подвергается осмыслению, становится предметным. Именно он и представляет объект эксперимента, проводимого Басилио. В "Жизнь есть сон" он выражен глубже и шире, потому что изначально и рефлексивно введен в большой этический план. А в "Поклонении кресту" астрологический уровень представлен субъектно, т.е. как эстетическое пространство действия персонажей. И эксперимент проводится не над ним, а внутри него. Схема взаимодействия персонажей подобна крестовине, на которой держится весь корпус драмы. Сама по себе она стабильна, именно это и создает эффект внутренней статичности при внешней подвижности, закрученности сюжета. Это изначальная ось координат, на которую не покушается суэта персонажей. Марионеточные действия героев признаны лишь отчетливее выявить эту структуру, представляющую собою, по сути, крестный символ метафабулы. Не случайно поэтому Эусебио прозревает в тот момент, когда он видит крест на груди Юлии - знак их родства, и хотя он видит за этим знаком только запрет, препятствие, ограждение Юлии, он совершенно верно понимает наконец сущность того избранничества, которым был отмечен с детства: крест для разбойника - возможность спасения. Это прозрение неминуемо вызывает образ евангельского разбойника:

No seré el primer ladrón
que en vos se confiese a Dios.

(Я буду не первым разбойником, который исповедался Богу на кресте. En vos - обращение к кресту. - Не первым, потому что первым успел покаяться Лисардо. - М.О.).

Но сами крестные знаки у близнецов являются приметами не астрологического плана, а рыцарского, как мы условно называем тот уровень пьесы, в котором преодолевается астрологическая механичность действия и решается собственно этическая задача. Эдвин Хониг в начале статьи "Странная пьеса Кальдерона о милосердии" рассуждает о донкихотовском типе в испанской традиции рыцарства, о "мирсом двойнике той святости, которую представляет единственный испанский святой, чей орден продолжает свое существование - Игнатий Лойола" /16/. Хониг верно подчеркивает орденский, а значит, рыцарский пафос "Компании Иисуса". "Поклонение кресту" можно отнести к разряду пьес о святых /17/ в той мере, в какой "эзотерическая модель бытия" у Кальдерона выстроена по плану рыцарского замка /18/. Здесь персонаж перестает быть марионеткой и становится личностью, потому что тогда он обретает связь со своим родовым древом, в конкретике пьесы выраженным как древо крестное. Там, где крест осознается, узнается, вспоминается (так Эусебио узнает крест на груди Юлии, так Курцио вспоминает, что именно у этого креста он оставил жену), там вступает в силу чудесная стихия, там, как в романе Льюиса /19/,

просыпается Мерлин (ср.: "И хаос опять выползает на свет..."). Только внутри этого плана возможно воскрешение Эусебио, чудесное вознесение Креста, уносящего в небо Юлию и Эусебио (заметим скрытую метафорику: близнецы уносятся к своим звездным архетипам) /20/. В пространстве магической этики эти чудеса открывают огромное поле смыслов, один из рядов которого (библейский ряд) выявлен в работе Хонига. Вероятно, именно библейские аллегории и составляют архесюжет этой комедии (история о грехопадении, аллегорическими участниками которой являются Эусебио-Адам и Юлия-Ева) /21/.

Как мы сказали, два плана смещают друг друга, иногда накладываются, но никогда не смешиваются. Пример вытеснения - появление персонажей типа Хилья и Менги, пародийных двойников Юлии и Эусебио. Эта пара - совершенный образец астрологического мышления, которое, в отличие от рыцарского, лишено всякого чувства почтения и диктует лишь самолюбивые и самоохранительные поступки. В этой драме не только обиденная честь, как показывает Хониг, терпит поражение от благодати, но и обиденное благоразумие. Хитроумие Хилья, как будто отлично знакомого с "Карманным оракулом" Грасиана, эта пресловутая иезуитская хитрость, оборачивается пародией на истинное - спасительное - благоразумие. В сцене поклонения крестам, висящим на Хиле, благоразумие Эусебио, поклонившегося не Хилю, а кресту на нем, превосходит благоразумие Хилья, надевшего кресты лишь для обороны от Эусебио. Рассудительность последнего - *discernir* - позволяет ему различить крест и человека:

Un hombre a un árbol atado,
y una Cruz al cuello tiene.

(Какой-то человек привязан к дереву, и крест у него на шее). А Хилья, пытаясь соединить не соединимое обыденным рассудком, недоумевает, почему Эусебио, недавно привязавший его к дереву, теперь стоит перед ним на коленях:

¿A quién, Eusebio, enderezas
la oración o de qué tratas?
Si me adoras, ¿qué me atas?
Si me atas, ¿qué me rezas?

(К кому, Эусебио, ты обращаешь молитву или о чем говоришь? Если ты чтишь меня, зачем привязываешь? Если привязываешь, зачем молишься?)

Более резкое и значимое смещение двух планов происходит внутри "событийной реальности героя" (Бахтин) - в эпизоде узнавания креста, когда из охваченного страстью любовника Эусебио превращается в целомудренного монаха (обратное в этот момент происходит с Юлией: из монахини - в разбойницу). Здесь хорошо видна языческая сущность астрологического плана: став рыцарем, Эусебио теряет свою природную, деревенскую (*ragana*) дикость, как бы передает ее Юлии, кстати, носительнице языческого имени. И эта метаморфоза происходит именно на структурном уровне, а не на идейном или психологическом, ибо идейно или психологически никак не сов-

местимы внутри метафабульного сознания план механического и план чудесного. Здесь решается известный и извечный вопрос о соотношении закона (в этой пьесе он, как убедительно доказывает Хониг, выражен в кодексе чести) и благодати. Если астрологический план представляет собой план закона, фатума, обыденности, язвечества, то рыцарский план - это пространство благодати, свободы, чуда, христианского благочестия. Разбойник и Крест.

Накладывание этих планов происходит только в одном случае - в крестной символике драмы, там, где она приобретает архаическое, архетипическое значение. Так, персонажная квадратура, как мы отмечали, представляет собой нерушимую звездную конструкцию, но этот же крест легко описывается как аллегория отношений Адама и Евы, Бога Ветхого Завета и Бога Нового Завета. Граница смысловых рядов проходит в рефлексивном сознании персонажей, которое развивается по пути узнавания, припоминания метафабулы.

Таким образом, этико-эстетический феномен кальдероновской драмы "Поклонение кресту" представляется нам в виде двух взаимодействующих планов, условно названных нами "рыцарским" и "астрологическим". Исход этого взаимодействия - победа чуда над "звездным генотипом" - представлен в драме не просто тематически, как это понимали некоторые исследователи, но структурно. Чудо как бы прорывает механическое действие, тяготеющее к обыденной развязке. Эффект "Deus ex machina", еще очень сильный у Кальдерона, утратит свою органичность в пьесах последующих драматургов, и вместе с тем отойдет в прошлое магическая поэтика кальдероновской драмы.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. В. Pelegrin. *Ethique et esthétique du baroque*. // Actes Sud, 1985. - P. 34. Под условным обозначением "иезуитская поэтика" мы понимаем специфическое, но и характернейшее явление католического космоса.
2. Комментарии к изданию: P. Calderón de la Barca P. *Tres dramas y una comedia*. - Moscú, 1981. - С. 594.
3. См. его статью: Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М., 1986. - С. 110 и далее.
4. Почти все доступные нам работы, посвященные этой пьесе, толкуют ее в рамках аллегорико-философской драмы. Разумеется, комедия дает к тому все основания, и рассуждения таких, например, исследователей, как А. Valbuena-Briones (*Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. - Madrid, 1965. - P. 139 - 147), Е. Honig (*Calderón's Strange Mercy Play // Critical essays on the theatre of Calderón*. - New York, 1965. - P. 167 - 192), и особенно последнего, вполне убедительны. Однако ни в одной из этих работ не ставилась задача собственно поэтического анализа, и все

наблюдения над поэтикой пьесы в этих работах оказывались случайными и несистематизированными. В этом смысле примечательна статья J. Amescua. *Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón*. // *Calderón: Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatri español del Siglo de Oro"*, t. III. - Madrid, 1983. - P. 1533 - 1543.

Хотя в ней нашей пьесе отводятся лишь три страницы, здесь мы впервые имеем дело с подходом, цель которого - изучение некоторых эстетических закономерностей. Хосе Амескуа показывает, что структурные элементы кальдероновского театра (в частности, пространство) являются носителями смысла. Вопрос о структуре драмы в целом остается за рамками и этой статьи.

5. О сюжете-архетипе см. Б.Ф. Егоров и др. Сюжет и фабула. // *Вопросы сюжетосложения*, 5. - Рига, 1978. - С. 20 - 21; П.Х. Тороп. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. // *Труды по знаковым системам*, XVII. - Тарту, 1984. - С. 151 и далее. Рассмотренные в этих статьях примеры позволяют говорить о некоторой заданности архесюжетов индивидуальным авторским сознанием. В отношении же текстов риторической эпохи следует, видимо, говорить либо о прапращающей, что само по себе сегодня мало плодотворно, ибо приводит к одному и тому же небольшому набору сюжетов, хорошо изученных так называемой мифологической школой, либо о метасюжетах - том переходном типе сюжетов, который еще недостаточно разделен "чертами свободы по отношению к автоматизму генетических программ" (Ю.М. Лотман). Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю.М. Лотман. *Статья по типологии культуры*. - Тарту, 1973. - Вып. 2. - С. 40). Актуальный сюжет адаптирует метасюжет, а не нарушает его, и тем самым проявляется странная свобода мастера риторической эпохи. Такой тип сюжета мы и назвали метафабулой; различие понятий "сюжет" и "фабула" здесь не принципиально.
6. Об иезуитах и их влиянии на литературный процесс в XVII веке см. следующие работы: М. Andrés Martín. *Los recogidos. Nueva visión de la mística española*. - Madrid, 1976; Н. Hatzfeld. *Estudios literarios sobre mística española*. - Madrid, 1976; В. Marcos Villanueva. *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*. - Bilbao, 1983; М. Morales Borrero. *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*. - Madrid, 1975; F. Maldonado de Guevara. *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola y otros estudios*. - Granada, 1954 - и указанную в примечании I работу Б. Пелегрэна.
7. Ср. с репликой Благоразумия из "Великого театра мира", самой великой (наравне с бедностью) и душепазительной добродетелью в театре мира:

Yo que tantas penitencias
hice, mil veces dichosa,
pues tan bien las he logrado.
Aquí, dichoso es quien llora
confesando haber errado.

8. Цит. по изданию: Calderón de la Barca. La devoción de la Cruz // El gran teatro del Mundo. 6^a ed. - Madrid, 1976.
9. Ср.: "Звезды и другие астрологические образы этой и другой пьес Кальдерона - это, прежде всего, таинственные материальные силы, которые влияют на склонности человека, определяют его темперамент (сегодня сказали бы "генотип") и тем самым косвенно влияют на его судьбу" (Еремина С.И. Великий театр Педро Кальдерона. Предисловие к изданию, указанному в примечании 2, с. 12). Заметим этимологическую связь слова *genethliacus* - гороскопический со словом *genus* - происхождение, род.
10. Поскольку все толкования трагедии основываются на праве свободного выбора у героя, А. Паркер в двух работах (А.А. Parker. Aproximación al drama español del Siglo de Oro и *Nacia una definición de la tragedia calderoniana* - обе содержатся в изд.: М. Durán y R. González Echeverría. Calderón y la crítica: Historia y antología. - Madrid, 1976, т. 1 - 2) доказывает, что трагическим потенциалом в этой пьесе наделен лишь Курцио - он "должен искупить вину за преступления, которых не совершал" (*Nacia una definición...* т. 2, р. 371). Но и сам Паркер признает, что трагедия не реализуется, объясняя это тем, что в пьесе оказались разделены *el protagonista en la acción* и *en el tema* (Aproximación al drama... т. 1, р. 349). Но главная тема пьесы все-таки не тема отца. Драма развивается по метафабульному вектору истории о благоразумном разбойнике. И действительно трагический потенциал Курцио не реализуется, потому что Курцио нет места в этой истории. Функция этого персонажа - создание трагического другого для осуществления барочной трагикомедии. Ср.: Пискунова С.И. "Дочь воздуха" в контексте творчества Кальдерона 1650 - 1670-х гг. // *Iberica*. - Л., 1986. - С. 42.
11. Попытка применить пелегрэновский метод (см. начало нашей статьи) по отношению к Кальдерону предпринята в работе Е.В. Hesse. *La dialéctica y el casuismo en Calderón*. // Durán y González Echeverría. *Op. cit.*, т. 2. - Рр. 563 - 581. В использовании диалектических и казуистских аргументов персонажами Кальдерона Э. Гессе обнаруживает "симуляцию поиска истины" (р. 581). Это лишь подтверждает мысль о том, что драматическое произведение следует рассматривать целостно: как произведение монологическое (только так читает Кальдерона Гессе) и как произведение собственно драматическое. На этом втором уровне действительно происходит то, что симулируется на первом: поиск истины.

12. Ср. рассуждения Р. Барта о бинарности языка Лойолы: "Вопрошающий язык, разработанный Игнатием, имеет дело не столько с классической формулой вопрошания - что делать? - сколько с драматической альтернативой, при помощи которой окончательно готовится и определяется всякий поступок: делать то или это? Для Игнатия любое человеческое действие имеет парадигматическую природу" (R. Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. - Paris, 1971. - P. 541). Точнее вопрос иезуита звучал бы следующим образом: поступать как если бы так или как если бы этак? (о теме *als ob* у Игнатия см. F. Maldonado de Guevara. *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola*). Кальдерон ведет героев то тем, то иным путем - проводит эксперимент. У Расина, воспитанного янсенистами, всегда будет стоять один вопрос: что делать? Янсенист, ученик Августина, может предположить только одно решение как верное (то, которое верно Богу), все остальные по необходимости ошибочны, греховны. У Расина эксперимент невозможен, ибо он тут же заканчивается летальным исходом.
13. Астрологическая тема у Кальдерона, верно понимаемая как тема судьбы, хорошо изучена. Отметим только две работы: E. Lorenz. *Calderón und die Astrologie*. // *Romanistisches Jahrbuch*. XII. - Hamburg, 1961. - S. 265 - 277; A. Hurtado Torres. *La astrología en el teatro de Calderón de la Barca*, // *Actas...* t. 2. - P. 925 - 937 (см. примечание 4). Подчеркнем, что в ордене иезуитов астрология рассматривалась не как шарлатанское или демоническое занятие, но как руководство к приобретению благоразумия. По наблюдению Бальбино Маркоса Виллануэвы, "основание, на которое опирается Демон, дабы внушить свое намерение, заключается в трудности для человека признать со спокойствием духа, что и добрая fortuna, и превратности судьбы исходят из руки Божьей" (B. Marcos Villanueva. *La ascética de los jesuitas*. - P. 145).
14. См.: Науменко А.С. *Op. cit.* - С. 593.
15. Ср.: "Когда тело Лисардо лежит между разделенными любовниками, Юлией и Эусебио, возникает любопытный драматический эффект, подчеркиваемый театральностью сцены. Двое живых детей Курцио, кажется, образуют горизонтальную линию крестовидной фигуры, вертикальную ось которой представляет Лисардо. Когда пара разговаривает поверх тела, мы осознаем, что трое детей впервые за все время пьесы собраны вместе. Собраны, но и разделены видимым присутствием мертвого брата. И опять кажется значительным, что крест обладает властью и соединять, и разделять" (E. Honig, *op. cit.*, p. 185. См. примечание 4). Мы несколько скорректировали интуицию Хонига: на верхнем конце вертикальной оси - Курцио - страдающий отец, на нижнем - Лисардо и Росмира, жена Курцио - мир мертвых, связывающий живых с родовыми корнями. За-

- метим, что иконографически под Распятием изображается череп Адама.
16. E. Honig, op. cit., p. 167.
 17. См.: B. Wardropper. *Las comedias religiosas de Calderón. // Actas...*, t. 1. - Pp. 185 - 200 (см. примечание 4).
 18. Характерный пример такой модели, прозрачайший в своей риторической открытости, - *Las Moradas. Castillo interior del Alma Тересы де Хесус*.
 19. C.S. Lewis. *That Hideous Strength*.
 20. Заметим, что литературные концептизм и культизм стали возможными лишь в эпоху активных оккультных занятий, с которыми часто были непосредственно связаны. См., например: G.R. Hocke. *Manierismus in der Literatur*. - Hamburg, 1959; A. Hatherly. *A experiencia do prodigio: Bases teóricas e anthologia de textos visuais portugueses dos s. XVII e XVIII*. - Lisboa, 1983.
 21. Ср.: Так же, как Ева, можно сказать, была близнецом Адама и так же, как оба были жертвой древа познания добра и зла, Эусебио и Юлия разделяют общую судьбу, часть которой должна быть восстановлена по благодати Креста, древа вечной жизни (E. Honig, op. cit., p. 173. См. примечание 4). Интересно, что в английском трактате 1649 года "Астрология и Святой Дух" приводится тот же библейский образ: "Жить астрологически означает есть с приятным вожделением от Древа познания добра и зла и нести себе смерть. Жить теологически означает есть от леса и Древа Жизни при внутреннем отказе от самого себя и таким образом стяжать себе Жизнь и Спасение" (*Astrology theologized*. London, 1886. - P. 50). Соединение двух цитат позволяет отчетливо увидеть соотношение структурных планов в "Поклонении кресту": жизнь по звездам ведет к смерти и через крест - к спасению. Евангельский рассказ опять просвечивает в испанской пьесе.

EL QUIJOTE, O LA POÉTICA EN REVOLUCIÓN

J. T a l v e t

(Tartu)

Esa realidad tan alejada de la vida que se da en los libros de caballerías había sido trastornada ya por la novela picaresca. La aventura "alta" del caballero (el héroe) fue "bajada" y convertida en la aventura terrenal del abandonado outsider (el anti-héroe) de la sociedad. En ello ya se vislumbraba la parodia de los libros de caballerías. Pero el pensamiento de Cervantes tenía un alcance más amplio. Transformó la parodia en una síntesis nueva y poderosa, donde no sólo se revaloraba la novela caballescica, sino también la misma novela picaresca. Los libros de caballerías impulsaron a Cervantes a buscar a su protagonista en don Quijote, pobre hidalgo que a modo de los Amadises y Palmerines pretende ser un caballero andante ideal. La novela picaresca podría sugerir la idea de colocar la aventura de su caballero andante en el ambiente determinado en el tiempo y en el espacio, haciéndolo depender de éste, contrastándolo con él. De importancia singular en esta concepción fue dejar a la dama del corazón de don Quijote, Dulcinea (Aldonza Lorenzo), fuera del horizonte real de la novela, de modo que su presencia en la obra es aún más "incorpórea" que la de Beatriz en la Divina Comedia de Dante. De esta forma el amor sí guía el peregrinaje, la aventura de don Quijote y toda la novela, pero terrenalmente no aparece en la obra. El amor, por tanto, no es privado o particular; no somete u ocupa en forma de "historia" toda la novela -bien hubiera podido Cervantes crear su obra como una serie de fracasadas aventuras de amor-, sino que la abre a la realidad histórica en su sentido más amplio, social y filosófico.

Cervantes crea en el Quijote uno de los mitos más majestuosos de la Edad Moderna. De la realidad histórica parte su potencia generalizadora. La fuente de la grandeza de la Divina Comedia se ha visto ante todo en el hecho de que los pies de Dante caminan con firmeza en el terreno real e histórica. También tiene razón Leonid Pinski al considerar a los protagonistas de Cervantes, don Quijote y Sancho, más universales que los personajes de Rabelais,

precisamente porque la realidad histórica objetiva penetra en aquéllos con más hondura.¹

Unos pocos años antes que don Quijote, había entrado en la escena de la literatura mundial otro "loco": Hamlet, de Shakespeare. Pero Hamlet sólo actúa, simula que está loco; lo es temporalmente. Don Quijote no actúa: otra vez la idea de Cervantes de hacer que un loco sea el protagonista de su gran novela nos parece casi fantástica en su originalidad. Sólo a partir de mediados del siglo XIX, de la frontera entre el naturalismo y el simbolismo, comenzaron a aparecer en la literatura europea y mundial diversos tipos de "locos": psicópatas, neuróticos, profetas de la "otra" verdad. Desde luego, don Quijote es su precursor. Por si ello fuera poco, Cervantes introduce al lado de don Quijote a un otro "loco", ya que sería imposible considerar como "realista" o representante del "sentido común" al campesino Sancho Panza, que se dispone a servir a don Quijote sólo porque éste promete hacerlo gobernador de una isla. "Tales dos locos como amo y mozo no se habrían visto en el mundo", medita Sansón Carrasco (II, VII). Fundamentalmente se ha indicado que en la conciencia de ninguno de los personajes principales se revelan transiciones, movimientos indispensables para el "pensamiento normal".² Precisamente por eso la pareja de protagonistas de Cervantes se contraponen a los demás personajes que los rodean en la novela. La conciencia de don Quijote se mueve casi exclusivamente en un solo plano, el de las memorias y las imaginaciones, mientras que Sancho sólo piensa en cosas terrenales; también él crea con ellas una ilusión que le guía.

Sin embargo, notemos que don Quijote y Sancho no son una pareja de locos ordinaria, a diferencia de cómo con frecuencia los han tratado de presentar en la literatura posterior. Don Quijote es loco sólo cuando está embrujado por los libros de caballerías; en otras ocasiones revela una ingeniosidad y una sabiduría extraordinarias, que son admiradas por todos. Por ejemplo, es totalmente capaz de observar sonriendo las locuras y simplicidades de Sancho, analizar la locura de los demás (de los jóvenes que han perdido el juicio por el amor) e incluso de darse cuenta de su propia locura, cuando dice a Sancho: "A fe, Sancho, que a lo que parece, que no estás tú más cuerdo que yo" (I, XXV). Además, como sabemos, no aparece como un loco hasta

el final de la novela. Entre la gente de la comarca, Sancho es el único que al principio no comprende la falta de juicio en don Quijote. Pero se hace cada vez más cuerdo. Que la bacía del barbero sea el yelmo de Mambrino, según afirma don Quijote, Sancho ya no lo cree. Para su propia comodidad, aprende pequeñas argucias, hasta que, en la parte inicial del segundo tomo, llegando al Toboso, emprende un escandaloso "hecho de valentía": decide engañar a su amo, afirmando que una de las tres torpes campesinas que les vienen al encuentro es la anhelada dama del corazón del Caballero de la Triste Figura. Sancho, así, entra en el juego, en el cual ya participan la mayor parte de los personajes que conocen las locuras de don Quijote. Según ha indicado Erich Auerbach,³ este es uno de los episodios más decisivos de la obra: la imaginación que forzosamente se impone a don Quijote, no coincide con la suya. Pero como se trata del momento culminante de toda la vida anterior de nuestro caballero andante, la no coincidencia de su imaginación con la mentira de Sancho le choca tanto que a lo largo de toda la aventura en la segunda parte de la novela, le acompaña la sombra obsesionante de la duda. Sobre todo se hace más profunda su hesitación después de estar en la cueva de Montesinos, donde Montesinos le muestra a Dulcinea y ésta se asemeja una vez más a la Dulcinea fingida, evocada por Sancho. No hay que admirar el hecho de que más tarde, en Barcelona, durante el espectáculo con la "cabeza encantada", representado para don Quijote, la "cuestión de la vida" de éste es si la visión de la cueva de Montesinos había sido realidad o sueño. Don Quijote y Sancho están lejos de ser personajes estáticos. De su movilidad parte lo complicado de la novela.

Los personajes principales son realmente tres, pero como Dulcinea dirige la novela, siendo ella misma "invisible", el lector, de hecho, sigue la aventura de la pareja de don Quijote y Sancho. En esto hay también algo profundamente nuevo. En las obras épicas anteriores podían aparecer, desde luego, dos o más personajes igualmente importantes, pero nunca formaban una pareja conviviente, coexistente, tal como lo son los protagonistas del Quijote. Además, notemos que es una pareja del mismo sexo, del sexo masculino. En ninguno de los libros de caballerías el escudero tiene tanto peso como Sancho al lado de su amo. Vir-

Gilio y Beatriz conducen, en efecto, a Dante por la vida de ultratumba, pero los dos encarnan más bien una idea que una vida humana real. En Gargantúa y Pantagruel, de Rabelais, tal pareja de personajes está a punto de formarse, pero al lado del aventurero Panurge repentinamente palidece la figura del mismo Pantagruel. En ninguno de los personajes de Rabelais se revela su vida interior; a semejanza de los protagonistas de los libros populares, su vida y su aventura son predominantemente exteriores. En el teatro español de la época de Cervantes se hizo sumamente popular el tipo del "gracioso". Como "gracioso" hasta puede ser considerado Sancho Panza. Pero es un "gracioso" extraordinario, único: ninguno de los "graciosos" anteriores o posteriores incorpora la realidad en grado comparable con Sancho. Don Quijote y Sancho forman una unidad inseparable, una imagen dual, donde cualquiera de los dos polos, estando ausente, anularía inmediatamente el otro polo y, por tanto, todo el símbolo y la novela.

La realidad en el símbolo de don Quijote se contrapone al símbolo de Sancho. Don Quijote representa los sueños y los ideales, el desprecio por todo lo bajo y vulgar, la capacidad de sacrificar completamente su ser físico en nombre del ideal noble y limpio. Es también el ímpetu renacentista de avanzar, el anhelo de aventura, la disposición de luchar, descubrir y conquistar. Sancho, en cambio, representa la pertenencia a la tierra, la tradicionalidad y el conservadurismo, el gusto por la paz, las bromas y los refranes que saben a campos, a la servidumbre cotidiana del trabajo y del cuerpo. Es el fundamento sólido, fuerte y tosco que había soportado la cultura española desde la Edad Media, sin perder su influencia ni siquiera en el Renacimiento. El círculo de intereses de Sancho se limita inicialmente a lo que se puede "tocar" y "poner en la boca". Aun su nombre es simbólico.

Pero a finales del siglo pasado los críticos comenzaron a advertir que don Quijote y Sancho, pese a eso, no en todo son contrarios, y que en el curso de la novela estos dos protagonistas van acercándose poco a poco el uno al otro. Esto ha sido llamado la "sanchificación" de don Quijote y la "quijotización" de Sancho. Hay numerosos episodios donde don Quijote tiene que regañar a Sancho por su estupidez y avaricia. Cuando Sancho demanda por su oficio del escudero

un sueldo regular, don Quijote, ofendido, por un momento deja de tutear a Sancho, pasando a la forma de "vos" (II, VII). Sancho, a su vez, maldice constantemente a su amo por las aventuras que sin provecho ninguno, según piensa, ponen su vida y su seguridad en peligro. Pero el lector ve también cómo crece su confianza mutua, para convertirse al fin en el amor y la amistad recíprocos. Don Quijote por un tiempo monta el asno de Sancho, mientras Sancho se dirige a buscar a Dulcinea en el famoso Rocinante de don Quijote. Al terminar la primera parte del libro, don Quijote llama a Sancho "el mejor hombre del mundo" (I, L). Al iniciarse la segunda parte, don Quijote resume su unidad con Sancho en el símbolo de la cabeza y del cuerpo que se contiene en la frase en latín "quando caput dolet..." (II, II). Después de la aventura de don Quijote con el león, los dos protagonistas hacen juntos sus necesidades corporales. En el capítulo XXXIII de la segunda parte, Sancho confirma que quiere a don Quijote y le es leal. Cuando Sancho se dirige a asumir su cargo del gobernador y por algún tiempo tiene que separarse de su amo, los dos se sienten tristes. Sucesivamente Cervantes no sólo nos muestra la continuación de la aventura de don Quijote, sino también de la de Sancho (episodios con ambos se alternan durante toda su separación). Uno de los símbolos más imponentes de la unidad entre don Quijote y Sancho se da en el capítulo IV de la segunda parte, donde don Quijote salva a Sancho de la gruta en la que éste ha caído después de fracasar al "gobernar la isla" (don Quijote salva a Sancho de su caída moral). Al final de la novela los dos están nuevamente juntos. Cuando don Quijote sueña con el país ideal de los pastores y con la fundación de una colonia pastoril, nunca la puede imaginar sin Sancho. Los separa sólo el último capítulo de la novela, la muerte de don Quijote.

El dinamismo interior de los protagonistas excluye toda rectilineidad en su relación con el mundo circundante. Varios críticos han señalado que mientras en la primera parte del Quijote son ridiculizados el sueño de la caballería andante y la idea absurdamente alejada de la vida, en la segunda parte el mundo de don Quijote se hace cada vez más amplio en su contenido humano, se aproxima a la realidad, por tanto, el tono de la novela cambia: la ironía y la crítica de Cervantes ya no van dirigidas tanto contra el mis-

mo don Quijote, cuanto contra la realidad, ajena a los ideales interiores, que lo circunda. Como don Quijote es un "loco cuerdo", una parte de la ironía de Cervantes alcanza también siempre el ambiente que aparente o realmente es superior a don Quijote y juega con él. Don Quijote ya se acerca al mundo circundante, ya se aleja de éste. La sátira ya le enfoca a él y al mundo, ya sólo a él (y su mundo), ya sólo al mundo histórico. Así, la risa de Cervantes es sumamente ambigua, igual que toda la visión de la realidad que se presenta en la novela. En la aventura ilusoria de don Quijote se vislumbran paralelismos con la idea del Imperio español de aquel tiempo. Luego se podría pensar en las contradicciones que existían entre los ideales humanistas del Renacimiento y el individualismo y el materialismo de la temprana burguesía, desencadenados por la Edad Moderna (y por el Renacimiento). Fueron contradicciones esenciales de la misma Edad Moderna; quedaron reflejadas tanto en la obra de Montaigne como en la de Shakespeare. Numerosos episodios aislados del Quijote revelan el lado oculto y oscuro de la España de su tiempo. En la novela picaresca la crítica suele ser más abierta; Cervantes la esconde en alusiones, imágenes y símbolos. En la primera parte don Quijote aparece rodeado por el cura y el barbero, personajes prudentes y humanos (procedentes ni de lo "alto", ni de lo "bajo"). Cuando juegan con don Quijote, lo hacen sólo porque temen por su salud y no desean que sus locuras les causen daños ni a él, ni al ambiente. La ironía (la risa) es natural y justa, cuando es generada por el choque del fanatismo de don Quijote (quizá del fanatismo religioso y militar de España) con la razón natural, representada por el barbero, el cura y muchos otros personajes. En la segunda parte se hace patente la humanidad de don Quijote. Cuando los duques le convierten en objeto de chanza y representan con él una comedia tras otra, la risa de Cervantes deja de ser alegre, porque lo que es humillado es lo humano. En el episodio donde la compañía de los nobles hace colgar de la espalda de don Quijote el letrado con su nombre (la señal de loco), el protagonista humillado se asemeja al Cristo escarnecido. La crítica del autor se dirige contra la nobleza ociosa con sus caprichos vanos y necios. Esta capa de la sociedad no es tan inocente como al principio puede parecer. Cuando fracasa el duelo de don

Quijote con el sirviente Tosilos, el duque, en ausencia de don Quijote, le manda dar a aquél cien palotadas: el paralelismo con el muchacho Andrés y el amo que lo castiga, en la parte inicial del Quijote, es evidente. Don Quijote defiende a los débiles, los pobres, los abandonados, los vencidos en la lucha de la vida, encarnando con toda su aventura el ideal de la justicia social. En la estructura ideológica del Quijote se podría ver algo muy semejante a la dialéctica de la crítica que ha sido advertida por Leonid Pinski en el Elogio de la locura de Erasmo: la primera parte de la obra se burla, desde el punto de vista de la naturaleza y del sentido común, de la locura del espíritu; mientras que la segunda parte se concentra en la ironía sobre diferentes especies del vicio humano. La locura del espíritu aparece ahora realmente como cordura, mediante la cual son desenmascarados los vicios (locuras reales).⁴

Cervantes no se limita a hacer a sus protagonistas interiormente móviles y a complicar, de esta manera, su relación con el mundo. No sólo "mueve" las interioridades de don Quijote y Sancho, sino que hace que los personajes -al margen de la aventura novelesca- se muevan tanto de un plano narrativo al otro ("dentro" de la novela), como los dirige "fuera" de la novela: por un lado, al pasado atemporal, al mito y, por otro, al tiempo físico e inmediato del lector de la novela. Transiciones de un plano narrativo al otro pueden contemplarse ya en La Galatea. Esto no es algo completamente nuevo, pero este recurso permitía jugar con la distancia entre el lector y los personajes, ya aproximando al lector a los personajes, ya alejándolo de éstos. Un caso ejemplar de ese cambio de punto de vista narrativo se presenta en los capítulos XII, XIII y XIV de la primera parte del Quijote: primero el cabrero narra la historia de amor de Marcela y Grisóstomo que termina con la muerte de éste. La historia podría ser un cuento, una realidad puramente literaria, pero inesperadamente surge el enlace inmediato con la realidad: don Quijote asiste a los funerales de Grisóstomo; de repente aparece en el lugar Marcela, contando la historia ya desde otro punto de vista, perteneciente a ella misma. Mientras hasta entonces el lector probablemente se condolía del destino triste de Grisóstomo, ahora su simpatía se inclina hacia Marcela. Resumiendo la moral de la historia, don Quijote reconoce la libertad de

cada hombre de seguir, tanto en el amor como en todo lo demás, la voz del corazón. Los cambios frecuentes de perspectiva acentúan la relatividad, conceden al lector mayor libertad para percibirla.

Sin embargo, la peculiaridad de la estructura artística del Quijote reside en algo más, precisamente en el hecho de que Cervantes interpone entre sí mismo y la obra a otro narrador, al cronista árabe Cide Hamete Benengeli. El Quijote, según afirma, es sólo la traducción de la historia de Benengeli. Por si ello fuera poco, el autor da a entender que de la historia de don Quijote existen aún más versiones, y que la parte inicial de la novela está reproducida según una de éstas, más inexacta que la de Benengeli. El lector descubre con asombro que toda la historia resulta muy vaga. Ni siquiera se sabe si el apellido del protagonista había sido en realidad Quijada, Quesada o Quijana. El autor dice que se ha olvidado de qué aldea procedía don Quijote. ¿Por qué semejante mistificación, tal insólita modestia del autor? Una de las respuestas mejor fundadas es la que nos dan Avalle-Arce y Riley:⁵ la falta de definición en el protagonista y en los lugares de la acción se contraponen a su presencia y definición tanto en la novela caballeresca como en la picaresca, subrayando, como imagen poética, la idea central de la libertad y de la búsqueda humanas, la no dependencia de la novela de las historias, leyendas y mitos anteriores. Sí, efectivamente, el Quijote no parte de ningún mito previo. Según muestra Pinski, en la novela de Cervantes son originales tanto la trama-fábula como la trama-situación; la trama-fábula del Quijote, a diferencia de los modelos de trama clásicos, es tan complicado que más tarde nadie ha tratado de imitarla (sí han imitado y reinterpretado la trama-situación de la obra).⁶

¿Pero quizá Cervantes fuese consciente de que bajo su pluma estaba tomando forma no simplemente una novela, sino también uno de los primeros mitos de la Edad Moderna? El mito no es historia. En sus detalles falta la exactitud, faltan datos. Puede haber numerosas versiones. Tal vez precisamente creando un mito nuevo, una verdad procedente de la realidad más amplia, Cervantes reniegue de su autoridad, la esconda tras las historias (las versiones) de Hamete Benengeli y otros narradores. Ni él (el traduc-

tor), ni Hamete Benengeli, ni otros cronistas conocen la verdadera historia de don Quijote hasta el final. El autor no es omnisciente: por ejemplo, no ve lo ocurrido en la cueva de Montesinos (lo ve y lo sabe sólo don Quijote, pero tampoco él lo sabe todo, sino que sigue en sus dudas). Cervantes despersonaliza, objetiviza la narración, la "enajena" de sí mismo en nombre de la autonomía y de la universalidad del mundo del Quijote.

A partir de la segunda parte del Quijote comienza la primera metanovela de la Edad Moderna. El lector por un momento se siente perplejo cuando Sancho, al iniciarse la segunda parte, le da a don Quijote la noticia según la cual ya se ha escrito sobre sus aventuras la novela El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha. Esto es, entonces, una novela dentro de la novela, una novela sobre la novela, algo que al lector le resultará familiar sólo a principios del siglo XX, con las obras de Pirandello, Unamuno y Azorín. Con tan insólita transición Cervantes levanta de golpe a sus personajes "fuera" de la novela, los coloca al lado del lector, es decir, al mismo nivel que el lector con respecto a la primera parte de la obra. Aproxima el mito -que él mismo está creando- al mundo histórico en el máximo grado imaginable. En el contacto con el tiempo histórico el mito se profundiza, se enriquece en su contenido humano. El Quijote es un juego deslumbante de las reflexiones, igual que un poco más tarde, en el Barroco maduro, lo son Las Meninas de Velázquez o algunos dramas de Calderón. Don Quijote y Sancho "salen" de la novela y pueden -igual que todos los demás personajes de la segunda parte- discutirla primera parte de la obra. La metanovela se complementa con las alusiones a la novela de Avellaneda y con el plano autobiográfico. Pero al mismo tiempo nos convencemos de que tanto la narración como su traducción (junto al comentario de éstas) continúa. El límite entre la novela y la realidad se borra. El mito se convierte en realidad.

Rabelais jugaba ante todo a nivel de los estilos. Cervantes introduce el juego en la estructura de la obra. Nada en el arte novelesco de tres siglos posteriores al Quijote es comparable a la obra de Cervantes. Sólo el Ulyses de James Joyce, con sus renovaciones radicales en la forma y la estructura novelescas, se equipara en este sen-

tido al Quijote: la estructura se convierte en la imagen que orgánicamente generaliza el contenido. No sin fundamento, el escritor mexicano Carlos Fuentes se ha referido a ciertas analogías, tanto en la forma como en la concepción, de las obras maestras de Cervantes y Joyce.⁷

El Quijote es la primera "novela total", si usamos el término con el cual Mario Vargas Llosa ha denominado las búsquedas en su propia obra y en la de otros grandes novelistas latinoamericanos del siglo XX. En el Quijote se presenta la síntesis de la historia y del mito, de lo ideal y lo real, de lo universal y lo concreto, de lo alto y lo bajo, de lo espiritual y lo material, de lo trágico y lo cómico, del humanismo y el demócratismo tan cumplidamente como sólo en algunas pocas obras de los siglos posteriores. Próximo al espíritu romántico, ha interpretado a don Quijote Miguel de Unamuno: lo imagina como el Cristo español encarnando la lucha y el sufrimiento, la muerte, la insurrección, la salvación y la esperanza de la humanidad. El lado terrenal y vital como la condición de la síntesis y del humanismo de Cervantes fue destacado en el siglo XIX por Heine y Turgueniev. Cervantes fue el maestro de todos los grandes novelistas de los siglos XVIII y XIX, tanto de los que seguían una filosofía intelectual y espiritual, como de los preferían una perspectiva más vital y terrenal. A principios del siglo XX, Ortega y Gasset resumió acertadamente la síntesis cervantina: "Cervantes es el Hombre; ni lacayo, ni señor".⁸

La filosofía de Cervantes no se revela tanto en los discursos de sus personajes -si bien este es importante-, como en la imagen y la estructura totales del Quijote. Su novela no es mera idea (filosofía), ni tampoco mera imagen (arte). La síntesis y la unidad conceptual que finalmente logra Cervantes, no son algo dado por la naturaleza, ya completa, sino que surgen de contradicciones profundas, del choque y del contacto del mundo contradictorio de los protagonistas con el mundo real no menos contradictorio. La imagen filosófica del Quijote difiere radicalmente tanto del panteísmo de Rabelais como del individualismo heroico Cellini. La novela es la epopeya cómica en prosa -así lo suponía en el siglo XVIII Henry Fielding, inspirándose en Cervantes. Pero no lo pensaba así el mismo Cervantes. Al lado de la broma y la ironía él veía también lo trágico de

la vida, lo veía más hondamente que los realistas y sentimentalistas de la Ilustración. Toda la segunda parte del Quijote prepara el desenlace trágico de la novela, pero a pesar de eso, el final mismo es inesperado, incluso brusco. Cervantes describe la muerte de don Quijote en pocas frases, breve y rápidamente, como si también en esto quisiera sujetar la forma a la esencia de la vida misma. Con acierto ha mostrado Jorge Luis Borges⁹ que en el capítulo final Cervantes se aleja de sus personajes, dejando al lector solo con el agonizante don Quijote, obligándolo físicamente sentir los límites de la vida humana, la soledad desconsolada de la muerte. También indica Borges que lo trágico de la obra apenas habría alcanzado la dimensión metafísica si Cervantes hubiera dejado a don Quijote morir loco, es decir, alejado mentalmente de nosotros. Don Quijote recobra el juicio, por un breve instante se une a nuestro mundo "normal", y enseguida Cervantes lo deja morir, alejarse definitivamente de nosotros. Se puede pensar también en cierta analogía de la situación con la vida es sueño, escrita por Calderón unos veinte años después de la publicación del Quijote: del mismo modo que la recuperación del juicio por parte de don Quijote coincide en el tiempo con su muerte, en análisis racional podría afirmar que mientras la verdad (de la razón) se identifica con la muerte, la vida es sólo locura, apariencia, ilusión. Pero al igual que el protagonista de Calderón realiza su última elección (albedrío) en nombre de la verdad ética - aunque la vida sea sueño o realidad-, así también el final del Quijote anula el dilema sueño/realidad. Es la muerte del hombre la belleza de cuya alma inspira los sentimientos más sagrados. Es la muerte que confirma la significación de la vida.

N o t a s

1. Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. - Moscú, 1961. - P. 347.
2. С. Бочарев. О композиции "Дон-Кихота" // Сервантес и всемирная литература. - Moscú, 1969. - P. 91 - 93.
3. Э. Ауэрбах. Мимесис. - Moscú, 1976. - P. 343.
4. Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. - P. 66 - 82.
5. J.B. Avalle-Arce, E.C. Riley. Don Quijote // Suma cervantina / Ed. por J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley. - Londres, 1973.

6. Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. - Р. 297-305.
7. Véase C. Fuentes. Cervantes o la critica de la lectura. - México, 1976.
8. Véase J. Ortega y Gasset, El Espectador, I. "Apéndice: Una primera vista sobre Baroja".
9. J. L. Borges, "Analyse des Schlusskapitels des "Don Quijote"", en: Don Quijote. Forschung und Kritik, Darmstadt, 1968. - S. 264 - 267.

"ДОН-КИХОТ", ИЛИ ПОЭТИКА В РЕВОЛЮЦИИ

Ю. Тальвет

Р е з ю м е

В статье рассматриваются некоторые наиболее значимые моменты в повествовательной и идейной структуре "Дон-Кихота", определяющие революционный характер поэтики романа Сервантеса. Осмыслиется романно-философская функция трех основных персонажей: Дон-Кихота, Санчо Пансы и Дульсинеи - и динамика их взаимоотношений. Подчеркивается подвижность как внутри персонажей, так и в их положении в пространстве романа. Анализируется отношение реальность - миф, подтверждающая как возможность сознательного мифотворчества в романе Сервантеса, так и создание в нем первого европейского метаромана. Характеризуя произведение Сервантеса как "тотальный роман", в нем можно выделить гармонический и обновляющий синтез самых разных плоскостей действительности.

RENEWAL OF ESTONIAN POETRY
AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

S. Olesk
(Tartu)

The origins of Estonian poetry - the alliterative folk song (*regivärs*), Peterson's, Kreutzwald's and Koidula's works - have been so rich that they have been able to give impulses to it throughout its history up to the present day. Kreutzwald's and Koidula's works proceeding from German poetics, but carried by genuine national ideology determined the character of Estonian poetry in the second half of the 19th century. Having struggled for a long time with the primitivity of language and borrowed form, our poetry had by the beginning of the 20th century achieved an outward command of the language and versification. Its contents, however, were stagnant and the use of images cliché-ridden. And when in 1901 the bulky collection "Songs" ("Laulud") by Jaan Bergman, the authoritative poet of the last quarter of the century, appeared, it was like a summary of the period. This book, reflecting adequately the essence of the poetic elementary system of the late 19th century, which, according to Tuglas, had "more to do with the art of poetry than the poetry itself",¹ clearly marked the end of development of that kind of poetry. A period in Estonian poetry had been exhausted and renewal of both the content and the form could be expected.

The initial years of the new century did not bring about any radical changes yet, though some marks of them a careful observer could soon notice. The poetry part of the collection "Rays" ("Kiired") edited by G.Suits (including the verses by O. Grossschmidt, H. Pöögelmann and Suits himself) still entirely belongs to the 19th century. Juhan Liiv was ill and Anna Haava abroad. But as early as in the summer of 1902 (on August 10) the newspaper "Postimees" published G. Suits's "The Cuckoo of Käkimäe" ("Käkimäe kagu") that considerably surpassed his previous poems both in its lightness of form and genuineness of the poetic image, being signifi-

cantly devoted "to the memory of unlucky Juhan Liiv".

From 1903 Ernst Enno began permanently to publish his works in the "Linda" magazine being in 1904-1905 its editor as well. And though on the crest of the wave of the 1905 revolution young Fr. Mihkelson sees "a tired, slack and day-dreaming spirit"² in "Linda", it was namely in this magazine, guided by E. Enno's taste, where the renewal of Estonian poetry's contents and means of expression found its outlet before the youthfully explosive and impassioned "Fire of Life" ("Elu tuli") by G. Suits appeared. It seems that first of all "Postimees" and "Linda" published the most innovatory and original works of Juhan Liiv, E. Enno, K. Vahur (Suits), A. Haava, M. Heinamägi (Heiberg) in those years.

From the year 1901 till the breakthrough of "The Fire of Life" 32 books of poetry were published, their authors being O. Grossschmidt, A. Lattik, A. Suurkask, M. Kuusik, R. Hansson, G. Kajak, E. Vöhrmann, H. Ilves, J. Kadastik, J. Saat, T. Päi, J. Punisson, etc., and - not to make the picture too hopeless - A. Reinvald, Jakob Liiv and K.E. Sööt as well. "Memories and Hopes" ("Mälestused ja lootused") by the latter, published in 1903, was a herald of the new Young-Estonian times by its outward look first of all. And the book itself contains among the old-fashioned romantic and biedermeier-like indulgence in beautiful fancies a few simple songs about nature and some sincere elegies. Of course, the realistic way of depiction that had become dominant in Estonian prose by the turn of the century took root in poetry only partly and with great difficulties. The generally spread sugary romantic clichés were altered not so much under the influence of contemporary prose-writers Vilde and Peterson as by the interest in Heine that was common in Estonia during the period. Partly under this influence, partly for other reasons, Estonian lyric poetry became more subjective, the anonymous fixed images were replaced by more concrete details, the images grew more precise and individual, the endeavour for the integrity of mood within a poem more purposeful, the poems themselves shorter and their form more dynamic.

When ten years later (in 1913) M. Kampmaa tries to characterize the new elementary system of poetry that had then become prevalent already, he calls it impressionism and finds its beginnings in two poems published in "Linda" in 1903 - "When it Wakes" ("Kui ärkab") by E. Enno and "An Island of

My Own" ("Oma saar") by G. Suits where, according to him, "an original, fine, tender and lively individual way of feeling became apparent." Here M. Kampmaa has forgotten about Juhan Liiv who had published very beautiful samples of the "fine, lively and individual way of feeling" as early as in 1891 - the poems "The Forest Rustled" ("Mets kohas"), "Snowflake" ("Lumehelbeks") and "Love Came" ("Arm tuli") in the newspaper "Olevik", which however were lost in the surrounding mass of poetry. When in 1904 Juhan Liiv's "Collection of Writings" ("Kirjatööde kogu") came out as a supplement of the newspaper "Uus Aeg", the stories of this bulky book were interspersed with 33 poems that had been published in the periodicals before, among them the three above-mentioned ones, but even these were overshadowed by everything else for the time being. And so "Moorland" ("Nõmm") that was published in "Postimees" on December 31, 1903 has been emphasized as initiatory in the case of Liiv. "Moorland" actually was Juhan Liiv's comeback into literature after an 8 years interval, but the similarity of its poetic structure with e.g. the "Snowflake" might prove that Liiv had surrendered his poetic principles to the patterns of current taste and his own original talent could only seldom be discerned - until his illness which freed him of conventions of any kind.

Finally, the beginning of conscious practice of free verse in Estonia is also connected with "Linda". In 1904 it publishes E. Enno's poems "Eyes" ("Silmad", No. 47), "Within Our Soul" ("Meie hinges") and "Christmas Loneliness" ("Jõulu üksindus", No. 51/52); at the beginning of 1905 come "In the Spirit of Light" ("Valguse vaimus"), "At a Sleepless Night" ("Uneta ööl") and "My Heart" ("Mu süda") as well as "When I left" ("Kui ma lahkusin") and "Like the Echo of a Broken Voice" ("Nagu katkenud hääle kaja") by K.E. Sööt and "We" ("Meie") by A. Haava. Usually the subject matter of free-verse poetry is depiction of nature and one's own feelings, only A. Haava's "We" is connected with the new revolutionary upsurge. This kind of declaration, from such a self-centred lyricist like A. Haava is surprising enough - but obviously this was the general mood and atmosphere of the period.

As early as in 1904 K. Vahur (G. Suits) had predicted, also in "Linda", the advent of a new rising generation ("The Song of the Youth" - "Noorte laul"). The first printing also includes the final stanza of the poem that the censor crossed

out in the album "Young Estonia" I ("Noor-Eesti" I) - "siis aga tõuseme kui rahesadu, / mis sõuab rängalt taeva all, / ja tulekirjal välkuval / maas viletsatel kuulutame kadu!"

In 1905 Gustav Suits writes, this time in the censorship-free collection "In the Days of Combat" ("Võitluse päevil"): "Life is a struggle. Literature is also a struggle nowadays as it depicts the life - a struggle for freedom, education, the human rights."⁴ G. Suits's poems of that period, particularly his very impressive collection within its time "The Fire of Life", value youth, strength and progress, lofty ideals and maximalism: "Sest tõuskem nüüd noored! Meid ootab ju maa / ja küsib, mil tuleme juba / kõik tuled, mis on, pangem põlema / et valgust saaks kodune tuba..."

Neither the Finnish influence pointed out by contemporary critics and studied more elaborately later nor Eino Leino's share in the book should diminish the value of "The Fire of Life". The ideological attitude of the poems, their style and, in particular, their powerful rhythm, the verse structure that was far more dynamic than usual, the bold combining of different metres and changing them accordingly to the contents of the poem were novel in Estonian circumstances. At any rate, Aino Kallas pointed out in 1915 already, "The most significant and lasting revolutionary essence of those songs lies namely in their form."⁵

At the peak of the 1905 revolution when the printed word was free of censorship the revolutionary spirit was most consistently expressed by proletarian poetry - works proceeding from a clear ideological basis, bearing a conscious party attitude. Prof. H. Peep has written, "Standing on the boundary between fiction and journalism, the proletarian literature of the period with its militancy, amateurism characteristic of the creative work of the masses, a principally new attitude to life, active involvement in current events and a strong feeling for the future is an innovatory synthesis between the literary expressive means and a programmatic declaration of an idea."⁶

The proletarian publications of 1905 and 1906, the workers' Christmas album "Forward" ("Edasi") in particular, publish poems by H. Pöögemann, J. Kreek and J. Lilienbach that express mainly distinct agitation calling up for struggle. The whole symbolism is based on it - they speak about the spring born in the storms, peals of thunder, the

new world that will arrive after the snow has melted.

The masterpiece of revolutionary romanticism in Estonian literature, the prose poem "The Sea" ("Meri") written by Fr. Tuglas in 1906 forms a peculiar link between G. Suits's indefinite enthusiasm for renewal and the proletarian authors' clear class position. However, it could not come out before 1908 when the collection "In Forge Fire" ("Ääsi tules") was published.

The revolution of 1905-07 was also the time of formation of the Estonian-language revolutionary song that inspired the broadest masses of workers and students and had an essential influence on the poetry of that kind. It comprised the Estonian versions of international songs (the "Marseillaise" and the "Internationale" - in several translations, the most widely spread by H. Pöögelmann), genuine folk-songs ("The Barons Are Dying" - "Saksad surevad...") and revolutionary parodies.

"The Waves" ("Lained") by A. Haava and "The Songs of a Sorrowful Child" ("Murelapse laulud") by M. Heiberg, both significant books in the biographies of their authors, were overshadowed by the force and vivacity radiating from "The Fire of Life". Though A. Haava's collection contains innovative free verse and even some topical social themes (the poems "We" - "Meie", "Sword in One, Bible in the Other Hand" - "Mõõk ühes, piibel teises käes", "Oh Native Land" - "Oh kodumaa"), the 19th century romantic clichés and laxity of form characteristic of the author remain dominant in that voluminous book. G. Suits, hot-tempered as a critic as well, using already the criteria of the new poetic generation when judging the book, finds that "there is no necessary concentration, no necessary brevity," and the book "does not show the way forward, but refers to the past."⁸

The 2nd album of "Young Estonia" that came out in 1907, though still quite heterogeneous as for the level of its fiction, is essential for its presentation of the great men from the past. For the first time three poems by K.J. Peterson are published separately here, and from then on "Young Estonia" continuously presents his works, as G. Suits says in his introductory note, "He was our first forerunner, he was the first Young Estonian."⁹

The album also published the verses of the other idol of Young Estonians, Juhan Liiv - "a man of a different gen-

eration, but still one of us, rooted in the past, but still a pathfinder for the future."¹⁰

Although the readers of "Young Estonia" albums were already acquainted with "V. Grünthal's Songs" ("Villem Grünthalilaulud") published in 1908, they seemed surprisingly new-angled to the critics. His innovation, however, was entirely different from that of "The Fire of Life" as "the time of joining together, of fraternization and natural passion, the time of the young revolutionary spirit, militant and blowing the horn"¹¹ was over, the wave of revolution had been suppressed, terror had passed over Estonia. And the student of philosophy at Helsinki University V. Grünthal had quite different temperament than G. Suits. This was a book of an aesthete standing outside his time, though, from the purely artistic viewpoint, a very rich collection of poems, indeed. 30 poems out of 22 were consistent descriptions of West Estonian nature with a precision of detail unknown before. It was not even possible to achieve such precision by means of the current Estonian poetic language, so there is a glossary of 64 new words at the end of the book. This made even tolerant Aino Kallas warn V. Grünthal against "poetic gymnastics".¹² And K.A. Hindrey would muse half-ironically that he could only guess "how beautiful these poems were..."¹³ Grünthal's usage of rhymes is remarkably supple, the graphic layout of his poems is novel. And finally, the collection contains the first genuine examples of quantitative poetry in the Estonian language which are not merely imitating this system.

Ernst Enno, the founder of several new trends in Estonian poetry at the beginning of the century, altered his style once again. His first collection published in 1909 contained nearly none of his earlier works - hence the title "New Poems" ("Uued luuletused"). This manner deepened and crystallized in the collection "Dreary Songs" ("Mallid laulud", 1910). Young-Estonian critics Tuglas and Suits called this entirely original style of poetry outdated and hackneyed, ramed it an imbecile manner; even the critics who revealed a more understanding attitude (Hindrey, Ridala) could not see the innovations Enno had brought into Estonian poetry. Enno introduced new contents into our poetry (though not in entirely adequate form), new understanding of the poet's role and the function of poetry. "I'm coming late,

the last among the others," ("Ma tulen hilja, viimne teiste seltsis") Enno begins his "New Poems". "I sing alone the song about a fairytale where the light was buried in the ground to sprout..." ("Ma laulan üksi laulu muinasjutust, kus valgus maeti mulda võrsuma...") His poetry is characterized by a craving for light, transcendency, a religious feeling of some kind, a striving away from the ordinary world, to a dustless shore where "love alone under the flowers will release the prisoner..." ("armastus üksi lillede all vabastab vang..."). "Dreary Songs" include excellent ballads where the previously prevailing national romantic contents of the genre have been replaced by a far simpler depiction of life to which the author, however, has managed to give a really mythological measure. Anthropomorphic treatment of forces of nature and abstract notions is very typical of Enno's use of images, for him the world is alive.

According to A. Mägi Enno has been a "bridge from the afterglow of national romanticism across the Young-Estonian impressionism to the more chaotic new romanticism and stylistic hypertrophy of the "Siuru" grouping."¹⁴ He is, as H. Viisnapuu has convincingly shown, "the other one next to Gustav Suits in our modern lyric poetry and the blazer of an alternative trail."¹⁵

Juhan Liiv's selection of poems that was completed in 1909 was not put up for sale, and we can speak about the reception of Liiv's work by his contemporaries only in connection with the new printing of this book in 1910. The book contains 45 poems selected by G. Suits partly from printed sources (13 texts), partly from manuscripts, the wording of the poems was checked up by Liiv himself. This kind of selection did not perhaps give quite an adequate picture of Juhan Liiv whose personality had been surrounded by non-literary agiotage a great deal since 1902, but it was the only integral collection published in Liiv's lifetime and so helped to create the characteristic myth about Liiv in a way. The selection presented Liiv as a self-centred creator with a tragic fate and as a realistic poet of nature. The subjective element in Liiv's poetry is of course stronger than in anyone else's. Liiv's personal tragedy was singular and the same can be said about the impressive power of his poetry of fate which was emphasized by G. Suits's selection as well.

In the present-day context it is essential that in historical retrospect Liiv's poetry is the main link between the poetic elementary systems of the 19th and the 20th centuries ("A man of a different generation, but still one of us"). Though Liiv's poetry has a principally new treatment of images and verse structure, its background is in the nature of every Estonian - it is not the national romantic passion in a form borrowed from the Germans à la Koidula, it springs from the Estonian alliterative folk songs and newer folk poetry. The elements of folk songs in Liiv's poetry are not an artistic addition like J. Kunder and K.A. Hermann had recommended 30 years before, they are the natural basis of his poetry. Thus, unprecedently abundant use of repetitions is characteristic of Liiv's poetry - we can find repetitions of sounds, words and motifs; the rhythm resembling ordinary speech and scanty and functional choice of images - romantically old-fashioned and realistically precise at the same time - give his repetitions a novel sound. It is essential that namely with Liiv's poetry the accent system takes root in the Estonian language. Also the reciprocal conditionality of content and form is most clearly expressed here, the content different from that of the previous elementary system of poetry brings about the form that is a little different from the previous one. Liiv himself has written in his "Marginal Notes" ("Ääremärkused") about 1910, "Form is immortal, the thought can change. That's true. But the form is nothing but form. The song does not exist for the form, but the form for the song."¹⁶

By 1910 Estonian poetry had long enough history already so that as a joint effort of the leading poets of two different generations - K.E. Sööt and G. Suits - the first anthology of Estonian poetry consciously on historical principles could be compiled. It included 327 poems by 76 authors. The selection begins with Tiesenhausez, Roth and Oldekop, the first anthological set of K.J. Peterson's poems is given. A. Haava and K.E. Sööt are represented with the greatest number of texts - 18, L. Koidula and J. Tamm with 17, Juhan Liiv - 16, G. Suits and Jakob Liiv - 11, M. Veske, E. Enno and Fr.R. Kreutzwald - 10. These proportions seem fair enough three quarters of a century later as well (which cannot be said about M. Eisen's anthologies made in the 1880s). Perhaps it could be concluded that by 1910 the self-consciousness of Estonian poetry had been established?

After a forced silence in the years of reaction, at the turn of the decade workers' literature, including proletarian poetry, finds possibilities for publishing again. "Edasi" resumes coming out, from the year 1910 regularly, V. Proletarlane's book "Ferns" ("Sõnajalad") is published in 1909, J. Lilienbach's "Morning Songs" ("Ommikulaulud") in 1910. The forewords of both books hint at censors who have cut the texts, but their social vehemence is quite evident. The excitement and enthusiasm of 1905 have diminished of course, but this regression has been forced and temporary, all of their poetry expresses the belief that "The light of dawn has not faded away, / it's only hidden behind a black cloud." ("Ei ole koiduvalgus kustund, / vaid musta pilve taha peidetud.") (J. Lilienbach)

The main themes of proletarian poetry are the depiction of social injustice, allegorical pictures of the present and the future.

More generalized attitudes can be met with in J. Lilienbach's work who writes in his poem "Craving for Freedom" ("Vabadusetung"), "The personal is looting, / the personal is enslavement. / Craving for freedom, however, / is a social ideal." ("Isiklik on rüüstamine / isiklik on orjastus. / Vabadusetung on aga / ühiskondlik paleus.") (Edasi VI, 1913, p. 64)

In their understanding of art the proletarian poets confront the nationalist circles of the "Postimees" newspaper (it is depicted with topical sharpness in V. Proletarlane's poem "The Heroes of Gotham" - "Kilpla kangalased"), and "Young Estonia". J. Lilienbach's poem "To the Artist" ("Kunstnikule") is typical in this respect - "Moodsalt, kunstiliselt püüab / kirjutada ta; / lihtsalt mõtteid avaldada / seda katsun ma. // Nõndaviisi põhjalikult / lahu lähuvad / meie kirjad, meie püüded / meie lugejad." (Edasi III, 1910, p. 63).

By the turn of the decade the manner of Young-Estonian poetry also became established. The passion of "The Fire of Life" that had resulted from the vehemence of the period and G. Suits's temperament had been forced to retreat when the times changed. The third album of "Young Estonia" and its magazine already consciously took the positions of pure art. In 1911 G. Suits wrote, "There is considerably less Sturm und Drang in all of us than there used to be during the new and fresh excitement over awakening of the vital forces of our native land at the dawn of the 20th century. Darkened, faded

away and suppressed is the enthusiasm of the "wild years".¹⁷ From the third album on accidental choice of poetry and the great number of authors in Young-Estonian publications diminishes. Their poetry section is up to the year 1915 filled by G. Suits's, V. Grünthal's and K.J. Peterson's works. The newcomers who find their place there are J. Semper, M. Under and J. Barbarus. Juhan Liiv is continuously published. The selection of foreign literature is conscious and purposeful, being novel in Estonian conditions. G. Brandes's essay about Swinburne comes out with a note "an authorized translation", a treatise on Stefan George and a representative "French bouquet" are published, V. Grünthal translates fragments from "Divina Commedia" by Dante and other examples of Italian poetry, J. Aavik deals with some peculiarities of the style of French fiction.

New, intentionally rough and naturalist tones are brought into Estonian poetry by Jaan Oks - "My mother was a bastard/ I'm a double one" ("Mu ema oli värdjas, ma kahekordne veel") (the poems "Childhood" - "Lapsepõlv" and "In the Street" - "Uulitsal" - in "Young Estonia" III). This trend is continued in milder tones by the erotic part of H. Visnapuu's love poetry which is also represented by his debut in the editions of "Young Estonia", "I'm lazing about deep in suffocating desire" ("Ma sügavan kon lämbutavan kiri ümber aele", the poem "Oh, leave me alone" - "Oh jätke mo") and Barbarus seconds here with an appeal - "Commit sin, you have the force for it!" ("Tee pattu, sul on selleks jõudu!"). Under's poems devoted to sensual pleasures in the "Young Estonia" magazine in 1911 and in the collection "Stream" ("Voog") in 1913 foretell the birth of a new great poetess of love.

The most far-reaching in irritating the bourgeoisie was the "Moment" grouping with its collections of 1913 and 1914 which had been carried out in futuristically scandalous spirit. Interesting purely from the viewpoint of the history of poetry is the work of H. Visnapuu who publishes several poems of his later collections "Amores" and "Silver Sleigh-bells" ("Hõbedased kuljused") in these editions. Visnapuu's glossolalias "October Night in a Big City" ("Oktoobriõhtu suurlinnas") and "Spring in the Village" ("Kevade külas") clearly widen the limits of the possibilities of poetry accepted before. In 1914 Visnapuu publishes the first entirely graphic poem in Estonian poetry, a classic example of the sc.

"eye poetry" - "Pharaoh's Daughter" ("Vaarao tütar").

The most beautiful and convincing document of the poetry renewal at the beginning of the century is "The Land of Winds" ("Tulemaa") by G. Suits (1913), a book whose publication even five years earlier would not have been imaginable. "The Land of Winds" is the landmark of unquestionably ripe, established poetic culture. "As for the succinctness of its contents and the virtuosity of its form it is perfect work," said Tuglas.¹⁸ The unity of mood of the book is centred around the meaningful title image. "The Land of Winds remains a land of dreams created from landscapes, loneliness in the company of great thinkers, /—/ The Land of Winds is a synthesis of emotions gained from nature and intellectual and poetic dreams, it is the homeless man's homeland,"¹⁹ so has N. Andresen interpreted the title image. "The Land of Winds" is a book that shows the changes the author of "The Fire of Life" has undergone. In its choice of images it is consciously polemical with the latter (this dialectics of the same author's different attitudes is also new in Estonian poetry!). The youthful symbolism of spring is contrasted with the poems of autumn. The author sings a "changeable song" under the winds and dead ends of life and with a peculiar sadness mixed with irony reminisces about the times when "there was never a lack of grand words, grand words," ("suurtest sõnadest, suurtest sõnadest ei olnud ial puudust"), etc. Tammseare writes, "In Suits's "changed" sorrowful songs sounds the soul of a man who has suffered quite a lot in his life, who has thought about transience quite a lot."²⁰ Suits's movement towards stricter, more classical forms in this collection is noteworthy. Terceets, sonnets, elegical couplets - only here those forms reach outward freedom and power of contents Estonian poetry had not known before.

"The Land of Winds" proved that the break with the past which had begun at the beginning of the 20th century, the change of elementary systems of poetry had been completed. During the period of 1911-1916 a total of only 16 books of poetry came out, and "The Land of Winds" surpasses them all. The only others that can be taken into consideration as phenomena of art in that period are "Children of the North" ("Põhjamaa lapsed") by A. Haava, "Poetry" ("Luule") by M. Heiberg and "Distant Shores" ("Kauged rannad") by V. Grünthal,

everything else remains graphomania even within its own time or has mainly historical value. The difference in the artistic level of the poetry printed in the Estonian language seems to have been bigger than ever at that period.

With the beginning of the World War publishing activities grew slack, poetry also was in a lull. In 1914 the Momentists produced a storm in a teacup, in 1915 Gustav Suits published his poems "Double Autumn" ("Kahekordne sügis"), "The Bilious Moon" ("Sapine kuu"), "Blood-red Morning" ("Veretav hommik") and "In the Luxembourg Gardens" ("Luxembourgi aias") in the fifth album of "Young Estonia". Tuglas has later counted the beginnings of the Estonian expressionist poetry (ajaluule) from them. Self-consciousness of poetry awakened, in addition to current criticism special treatises devoted to the problems of poetry began to appear, the most essential of them being "The Misfortunes of Estonian Poetry" ("Eesti luule viletsused") by Joh. Aavik and "On Language and Poetry" ("Keeleest ja luulest") by A. Hansen (Tammaaare), both published in 1915 and clearly polemical with each other.

In "The Land of Winds" one of the possible poetic styles has been developed almost to perfection. The world of poetry in the first decades of the century does not form a complete whole any more, poetry is not created by authors of the same poetic trend - the greatest richness that the break early in the century brought into Estonian poetry is the great amount of different, independent creative personalities, replacement of monophony by polyphony. In this multitude of voices at the beginning of the second decade of the 20th century already sounds predicting the new elementary system of poetry can be heard, and the following landmark, the noisy declaration of novel aesthetics and ideology is reached again in the turbulent atmosphere of war and revolution when the "Siuru" group-
ing makes its breakthrough in 1917.

During the crucial period in Estonian poetry from "The Fire of Life" to "The Land of Winds" a number of new features got established:

(1) The existence of different creative personalities became a reality, the clearly one-directional, mono-centred poetic elementary system was replaced by a situation where the authors with entirely different endeavours and poetic originality could exist side by side (at the given period, e.g., Juhan Liiv, G. Suits, E. Enno, V. Ridala, J. Lilienbach, etc.).

(2) The subject matter of poetry became incomparably wider. The revolutionary passion of "The Fire of Life" and the mystic pantheism of "Dreary Songs" were equally novel.

(3) Poetic imagery was individualized, the "common property" of images characteristic of the 19th century ceased to exist.

(4) There was a noteworthy development in the language of poetry (Suits, Ridala) and technique of versification. So, according to H. Peep, during the period 1883-1903 the syllabic-accent system was general, using mainly the binary metres, of them in its turn trochee (57 %), and only 4.1% of poems were in ternary metre. Quatrain was the predominant form of stanza being used in 83% of the poems under observation.

A selection made from the poetry collections published in 1905-1914 (280 poems) convincingly proves the development and diversification of the verse technique in Estonian poetry. Only 68% of the verses studied were syllabic-accentual and even 22% accentual; there were also a few per cent of free-verse and quantitative poems. The importance of trochee has considerably diminished (20% of syllabic-accentual poems), the share of iamb (53%) and ternary metres (19% of syllabic-accentual poems) has risen. As for stanzas, quatrains were used in 40% of poems only, the rest are poems with other forms of stanzas (quints), without any division into stanzas or with irregular stanzas. Sonnets, for example, make up 11% of the poems studied.

(5) During the revolution of 1905-07 working-class literature and proletarian poetry appeared and developed in Estonia, coming to the fore again in the days of the October Revolution in 1917 and becoming the predecessor of Soviet Estonian literature.

Sources used

1. Fr. Tuglas, Juhan Liiv. Elu ja looming. - Tartu, 1927, p. 276.
2. Fr. Mihkelson, "Ühe luuletuskogu puhul", in Võitluse päivil, 1905, p. 72.
3. M. Kampmaa, "Impressionistlik uusromantism meil ja mujal", Eesti Kirjandus 1913, No. 10-12.
4. Võitluse päivil, p. 7.
5. A. Kallas, "Gustav Suits lüürrikuna", in Noor-Eesti V, 1915, p. 170.

6. H. Peep, Eesti lüürika kujunemislugu aastail 1917-1929. Väitekiri filoloogiadoktori kraadi taotlemiseks, Tartu, 1969, p. 59.
7. See in: Priiusel raiume rada... Artiklite kogumik Eesti revolutsioonilauludest, Tallinn, 1970.
8. Postimees, 1906, 27.IX, No. 221.
9. Noor-Eesti V, 1907, p. 57.
10. Fr. Tuglas, Juhan Liiv..., p. 314.
11. A. Kallas, "Gustav Suits lüürikuna", in Noor-Eesti V, 1915, p. 170.
12. Postimehe Lisaleht, 1908, 3.XII, No. 68.
13. Eesti Kirjandus, 1915, No. 4, p. 120.
14. A. Mägi, Aeg kirju ei kuluta, Lund, 1986, p. 16.
15. H. Visnapuu, Vanad ja vastsed poeedid, Tartu, 1921, p.96.
16. J. Liiv, Kogutud teosed I, Enesest ja teistest, Tartu, 1921, p. 77.
17. G. Suits, "Lõpusõna", in Noor-Eesti, 1911, No. 5/6, p.639.
18. Fr. Tuglas, "Unustatud laekast", Keel ja Kirjandus, 1964, No. 2, p. 77.
19. N. Andresen, Suits ja tuli. Tallinn, 1983, p. 41.
20. A. Tammsaare, "Keelest ja luulest", in A. Tammsaare Valitud artiklid, Tallinn, 1976, p. 383.
21. H. Peep, Eesti lüürika kujunemislugu..., pp. 433-434.

НОВОВВЕДЕНИЯ В ЭСТОНСКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

С. Олеск

Р е з ю м е

Система идей и образов эстонской поэзии значительно изменилась в начале нового столетия. В XX веке окончательно затихло типичное для раннего периода однообразное и массовое увлечение поэзией. Стало реальностью многообразие творческих личностей; на смену моноцентрической поэтической системе пришла система, при которой могли сосуществовать абсолютно различные поэтические установки.

Значительно расширилась тематика, каждый автор создавал свою систему образов. Стихосложение (в особенности ритмика) и поэтический язык достигли нового уровня. Сборники стихов Г.Суйтса (1905, 1913), В. Ридала (1908), Ю. Лийва (1909, 1910) и Э.Энно (1909, 1910) представляли оригинальную профессиональную поэзию, которая резко отличалась от более ранней эстонской поэзии.

EPITEET KUI PILT

T. Roll
(Tartu)

Kunstiteos pakub huvi oma väljenduslikkuse poolest. Loomingus kajastab autor oma elamusi, teeb seda piltlikult, tuues kujutatava esteetilise taju sfääri. Tähelepanuta ei saa siin jääda kujundite süsteem. Sõnakujundeist on epiteet üheks esmaseks ja lihtsamaks võimaluseks keskendada lugeja (kuulaja) tähelepanu. Epiteet on seotud traditsiooniga, iseloomustades kirjandust, autorit, poeetilist mõtlemist laiemaltki. Huvipakkuv on rahvaluule epiteet, mis ühelt poolt iseloomustab selle sõnakujundi varasemat arengut, teisalt ka rahva kollektiivse loominguilise mõtlemise üht aspekti.

Kirjanduspraktika arenedes on kujunenud teooria, mis epiteedi määratlemisel on laharvamusi tekitav. Jättes kõrvale kõige varasema ajaloo - Aristotelese epiteedi-käsitlemise - jälgime probleemi tänapäeva seisukohalt. Minevikust vaid niipalju, kuivõrd see on aluseks praegustele arusaamadele.

Epiteet (kr. *epitheton* - lisatud, lisandsõna) "on sõna tähenduse ühekülgne määratlemine, mis kas annab selle alg tähendusele uue varjundi või tugevdab, rõhutab mõnda karakterset, tähtsat omadust selles" /1/. Saksa autorid eelistavad *epiteedile* mõistet *Beiwort*, mõistes seda kui sõna määratlemist või täpsemat iseloomustamist. Krahli-Kurzi stiilisõnaraamatus /2/ on *epiteedi* (= *Beiwort*) all märgitud ühtlasi, et põhisõnaks võib olla nii nimi- kui ka tegusõna, epiteediks enamasti omadussõna, aga ka nimi- ja määrsõna. Mõningal juhul võib *Beiwort* olla epiteedist laiem mõiste, hõlmates lisaks arv-, asesõnu (nt. *kolm tänavat, see tänav*) /3/.

Nagu eespool toodust selgub, on küsimus selleski, kas põhisõnaks on vaid nimisõna: epiteet kui nimisõna igasugune määratlemine (R.M. Meyer /4/, E. Riesel /5/; või sõna, rõhutades: kas nimi- või tegusõna: Merker-Stammler /6/, Krahl-Kurz, Vesselovski, Tomaševski /7/.

Epiteetide skaala on lai: siia kuuluvad omadus-, nimi-, või määrsõnad (Krahl-Kurz, Merker-Stammler, Riesel, Träger /8/, Tomaševski).

Vene teoreetikute epiteedi-mõiste on valdavalt kitsam. Pikemalt ja põhjalikumalt on seda selgitanud B. Tomaševski /9/. Epiteet on sõnale lisatud tunnus, tavaliselt omadussõna, mis ka grammatiliselt on valdavalt täiend. Seega sagedaseim vorm koosneb täien-

dist ja nimisõnalisest põhisõnast. Ent võimalikud epiteedid on veel lisandid; kui põhisõnaks on verb, siis ka määrus. Grammatiliste täiendite seast eristab Tomaševski epiteeti ja loogilist täiendit. Autor selgitab seda mõiste sisu ja mahu muutumise kaudu: igal mõistel on oma sisu ja maht. Tuues juurde täiendi, võib väheneda mõiste maht, suurenda sisu (nt. *maja - puumaja*). Mõiste muutub piiritletumaks, konkreetsemaks, eraldades uut mõistet teistest (nt. *puumaja Kivimajast*). Kui muutub mõiste maht ja sisu, on tegemist loogilise täiendiga. Epiteet säilitab sõna samas mahus, tuues esile põhisõnast endas juba sisalduva tunnuse, mis arusaamist sõnast ei muuda. Epiteet ja põhisõna vastanduvad niisiis täiendist ja põhisõnast koosnevale terminile (nt. võrdle muinasjutu *halli hunt* zooloogia-termini *halli hundiga*).

Analoogiliselt mõistab epiteeti valdav osa nüüdisaegseid kõrgkooli poeetikaõpikute autoreid: Sepilova /10/, Abramovitš /11/, Pospelov /12/. Samuti on need seisukohad tuttavad ka eesti kirjandusest, nii 1930. aastatel (Ainelo, Visnapuu /13/) kui ka uuemal ajal (B. Sööt /14/, E. Laugaste /15/).

Timofejev seevastu väidab, et epiteediks võib olla iga sõna, mis määratleb, selgitab, iseloomustab jne. mingit mõistet. "Selles mõttes on epiteediks igasugune omadussõna" /16/.

Mõlema seisukoha esindajad märgivad ka teistsuguste epiteetide-käsitluste olemasolu teoreetilises kirjanduses.

Et paremini mõista eespool toodud kahe erineva seisukoha - epiteedi kitsama ja laiemä määratluse põhjuseid, vaatleme epiteedi mõiste kujunemist, mis on, nagu alguses märgitud, seotud kirjanduse enda arenguga. Pikemalt on neil küsimustel peatunud R.M. Meyer /17/, eesti keeles leiame sellest ülevaate J. Ainelo ja H. Visnapuu poeetikaõpikust /18/. Põhjaliku analüüsi annab Zirmunski 1931. a. artiklis "Epiteedist" /19/.

R.M. Meyer peab epiteediks vaid täiendiks olevat lisandsõna, mis kuulub põhisõnast juurde ja kannab omadust, mis ei ole põhisõnast lahutamatu, s.t. epiteedi puudumisel põhisõna tähendus ei kaota oma mõtet. Selline määratlus on kitsas, hõlmates vaid nimisõnu laiendavaid omadussõnu, neistki v.a. loogilised täiendid.

Jälgides epiteedi-käsituse kulgu ja uute epiteetide ilmumist kirjandusse, näeme, et areng toimub tüüpiliselt epiteetidelt harukordsema kasutusega epiteetide poole. Iga uus ajajärk püüab kulunud lisandsõnu asendada uutega. 17. - 18. sajand loob mitmeti individualiseerivaid, stiliseerivaid epiteete kuid liigsageda kasutuse tõttu nende poeetiline mõju nõrgeneb. 19. - 20. sajandi kirjandusse tulevad individuaalsed epiteedid, mis kannavad endas looja isikupära, olles seetõttu kordumatud. Just nende ilmumises näeb Zirmunski põhjust, mis oluliselt nõuab epiteedi mõiste avardamist. Individuaalsed epiteedid lisavad uue tunnuse, mis ei sisaldu põhisõna mõistes eneses, mistõttu täiend

ei mahu, ehkki vastab epiteedi funktsioonidele, epiteedi mõistesse kitsamas mõttes. Seda enam muutub piir loogiliste ja poeetiliste täiendite vahel hajuvamaks, olles tihedalt seotud kontekstiga.

Epiteedi paremaks mõistmiseks on vaja selgitada tema funktsioone.

R.M. Meyer: epiteet toob põhisõnaga antud mõiste tekstis rõhulisse asendisse, andes sellele ühtlasi hinnangu. Rõhulise asendi saamiseks on kaks teed: kas sõna sageda kordamine või, vastupidi: sõna mõjub oma harukordsusega. Üldjoontes on selliselt epiteedi tähendust mõistetudki. Täpsustatakse, et epiteet on omadus, mis toob esiplaanile põhisõna olulise, tüüpilise tunnusoone, tugevdades seda. Olulisim on aga see, et epiteedil on piltlikustamise funktsioon.

D. Faulseit ja G. Kühn avavad epiteedi mõiste just tema ülesande kaudu /20/. Üht ja sama mõistet saab väljendada mitmeti. Nt. nimisõnaliselt: *rauk*, aga ligilähedaselt ka epiteediga *vana mees*, ent tulemus on erinev. Mõistel *rauk* on palju tunnusooni; *vana mees* - tähelepanu peatub ühel, hetkel olulisel tunnusel. Ka saadud kujutlused ei ole samad.

Kuivõrd elamused, emotsioonid on erinevad, on ka epiteetide valik mitmekesine. Seetõttu on kujundi mõistmisel määravaks kontekst, mis võib olla lühem (regilaulus paralleelvärsirühm) ja ka ulatuslikum (traditsioon). Viimast kinnitab tõsiasi, et epiteedid ajas muutuvad. Sellest aspektist jaotab B. Tomaševski epiteedid kaunistavaks, mis pole kohased realistlikule stiilile, küll aga romantilisele. Nimelt: sõna ei olnud epiteedita küllalt poeetiline (v.a. sõnad, millel oli poeetiline vaste: *уста < пор*, seetõttu on kaunistava epiteedi ülesanne anda poeetiline koloriit. Realistlikus stiilis, kus seda probleemi ei ole, on epiteedi ülesanne tuua põhisõna esiplaanile. Rahvaluulele on omased kinnisepiteedid, kus sõnakasutus kutsus esile kindla täiendsõna, sageli tautoloogilise, kus omadussõna kordab põhisõna mõistet (*чудо чудное*). Kinnisepiteetide seas on idealiseeritud epiteete (*солнце красное* = *красное*).

Vanimad ja algsemad on kaunistavad lisandsõnad (*epitheton ornans*). Neile, vähemmõjusatele tüüpilistele epiteetidele (ka idealiseerituile: *der edle König*) lisandusid tugevamajulised individuaalsed epiteedid. Tänapäeva saksa teooria jaotab epiteedid nende iseloomu järgi skaalale, mille poolusteks on emotsionaalsus ja loogilisus ning mis püüab lahendada vastuolu loogiliste ja poeetiliste täiendite vahel. Kui epiteedis on ülekaalus asjalikkus, konstateerivus, kaldub täiend loogilis-objektiivse (*logisch-sachliche, konkretisierende*) epiteedi poole; tundeid toonitav epiteet aga emotsionaalse pooluse suunas (*emotional-einschätzende Epithete*).

Eelnevat arvestades mõistame selgemini A. Veselovski suhtumist epiteedi arengusse kui poeetilise mõtte arengusse lühendatud kujul. Esmalt valitakse epiteet

põhisõnale olemuslike tunnuste seast. Milline neist - sest valida ei ole mitte üks tunnus -, sõltub ühelt poolt inimese ümbrusest (ka keelest), teisalt temast endast: mõtlemistasest, maitsest. Näiteks inimeste stiliseeritud kirjeldustes on erinevatel rahvastel erinevad meelisepiteedid. Nii on serbia ja vene rahvaluules juuste lemmikvärv *русый*, eesti rahvalauldes *valge*, mis on laienenud muudelegi lugupeetavatele omadustele. Lääne keskaegses poeesias on eelistatud *kuldjuus*.

Selgitavate epiteetide seast (need on tunnust tugevdamad, allakriipsutatavad, teised on tautoloogilised epiteedid; vt. epiteedi mõistet siinse artikli alguses) toob Vesselovski välja kaks suuremat rühma, mis iseloomustavad samuti poetilise mõtte arengut. Need on: sünkreetilised ja metafoorsed epiteedid. Esimesed on seotud inimese taju sünkroonsusega, assotsiatsioonide segunemisega elamustes: nt. muusika ja värvid. Tulemuseks võib olla tavatu pilt.

Metafoorse epiteedi aluseks on muljete võrdlusel saadud paralleel: nt. *Черная точка*, kus on ühendatud valgus (heledus - tumedus) ja meeleolu, nähtav omadus kantakse üle tunnete iseloomustusse.

Vesselovski käsitluses on metafoorne epiteet epiteet. V. Jerjomina (21/ pakub välja teise võimaluse: käsitada metafoorset epiteeti metafoorina kui metafoorse mõtlemise üht astet, kus kehtivad samad reeglid mis metafoori puhul. Et järgnevat mõttekäiku paremini jälgida, vaatleme samas lähemalt ka metafooriga seonduvat. Metafoor (kr. ülekanne) on tundmatu selgitamine analoogia abil tuntuga, intuiitiivselt tabatava sarnasuse alusel. Metafoor rajaneb võrdlusel, olles seotud rohkem inimese metafoorse mõtlemise kui keeleliste iseärasustega. Metafooris on koos nii kujund kui ka objekt, mida võrreldakse, ühist tunnust ei nimetata, mistõttu metafoor on võrreldes epiteedi või võrdlusega raskemini mõistetav, ent kujundina selle võrra intensiivsem, kestvama toimega.

Tomaševski käsitleb metafoorset epiteeti metafoori all, ent nimetab seda epiteediks, mis kujutab endast metafoori. Nt. серая змея - hall on epiteet, ent samas ka metafoor, sest otseses tähenduses ei saa talv olla hall /22/.

Jerjomina käsitluses on metafoorsuse aluseks sarnasus, üldistus, konkretisatsioon. Metafooris on ülekaalus sarnasus ja üldistus, metafoorse epiteedi puhul konkretisatsioon. Oma väite tõestuseks toob Jerjomina näiteid rahvaluulest: selles on pürgimine maksimaalse konkreetsuse poole selgelt mõistetav. Konkretisatsioon on algselt võimalik läbi hästi tuttava, tajutava, materiaalsel Sisemaailma-nähtusi kujutatakse läbi nähtava asjade maailma. Siit on ka pärit nn. asjatäiendid, saadud võrdluse abil: *magus nagu mesi* - *mesimagus* - *mesine*. Teine võimalus: kinnisepiteedid on kaotanud oma esialgse otsese tähenduse nii oma mõistelises kui ka kujundilise ülekande mõttes. Nii on tekkinud värvi-alogism (nt. *аленько - лазоревый цветок*). Värviseõna ei ole

enam kindla värvuse määratlemiseks, vaid on seotud värvisümboolikaga, muutudes nii hinnanguliseks täiendiks, toodud näites on need tautoloogilised, märgivad headust, eredust.

Näeme, et kinnisepiteetide kasutamine võib viia epiteetmetafoori tekkeni, kus metafoorsus on seotud maitse, heli, värvi ülekandmisega abstraktsetele omadustele. Täiend muutub mitmetähenduslikuks.

Ka värvisõnade tekke aluseks on sageli midagi esemelist. *Punane* - soome-ugri tüvi, märkis esialgu *karva*, siis *karva värvust /23/*. Regilaulus on *kirja* samuti värvuse sünonüümiks: *siidi kirja, põllekirja, kuukirja, pävakirja...* Inimesi kirjeldades on lauludes värvinimetustel oluline koht: just nende kaudu öeldakse hinnang, meeolelu. Regivärssides soovitakse *valget kaasat*, ema manitseb tütart käituma *üle valla valge'esti*. Värvu nimetusi ei saa me siiski alati võtta kui värviomadust, vaid neid tuleb mõista ülekantud tähenduses, kus neil on poeetilise semantika ja värvi mõttest arusaamise seisukohalt värsis rõhuline asend. Värvu-epiteedid ongi enamasti metafoorsed, v.a. rõhutus asendis olevad sünonüümid (nt. *hobune: punane, hiire hall*), ja juhtudel, kui stereotüüpne epiteet tõesti just värvust märgibki (*maa on maksakarvaline*).

Värvisõnade etümoloogia ja kujundlikkus on, nagu eelnevast nähtub, seotud materiaalse maailmaga. See viib tagasi Jerjomina väite juurde, mille järgi abstraktseid nähtusi kujutatakse läbi materiaalse.

Värvisõnad epiteedina on pakkunud huvi eri rahvaste kirjanduse jälgimisel. Ka enamik käsitletud autoreist on muuseas värvinimetustel peatunud. R.M. Meyer kirjutab epiteediga seoses värvisõnade kindlast nüansist või sümboolikast, mis võivad olla eri rahvastel erinevad, kasutusseosed on ajas muutuvad. Vanade armastusvärvidenähtuste nimetab ta rohelist, valget, punast.

Paljud näited rahvaluule kinnisepiteetidest Tomaševskil on värvinimetused: *море синее, тучи черные, лебедь белая*, mis on valitud kui tüüpilised omadused.

Vesselovski toob hulgaliselt värvisümboolikale rajanevaid epiteete, mis on metafoorsed: *roheline* - põhjarahvaste lootuse, rõõmu värv, mille vastandiks on *hall*; *must* - taunitav, halvustav, tšuvassidel aga headuse ja aususe värv. Sümboolika rajaneb rahva esteetilistele ja eetilistele tunnetele, mis võõrale võib sageli olla mõistatuslik.

Samalaadseid näiteid toob ka V. Jerjomina oma artiklis metafoorsest epiteedist.

Tulles tagasi küsimuse juurde, kas metafoorset epiteeti tuleks mõista kui epiteeti või metafoori, toome Jerjomina seisukoha kaitseks Zirmunski väite. Ta nendib, et metafoorse täiendi eraldamine epiteetide gruppi ei ole otstarbekas, kuivõrd metafoor võib grammatilis-süntaktiliselt esineda mitmel kujul, muuhulgas ka täiendina.

Nüüdisaegseis statistikaõpikutes on rõhutatud epiteedi seoseid teiste kujunditega, sealhulgas ka epitee-

di ja metafoori vahetada. Pospelov väidab, et üks ja sama täiendõna võib poeetilise semantika seisukohalt olla metafoor, süntaktiliselt epiteet. Metafoorne täiend ei saa olla omaette kujund, kuuludes lahutamatu põhisoõna juurde, tal on epiteedi kuju ja funktsioonid.

Täiendid võivad lisanduda ka metafoorsele põhisoõnale (*kirju koer* - pulmalaulude kaasitustes vastase sõimunimetus), metonüümiale (*kõrge kübara* - mees, *punapõlle* - naine).

Kui metafoorse epiteedi teke on seostatav metafoorse mõtlemise teatud tasemega, nii on ka kinnisepiteetide kui varasemate poeetiliste täiendõnade teke ja sage kordamine seostatav looja mõttelaadiga, stabiilsusega selles ning teda ümbritsevas keskkonnaski. Vesselovski käsitleb metafoorset epiteeti kui epiteedi sisemise arengu tulemust. Toimub ka epiteedi väline areng, mis toob kaasa liitepiteedid. Needki ei puudu rahvaluulest (nt. *punapõski neiukene*).

E e s t i epiteedi-teooria on seotud vene traditsioonidega, eelkõige Tomaševski töödega. 20. sajandi 30. aastate kirjanduses piirduakse rahvaluule puhul laulude tekstikogude mahukates teoreetilistes liisades vaid nende nimetamisega sõnakujundite hulgas, illustreerides neid ka näidetega /24/. Varemgi on enam tähelepanu osutatud vormiküsimustele, päevakohasematele teemadele (väljaandmis-, kogumisõhimõtted, levik).

Ainelo, Visnapuu käsitletus on pikem, kasutatud kirjanduse loendist leiame ka R.M. Meyeri, B. Tomaševski tööd /25/.

Praegu on stilistikaõpikuna käibel B. Sõõdi "Kirjandusteooria lühikursus" /26/. Autor vastandab epiteedile loogilise täiendi, viimase funktsiooniks on eristada nähtusi. Pikemalt peatub ta epiteedi liikidel.

Rahvaluule-epiteeti on iseloomustanud E. Laugaste rahvaluuleõpikus ja rahvalaule iseloomustavates artiklites /27/. Ta rõhutab stiliseeritud tekstis olevate täiendite piltlikustamisfunktsiooni, tutvustab pikemalt epiteetide asendit lauses, liike, eri rühma moodustavat oksümoroni (*Tuleks või tulista lunda*), peatub iroonilisel epiteedil, mis rahvaluules on tänu intonatsioonile tähtsusele olulisel kohal.

Kokkuvõtteks

Teoreetikuid huvitab epiteediga seoses kolm probleemi ringi: mis on epiteet; milline on epiteedi areng; milline on epiteedi koht kujundite süsteemis. Küsimused on omavahel tihedasti seotud, uute epiteetide ilmumine kirjandusse muudab ka teorias selle mõiste piire.

Vene autoritel on epiteedi mõiste avamisel kaks seisukohta: valdavalt epiteedi kitsam, vähem selle laiem määratlemine.

Saksa autorite käsitletustes on epiteedi mõiste avar.

Epiteedi ja teiste kujundite suhteid kajastavad muuhulgas ka erinevalt sõnastatud terminid: nt. metafoorne epiteet, epiteet-metafoor, epiteet *in Gestalt des Metaphor*. Tõenäoliselt ei ole võimalik ega vajalik taolisi piirinähtusi rangelt eraldada ühe või teise nähtuse valdkonda.

Epiteet kui troop on mõistetav vaid kontekstis. Nende kasutus on seotud oma ajaga: ka sõnavara, sümbolid on muutuvad. Epiteet on kordumatu, semantiliselt mõistetav vaid tema põhisõna tausta kaudu. Nt. *oktoobri tuuled*: kontekst annab vastuse, kas on tegemist sügise või hoopis revolutsiooniliste tuultega.

Välismaailm - loodus, olme, inimeste etniline omapära - niisamuti nagu ka sisemaailm - psühholoogia, füsioloogia - mõjutab epiteetide sisulist valikut. Selles mõttes on neid võimalik tõlkida, võrrelda samalaadseid epiteete eri rahvaste kirjanduses, ka eri autorite, eri aegade kirjanduses. Sõnavalikus aga ei saa kõrvale jätta keele kõlaomadusi. Kujund ongi nende sisuliste - mida öeldakse - ja vormiliste - kuidas öeldakse - nähtuste süntees, milles metafoorsuse aste kui tegelikkuse ülekandmine kujundeisse ei ole sugugi ühesugune.

KIRJANDUS

1. А. Веселовский. Историческая поэтика. - Л., 1940. - С. 73 - 92.
2. S. Krahl, J. Kurz. Kleines Wörterbuch der Stilkunde. - Leipzig, 1970. (2. tr. 1977.)
3. Meyers neues Lexikon. I. - Leipzig, 1961.
4. R.M. Meyer. Deutsche Stilistik. - München, 1913. - § 54 - 58.
5. E. Riesel. Stilistik der deutschen Sprache. - Moskau, 1963. - S. 207 - 219.
6. P. Merker, W. Stammler. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. I. - Berlin, 1925/26.
7. Б.В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. - Л., 1959. - С. 200 - 208. Томашевский Б.В. Стилистика. - Л., 1983. - С. 195 - 204.
8. Ch. Träger. Wörterbuch der literarischen Wissenschaft. - Leipzig, 1986.
9. Б.В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. - С. 200 - 208. Томашевский Б.В. Стилистика. - С. 195 - 204.
10. Л.В. Шепилова. Введение в литературоведение. - М., 1968. - С. 180 - 184.
11. Г.Л. Абрамович. Введение в литературоведение. - М., 1970. - С. 172 - 174.

12. Г.Н. Пospelov. Введение в литературоведение. - М., 1983. - С. 204 - 206.
13. J. Ainele, H. Visnapuu. Poetika põhijooni. - Tartu, 1932. - Lk. 39 - 44.
14. B. Sööt. Kirjandusteooria lühikursus. - Tallinn, 1959, 2. tr. 1966. - Lk. 64 - 65. B. Sööt. Stilistika. - Tallinn, 1973. - Lk. 38 - 41.
15. E. Laugaste. Eesti rahvaluule. - Tallinn; 1975, 2., täiend. tr. 1977; 3., täiend. tr. 1986. - Lk. 192 - 195.
16. Л.И. Тимофеев. Основы теории литературы. - М., 1971. - С. 222 - 224.
17. R.M. Meyer. Deutsche Stilistik. - § 54 - 58.
18. J. Ainele, H. Visnapuu. Poetika põhijooni. - Lk. 39 - 44.
19. М.Б. Жирмунский. Теория литературы: Поэтика и стилистика. - Л., 1977. - С. 355 - 361.
20. D. Faulseit, G. Kühn. Stilistische Mitteln und Möglichkeiten der deutschen Sprache. - Leipzig, 1975. - S. 138 - 144.
21. В.И. Еремина. Метафорический эпитет // Известия Академии наук СССР: серия литературы и языка. - 1967. - Т. XXVI, вып. 2. - С. 144 - 151.
22. Б.В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. - С. 220 - 230.
23. Suomen kielen etymologinen sanakirja. - Helsinki, 1955-1978. - Lk. 640 - 641.
24. K. Peterson. Lühike kirjanduse teooria. (Poetika, prosaaika, stilistika). - Tallinn, 1920. - Lk. 114. J. Aavik. Valimik rahvalaule. - Tartu, 1919; 2. tr. 1935. H. Tampere. Eesti rahvalaulude värsiehitusest, stiilivõtteist, keelekujust ja viisidest // S. Kutti, O. Loorits, H. Tampere. Valimik eesti rahvalaule. - Tallinn, 1935. - Lk. 115 - 120; epiteet: lk. 118.
25. J. Ainele, H. Visnapuu. Poetika põhijooni. - Lk. 39 - 44.
26. B. Sööt. Kirjandusteooria lühikursus. - Lk. 64 - 65. B. Sööt. Stilistika. - Lk. 38 - 41.
27. E. Laugaste. Eesti rahvaluule. - Tallinn, 1986. - Lk. 192 - 195. E. Laugaste. Regivärsilise rahvalaulu stiilist // Eesti rahvalaulud: Antoloogia. IV. - Tallinn, 1974. - Lk. 20 - 44; epiteet: lk. 38 - 39. E. Laugaste. Iseloomustavat eesti regivärsist // Looming. - 1980. Nr. 11. - Lk. 1617 - 1632.

ЭПИТЕТ В КАЧЕСТВЕ ОБРАЗА

Т. Ролл

Резюме

Из всех тропов первостепенной и простейшей возможностью выделения из контекста самого существенного является эпитет. Эпитет связан с традицией, характеризует литературу, автора, расширяет поэтическое восприятие. Представляет интерес фольклорный эпитет, который характеризует раннее развитие тропов, а также один из аспектов коллективного творческого мышления народа. Предметом изучения в данной работе является выяснение сущности эпитета с целью дать теоретическую основу для дальнейшего исследования эпитета в аллитерационной народной песне.

Теория развивается вместе с изменением литературной практики. При определении эпитета налицо две принципиальные точки зрения - более широкая и более узкая трактовка. Эпитет - это "одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета" (А.Н. Веселовский).

Немецкие теоретики стиля используют параллельно эпитету понятие "Beiwort". "Beiwort" может быть частично и шире понятия "эпитет", охватывая и числительные, и местоимения (три улицы, эта улица), ранее основным словом считали только существительное, эпитетом - прилагательное. В современной теории грамматика эпитета + основное слово шире: в качестве подлежащего может быть существительное или глагол, а в качестве эпитета - прилагательное, существительное, наречие.

Узкое понятие эпитета раскрывает Б.В.Томашевский, противопоставляя поэтическому определению - эпитету логическое определение. Эпитет не меняет содержания и объема понятия. Значение основного слова с добавлением определения не меняется (сравним серый волк в сказке как эпитет и зоологический термин в качестве логического определения).

Аналогично трактует эпитет преобладающая часть авторов учебников русских вузов: Л.В. Шепилова, Т.Л. Абрамович, Г.Н. Пospelов. Эта точка зрения оказала существенное влияние на эстонских исследователей стиля.

Возникновение более узкой и более широкой трактовки эпитета разъясняет М.Б. Жирмунский в 1931 году. В прошлом частое употребление типичных эпитетов в литературе уменьшило их поэтическое воздействие, поэтому стали искать новые эпитеты. Изменение репертуара эпитетов, которые от частого употребления также "изнашивались", в 17 - 19 вв., в сторону индивидуализированности, стилизованности. В 20 в. индивидуализация, т.е. отражение индивидуальности писателя, должна привести сдвиги в теорию расширения понятия эпитет.

Эпитет лучше понять, исходя из его функций. Эпитет всегда образен, дает эмоциональную оценку, выделяя свойство основного слова-понятия, подчеркивая его. В романтическом стиле эпитет нужен для придания слову поэтического колорита (исключение представляют случаи, когда к слову находится поэтическое соответствие: рот - уста).

Ранее в теории разделяли эпитеты на украшающие (epitheton ornans) и усиливающие, индивидуальные эпитеты. Современные немецкие авторы предпочитают трактовать эпитеты по эмоциональному воздействию, как описывающе-украшающие и логично-объективные. Мы не относим эпитеты ни к одной, ни к другой крайности, но рассматриваем их в пределах, более близких к одному или другому полюсу.

А.Н. Веселовский анализирует развитие эпитета как развитие поэтического мышления в сокращенном издании. Выясняется, что эпитет как набор признаков связан как с сущностью человека, так и с окружающей его средой. На определенной ступени развития эпитета появляются метафорические эпитеты, которые трактуются и как одно из проявлений метафоры. Г.Н. Поспелов предлагает: один и тот же образ может быть семантически метафорой, а грамматически эпитетом. Границы образов часто сливаются, в результате чего нецелесообразно проводить четкие границы между ними.

В эстонских стилистических обзорах, как ранее замечено, преобладает точка зрения Б.В. Томашевского. Формирование теории в эстонской литературе, начиная с терминологии до сегодняшних воззрений, требует отдельного изучения.

К ПОСТРОЕНИЮ ПСИХОСТИЛИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

В.П. Белянин

(Москва)

Стилистика художественной литературы изучает вопросы, связанные с приобретением языковыми единицами в контексте художественного произведения эстетической значимости. Элементы языка анализируются при этом с позиций их внутрисистемного значения, где в качестве системы выступает либо определенный текст, либо корпус речевых текстов. Задачей литературоведческого исследования художественных текстов является анализ эмоционально-личностного содержания художественного текста, находящего выражение в его знаковой форме. Подобный анализ осуществляется по параметрам жанровой, стилевой, тематической и лингвистической специфики рассматриваемого текста.

Ограниченность и стилистического, и литературоведческого подхода с точки зрения психолингвистики состоит в том, что для носителя языка слово не является лишь языковым знаком, а текст - это не только знаковое образование. Слово - это и имя явления, понятия, оценки и т.д. Художественный текст - это построение средствами языка модели человеческого отношения к миру, и слово выступает в нем для читателя также в качестве имени чувства, эмоции, переживания, психологического состояния и пр. Поэтому получаемые в литературоведении выводы при всей их глубине и обоснованности нередко совпадают с интуитивными представлениями о тексте, которые могут возникнуть у внимательного читателя. Задача научных исследований литературоведческого и лингвистического порядка может тем самым состоять в формализации семантического и производных от него типов анализа художественного текста.

Подходя к языку с психологических позиций, Л.С. Выготский писал: "Везде - в фонетике, в морфологии, в лексике и в семантике, даже в ритмике, метрике и музыке - за грамматическими и формальными категориями скрываются психологические" /8, с. 334/. При этом, рассматривая разные функциональные проявления языка и речи, он отмечал, что "язык оказывается... не единой формой речевой деятельности, а совокупностью многообразных речевых функций... Уже Гумбольдт осознал..., что различные по своему функциональному назначению формы речи имеют каждая свою особую лексику, свою грамматику и

свой синтаксис... Психология речи, так же как и лингвистика... приводит нас к той же задаче различения функционального разнообразия речи" /8, с. 360 - 361/.

Если стилистика основных речевых стилей (научного, официально-делового, публицистического, разговорно-быденного) достаточно разработана в аспекте описания их внутрижанровых (внутриречевых) особенностей, то стилистика художественной речи не дает ответа на вопрос о принципах классификации художественных текстов. Объективная трудность этой классификации заключается в полифункциональности художественных текстов в культуре, их познавательной и эстетической многозначности. И тем не менее есть все основания считать глубоко верными слова Л.В. Щербы, писавшего: "Язык художественной литературы имеет, конечно, гораздо больше вариаций, чем деловой язык, но они не так очевидны и во всяком случае не так легко классифицируются" /19, с. 119/. Представляется, что отсутствие классификации художественных текстов связано с преимущественным подходом к языку художественных текстов только как к системе, организованной эстетически, т.е. по законам прекрасного, что не позволяет видеть в нем самом разные формы отражения мира в сознании человека.

Между тем существует огромное количество высказываний, подобных следующему: "человек (гомо локвенс) создает определенные знаковые системы..., соответствующие объективной действительности, с одной, и обусловленные его ментальным статусом в данный исторический момент - с другой стороны" /9, с. 21/. Эта гипотеза предполагает, в свою очередь, возможность соотношения текстов (и типов текстов) с интеллектом (с типом интеллекта), породившим их.

В настоящей статье предлагается методика психолингвистического анализа художественных текстов. Она заключается в следующем.

Из общего числа текстов отбираются тексты с общим тематическим содержанием о жизни актрис, о пограничниках, о путешествиях, о жизни в деревне и т.п. Далее они группируются по общему эмоциональному отношению к описываемым объектам. Например, жизнь в деревне объективно трудна, но она может быть оценена по-разному: трудная жизнь - это естественное свойство жизни, и ее надо принимать как данность (это характерно для некоторых поэтических текстов и дзен-буддистских коанов); можно описывать деревенскую жизнь как беспросветную, и отношение к ней будет несколько озлобленное ("Антон-горемыка" Д.В. Григоровича, "Привычное дело" В. Белова); но возможно и описание трудной жизни как радостной, веселой, бесшабашной.

Эта текстовая модальность соотносится с психологической доминантой, которая, согласно А.А. Ухтомскому, составляет физиологическую основу внимания человека, определяет направленность его поведения и мышления. Таких доминант - видений мира в художественном тексте - может быть выделено несколько: мир может представляться веселым или печальным, целостным или разорванным,

красивым или жестоким и т.д. /2/. Соответственно этим доминантам выделяются типы текстов, каждый из которых обладает своей семантической, структурной и языковой системностью и тем самым достаточно отграничен от других типов текстов.

Психолингвистический анализ показывает, что каждому типу текста соответствует определенный тематический набор объектов описания и свои сюжетные построения. В рамках этих типов текстов можно выделить семантически довольно ограниченные списки предикатов, которыми характеризуются выбранные объекты социального и материального мира. В свою очередь, этим предикатам соответствуют наборы лексических элементов, которые, как правило, встречаются только в текстах определенного типа, а в текстах иного типа имеют другие смыслы, входя в другие семантические пространства. Таким образом, в тексте, для которого определена доминанта, выделяются ключевые понятия. Для "веселого" текста такими понятиями будут любые события, ПРИКЛЮЧЕНИЯ; для "красивого" - НЕОБЫЧНОЕ, ТАИНСТВЕННОЕ СОБЫТИЕ; для "активного" - политическое событие, БОРЬБА с врагами; для "жестокого" текста - это КОНКРЕТНОЕ ДЕЛО, борьба со ЗЛОМ; для "услуженного" текста - рефлексия, рассуждение; для "печального" текста - СМЕРТЬ и МОЛОДОСТЬ как противопоставление СМЕРТИ.

Следующий этап - это описание психологической валентности ключевых понятий. Например: ЖИТЬ - ЭТО БОРОТЬСЯ; ЖИЗНЬ ПРИНОСИТ ОДНИ СТРАДАНИЯ; ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА И УДИВИТЕЛЬНА и т.п. Описание дистрибуции ключевых понятий в терминах семантического синтаксиса позволяет выявлять векторы когнитивных полей, имеющих общую мощность.

Проиллюстрируем методику предлагаемого анализа на некоторых из выделенных нами типов текстов.

В художественной литературе достаточно много текстов, которые можно назвать веселыми. С легкостью обманывает всех Хлестаков ("Ревизор" Н. Гоголя); преодолевают любые преграды друзья-мушкетеры ("Три мушкетера" А. Дюма) и барон Мюнхаузен (Э. Распе); удача сопутствует храброму и веселому Робин Гуду (М. Гершензон); никогда не унывает Великий Комбинатор ("Двенадцать стульев" и "Золотой теленок" И. Ильфа и Е. Петрова) и т.д. Веселые тексты описывают поведение людей, характеризующихся богатством мыслей, предприимчивостью, ловкостью, изворотливостью и всегда веселым настроением. Веселые тексты написаны легко, свободно, в них много героев и они насыщены описаниями большого количества событий и поступков героев. Встреча с опасностями каждый раз завершается для героя веселого текста их удачным преодолением и победой. В финале веселого текста, как правило, говорится о том, что герой устремляется к новым приключениям. Красной нитью через все веселые тексты проходит идея объединения всех людей ("Эй, товарищ, эй, прохожий, с нами вместе песню пой!").

В художественной литературе также встречаются

тексты, которые могут быть названы у с т а л ы м и. Эти тексты разнообразны в содержательном плане, но их идейная направленность сводится к одной мысли: слабого надо пожалеть, ему надо помочь. Это тексты о жизненных трудностях, о горечи поражений, о болезнях и разочарованиях ("Станционный смотритель" А. Пушкина, "Палата № 6" А. Чехова, "Белый Бим Черное ухо" Г. Троепольского).

Следует отметить, что в общем объеме литературы число таких текстов относительно невелико. Это вызвано тем, что для писателя как личности характерна стеничность и доминантность /4/. Писатели наиболее правдоподобно описывают внешнее поведение, но не внутренний мир усталой личности. Так, по мнению К. Леонгарда, описание личности Акакия Акакиевича дано Н.В. Гоголем неправдоподобно. "Чрезвычайно пластично показан писателем человек робкий, неловкий, беспомощный, у которого вся жизнь сводится к переписыванию бумаг и ни на какие другие впечатления не остается времени, - пишет немецкий исследователь. - Однако в процессе описания к этой внешней характеристике добавились какие-то привходящие творческие мотивы, которые в психике писателя нашли более действенный, сильный отклик" /10, с. 238/, чем реальные мотивы личности героя. Тем самым Н.В. Гоголь не смог достоверно писать внутренний мир своего персонажа, поскольку в самом себе он не мог найти соответствующих черт личности /10, с. 287/.

Анализ художественной литературы позволил также выделить п е ч а л ь н ы е тексты. К числу авторов, тексты которых оканчиваются смертью или у которых категории "смерть" и "старость" играют большую роль, можно отнести таких писателей, как Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев, А.П. Чехов, И.А. Бунин, Л. Андреев, А.К. Толстой, Ф. Кафка, Т. Уайлдер и др.

Значение этих текстов в психологическом плане - жизнь и смерть; смысл этих текстов - тоже психологический - жизнь кончается, кончится, и наступит смерть, а психологическая модальность - умирать не хочется, но смерть принесет избавление от страданий, следовательно, она желанна.

К ключевым словам печальных текстов можно отнести следующие: ТОСКА, ОДИНОЧЕСТВО, ГРУСТЬ; СМЕРТЬ, ПОКОЙ, МОЛЧАНИЕ; ДЫХАНИЕ, ВДОХ, ЗАПАХ; ТРУП, КЛАДБИЩЕ, СМЕРТЬ; ДЕТСТВО, ЮНОСТЬ, МОЛОДОСТЬ, РАДОСТЬ, СМЕХ.

Среди определенных слова ТРУП есть определения чисто референциальные (как правило, это относительные прилагательные): СПУСКАЯСЬ ПО ТРОПИНКЕ ВНИЗ, Я ЗАМЕТИЛ МЕЖДУ РАССЕЛИНАМИ ОКРОВАВЛЕННЫЙ ТРУП ГРУШНИЦКОГО... Я НЕВОЛЬНО ЗАКРЫЛ ГЛАЗА... (Лермонтов). Среди других определений этого слова (преимущественно качественных прилагательных) встречаются определения НЕМОЙ и ХОЛОДНЫЙ (Лермонтов); МЕНЯ ПЕЧАЛИТ ЛИШЬ ОДНО: /МОЙ ТРУП ХОЛОДНЫЙ И НЕМОЙ/ НЕ БУДЕТ ТЛЕТЬ В ЗЕМЛЕ РОДНОЙ (Лермонтов). Эти определения легко объясняются с позиций здравого смыс-

ла: "мертвое тело" (С.И. Ожегов) не говорит, и в нем не течет кровь. Менее объясним такой случай, когда после описания смерти героя автор пишет следующее: **НО ПОЛУДЕННЫЙ ЗНОЙ ПРОХОДИТ, И НАСТАЕТ ВЕЧЕР И ПОЧЬ, А ТАМ И ВОЗВРАЩЕНИЕ В ТИХОЕ УБЕЖИЩЕ, ГДЕ СЛАДКО СПИТСЯ ИЗМУЧЕННЫМ И УСТАЛЫМ...** (Тургенев). Семантическому субъекту (ИЗМУЧЕННОМУ И УСТАЛОМУ умершему Базарову) приписывается психологический по своей сути предикат СЛАДКО СПИТСЯ. Образ сладкой смерти не будет обезличиваемым. Он будет индивидуально-психологическим.

К основным смысловым категориям печальных текстов относится категория "необходимость". К примеру, в произведениях Л. Андреева смерть неизбежна. Должен быть распят Иисус Христос потому, что его должен предать Иуда из Кариота ("Иуда Искариот"). Получив желанное сочетание карт, умирает Николай Дмитриевич ("Большой шлем"); умирает герой рассказа "Марсельеза"; погибает Юрий Михайлович Пушкарев ("Полет"). В "Рассказе о семи повешенных" должны погибнуть все пятеро террористов, не сумевших совершить ненужное покушение.*

Существенную роль в произведениях Л. Андреева играет и такая категория, как "бессмысленность". Министр из "Рассказа о семи повешенных", узнавший о готовившемся покушении, понимает, что могло быть "совершенно бессмысленно пить кофе, одевать шубу, когда через несколько мгновений все это: и шуба, и его тело, и кофе... будет уничтожено взрывом, взято смертью" /1, с. 327/. Без всяких объяснений отказывается от борьбы "гордый и властный" Вернер /1, с. 368/: " - Барин, а что если бы конвоиры того... а? Попробовать? - Не надо, - так же шепотом ответил Вернер. - Выпей до конца" /1, с. 377/. Целиком на категории бессмысленности построены произведения Ф. Кафки "Процесс", "Превращение", "В исправительной колонии" и др.

Анализ структуры печальных текстов показал, что в них можно выделить два слоя. Первый слой - это воспоминание о молодости, второй слой - это повествовательное настоящее, описывающее старость героя. Как правило, один из слоев занимает подчиненное положение по отношению к другому. Конкретно это может проявляться следующим образом: а) текст может предвдаться упоминанием о том, что все описываемое произошло в годы юности: **МНЕ БЫЛО ТОГДА ЛЕТ ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ, - НАЧАЛ Н.Н., - ДЕЛА ДАВНО МИНУВШИХ ДНЕЙ, КАК ВИДИТЕ** (Тургенев). Последующий рассказ посвящен описанию молодости. б) Текст завершается упоминанием о том, что все описанное произошло давно и герой текста умер.

В первом случае воспоминание о прекрасном, которое было, возникает неожиданно, как бы наплывает сном (И.С. Тургенев, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет). Часто рассказ о смерти начинается после упоминания о случайной встрече: **ВОТ ОДНАЖДЫ Я НАНЯЛ ТАКОГО ИЗВОЗЧИКА...** (Тургенев).

* Проводя такой анализ, не следует забывать о правомерности социологического подхода: "Бьющий по нервам рассказ "Семеро повешенных", - пишет К. Чуковский, - ... был воспринят читателями как протест против столыпинских виселиц" /18, с. 159/.

Маленькая, на первый взгляд незначительная деталь может вызвать целый пучок ассоциаций: ГДЕ-ТО, КОГДА-ТО, ДАВНО-ДАВНО ТОМУ НАЗАД Я ПРОЧЕЛ ОДНО СТИХОТВОРЕНИЕ (Тургенев). Будущее в печальных текстах практически отсутствует.*

Что касается описания самой смерти, то в печальных текстах оно, как правило, дается отстраненно и упрощенно: "Венсенский стрелок прицелился в него - выстрелил... Высокий человек выронил знамя - и, как мешок, повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился... Пуля прошла ему сквозь самое сердце" (И.С. Тургенев, "Рудин"). То же относится и к самоубийству: "Тут же, не отходя от стола, он выпил яд, и когда пришла горничная с самоваром, Сергей Петрович был уже без сознания. Раствор яда оказался приготовленным неумелыми руками и слабым, и Сергея Петровича постелили отвезти в Екатерининскую больницу, где он скончался только вечером" (Л. Андреев, "Сергей Петрович"). На описании смерти главного героя текст в большинстве случаев и заканчивается (И.С. Тургенев, "Отцы и дети"; Ф. Кафка, "Превращение", "Процесс" и др.).

Герой печальных текстов неинициативен, он бездействует и словно катится вниз по жизненным невзгодам. Правомерно, на наш взгляд, соотнести личность персонажа в художественном тексте с психологическим описанием реальных людей: "Видя причину всех бед в себе, в собственной неполноценности и греховности, они (лица со сниженным настроением - В.Б.) считают бессмысленным бороться, сопротивляться, не способны ни к какой действительной инициативе. Они покорно склоняют голову под ударами судьбы, отличаются бессловесностью и долготерпением" /12, с. 226/.

Сверхзадачей художественного текста в этом плане можно считать желание вызвать у читателя жалость по отношению к герою текста, но не унижающую, а сочувствующую. Приведем в качестве иллюстрации миниатюру И.С. Тургенева "Повесить его!". В ней "честного и смирного"^{**} /16, с. 451/ денщика Егора хотят повесить по подозрению в не совершенном им воровстве двух кур. Он реагирует так: "Тут он совсем помертвел - и только два раза с трудом воскликнул: "Батюшки! Батюшки! - а потом вполголоса: Видит бог - не я!"... Я был в отчаянии: "Егор! Егор! - кричал я, - как же ты это ничего не сказал генералу!"-"Видит бог, - не я", - повторил, всхлипывая,

* Если в печальных текстах будущее время и появляется, то оно, как правило, сопровождается описанным выше семантическим компонентом, "неизбежность смерти": "... нынче же - праздник, ... нынче он будет страшно, до беспмятства избит на глазах... толпы..." /7, с. 151/.

** Лица со сниженным фоном настроения характеризуются также как "старательные, добросовестные, обя-зательные" /9, с. 226/.

бедняк" /16, с. 452/. Неспособность к активному действию характерна и для немого Герасима ("Муму" И.С. Тургенева), для Акакия Акакиевича Башмакина ("Шинель" Н.В. Гоголя), для Ивана Дмитриевича Червякова ("Смерть чиновника" А.П. Чехова), Ильи Ильича Обломова ("Обломов" И.А. Гончарова), Катерины Кабановой ("Гроза" А.Н. Островского), мсье Мерсо ("Посторонний" А. Камю), Йозефа К. ("Процесс" Ф. Кафки).

Возможно и более дифференцированное соотношение элементов текста с элементами описания реального поведения человека. К примеру, повесть И.С. Тургенева "Ася" завершается описанием одиночества Н.Н. (рассказчика) и мыслью о возможной смерти главной героини: "Осужденный на одиночество..., доживаю я скучные годы, но храню... высохший цветок гераниума, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, ... может быть, давно уже глеет в могиле... Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека - переживает самого человека" /17, с. 71 - 72/. Анализ показывает, что слова типа ЗАПАХ, ИСПАРЕНИЕ (см. выше), ДУНОВЕНИЕ, ДЫХАНИЕ, ВЗДОХ и другие слова с этим же семантическим компонентом чрезвычайно частотны в текстах о смерти. "Легкое дыхание" И. Бунина пронизывает желание вдоха. Его же "Митина любовь" заканчивается так: "Он нашарил и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжелый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил" /6, с. 82/.

Довольно часто в печальных текстах герой лишается средств к существованию. Например, на последней странице повести "Час пик", рассказывающей о человеке, прожившем три недели с мыслью о неизбежности смерти от рака, есть такая фраза: "И, может быть, мне уже до самой смерти придется существовать на подачки, которые мне будут из жалости протягивать более способные коллеги..." /14, с. 115/. Старики в "Стихотворениях в прозе" И.С. Тургенева также очень часто бедны ("Милостыня", "Нищий").

Разновидностью печальных текстов можно считать тексты, в которых есть семантические компоненты не только печальных текстов, но и веселых /2, с. 23 - 24/. В качестве примера приведем стихотворение А.К. Толстого: РАССЕЙВАЕТСЯ, РАССТУПАЕТСЯ ГРУСТЬ ПОД ДУМАМИ МОГУЧИМИ, /В ДУШУ ТЕМНУЮ ПРОБИВАЕТСЯ, / СЛОВНО СОЛНЫШКО МЕЖДУ ТУЧАМИ! / ОЙ ЛИ, МОЛОДЕЦ? НЕ РАССТУПИТСЯ, / НЕ РАССВЕЕТ НОЧЬ ОСЕННЯЯ, / СКОРО СВЕДАЕШЬ, ЧЕМ ИСКУПИТСЯ / НЕПОКАЗАННЫЙ МИГ ВЕСЕЛИЯ! / ПРИКАЧНУЛАСЯ, ПРИВАЛИЛАСЯ / К СЕРДЦУ СЫЗНОВА ГРУСТЬ ОБЫЧНАЯ, / И ГОЛОВУШКА Вновь СКЛЮНИЛАСЯ, / БЕСТАЛАННАЯ, ГОРЕМЫЧНАЯ..." /15, с. 65/. Вычленение ключевых в эмоциональном плане семантических компонентов дает такой ряд: РАССЕЙВАЕТСЯ ГРУСТЬ - МИГ ВЕСЕЛИЯ - СЫЗНОВА ГРУСТЬ ОБЫЧНАЯ. Конечно, если говорить о рецепции, "смысл и функция стихотворения о грусти вовсе не в том, чтобы передать нам грусть авто-

ра, заразить нас ею" /8, с. 8/. Но семантика данного текста основана на описании ГРУСТИ, чередующейся с МИГОМ ВЕСЕЛИЯ, и тем самым весь текст по психологической доминанте можно отнести к печальным.

Стилистика печальных текстов определяется их модальностью: они лиричны, инверсионны, поэтичны. Они нередко существуют в поэтической форме. Недаром М.М. Стасюлевич заменил тургеневское "Senilia", т.е. "Старческое", на "Стихотворения в прозе".

Если говорить о полном психолингвистическом анализе художественного текста, то нельзя не сказать о необходимости "библиопсихологического анализа личности автора" /13, с. 214 - 215/. Это возможно в силу того, что "преобладающий характер поведения автора и даже комплекс его рефлексов не может не отражаться на сюжете произведений" /5, с. 43/, на системе образных средств, на "общем колорите" /5, с. 41/ и стиле текста. К примеру, тексты Л. Андреева по психологической доминанте можно отнести к печальным текстам, поскольку семантический компонент "смерть" играет в них огромную роль. "Отрешенный от действительности" /18, с. 292/ Леонид Андреев любил веселиться, однако "после... градака веселости он становился мрачен и чаще всего начинал монологи о смерти. То была его любимая тема, - пишет К.И. Чуковский. - Слово "смерть" он произносил особенно очень выпукло и чувственно: смерть, как некоторые сластолюбцы - слово же н а. Тут у Андреева был великий талант: он умел бояться смерти, как никто. Бояться смерти - дело нелегкое: многие пробуют, но у них ничего не выходит; Андрееву оно удавалось отлично; тут было его истинное призвание: испытывать смертельный, отчаянный ужас. Этот ужас чувствуется во всех его книгах" /18, с. 295/.

"Тощотворные приливы отчаяния" /18, с. 295/, которые испытывал Л. Андреев, пронизывают все его творчество. "И больше всего в мире ему хотелось, чтобы кто-нибудь сзади приложил револьвер к затылку, к тому месту, где чувствуется углубление, и выстрелил", - думает Хижняков из рассказа "В подвале" /1, с. 141/.

Следующим этапом психолингвистического анализа художественного текста является анализ его восприятия реципиентами. Несмотря на то что выявленная исследователем психологическая доминанта позволяет достаточно определенно сказать о характере восприятия текста, необходимо проверить в эксперименте, каким будет реальное восприятие текста. Это обусловлено не только тем, что сам исследователь может оказаться неправым, т.е. смещать своим личным коэффициентом /13, с. 204 - 205/ результаты анализа, но и тем, что реальная "читательская масса" (Н.А. Рубакин) может меняться на протяжении достаточно короткого времени /13, с. 205 - 206/.

Нами был проведен эксперимент, направленный на выявление реального восприятия художественных текстов реальными реципиентами. Моделирование такого процесса показало, что среди текстов, которые заканчиваются

смертью, реципиенты выделяют несколько групп. В частности, выделяются тексты о смерти неизбежной, тексты о смерти трагической и тексты о смерти естественной (не обусловленной сюжетом). Подобные результаты позволили более четко отделить от собственно "печальных" текстов тексты "активные" и тексты "жестокие". Коротко рассмотрим их основные отличия от "печальных" текстов.

В "активных" текстах действует герой, который борется с несправедливостью. Сам он - человек СМЕЛЫЙ, ЧЕСТНЫЙ, ПОРЯДОЧНЫЙ. Его враги - люди НЕЧЕСТНЫЕ, они нередко пользуются его НАИВНОСТЬЮ для того, чтобы творить свои ТЕМНЫЕ ДЕЛА. Но ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ герой все же ВЫВОДИТ их на ЧИСТУЮ ВОДУ. Финалом подобных активных текстов может быть гибель главного героя ("Овод" Э.Л. Войнич). Однако подобные тексты не воспринимаются как пессимистические.

В ходе эксперимента испытуемым предъявлялись тексты такого характера: "Герой романа - корреспондент - осмеливается вступить в борьбу с кровавым режимом и трагически гибнет" ("Ярмарочный столб" Р. Денестра). Среди оценок таких текстов преобладали положительные оценки. При этом испытуемые нередко говорили о том, что им "интересно читать о сильной личности", "о борьбе". Тот факт, что герой текста гибнет, испытуемыми, которым такие тексты нравились, не акцентировался.

От текстов "печальных" следует отличать тексты "жестокие". В основе сюжета "жестокое" текста также лежит борьба, которая также заканчивается гибелью героя. Однако герой "жестокое" (или "простое" в его слабом варианте) текста отличается от героя "активного" текста: он человек ПРОСТОЙ, ОБЫЧНЫЙ, ЗВЕЗД С НЕБА НЕ ХВАТАЕТ. Его враги - СЛОЖНЫЕ, ОЧЕНЬ УМНЫЕ, ЗЛЫЕ. Борьба проходит жестоко, вокруг героя СЖИМАЕТСЯ КОЛЬЦО ПРЕСЛЕДОВАНИЙ, СЖИМАЕТСЯ ПРОСТРАНСТВО. Синтаксис текстовых структур резкий, с пропусками предикатов, с тире, с многоточиями и двоеточиями. Гибель героя в финале такого текста - явление достаточно распространенное, но противопоставление смерти и молодости нет, герою действует так, словно стремится к смерти ("День гнева" С. Гансовского, "Поджигатель" У. Фолкнера, "Три возраста Акинысан" В. Пикуля и др. /3, с. 138 - 143/.

В эксперименте испытуемым предъявлялись примерно такие тексты: "Роман повествует о карательной экспедиции, целью которой является расправа над жителями мятежной деревни" ("Восстание" Р.С. Хатчинсона); "Юноша убежал из дому. Вернувшись через два месяца, он без видимой причины убивает мать, брата, любимую девушку и бросается под колеса автомобиля" ("Душа мальчика" И. Синтаро).

В "жестоких" текстах описание гибели героя нередко сопровождается натуралистическими подробностями: "Поручик упал головой в воду. В маслянистом стекле расходились красные струйки из раздробленного черепа. ... В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоумен-

но-жалостно" ("Сорок первый" Б. Лавренева). Естественно, что многим испытуемым такие тексты не нравились: "Жестокость ненавижу", - так отвечали многие из них.

Собственно печальные тексты были представлены таким образом: "Безысходно текут дни одиноко живущего пенсионера. Все чаще он думает о том, чтобы принять снотворное и уснуть навеки" ("У нас ничего нового" Й. Бернфлера); "У могилы матери героя я впервые ощущаю пугающую пустоту своей внешне благополучной жизни, горечь мыслей о навсегда упущенной возможности понять и согреть сочувствием близкого ей человека" ("Роза в сердце" Э. О'Брайен). Отрицательные оценки испытуемых были достаточно мягкими: "Не люблю читать о смерти"; "Мне еще рано думать о смерти". Положительные оценки редко сопровождались вербальными объяснениями в силу действия защитного механизма. Немногие из полученных оценок звучали так: "Мне уже 21 год, пора задуматься о том, что ждет впереди".

Сделанный психолингвистический анализ художественных текстов и проведенный эксперимент позволяют утверждать, что художественная литература, занимая особое положение среди всех текстов, представляет собой достаточно разнородное в психологическом плане явление. И при тематическом, и при жанровом сходстве тексты могут различаться психологической модальностью, представляющей собой единство эмоционального отношения к описываемому.

Возможна достаточно дробная классификация художественных текстов по типам отношений к миру. Например, во многих текстах семантический компонент смерть играет достаточно важную роль. Однако, в одних текстах смерть героя квалифицируется как героическая и как продолжение его героической жизни ("активные" тексты). В других текстах смерть героя - это результат злого умысла ("жесткие" тексты). В третьих - это неизбежный финал жизни ("печальные" тексты). Каждый из типов текста характеризуется своей тональностью, своим синтаксисом, своими лексико-семантическими полями. Читатели могут разграничить каждый из этих типов текста при восприятии. Тем самым правомерно говорить о том, что выделенные типы текстов являются текстами-моделями эмоциональной и интеллектуальной категоризации мира в сознании человека.

Изложенный выше подход является психолингвистическим по своей сути /2/. Представляется, что он может служить основанием для развития психостилистики и психосинтаксиса как наук о речевом воплощении личностных смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Л. Андреев. Рассказы. - М., 1977.
2. В.П. Белянин. Психология и лингвистика текста // Речевое общение: цели, мотивы, средства. - М., 1985.
3. В.П. Белянин. Системность лексики текста как отражение системности картины мира автора // Психолингвистические исследования: звук, слово, текст. - Калинин, 1987.
4. В.П. Белянин, Л.Т. Ямпольский. Экспериментальное выявление психологического тезауруса жанра текста // Общение: структура и процесс. - М., 1982.
5. В.М. Бехтерев. Личность художника в рефлексологическом изучении // Арена: Театральный альманах. - Пг., 1924.
6. И.А. Бунин. Митина любовь // Собр. соч.: В 5 т. - М., 1956. - Т. 4.
7. И.А. Бунин. Я все молчу // Собр. соч.: В 5 т. - М., 1956. - Т. 3.
8. Л.С. Выготский. Избранные психологические исследования. - М., 1956.
9. Э. Даугатас. Текст и его билатеральный фон // *Linguistica*, XIV. - Тарту, 1981.
10. К. Леонгард. Акцентуированные личности. - Киев, 1981.
11. А.Н. Леонтьев. Предисловие // Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1968.
12. В.М. Мельников, Л.Т. Ямпольский. Введение в экспериментальную психологию личности. - М., 1985.
13. Н.А. Рубакин. Психология читателя и книги. - М., 1977.
14. Е. Ставинский. Час пик // Иностранная литература. - 1968. - № 4.
15. А.К. Толстой. Избранные стихотворения. - Кемерово, 1981.
16. И.С. Тургенев. Стихотворения в прозе // Собр. соч.: В 12 т. - М., 1978. - Т. 8.
17. И.С. Тургенев. Повести. - М., 1979.
18. К. Чуковский. Леонид Андреев // Современники. - М., 1963.
19. Л.В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. - М., 1957.

**ГАРМОНИЗИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА В ПОЗДНИХ
НОВЕЛЛАХ А. фон АРНИМА: МЕТАФОРА -
СИМВОЛ - МИФ**

М. И. Бент

(Челябинск)

В поздних новеллах Арнима заметно актуализируется тема искусства, его двойной обусловленности (реальное и идеальное) и двойственной природы, его этического предназначения. Перенесение акцента на проблематику, связанную с художественным творчеством, определялось, прежде всего, угасанием национально-патриотических настроений в обществе и вытекающей отсюда исчерпанностью резервов почвеннической идеологии, упадком доверия к конструктивным возможностям феодально-буржуазного государства. Одновременно здесь подводятся итоги великой эпохи литературного расцвета, собственной литературной работы в контексте общественных и эстетических исканий. Отсюда черты литературно-эстетической полемики с Гете, иенскими романтиками, с братьями Гримм и др.

Наиболее впечатляющим результатом этого этапа в творчестве Арнима стала новелла "Рафаэль и его соседки" (1822). В том, что было сказано у нас об этом произведении, внимание сконцентрировано на двух моментах: на оппозиции "органическому" мирозерцанию иенцев и "мстительной" "деканонизации" святых искусства" /1, с. 330/; на романтической "дихотомии" образа Рафаэля.

Моменты кризиса, распада, утраты цельности очевидны: они шли от действительности и отражались в мировоззрении и творчестве романтиков "второго призыва". Однако в приведенных суждениях, как нам представляется, сдвинут акцент. Признавая, фиксируя неблагополучие и разброд в мире и в душе человека, Арним озабочен восстановлением цельности, что возможно не на путях обособления и абсолютизации, но на путях соединения и гармонизации противоречий средствами искусства. Этим определяется форма произведения, которое, распадаясь на три сюжета, лишь в целом обретает единство.

Перед нами "свидетельства очевидца" (гравер-печатник Бавьера), преданного друга, ученика, слуги Рафаэля, адресованные некоему меценату. Они написаны с "защитительной" целью и проникнуты величайшим пиететом по отношению к Рафаэлю. Их главная цель - воссоединить божественного мастера с реальным живым челове-

ком, отвергнув лживые либо превратные толкования биографов. Отсюда и полемическое начало. Рассказчик отвечает на недоумение своего адресата, не могущего связать "проникновенной, небесной сущности" работ Рафаэля с "легкомыслием его образа жизни" /2, с. 245/, *страстной защитой аутентичности Рафаэля, великого и божественного не только в своих творениях, но и в человеческих свойствах.

Эта установка носит одновременно обобщающий характер, это взгляд на художника, речь идет о диалектической связи между миром действительности и миром искусства: "художник нуждается в щедром восприятии чувственного, чтобы распознать в нем сверхчувственное, постигнуть его и воплотить; но эта чувственная радость становится опаснейшим его врагом, коль скоро он подчинит ей всю свою душу" (245 - 246). Старые мастера бежали от мирских соблазнов в монашескую келью, художник нового времени принужден платить дань своей земной природе.

Знакомый с подробностями повседневного существования великого художника, пишущий для него любовные записки и вместо него отправляющийся на свидания, рассказчик немало не утрачивает своего восторженного обожания. Рафаэль для него не только великий мастер, "комета на небосклоне живописи" (248), но и человек, осиянный своим искусством и сам излучающий свет, великодушный, мудрый и терпимый. Повествуя (в третьем эпизоде) о том, как Рафаэль обнаружил неверность своей возлюбленной, изменившей ему с его старым другом, благочестивым фра Бартоломе, которому не дано согласовать между собой "голову святого" и "торс Вахха" (276), рассказчик представляет нам Рафаэля человеком новой морали, чуждым эгоистических притязаний на другого, преданным своему призванию и одновременно понимающим связь между возвышенным парением духа и "пищей земной". Здесь находятся программные суждения Рафаэля. Сравнивая свое искусство с искусством Микеланджело (для которого оно и было единственной возлюбленной), Рафаэль говорит о невозможности для себя отгородиться от живой жизни, ограничиться лишь внешним ("мускулами и жилами"). Свою задачу он видит в том, чтобы "попытаться постичь гармонию между душой и телом" и "изобразить великое таинство мира" (284). Земная и чувственная Гита необходима ему как "почва", как живой исток его творений. Правда, с возвышенной Бенедеттой он мог бы парить, "но кто же не знает, что все время парить невозможно" (285). Гуманное отношение к окружающим связано со способностью Рафаэля принимать жизнь в ее многообразии и непредсказуемости, с готовностью распознать божественное начало даже в висельнике, трижды побывавшем на галерах. Творения художника оказываются способом самопреодоления, средством возвышения действительности до идеала: идеальное в жизни и труднопредставимо, и труднопереносимо;

*

Далее указываются только страницы.

в свою очередь, и человеческие слабости и несовершенство преодолеваются творением искусства, устремленным к идеалу. Раздвоенность художника - "лишь одну руку отдал я моему небесному заступнику, другую я протягивал всякому грешнику" (288) - устраняется в его создании.

В первой части ("К рафаэлевской Психее") представлена ранняя юность и "инициация" художника, гармония "до грехопадения". Из двух соседок - горшечницы Бенедетты и булочницы Гиты - Рафаэль выбирает первую не в силу ее святости, а потому что женственное очарование Бенедетты одушевлено, тогда как Гита вся - цветущая чувственность. Метафорой отношений между этими тремя становится сказка об Амуре и Психее, где "одушевленная любовь" запечатлена уже в именах персонажей. Укутанная статуя, которую Рафаэль принял было за женщину и которой суждено играть символическую роль и в дальнейшем, предстает перед ним как "первое, что не осталось камнем, не превратилось в плоть, но сделалось душой" (254). Когда Рафаэль ночью втайне расписывает выставленные во дворе горшечника тарелки, чтобы оказаться причастным к жизни и заботам Бенедетты, это становится зримым образом одушевленного чувства, в котором искусство играет роль посредника. Этот гармонический союз разрушен не только лукавой Гитой, подбившей подружку на тайное соглядатайство, разоблачившее ночные занятия Рафаэля; но и признательным горшечником (отцом Бенедетты), который является поутру с подносом булочек в сопровождении заплаканной дочери и предлагает соединить ремесло с "благородным искусством" (259). Перспектива "общего дома и общей кассы" (там же) с горшечником отпугивает если не Рафаэля, готового представить себя в роли мужа Бенедетты, горшечника и торговца, наслаждающегося вкусными булочками, то его отца, для которого такая деградация немыслима. Происходит отторжение "художника" от "человека", разрушается та первоначальная гармония, которую символизирует причудливый эпизод с кольцом. Когда Бенедетта отказывается принять кольцо в подарок, Рафаэль, уклонившись от бесцеремонной настойчивости Гиты, надевает его на палец статуи, который сгибается, едва Гита попыталась завладеть кольцом. Статуя - "третье", посредствующее, "душа", Бенедетта накидывает на нее свое верхнее платье (Гита сбрасывает свое на землю). Однако и образы рукотворных созданий сохраняются в памяти художника как воплощение совершенства. При виде многих хваленых скульптур он не раз восклицал: "Свежий круглый хлеб, гладкая тарелка - божества по сравнению с этими мешками костей" (260).

Дальнейшая жизнь Рафаэля в Перудже, Сиене, Флоренции, наполненная непрерывной работой, не оставляет ему времени для выбора, побуждает относиться к любовным заботам и утехам рассеянно и небрежно, как к потребностям тела, а не души. Новая встреча с Гитой, становящейся для Рафаэля воплощением физического начала, происходит не без помощи "дьявольского изобретения" - очков, которые помогли художнику опознать в "толстой мамаше"

"очарование прекрасной полноты" (268) давней соседки. Ее обаяние, которому поддаются все друзья Рафаэля, - сродни наваждению: истинное зрение как бы заменяется обманчивыми стеклами очков. Платя такую дань чувственному началу, Рафаэль "откупается" от притязаний земной жизни, но вместе с тем он рискует своим искусством. В этом отношении важен образ "обезьяны" Бэбе, гротескной фигуры из числа излюбленных Арнимом уродцев, немецкого пекаря, сморщившегося, когда его в детстве по ошибке посадили в печь вместо хлебов, тайного мужа Гиты, "двойника" Рафаэля. Природа этого уродца двойственна. Потомок пекарей и художников, он обречен первому своему ремеслу и стремится к искусству. Но никогда, при всей своей искусности, он не создаст того, что отличает создания гения: "Гляди, все в них хорошо, но не главное. Ты можешь тут отчетливо увидеть отпечаток его животной природы; она здесь становится сущностью, а духовное - видимостью и обман чувств", - говорит Рафаэль (274). Эпизод с погруженным в сон или забытие художником, "диктующим" облаченной в одежду пекаря "обезьяне" свои картины, показывает, к чему может привести "чистая", неодушевленная техника ("автомат" - 290). Поэтом, определяя судьбу Рафаэля, рассказчик говорит о "небесном огне", "потушенном земным напором" (273), и комментирует эту мысль упоминанием недостойных великого художника заказов (вроде оформления пьес кардинала Бибиена).

Означает ли это, однако, что альтернативой такому искусству может быть только искусство очищенной, стерильной духовности? Бенедетта, оказавшаяся племянницей кардинала Бибиена, удалилась в монастырь и создает картины, в которых непосвященный видит творения Рафаэля. Сам мастер при первом взгляде на них восклицает: "Хотел бы я быть их автором" (281), но Бавьера обнаруживает в них несвойственную Рафаэлю сухость. Возникает альтернатива: либо "обезьяна", либо "святая".

"Мадонны" Рафаэля (вторая глава) - середина пути мастера, отмеченная следами торопливости, утилитарности, "манеры". Не случайно Бавьера, умоляющий мастера не передоверять завершение работы над новым замыслом ученикам, которые "своими дикими красками способны разрушить столь глубокомысленный замысел" (282), слышит в ответ жалобы на "проклятую славу", не оставляющую времени для серьезной работы.

Интегрирующим символом становится (в третьей главе) "Просветление". Моделью для этой картины послужил столь прекрасный образ статуи, что Рафаэль уклонился от использования живой природы. И на этом, очевидно, совпадают идея, сюжет, композиция, все художественные средства новеллы: искусство призвано быть посредником между земным и небесным, реальным и идеальным; художник есть и ристалище этих сил и средоточие между ними, как Рафаэль помещен между Гитой и Бенедеттой. Вслед за "золотым веком" (детство художника) показаны "страсти", а заключает все "просветление" как новый синтез, достижимый лишь через испытания.

Гармония, таким образом, вовсе не означает идиллии. Напротив, для ее достижения требуются большие усилия, а окончательный успех вовсе не обеспечен. К благополучному завершению истории главных героев "Страстей по-голландски" (эта новелла, как и стихотворный рассказ "Аукцион Рембрандта", вошла в сборник "Усадебная жизнь", 1826) автор добавляет в виде эпилога устрашающее упоминание об опустошениях, вызванных враждой двух филологов-классиков. Святая святых гуманистического мирозерцания - классическая филология - подвергается радикальной ревизии не в своем содержании, а в своем функционировании в качестве замкнутой и стерильной сферы абстрактной духовности, находящейся в очевидном противоречии с бытовым поведением представителей науки. Более того, именно автаркия духовности имеет своим следствием дефицит человечности: в начале новеллы в доме профессора-филолога вставляются стекла, выбитые адептами его ученого коллеги; в конце говорится о смертельном "поцелуе мира" (450) этих же соперников, ознаменовавшем начало опустошительной чумы 1635 года.

Классическое окружено бытом, который пытается его "утилизировать", превратить в обыденные кулисы заурядной повседневности. В увеселительном заведении статуи античного пантеона украшают беседки со столиками для посетителей, и можно то и дело слышать: "Трубку табака для Дианы" и т.п. (415), что звучит и святотатственно, и комически-гротесечно в одно и то же время. На цветочном аукционе драгоценный манускрипт и редкий сорт тюльпана оказываются носителями двух совершенно сепаратных ценностных начал. Для фанатиков-цветоводов книга - нечто утилитарное (подставка, обертка), им и в голову не приходит, что взвинченная профессором (сражающимся за свой манускрипт) цена относится к книге. С одной стороны бесплодная наука, с другой - апология голой "пользы" (439).

Иллюзорны мечты талантливой самоучки Яна Воса о "греческой невесте", попытка "вневременного" существования в мире античных мифов. В борьбе за освобождение Яна Воса, препровожденного в тюрьму за "смутянство", победу одерживает обаятельная и непосредственная девушка из народа, служанка Примула, которая не только сумела своим красноречием покорить магистрат, но и отстояла собственные материальные права.

Однако, рисуя с очевидной симпатией бюргерское довольство свободной от феодального угнетения Голландии, Арним не идеализирует быт горжан: грубые развлечения, "жанровый" колорит в духе "малых голландцев", утилизация прекрасного (цветы, статуи, книги) - все это создает достаточную дистанцию между автором и объектом изображения.

Позитивное начало заключено в артистизме, который возвышает любую деятельность. Его носителями являются "любители": Бильдердийку нужен редкий сорт тюльпанов, Брендан ищет талантливого драматурга и театрального

директора. Находят они Примулу и Яна. А Ян узнает в Примуле свою "греческую невесту". Союз Яна Воса (подлинное лицо, драматург XVII века) и Примулы, прославившейся исполнением ролей в его пьесах, воплощает торжество искусства, взявшего на себя посредничество между сферой действительности и религиозно-этическим идеалом.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Н.Я. Берковский. Романтизм в Германии. - Ленинград, 1973.
2. L.A. von Arnim. Die Erzählungen und Romane. - In 4 Bdn / Hrsg. von H.G. Werner. - Leipzig, 1981. - Bd 2.

SISUKORD - CONTENTS - СОДЕРЖАНИЕ

А. Мерилай. Вопросы теории баллады. Балладность ...	3
П. Тороп. Проблемы переводимости литературного направления	22
У. Олеск. Переводческие аспекты рецепции Ф.М. Достоевского в Эстонии	35
М.Ю. Оганисьян. "Магический куб" Кальдерона (поэтика драмы "Поклонение кресту")	42
J. Talvet. El Quijote, o la poética en revolucíon	53
Ю. Тальвет. "Дон-Кихот", или поэтика в революции. Резюме	64
S. Olesk. Renewal of Estonian Poetry at the Beginning of the 20th Century	65
С. Олеск. Нововведения в эстонской поэзии начала XX века. Резюме	78
T. Roll. Epiteet kui pilt	79
Т. Ролл. Эпитет в качестве образа. Резюме	87
В.П. Белянин. К построению психостилистики художественных текстов	89
М.И. Бент. Гармонизирующая функция искусства в поздних новеллах А. фон Арнима: метафора - символ - миф	100

Ученые записки Тартуского университета.
Выпуск 879.
ПОЭТИКА ЖАНРА И ОБРАЗА.
Труды по метрике и поэтике.
На разных языках.
Резюме на русском языке.
Тартуский университет.
СССР, 202400, г.Тарту, ул.Дликооли, 18.
Ответственный редактор Ю. Тальвет.
Корректор Н. Стороженко.
Подписано к печати 15.01.1990.
МВ 00414.
Формат 60x90/16.
Бумага писчая.
Машинный. Ротапринт.
Учетно-издательских листов 7,25. Печатных листов 6,75.
Тираж 500.
Заказ № 4.
Цена 1 руб. 50 коп.
Типография ТУ, СССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.