

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di

LEONE PACINI SAVOJ e NULLO MINISSI

XI



NAPOLI 1968

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALE

DIRITTI RISERVATI

SEZIONE SLAVA

L'anno LVIII (1914) - Fasc. I

XI



NAPOLI 1914

INDICE

Gleb Струве, <i>Из переписки с И. А. Буниным</i>	p. 1
N. Tomaševskij, <i>Boris Pasternak</i>	» 33
L. Klimeš, <i>Pořádek slov v české historické próze z let 1685-1688</i>	» 53
Marie Šlajsová, <i>Onomastik in der Tschechoslowakei</i>	» 83
И. Медведева, <i>Последний День Помпеи</i>	» 89
RECENSIONI	» 125
LIBRI RICEVUTI	» 129

ИЗ ПЕРЕПИСКИ С И. А. БУНИНЫМ

К 100-летию со дня его рождения (10/22-X-1870)

В моем довольно большом литературном архиве имеется около пятидесяти писем и открыток Ивана Алексеевича Бунина (1870-1953), первого русского писателя, получившего (в 1933 году) Нобелевскую премию по литературе. Большая часть этой переписки связана с переводом на английский язык самого крупного бунинского произведения пореволюционного периода — его романа Жизнь Арсеньева. Истоки дней, написанного в 1927-29 гг. и опубликованного по-русски в Париже в 1930 году.

Я не помню сейчас в точности — и первые печатаемые мною здесь письма не бросают на это полного света — как именно зародилась мысль об этом переводе. Возможно, что Бунин советовался со мной об издании романа в Англии (поскольку я учился в Оксфордском университете, у меня были некоторые английские связи, хотя с 1922 по 1924 год я жил в Германии, а с 1924-го по 1932 — во Франции). Возможно, что я сам предложил Бунину взяться за этот перевод в сотрудничестве с моим приятелем Хэмшишем Майлзом (Hamish Miles), который работал в одном из крупных лондонских издательств (Jonathan Cape, Ltd.) и был известен как переводчик современных французских писателей, в частности много переводивший очень тогда популярного в Англии Андре Моруа. Майлз русского языка не знал, и речь шла о том, чтобы я перевел роман на английский, а Майлз «отредактировал» его: хотя я и владел свободно

английским языком, я несколько отвык от него за десять лет жизни на континенте, в течение которых я писал и печатался почти исключительно по-русски. Я не хотел поэтому братья за эту ответственную работу без чьей-то помощи. Майлз охотно откликнулся на мое предложение. Если не ошибаюсь, ему принадлежала идея предложить перевод издательству Hogarth Press, владельцами которого были известная писательница Вирджиния Вульф (Woolf) и ее муж Леонард. Вульффы приняли предложение (сношения с ними вел Майлз, который связал их с Бунинным; у меня с ними переписки не было). Об этом Бунин был уведомлен в ноябре 1931 года, а к началу декабря того же года перевод был поручен мне с Майлзом. Я закончил его к маю 1932 года. Летом окончательный английский текст был готов, а в начале 1933 года Жизнь Арсеньева была издана по-английски.

С осени 1932 года я переселился в Англию, получив назначение лектором русской литературы в Лондонском университете, и дальнейшая переписка моя с Бунинным велась из Лондона. Она продолжалась в 1933 и 1934 годах и касалась и разных других планов издания бунинских произведений в Англии. В настоящую публикацию включены почти все сохранившиеся у меня жисьма И. А. Бунина. Исключение сделано для некоторых очень коротких писем и открыток — по большей части более ранних — которые имели отношение к участию И. А. в русских газетах в Париже, к редактированию которых я был причастен (Возрождение, Россия и Россия и Славянство). За одним исключением, объясненным в примечании, письма публикуются целиком, но после первого письма под ними опускается подпись. Правописание в письмах изменено на новое. Бунин писал по старому и однажды в очень резкой форме выразил свою нелюбовь к новому правописанию. Некоторые особенности бунинского правописания — как, например, не-употребление дефисов в некоторых словах — нами, однако, соблюдены, как соблюдена и известная непоследовательность его зууса.

Письма, написанные между 1931 годом и осенью 1932-го, были адресованы мне в St. Germain-en-Laye, где я тогда жил. Те, которые написаны после октября 1932 г., адресо-

ваны в Лондон и в Hounslow под Лондоном, где я поселился в 1934 г.

Там, где мне это казалось необходимым, я снабдил письма кратким фактическим комментарием. В остальном они говорят сами за себя. Они освещают один эпизод в литературной биографии Бунина и, хотя и в небольшой степени, бросают свет на его личность и его отношение к литературе.

В тех случаях, когда Бунин обозначал место написания письма, мы сохраняли это обозначение. В других случаях это обозначение дается в квадратных скобках только тогда, когда письмо написано не из Грасса, где Бунин жил в те годы и откуда было написано огромное большинство этих писем.

1

[Открытка]

[Почт. штемпель: 5-VI-31]

Дорогой Глеб Петрович, пишу Бреннеру («Москва»), чтобы немедленно выслал Вам «Жизнь Арсеньева», — у меня нет. Надеюсь, что она выйдет осенью по французски, знаю, что тогда же она выйдет по немецки и по шведски. По итальянски уже давно вышла. Сердечно целую Вас, кланяюсь супруге.

Ваш Ив. Бунин

Бреннер («Москва») — книжный склад в Париже. Посланный по просьбе Бунина экземпляр до сих пор хранится у меня.

2

17.VI.1931

Дорогой Глеб Петрович, с переводом на французский язык «Арсеньева» вышла чепуха, очень для меня противная и грустная: Фохт втянул меня в контракт с изд[ательством] «S. Michel», т. е. с Maxinse'ом, переводить книгу взялся сам. С тех пор прошло больше года, Фохт

« Арсеньева » не перевел за это время ни строчки, а от издательства я не получал ни копейки. Наконец, наднях получил тысячу франков, но вместе с тем и письмо Фохта: « Ничего не могу обещать — не знаю, когда возьмусь за перевод, когда его кончу... Очень занят добыванием куска хлеба, чувствую себя отвратительно... » и пр. Тысячу франков я возвратил и написал и Фохту и издательству, что контракт я считаю нарушенным. « Вот и вся моя история », как говорится где-то у Андерсена. А нового издателя и нового переводчика — где-же я их найду, да еще сидя в Грассе? Написал Plon — ответили: « Очень были бы рады издать Ваш роман, да не знаем о нем ничего, по итальянски не читаем... » Словом отказ. Мочульский обращался к кому-то — тоже отказ, т. е. вежливый, но уклончивый ответ: « Не можем издать, не зная что это такое — эта « Жизнь Арсеньева... » ».

Из Англии обращалась ко мне с предложением перевести « Арсеньева » и найти для него издателя какая-то Звягинцева — уже очень давно. Я ответил, что весь к ее услугам, послал ей книгу, а она после того ни слова мне. Если поможете мне в этом случае, т. е. насчет Англии, буду очень, очень благодарен. Но, впрочем, как Вы это сделаете? Французского текста у меня, как видите, нет и не предвидится.

Целую Вас и иду искать в своем архиве отзыв Жалу о « Митиной любви ». Если найду, вышлю. Вышлю и еще что-нибудь — м[ожет] б[ыть], понадобится? Ибо почему именно нужен Вам отзыв непременно Жалу?

P.S. Нет, отзыва Жалу не нашел. Посылаю то, что попало под руку — м[ожет] б[ыть], это заменит Вам Жалу?

Фохт — Всеволод Борисович Фохт, молодой писатель, поэт, связанный в те годы с французскими литературными кругами. Организовал в Париже Studio Franco-Russe — нечто вроде литературного клуба, в котором устраивались доклады на разные темы и русские эмигрантские писатели встречались с французскими (из последних здесь выступали Paul Valéry, René Lalou, Stanislas Fumet и др.).

Maxinse — Maxence, Jean-Pierre (псевд. Pierre Godmé), один

из редакторов сборников *Cahiers de la quinzaine*. Вместе с В.Б. Фохтом организовал Studio Franco-Russe. Отчеты о собраниях этого « клуба » выходили в серии *Cahiers*.

Мочульский — Константин Васильевич Мочульский (1892-1948), известный критик и литературовед, автор книг о Влад. Соловьеве, Гоголе, Александре Блоке, Андрее Белом, Достоевском, Брюсове и др.

Plon — известное парижское издательство.

Звягинцева — Екатерина Михайловна Звягинцева, проживавшая в Лондоне и занимавшаяся переводами с русского. В частности, переводила Мережковского.

Жалу — очень известный французский критик Edmond Jaloux (1878-1949). Вместо отзыва Жалу И. А. приложил отзыв Александра Назарова о русском издании « Митиной любви » из « New York Times Book Review » от 18 февраля 1926 г.

3

Дорогой Глеб Петрович, опять очень благодарю Вас за все Ваши заботы обо мне — и опять говорю: если будет Ваша доброта еще немного продлить их, распоряжайтесь мной как Вам угодно, — на всякого издателя и во Франции и в Англии и на всякие условия я заранее согласен. А. Я. Левинсона давно не видел и адреса его теперь не знаю. Но всегда был с ним в хороших отношениях и он не раз очень хвалил меня и в русской и во французской печати. Прилагаю письмо к нему. Перешлите ему пожалуйста с записочкой от себя. А не то просто напишите ему сами — вот, мол, Б[унин] предлагает Вашему издательству « Истоки дней ».

Сердечно обнимаю Вас, кланяюсь Вашей жене.

8.VII.1931

Villa Belvédère
Grasse, A. M.

Левинсон — Андрей Яковлевич Левинсон (1887-1933). В России был известен главным образом как балетный критик, во Франции выдвинулся и как литературный критик. Сотрудничал постоянно в « Nouvelles Littéraires », был связан с издательством Plon.

4

Милый, дорогой Глеб Петрович,

Опять очень тронут Вашей заботой обо мне, очень благодарю. Левинсон мне, конечно, не ответил, — ведь, он, кажется, знаменит своей «неответностью». Сердечно целую Вас.

11 Авг[уста] 31 г.

5

[Открытка]

« Арсеньева » в Hogarth Press послал-бы, да не знаю адреса этого издательства. Сочувствую Вашим денежным горестям тем более, что сербы уменьшили нам месячное пособие с 1000 фр[анков] до 600. А я при этом уже давно и оч[ень] болен. Целую Вас.

8 окт[ября] 31

В начале письма опущено несколько строк, относящихся к стихотворениям г-жи Л. Глуховой, которые И. А. при более раннем письме прислал мне, рекомендуя напечатать их в «России и Славянстве».

6

Мой дорогой,

Очень Вас благодарю — м[ожет] б[ыть], дело и выйдет (дай Бог не сглазить!). Нынче письмо от Woolf (не от нее, а от ее мужа, Leonard 'а): «Many thanks for your letter. We are greatly interested in your proposal. Could you let me see a copy of your book? I would then be able to give you a definite reply as early as possible...».

Нынче же написал в Париж, чтобы выслали «Истоки дней» этому Leonard'у немедля. Сам послал по шведски (только что вышло, — чудесное издание, но паскудно уни-

женное рисунком на обложке — какой-то мальчишка в картузе лежит в болоте и глядит, гадина, на уток в небе — хорошо, значит, поняли, мать их растак, смысл, тон книги!). Если Leonard возьмет, очень хочу, чтобы Вы непременно участвовали в переводе, иначе нагородит Ваш друг англичанин такой ахинеи, что только ахнешь.

Пока до свиданья.

P. S. Можете Вы хранить секреты? Думаю, да, и посему говорю: что-же Вы превознесли этого *фата*, хотя и очень способного, — эту смесь Блоковщины и всего прочего с Вертинским! «Ах, молодой человек, молодой человек!».

... очень хочу, чтобы Вы... — И. А. Бунин, очевидно, не понял, что мое «участие» в переводе могло только выразиться в том, что именно я буду переводить книгу, а мой друг-англичанин (Hamish Miles) должен был только помогать мне: русского языка он не знал.

Можете Вы хранить секреты? — Речь идет о моей хвалебной рецензии в газете «Россия и Славянство» на сборник стихов Георгия Иванова «Розы». Слово «фата» подчеркнуто Буниным дважды.

7

[Открытка]

Конечно, дорогой мой, я о Вас писал (как о переводчице) — в первом же письме.

3-XI-31

Прочел «Письма» К. Мансфильд. Какая прелесть, какой удивительный человек она была! Где ее муж, M. Murry?

M. Murry — Если я не ошибаюсь, Бунин встречался с мужем Katherine Mansfield, известным критиком Middleton Murry.

8

[Без даты. Помечено: «Получ. и отв. 18.XI.31»]

Дорогой, и горе, и радость: радость потому, что «Hogarth Press» согласилось («avec beaucoup de plaisir») издать

«Арсеньева» по английски, а горе по той причине, что сделало (как я думаю) вид, что забыло, что я предлагал в переводчики Вас и Вашего друга англичанина, и пишет: нужно, чтобы перевод был очень хорош, сделан непременно с русского оригинала — и посему «Connaissez-vous Mr. Max Eastman qui a fait quelques traductions excellentes de russe en anglais? Nous ne savons pas où il se trouve? Pouvez vous nous aider à le trouver?».

Дорогой, что-же мне делать? Кто этот Мах? Где он? и как бы послать его к чорту?

Ответьте мгновенно.
Villa Belvédère, Grasse, A. M.

Мах Forrester Eastman (р. 1883) — американский писатель русского происхождения. Много писал о России и иногда переводил с русского. Был близок с Троцким. Написал книгу о нем, а также о Ленине и Марксе. Автор книги «Художники в мундирах» (*Artists in Uniform*), едва ли не первой иностранной работы об удушении творческой свободы в сталинской России.

9

20.XI.31
Villa Belvédère
Grasse, A. M.

Дорогой Глеб Петрович,

В последнем своем письме в «Hogarth Press», посланном несколько дней тому назад, одновременно с письмом к Вам, я опять упомянул о Вас и о Вашем приятеле Miles'e, но, конечно, как Вы сами это хорошо понимаете, настаивать на том, чтобы взяли переводчиком именно Вас, я не мог, — очень еще боюсь, как бы дело не расстроилось. Я написал приблизительно так: «позволяю себе напомнить Вам о таких-то, но, во исполнение Вашей просьбы, постараюсь навести справки и о г-не Мах Eastman...». В тот же день я написал обо всем моем деле с «Hogarth Press» моему давнему представителю по устройству переводов моих книг в Америке и Англии, живущему постоянно в Париже (и,

кстати сказать, очаровательнейшему человеку) — William Aspenwall Bradley — 5, rue Saint-Louis-en-l'Île, Paris 4, téléphone — Odéon 20-42.

Я сообщил ему, что позволил себе на этот раз самостоятельно, без его помощи, искать в Англии издателя «Жизни Арсеньева» (для него я называю ее «La source des jours»), что я нашел «Hogarth Press», что это издательство предлагает мне в качестве переводчика М. Eastman'a, что я прошу его навести справки об этом переводчике и предлагаю ему, Bradley'ю взять на себя заключение контракта с издательством на счет моей книги, как он делал это всегда прежде, с другими издательствами Англии и Америки. Нынче от него письмо: нежнейшая благодарность, что я его не забыл — и об Eastman'e: «Je connais, en effet, M. Max Eastman et je crois qu'il est un excellent traducteur. En tout cas, il est un excellent écrivain, très connu aux Etats-Unis, et je sais qu'il s'est beaucoup occupé de questions russes. Deux de ses ouvrages, sur Lenine, ont paru en français chez Gallimard. Je ne connais malheureusement pas son adresse actuelle, mais je pense que je me la procurerai facilement et j'écrirai alors à la "Hogarth Press" ...».

И сегодня же пришло Ваше письмо от 18 ноября, где говорится о дружбе Eastman'a с Троцким. Значит, выходит что-то уж совсем неладно: «deux ouvrages sur Lenine» — и Троцкий... А за всем тем, что-же мне все таки делать, если «Hogarth Press» будет настаивать на Eastman'e? Ведь издательство мне может сказать: «Это не Ваше дело, какого именно переводчика мы берем, — это Вас не касается. Eastman пишет о Ленине, он друг Троцкого, но это еще не значит, что он большевик и за большевизм. А если-бы даже он и был таким, зачем Вы вмешиваете политику в дело перевода?» — Я во всяком случае хочу все разузнать поточнее, а действовать осторожно, не раздражая «Hogarth Press». Посему прошу Вас отправиться к Bradley'ю и поговорить с ним тоже возможно мягче и осторожнее, посоветоваться с ним. Он не только ни на иоту не большевикан, а даже очень враждебен большевизму. Вы напишите ему или телефонируйте от моего имени, попросите у него свидания, а при свидании скажите: «Вот, мол, как

складывается дело... неудобно складывается" все таки не надо забывать, что Бунин эмигрант... Не будем вмешивать в дело политику, но, повторяю, все таки он эмигрант... Что же делать? Не дать ли как-нибудь *мягко* понять «Hogarth Press» некоторое неудобство с Eastman 'ом? Не посоветуете ли Вы, г. Bradley, кого-нибудь *другого* для перевода, если Вы считаете (или «Hogarth Press» считает) неподходящими для этого меня с Milles 'ом?» — Словом, я прошу Вас, дорогой Глеб Петрович, *неприменно повидаться* с Bradley 'ем: *это знакомство во всяком случае может быть полезно и для Вас лично* — если и не сейчас, то впоследствии: Bradley и для многих *иностранных* писателей представляет по части устройства переводов в Америке, в Англии и, кажется, и в других странах...

Что до Вас, как переводчика, то Вы меня очень огорчили, сообщив, что Вы заняты до середины января. Не хорошо и то, что может быть занят и Milles — и что он живет в Лондоне, а Вы — в Париже. Duddington знаю, знаком с нею, даже одно время дружил с нею, ибо знал и любил ее отца. И когда-то предлагал ей перевести какую-нибудь мою книгу — и она наотрез отказалась: «Нет, Вас переводить не могу, не решаюсь — Вас переводить вообще трудно, а хорошо переводить — и того трудней...».

P. S. Bradley 'ю я пишу, чтобы он Вас принял.

Duddington — Наталья Александровна Дэддингтон, дочь известного писателя А. И. Эртеля. Вышла замуж за англичанина и поселилась в Лондоне задолго до Революции. Одно время преподавала философию в Лондонском университете. Помогала знаменитой английской переводчице Констанс Гарнетт (Garnett) с ее переводами русских классиков, потом сама много переводила, как художественную литературу (напр. «Обломов»), так и философские сочинения (напр., С. Л. Франка, Н. О. Лосского, о. С. Булгакова).

10

[Открытка]

[Почт. штемпель: 29.XI.31]

Дорогой Глеб Петрович, как же дела? Вы, д[олжно] б[ыть], больны? На счет устройства французского пере-

вода написал Bradley 'ю. М[ожет] б[ыть], теперь, *показывая* французам итальянск[ий] перевод и шведский, он чего-нибудь добьется. М[ожет] б[ыть], и Вы ему в этом окажете помощь? У меня надежды только на Bossard 'а, E. Paul 'я. От «H[ogarth] Press» ни слова.

Bossard и E. Paul — парижские издатели.

11

[Открытка]

[Почт. штемпель: 30.XI.31]

Хорошо было-бы, если бы Bradley *сам* написал в Hogarth Press на счет переводчика. Сказал-бы, что и это очень неудобно — то, что он в Америке... что для Бунина будут очень долги и затруднительны сношения с ним (а сношения необходимы, ибо найдется не мало слов в «Арсеньеве» почти никакому иностранцу непонятных)...

Почтовый штемпель на этой открытке не вполне разборчив. Может быть, не 30, а 29 ноября, т. е. от того же дня, что и письмо № 10.

12

Villa Belvédère
Grasse, A. M.

Дорогой Глеб Петрович, нынче письмо от Bradley 'я: пишет, что вопрос о переводе решен в Вашу с H. Miles пользу, — и что он, вероятно, скоро подпишет с «Hogarth Press» контракт на счет «Арсеньева». Так вот, дорогой, так как в контракте нужно будет сказать заглавие книги, надо немедля решить, какое-же именно заглавие будет? «La source des jours» в переводе на английские слова? (Кстати, я не знаю, как это перевести: «the fountain», я думаю, не годится, ибо нужно найти слово, означающее *не источник, а начало* реки, именно *исток* ее, *верховье*). Но даже если Вы найдете хорошее английское слово для «истоки», удобно ли все таки называть так

книгу в виду того, что по итальянски она называется «Юность Арсеньева», по шведски тоже так-же... Мне *очень* не нравится эта «юность», да еще в соединении со словом вполне непонятным для иностранца: «Что [за?] Арсеньев такой?» Как *заглавие* книги, лежащей перед критиком или в окне магазина, эта «Юность Арсеньева» чепуха. А с другой стороны что-же делать? *Немедля посоветуйтесь с Bradley'ем.*

Я лично все таки пожалуй стоял бы за «Истоки дней» (буде найдете хорошее английское слово, означающее эти *истоки*). Но, *повторяю*, *посоветуйтесь*. И отпишите мне Ваше мнение.

Целую Вас и Мариночку.
2 Дек[абря] 31 г.

Мариночка — старшая дочь Г.П. Струве от первого брака.

13

[Открытка]

[Почт. штемпель: 7-XII-31]

Получил Ваше письмо к Bradley'ю. Думаю, что Вы ошибочно написали на конверте *мой* адрес, и шлю его по адресу настоящему. Хорошие-ли условия предложило Вам «Hogarth Press»? Мне — очень неважные, но я, конечно, согласился.

14

11.XII.31

Дорогой Глеб Петрович,

Получил Ваши письма — от 5 и 9 Дек[абря]. «The Source of Days» в контракте уже вставлено (я вчера этот контракт получил и, подписав, тотчас отослал обратно Брадлею). Должен сознаться, огорчен: разве «The source» то же, что по русски «Истоки»? Это ключ, родник, но никак *истоки*, ни верховье реки. Лучше уж было-бы просто взять «Начало» — «Начало дней». Но все равно, —

оставим *пока* так. Потом можно и переменить. Подзаголовка не надо ставить, зато (?!) Вы должны будете вставить в первые-же строки моей книги слова: «Алексей Александрович Арсеньев»: «Я, Алексей Александрович Арсеньев, родился полвека тому назад...» и т. д.

Откуда начальная цитата книги («Вещи и дела...» и т. д.) — *не знаю*, не помню. Да и на что нам это знать? Вы будете должны только перевести эту цитату каким-нибудь *возвышенным*, — старинным, если можно, — языком.

Для богослужебных фраз, конечно, о. С. Булгаков очень хорош. Ведь он, вероятно, и английский язык отлично знает.

А цитаты из «Слова о полку Игореве» — с этим надо идти к Н. К. Кульману. Вот это будет трудно хорошо перевести!

В феврале, надеюсь, приедете в Grasse. Приотим Вас и побеседуем. Майлс привык к высоким гонорарам? Я еще больше. А знаете сколько я взял? Никогда еще так не брал! 35 фунтов — *чохом*, оптом — и *никаких больше процентов никогда!* Да еще заплачу из этого Брадлею — комиссионные!

О. С. Булгаков — о. Сергей (Николаевич) Булгаков (1870-1944), известный философ и богослов; в 1922 г. был выслан из Советской России. За рубежом был профессором в Богословском Институте в Париже. Автор многих философских и богословских трудов.

Кульман — Николай Карлович Кульман (1871-1940), историк литературы, преподавал на русских курсах при Сорбонне в Париже, автор многочисленных статей о литературе, в том числе о Бунине.

В конце декабря, в № 12 парижского журнала «Le Mois», в котором анонимно сотрудничали многие русские эмигранты (все постоянные сотрудники журнала печатались анонимно), я напечатал большую статью о Бунине по случаю выхода «Жизни Арсеньева» по-русски, под названием «L'amour de la vie et le sens de la mort dans l'œuvre d'Ivan Bounine».

15

[Открытка]

Милый Глеб Петрович, получил весьма неприятное для меня известие, что Miles до сих пор не дал никакого ответа «Hogarth Press». Дело таким образом затягивается, сам

Miles начинает внушать мне подозрения на счет своей энергии, точности в работе и т. д. Что же Вы без конца ждете его решения? Выясните, дорогой, что-нибудь положительное и напишите два слова.

17.XII.31.

16

[Открытка]

Как наши дела, дорогой Глеб Петрович? Когда возьметесь за перевод? Беспокоюсь.

8.I.32.

17

[Открытка]

[Почт. штемпель: 18.I.32]

Спасибо за поздравления, дорогой Глеб Петрович. Поздравляем и мы Вас обоих, хоть и поздно, но сердечно. Рад, что скоро садитесь за перевод. Нужно нам потолковать о нем. Было бы хорошо приехать Вам для этого на недельку в Grasse. У нас найдется для Вас комнатка. Повторяю просьбу — при случае зайдите к Bossard (Editions Bossard, 140, B^d St. Germain), предложите им «Юность Арсеньева», скажите, что роман этот вышел по итальянски, по шведски, скоро выходит по норвежски (у Грига, в Осло) и по английски в «Hogarth Press».

18

[Открытка]

Милый Глеб Петрович, паки и паки ни слуху, ни духу от Вас. И корыстно и бескорыстно беспокоюсь, что с Вами, где Вы? Больны? Напишите, если можете.

14.II.32

P. S. Если приедете в Grasse, захватите с собой «Жизнь Арс[еньева]» — у меня нету.

19

[Открытка]

[Почт. штемпель: 29.II.32]

Дорогой Глеб Петрович, Bradley прекрасный человек, но устроитель переводов (по кр[айней] мере моих книг) плохой, ленивый — вот почему я просил Вас зайти к Босару, воздействовать на него тем, что «Арсеньев» выходит и вышел в Италии, Швеции, Норвегии, Англии. На других франц[узских] издателей у меня надежды нет — все они не то, что Bossard, гонятся за ходкими книгами. Если можно, зайдите (Ed. Bossard, 140 B^d St. Germain). А приехать, хотя и в апреле, Вам следовало-бы. Траты — лишь на проезд, в Грасе будете у нас. На счет заглавия решайте сами с своим англичанином. Well, кажется, не плохо, если не главный смысл этого слова «колодезь». Доброго здоровья! Не пользуйтесь тем, что книга выйдет осенью, разделявайтесь с ней поскорей, не ленитесь.

Well, кажется, хорошо... — В этом письме Бунин отвечал на мое письмо от 17 февраля 1932, в котором я писал: «Сейчас я буду пристально заниматься "Арсеньевым" — работа, как Вы сами понимаете, нелегкая. Кстати, по новоду заглавия. Я говорил об этом с Miles'ом к[ото]рый приезжал на несколько дней в Париж. Он находит The Source of Days недостаточно хорошо звучащим по английски и предлагает в качестве хорошо-звучащего заглавия — «The Well of Days». Это, пожалуй, еще дальше по буквальному смыслу от Ваших «Истоков», хотя Well значит не только «Колодезь», но и «Родник». Но зато, говорит он, в слове Well есть оттенок подъема, нарастания, развития — есть, напр[имер], глагол to well up — так говорят про поднимающуюся воду. Можно было бы еще, по его словам, назвать «The Headwaters of Life», но это уже звучит тяжело и выспренне. Headwaters — неупотребительное слово, но смысл его примерно тот же, что «Истоков»: головное течение реки».

В том же письме я писал И. А.: «За "Арсеньева" я принялся позже, чем рассчитывал (ибо задержался с предыдущим переводом), и пока уехал недалеко. Правда, я узнал, что Woolf не собирается издавать книгу раньше осени и не торопит с окончанием, но я все же сам хочу и рассчитываю кончить перевод в течение апреля. Что касается моего приезда в Grasse, то он не будет иметь смысла раньше конца марта-начала апреля, но смогу ли я его себе позволить, я не вижу еще — мне сейчас приходится жить исключительно лите-

ратурной и переводной работой и получения мои очень нерегулярны. Я рассчитывал хотя бы на 1/3 аванса от Hogarth Press, но они согласились заплатить лишь гораздо меньше». — Поездка моя в Грасс, насколько я помню, не состоялась, но в конце апреля И. А. сам приехал в Париж.

20

[Открытка]

Милый Глеб Петрович, просьбу Вашу исполнил, Pears'у написал и письмо послал заказным. Ждем Вас в апреле.

29.III.32

Pears — Sir Bernard Pares, директор Школы Славяноведения при Лондонском университете. Я просил Бунина рекомендовать меня на освободившийся после отставки Д. П. Святополка-Мирского пост лектора по русской литературе в этой школе. Назначение мое на этот пост вскоре состоялось, и в конце лета или начале осени я переехал в Англию.

21

[Открытка]

[Париж]

[Почт. штемпель: 28.IV.32]

Дорогой Глеб Петрович, когда повидаемся на счет перевода? Я живу на Rue Chernoviz дом № 1 (на углу ул[ицы] Raupouard), квартира Фондаминского. Свободен с субботы. Пробуду, верно, до 2, до 3 мая. Напишите или позвоните: Auteuil 17-89.

Фондаминский — Илья Исидорович (1880-1942), более известный под псевдонимом «И. Бунаков», известный общественный деятель, член партии с.-р., один из редакторов журнала «Современные Записки». В Грассе Бунины жили на его вилле.

22

26.VI.32

Дорогой Глеб Петрович, где Вы и как дела с «Арсе-

ньевым»? Что же Вы не спрашиваете меня о тех Вам непонятных словах, коих не мало в нем? Вот я нынче случайно развернул «Арсеньева» и вижу: «До зброи, громада!» Забеспокоился, думаю про Вас: что-ж он не пишет? ну, вот хоть эта фраза: разве он знает, что «до зброи» значит «к оружию!» (aux armes!), что «громада» значит «мир» (в том смысле, как говорили мужики: постановили миром — т. е. мирским, общественным собранием — то-то и то-то...).

Жду вестей от Вас. Помните, что я Ваш дядя и благодетель: устроил Вам этот перевод, способствовал получению того сана, коим Вы облечены теперь («лондонский профессор»)... и мало-ли еще что!

...Ваш дядя... — шутка, конечно.

«Лондонский профессор» — насчет звания И. А. ошибался: я имел лишь, как и мой предшественник Святополк-Мирский, звание лектора. Только в 1943 г. я получил повышение в звание «Reader 'a», что более или менее соответствует экстраординарному профессору.

23

[Открытка]

8.X.32

Милый Глеб Петрович,

Пожалуйста известите меня о судьбе «Арсеньева» в Англии. Все точно в воду кануло! Ни слуху ни духу!

24

Villa Belvédère
Grasse, A. M.

[Без даты. Конец 1932 или начало 1933 г.]

Дорогой Глеб Петрович,

Уговорите своего начальника, Prof. Pears 'a, повторить то, что он делал год тому назад — т. е. снова выставить

мою кандидатуру на Ноб[елевскую] премию. Сделать это надо до 30 янв[аря]. Писать так:

Nobelstiftelsen
14, Sturagatan
Stockholm
(Suède)

Выпишите этот адрес и дайте Пирсу. Этого письма ему не показывайте.

Целую Вас.

P. S. А что-же «Hogarth Press»?

Pears, Пирс — Sir Bernard Pares.

25

Милый Глеб Петрович,

Не будете ли добры написать или сказать «Hogarth Press», чтобы дали мне (хоть за деньги, с авторской скидкой) еще штук пять «The Well of Days» — прислали всего три экземпляра, точно на смех! Потом: если будут газетные отзывы и Вы будете иметь их, пожалуйста пересылайте их мне (хоть для прочтения только, если не в собственности). И наконец: разъясните хоть немного, хоть издательству (если нельзя идиотам-критикам) смысл моей книги — т.е. что она отнюдь не автобиография сына Обломова! Нынче получил через Bradley 'я вырезку из литературного приложения к «Times» и истинно ахнул: что пишут дураки, сукины дети!

Обнимаю Вас.

Villa Belvédère
Grasse, A. M.
26.III.33

«Жизнь Арсеньева» вышла в марте 1933 года. Кто писал отзыв о ней в литературном приложении к лондонскому «Times», мне

неизвестно. Все рецензии в этом издании, как известно, анонимные и анонимные и анонимат раскрывается лишь много позднее.

26

Дорогой Глеб Петрович,

Очень благодарю за все. Получил от H[ogarth] P[ress] пять экз[емпляров] книги — только не знаю, должен-ли платить за них что-нибудь.

Рад, что хвалят перевод — и книгу (хотя и с такой удивительной тупостью). За присылку дальнейших отзывов буду очень благодарен — равно как и за Вашу статью в «Slavonic Review», которую я еще не получил.

Ваша няня Анна Ник[олаевна] арестована — по какому-то религиозным делам.

Сердечно Вас обнимаю.

3 апр[еля] 1933

P. S. «Божье древо», где мой рассказ о Толстом, нужно ли Вам посылать? Разве у Вас нет этой книги? Ответьте, если нужно посылать. Что хотите перевести этот рассказ, очень рад!

Моя статья о Бунине появилась в январской книге журнала «The Slavonic and East European Review». Она представляла собой текст моей вступительной лекции в Лондонском университете, прочитанной в октябре 1932 года. Возможно, что Бунину она чем-то не понравилась — ему не легко было угодить! — и он позднее никак в письмах мне на нее не отозвался.

Ваша няня... — известие об аресте нашей няни, Анны Николаевны Борисовой, прожившей в нашей семье почти со дня моего рождения до отъезда моей матери и братьев из России в 1920 г., было, вероятно, получено В.Н. Буниной от одного профессора Политехнического Института, с которым она переписывалась. После окончательного отъезда нашей семьи за границу наша няня продолжала жить у одного из преподавателей Института.

Рассказ о Толстом — очерк Бунина о Толстом из книги «Божье древо» был переведен мною на английский язык и напечатан под названием «My Meetings with Tolstoy» в журнале *Contemporary Review* в июне 1933 г.

27

[Без даты. Апрель 1933 г. В углу письма моя помета: « Отв. 21.IV.33 »]

Спасибо большое, дорогой Глеб Петрович, за вырезки. Шлю « Суходол ». Если переведете и устроите, как его назвать по английски? По французски он переведен под заглавием: « Aux pays des morts ». А по английски? М[ожет] б[ыть], « Сказочный роман »?

И не мал-ли он будет для отдельного издания? Думаю, что нет. Но если да, можно прибавить еще что-нибудь — еще какой-нибудь маленький роман или даже два, например, « Игнат » и « При дороге » *) и тогда назвать: « Три романа » (при чем для « Суходола » оставить французское заглавие).

Прислать-ли французский перевод?

Прислать-ли « Грамматику любви », где « Игнат » и « При дороге »?

Целую Вас, поклон Вашему дому... Христос воскрес!

*) Обе вещи тоже о любви и тоже жестокостью!

Спасибо большое... — среди вырезок, посланных мною И. А., был отзыв о « Жизни Арсеньева » Edward Garnett'a, мужа Констанса Гарнетта и автора книги о Тургеневе. Он писал в этой рецензии, появившейся в газете « The Manchester Guardian »: « So exquisite an artist is Bunin that he evokes an endless changing mirage of the seasons at Baturino, of earth, fields, sky, of gardens and orchards, first through the feelings of the dreamy child and then of the youth "lost in the puzzling, tormenting, amorous happiness of life". In six lines he can conjure up a swarm of images [...] The magical freshness and fullness of the feelings and emotions of youth are blended throughout with a special poetical sense for landscape and great depth of passionate receptivity. [...] It is astonishing that a man of sixty-three should have been able so to enshrine the heart and spirit and pulse of youth, and the translators, Gleb Struve and Hamish Miles, have achieved wonders in making this beautiful translation. No harder test of their powers could have been set them. But now they must follow up their feat by translating " Sukhodol " ».

Этот отзыв появился под названием « A Russian Genius ».

Шлю « Суходол » — мысль Гарнетта о желательности перевода « Суходола » мне очень понравилась (я уже и сам об этом раньше

думал), и я предложил это Бунину. Как видно будет из дальнейшей переписки, перевод этот тогда не осуществился.

28

[Открытка]

[Почт. штемпель: 8.V.33]

Дорогой Глеб Петрович, знаете ли Вы мою « Чашу жизни » ?

Не читает-ли по шведски кто-нибудь из тех, кто может способствовать устройению наших с Вами дел? Недавно вышло отличное издание — шведское — « Чаши жизни » и других моих рассказов (перевод академика проф. С. Агрелля). Не прислать-ли? Привет.

29

[Открытка]

Дорогой Глеб Петрович, если дело с « Суходолом » провалилось или не имеет никаких шансов на удачу, очень прошу Вас — вышлите мне его (и во французск[ом] и в русском тексте).

Villa Belvédère

Grasse, A. M.

22.VI.33

30

[Открытка]

[Почт. штемпель: 27.VI.33]

Милый Глеб Петрович, я писал Вам: если « Суходол » провалился окончательно, вышлите мне его. Теперь в Лондон поехала наша грасская соседка Mlle Клэр Пирс (англич[анка]) и заедет к Вам за этими книгами. Но повторяю: отдайте их ей (и франц[узский] и русский текст) если только всякая надежда потеряна. А то держите у себя.

Я в такой сейчас нищете, что просто страшно! Форменный голод!

31

[Открытка-экспресс]

Дорогой Глеб Петрович, сейчас получил Ваше письмо от 24-го. Если дело с «Суходолом» не безнадежно, держите его у себя. По некоторым причинам мне страшно важно продать его по английски во что бы то ни стало. Готов отказаться от всякой немедленной получки за него денег — пусть платят, когда окупится расход на издание и начнется доход. Вообще поступайте, как хотите, только ради Бога скоро, энергично! Целую Вас.

26.У1.33

Книга должна выйти не позднее октября!

По некоторым причинам — Буниным несомненно руководили надежды на получение Нобелевской премии, и он рассчитывал, что издание «Суходола» по-английски увеличит его шансы. Издание, к сожалению, не состоялось, но премию Бунин все-таки получил.

32

[Открытка]

[Почт. штемпель: 31.VII.33]

Дорогой Г. П., получил Вашу открытку. Грустно, но что-ж делать! Если осенью нельзя, пошел бы, конечно, на любой срок. Но вижу, что дело вообще не выйдет, должно быть. Грустно.

Целую Вас.

После этого письма в переписке, очевидно, был довольно длительный перерыв, если только почему-то какие-то пись-

ма не были утеряны. Следующая, лаконическая открытка от 25 ноября 1933 г. была написана уже после присуждения Бунину Нобелевской премии. Незадолго до того, однако, я получил еще письмо от Андрея Седыха (литературный псевдоним Якова Моисеевича Цвибака), известного журналиста, парламентского корреспондента парижской газеты «Последние Новости», в которой после своего ухода из «Возрождения» в 1927 г. сотрудничал Бунин. В эти «Нобелевские» дни Седых стал личным секретарем Бунина и в качестве такового сопровождал его и в Стокгольм (см. его рассказ об этом в книге «Далекие, близкие», Нью Йорк, 1967). В своем письме мне, датированном 18 ноября 1933 г., Седых писал:

Многоуважаемый Глеб Петрович,

Иван Алексеевич весьма сейчас утомлен и лишен приятной возможности лично Вас поблагодарить за поздравление.

Вы хотели устроить в Англии «Суходол». Рекомендую Вам в срочном порядке снестись по этому поводу с агентством W. A. Bradley 5 Rue St. Louis en l'Île, Paris, которому поручено продать все книги Бунина на страны английского языка. Укажите в письме, что Вы уже перевели на английский язык «Арсеньева». Мы со своей стороны укажем агентству, что переводы желательно и необходимо поручать Вам.

Иван Алексеевич шлет Вам сердечный привет.

А неделю спустя я получил от самого Бунина упомянутую лаконическую открытку, гласившую:

33

[Открытка]

[Париж]

[Почт. штемпель: 25.XI.33]

Дорогой, очень, очень, очень прошу — вышлите мгновенно «Суходол», который я когда то Вам послал.

Целую.

34

[Открытка-экспресс]

Villa Belvédère, Grasse, A. M.
[Почт. штемпель: 8.II.34]

Дорогой Глеб Петрович, я получил от «The Hogarth Press» письмо, — на этот раз подписанное самим Леонардом! — в котором выражается желание продолжать издавать на англ[ийском] языке мои произведения. М[ожет] б[ыть], будете добры побывать у этого Леонарда и поговорить с ним, — что именно он хотел-бы издать в первую голову? Я снова предлагаю книжку состоящую из «Суходола» и «При дороге» («Два романа»). Целую Вас.

[Без подписи]

35

[Закрытка]

[Почт. штемпель: 12.II.34]

Дорогой Глеб Петрович, на днях писал Вам — на счет «Hogarth Press». Не дивитесь, что в том письме ничего не сказал о Вашем письме от 29 Янв[аря] — оно попало мне в руки только нынче (11-го февраля). Рад, что устроили перевод «О Толстом». Жду, как решится дело с «Суходолом». Если этим делом будет [будут] заняты по прежнему бездельники, ни к чорту не годные Bradley'и — ему конца не будет! Похлопочите, милый, сами! Только не слишком-ли это жирно — соединять «Митину любовь» с «Суходолом». Это, по моему, нелепо.

...соединять «Митину любовь» с «Суходолом»... — такое предложение, очевидно, было сделано мною. Я считал и то и другое произведение вершинами бунинского творчества. Существовавший тогда английский перевод «Митиной любви» был сделан не с русского, а с французского перевода.

36

[Grasse]

Надеюсь быть в Париже 19 или 20 марта. Там выясню свои денежные дела и, думаю, тотчас исполню Вашу просьбу на счет денег.

Спасибо за статью из Observer'a. За то, что я написал Вам, чтобы Вы поговорили об «Арсеньеве» (второй части) с Woolf'ами, мне порядочно влетело от моих парижских агентов: «не путайтесь, пожалуйста, в наши дела, не имеете никакого права поручать кому бы то ни было, кроме нас, вести переговоры о Вас с издателями!» Что-ж, правильно. (А по русски у меня, конечно, есть то, что издано по шведски второй книжкой «Арсеньева»).

Да и вообще не стоит больше разговаривать с Woolf'ами. Должно быть, придется им написать так: «Вы купили первый том "Арсеньева" за грош и навеки и без процентов. Теперь обстоятельства переменились. Постыдитесь-же — положите Бунину хоть какой-нибудь процент. А не положите — он с Вами никогда и никаких дел больше иметь не будет».

Целую Вас.

15.III.34

Тотчас исполню Вашу просьбу... — мое финансовое положение в то время было очень трудное, и я, очевидно, просил И. А., не может ли он авансировать мне мою долю переводчика за очерк о Толстом в Contemporary Review. Он это тотчас сделал, переведя деньги через М. Л. Слонима. К сожалению, я так и не мог расплатиться с ним до войны и сделал это только в 1945 г. (см. письмо № 44 ниже).

Да и вообще не стоит больше... — мне неизвестно, чем кончились отношения Бунина с Вульфами и «положили» ли они ему «хоть какой-нибудь процент».

37

[Открытка]

[Почт. штемпель: 26.III.34]

Дорогой Глеб Петрович, с «Hog[arth] Pr[ess]» и с Secker'ом мы поднимем скандалы — за своевольное изда-

ние моих книг. Вчера послал Вам шведское издание новой части « Арс[еньева] », которую можно пустить и по английски. Получил письмо от: W. J. Haley, Esq., Managing Editor, Manchester Evening Post, 3, Cross Street, Manchester. Желает, очевидно, издать как раз эту вторую часть « Арсеньева » и « Дело Елагина », ибо запрашивает, переведены ли уже эти вещи в Англии и Америке.

Со Слонимом издатели должны вести *предварительную* переписку, условия заключать с Bradley.

Secker — лондонское издательство Secker & Warburg, издававшее некоторые вещи Бунина. Упоминание о Hogarth Press, очевидно, относится к переизданию « Истоков дней » без всякого нового договора с Буниным.

« ... вторую часть " Арсеньева " » — речь идет о продолжении « Жизни Арсеньева » напечатанном под названием « Лица ». По английски « Жизнь Арсеньева » в дальнейшем, насколько я знаю, переиздавалась без « Лица ». После Второй мировой войны ее переиздало в Англии издательство John Lehman.

Со Слонимом... — Марк Львович Слоним (р. 1894), литературный критик, бывший редактор пражского журнала « Воля России », открыл в Париже литературное агентство, называвшееся Bureau Littéraire Européen.

В марте 1934 г. я получил от него письмо, в котором он просил меня обращаться к ним « по всем делам и справкам, касающимся Ивана Алексеевича Бунина ».

38

Villa Belvédère, Grasse, A. M.
29 мая 34 г.

Дорогой Глеб Петрович,

Давно нет от Вас никаких вестей. Где Вы, как живете? Ужели англичане до сих пор не напечатали Ваш перевод « О Толстом »? Вообще удивительно невнимание ко мне Англии. Никто не издает ничего моего. И агенты мои ничего, кажется, не делают для того, чтобы сбыть там хоть что-нибудь какому-нибудь издателю или журналу. Как Вы думаете — нельзя ли устроить где-нибудь мои воспоминания о Чехове? М[ожет] б[ыть], Вы перевели бы их?

Обнимаю Вас.

Вообще удивительно невнимание ко мне Англии — Это замечание Бунина совершенно правильно. Удивительно, что английские издатели не сумели даже использовать ту благоприятную « коммерческую ситуацию », которую как будто создало присуждение Бунину Нобелевской премии. Отчасти тут играли роль политические причины: пренебрежение к русской эмиграции и ее литературе и параллельный повышенный интерес ко всему советскому, удивление — а у многих и неудовольствие — что премию получил Бунин, а не Горький, и т. д.

И агенты... — Бунин так был разочарован своими агентами, что забыл уже, что он получил реприманд за то, что вмешивал других людей в устройство своих произведений, и опять просил меня устроить воспоминания о Чехове.

39

4.VI.34

Дорогой Глеб Петрович,
что это за фирма — George Allen? Она прислала мне объявление о книге о Рахманинове, которую она издала. Я написал ей: а не хотите-ли — я напишу для Вас книгу о себе (автобиографическую), воспоминания литературные, политические и т. д.). Вот ответ — прилагаю его. Если бы эта фирма *заказала* мне такую книгу за *хорошие* деньги, я бы сел писать ее, а Вы переводили бы. М[ожет] б[ыть], можете узнать что-нибудь?

К этому письму было приложено письмо от издательства George Allen and Unwin, датированное 31 мая 1934 г., следующего содержания:

In reply to your kind letter of the 27th, we are certainly much interested in your suggestion that you should write your autobiography. We think there is very little doubt that if you did so we should like to acquire the English language rights, leaving you (unless you particularly wished to the contrary) to make your own arrangements for publication in other languages.

Письмо было подписано главным директором издательства Stanley Unwin. Книга о Рахманинове — Rachmaninoff's Recollections told to Oskar von Riesemann. London, 1934. Книга эта была переведена с немецкого.

40

Villa Belvédère, Grasse, A. M.
22.VI.34

Дорогой Глеб Петрович,

Номер журнала с Вашим переводом моего « Толстого » получил — спасибо.

О Чехове не послать-ли Вам лучше не русский текст, а его французский перевод (напечатанный в нынешнем году в «Nouvelles Littéraires»)? Вы могли бы в этом случае дать посмотреть его какому-нибудь английскому издателю — чтобы заранее узнать, заинтересуется ли он или нет? Напишите два слова на открытке, поступить ли мне именно так?

С «Hogarth Press» я не «расплевался» — просто не вижу с их стороны никакого шага ко мне (в чем, может быть, виновато нерадение моих парижских представителей).

На счет Allen не знаю, что сказать. Боюсь нового «нагоняя» от моих представителей... хотя что-ж тут преступного будет с моей стороны, если пойдете и поговорите *совсем* *частно* — лишь затем, чтобы узнать только *принципиальное* намерение Allen'a (т. е. не затрагивая ничуть вопроса об условиях)? Если можно, сделайте это. Зайдите и поговорите *от своего собственного лица* — т. е. как человек, *заинтересованный получить перевод книги*, если таковая будет.

Благодарю за обещание на счет денег, т. е. того, что мне причитается за Толстого. Никто мне не верит теперь, что у меня нет денег. А меж тем — честное слово: *их нет*. Я ведь Вам писал: я бесконечно много заплатил долгов и сделал пожертвований: то, что осталось, заключил в бумаги, забронировал — дабы не прожиться и не остаться через три-четыре года без гроша, под забором; затем крепко потерял на кронах шведских — держал все сперва в них, а они внезапно и ужасно пали; и наконец еще беда (уже совсем недавно): один господин ухнул некоторую (довольно большую) сумму мою, бывшую у него в руках.

Благодарю за обещание денег... — см. примечание к письму № 36.

41

Дорогой Глеб Петрович, 17-го июля, т. е. через 3 недели, исполняется 30 лет со дня смерти Чехова. Вот к этому дню и нужно перевести мои воспоминания о нем. Только нынче вспомнил об этом и спешу сообщить Вам.

25.VI.34

P. S. На плохие условия не пойду.

42

Будьте добры, Глеб Петрович, возвратить мне возможно скорее мои заметки о Чехове.

Villa Belvédère,
Grasse, A. M.

23.VIII.34

43

Дорогой Глеб Петрович,

Я не нашел и не искал англ[ийского] издателя для Чехова, попросил же Вас выслать мне мои воспоминания, потому что понял, что Ваше желание устроить их не привело ни к чему. Французский текст можете выслать как-нибудь потом — взяв их у того сукина сына, который без толку держит их у себя 2 месяца.

3.IX.34

На этом моя переписка с И. А. Бунинным в 30-х годах как будто закончилась. Возможно, что мы с ним виделись в 1937 году, когда я ненадолго ездил в Париж, но не думаю. По окончании Второй мировой войны я получил от него следующее письмо:

1, rue Jacques Offenbach
[Без даты. Весна 1945 г.]

44

Дорогой Глеб Петрович,
Простите — должен (то есть вынужден моей бедностью)

напомнить Вам то, что Вы писали мне последний раз (19 июня 1934 г.) по поводу своего долга мне:

«Теперь я должен Вам, Иван Алексеевич, £ 7.12.0. Постараюсь в следующем месяце их Вам возвратить».

Вы тогда ничего не могли возвратить мне. Пожалуйста, возвратите теперь — хотя бы по частям. Благодарю заранее и обнимаю Вас. Внесите эти деньги Якову Осиповичу Гавронскому: J. O. Gavronsky, 50 Eton Place Eton College Rd. London, N W 3.

Хотя я и не забывал о своем долге Бунину (после 1941 года мое материальное положение значительно улучшилось, но тогда уже переводить деньги во Францию нельзя было), я был очень этим письмом пристыжен и немедленно перевел всю сумму своего долга на имя д-ра Я. О. Гавронского.

В начале лета 1946 г. я поехал ненадолго в Париж — в первый раз с начала войны. У моего брата Алексея я встретил И. А. и В. Н. Буниных: мой брат специально для меня пригласил их. За обедом Бунин рассказал мне (мой брат и его жена уже слышали этот рассказ раньше) о своем визите в советское посольство весной того же года, который явился своего рода литературно-политической сенсацией в русском Париже. Рассказывал он со свойственным ему злым юмором. Я жалею, что не записал тогда же этого рассказа: он находился в резком противоречии с рассказом о том же эпизоде советского посла Богомолова¹.

Это был последний раз, что я видел Бунина. Два года спустя, когда я уже проживал в Калифорнии, я получил от него открытку, которая поставила точку на нашем эпистолярном общении. Этой открыткой Бунин порывал всякие отношения со мной. Здесь не место, однако, воспроизводить эту открытку или рассказывать о том, что стояло за ней. Неполный и немного односторонний рассказ об этом эпизоде читатель найдет в литературных воспоминаниях

¹ См. А. Бабореко. И. А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). Изд-во «Художественная литература», Москва, 1967, стр. 237.

Андрея Седыха². В письме к последнему Бунин сообщил ему текст своей открытки ко мне, но Седых заменил его многоточиями, пояснив, что не приводит текста «из-за его резкостей». Когда-нибудь я напечатаю эту открытку Бунина и расскажу обо всем эпизоде, но это надо сделать в другом контексте.

Глеб Струве

² Андрей Седых. Далекие, близкие. Изд. «Нового Русского Слова», Нью Йорк, 1967, стр. 215-218.

BORIS PASTERNAK

(Ritratto letterario)

« Per tutta la vita aveva vagheggiato una originalità levigata e somnessa, non riconoscibile dal di fuori, e dissimulata sotto il velo di una forma quotidiana e trita; per tutta la vita aveva teso a formarsi quello stile controllato e sobrio in grazia del quale lettore e ascoltatore diventano padroni di un contenuto senza rendersi, essi stessi, conto di come se ne vadano impadronendo. Per tutta la vita aveva perseguito uno stile che non richiamasse l'attenzione di alcuno, e si sentiva prendere dalla disperazione nel constatare come egli fosse ancora lontano da quell'ideale ».

Che questa sia una caratteristica attribuita a Jurij Živago non ha importanza. È indubbio che dalla « disperazione » venisse preso lo stesso Pasternak; il quale, sin dagli inizi del suo cammino poetico, nutriva la convinzione che la poesia non è « la prestanza d'un cantore mellifluo », ma « un'estate con posto in terza classe », che « la rima non è di versi una rimodulazione, ma di un guardaroba il gettone »; quel Pasternak del quale, quarantacinque anni or sono, O. Mandel'stam già affermava: « Leggere i versi di Pasternak — è un purificarsi l'ugola, irrobustire il respiro, rinnovare i polmoni: versi simili penso abbiano la virtù di risanare dalla tubercolosi ».

Nella virtù risanatrice della poesia Pasternak credè fortemente, e perciò intensamente tese a che essa acquistasse una « assimilabilità » non percettibile e piena. Poco ha a che vedere con ciò se il decorrere dei tempi è andato mutando il concetto stesso di « trito » di « quotidiano », e se, del pari, sono andati mutando e lettori e ascoltatori.

B. Pasternak nacque a Mosca il 10 febbraio 1890. Suo padre era il noto artista L. O. Pasternak. La madre — R. I. Kaufman, pianista, eccellente esecutrice — aveva dedicato tutto il suo tempo all'educazione dei figli ed aveva perciò abbandonato la professione. Un'atmosfera di elevatissima cultura aveva circondato B. Pasternak sin dall'infanzia. L. Tolstoj e Gor'kij, Rilke e Verhaeren, Vrubel' e Serov, il compositore Skrjabin e lo storico Ključevskij comparivano in casa Pasternak ora come amici, ora come modelli del padre. Negli anni in cui frequentava ancora le prime classi del ginnasio (si iscrisse a quest'ultimo nel 1901) B. Pasternak sotto l'influenza della madre e di Skrjabin, che aveva colpito la sua immaginazione, decise di dedicarsi alla musica. Studiò composizione presso Ju. Engel' e R. Glier. Ma, dopo sei anni di tenace lavoro, abbandonò per sempre la musica. Nel 1909 si iscrisse alla Facoltà storico-filologica dell'Università di Mosca. A sostituire la musica sopraggiunge una infatuazione non meno accesa per la filosofia. Nel 1912 trascorre un semestre in Germania, a Marburgo, dove ascolta con zelo le celebrità del luogo e segue in particolare il corso del Prof. Kohen. In quel periodo compie un viaggio attraverso la Svizzera e l'Italia, che lascia una impronta indelebile nella sua memoria, già di per sé straordinariamente impressionabile. Dopo venti anni ricorderà Venezia ne *Il salvacondotto*: « Dunque anche a me era toccata questa felicità. E avevo avuto la fortuna di imparare che si può ogni giorno andare all'appuntamento con un frammento di spazio edificato come con una persona vivente ». Tuttavia, proprio a Marburgo avviene una brusca rottura con la filosofia. La poesia si impadronisce della sua vita fino alla morte. Dopo il ritorno in Russia essa diventa per lui e « sublime malattia » e « sublime vocazione ».

Del resto, nonostante la rottura, musica e filosofia continuarono ad accompagnare Pasternak per tutta l'esistenza. Dissoltesi nella sua poesia le conferirono una sonorità ed una spiritualità particolari ed irripetibili.

Nel primo periodo giovanile Pasternak risentì l'influenza del Simbolismo e del primo Futurismo. Con N. Aseev e S. Bobrov entrò in « CENTRIFUGA ». Le sue prime pubblicazioni poetiche appaiono alla vigilia della guerra mondiale. Nel 1914 esce la raccolta *Il gemello nelle nuvole*, e nel 1917 la seconda rac-

colta *Oltre le barriere*. Ambedue, ancorché rechino il sigillo di un talento forte e promettente, contengono tracce di influssi. Esse pongono fine al suo primo periodo giovanile, al periodo « di prova », di assimilazione delle esperienze altrui e delle proprie intense ricerche. Un inizio inevitabile. Come dirà in seguito egli stesso: « Nell'arte ogni passo avanti si compie in base alla legge dell'attrazione: imitando, seguendo, pagando un tributo di soggezione ai precursori prediletti ». Precursori furono per lui, in quel tempo, Skrjabin, Annenskij, Blok, Komissarževskaja, Belyj (non esclusi i classici del XIX secolo, sebbene Pasternak cominciasse a rivelare una inclinazione particolarmente forte verso costoro — in primo luogo verso Puškin — più tardi; inclinazione che crebbe col passare degli anni). La loro giovane arte era « di avanguardia, appassionante, originale » — scriveva Pasternak: « Ed era così straordinaria che non solo non suscitava l'idea di sostituirla con un'altra, ma al contrario si aveva voglia di ripeterla dalle basi stesse per conferirle maggiore robustezza, però con più energia, più calore e più interezza. Veniva voglia di ripeterla d'un sol fiato; ciò che era impensabile senza essere animati dalla passione, ma la passione stessa compiva degli scatti e in tal modo si produceva il nuovo. Il nuovo non sorgeva, tuttavia, in sostituzione del vecchio, come di solito si ha il preconconcetto di pensare, ma tutto al contrario: mediante la ricreazione appassionata del modello ».

In quest'arte, che si voleva ripetere con più vigore e calore e completezza, ciò che prima di ogni altra cosa attraeva Pasternak era la dinamicità, « l'irruente icasticità », « la erratica fissità » dello sguardo. La metaforicità condensata all'estremo, l'estemporaneità delle assonanze, l'apparente caoticità di cose e concetti confusi in uno, non hanno nulla a che vedere col calcolo stilistico premeditato, con un sorvegliato impegno letterario. Sono il frutto di una sensibilità organica di nuovi ritmi, della esistenza, della piena consapevolezza dei grandi mutamenti storici.

« L'enumerazione disordinata di cose e di concetti incompatibili all'apparenza e accostati l'uno all'altro quasi arbitrariamente, nei simbolisti, in Blok, Verhaeren e Whitman, non è affatto un capriccio stilistico. È un nuovo ordine di impressioni, scoperto nella vita e ricopiato dalla natura. Allo stesso modo di

come essi fanno fluire in intere serie di immagini nei loro versi, così una via affaccendata della città della fine del XIX secolo fluisce essa stessa e sospinge accanto a noi le sue folle, le vetture e gli equipaggi, e poi, all'inizio del secolo seguente, i vagoni dei suoi tram elettrici e delle sue metropolitane. La semplicità pastorale non ha dove collocarsi in queste condizioni. La sua falsa inartificiosità è una convenzione letteraria, un'affettazione innaturale, una manifestazione di ordine libresco, importata non dalla campagna, ma dagli scaffali delle biblioteche accademiche. Lingua viva, formata viva e naturalmente rispondente allo spirito d'oggi, è la lingua dell'urbanismo». L'estate «fra le due rivoluzioni» del 1917 passò veloce per Pasternak, nel crogiolo del lavoro. Ferve il lavoro attorno alla raccolta *Mia sorella - la vita*. La storia fermenta. «In questa famosa estate del 1917... sembrava che, insieme agli uomini tenessero comizi ed arringassero, le strade, gli alberi e le stelle. L'aria da un capo all'altro era in preda ad un'ispirazione ardente dalle mille miglia, e appariva quasi un essere dotato di un nome, appariva chiaroveggente e animata». Dove avrebbe potuto, dunque, trovar posto la semplicità pastorale?

Mia sorella - la vita (fu pubblicata nel 1922) è il risultato delle precedenti ricerche di Pasternak e l'inizio di un nuovo cammino. È come se nel titolo della raccolta fosse stata data la formula completa della poetica di Pasternak: l'affermazione dell'unità del poeta e della natura. Ecco perché la natura, (se ne è scritto sempre tanto) occupa, nell'opera di Pasternak un posto particolare, di importanza del tutto eccezionale. Essa non è un affetto personale, per così dire isolato: è il tema principale del Pasternak di tutti i periodi della sua attività. La natura in Pasternak è la manifestazione artistica di una sua congenita struttura mentale. Anche la storia gli si delineava «simile alla vita del regno vegetale. D'inverno sotto la neve i rami spogli del bosco caduco sono scarni e miseri... A primavera nel giro di pochi giorni il bosco si trasforma, si innalza fino alle nuvole, nei suoi labirinti coperti di foglie ci si può perdere, nascondere. Questa metamorfosi si compie mediante un movimento più incalzante del movimento degli animali; perché l'animale non cresce così velocemente quanto la pianta, e questo movimento non si può mai scorgere. Il bosco non si muove, noi non possiamo

sorprenderlo, coglierlo mentre cambia posto. Lo troveremo sempre nella stessa immobilità. E nella stessa immobilità sorprendiamo la vita della società, la storia che pure cresce eternamente, eternamente muta, difficile da seguire con l'occhio... Non la si può vedere, come non è possibile veder crescere l'erba». Qui, in sostanza, Pasternak sviluppa sino alla esasperazione logica il pensiero esposto da Tolstoj in *Guerra e pace*. Proprio la natura è la vita: e la fede nella vita (il più grande dei miracoli) è il fondamento morale dell'esistenza. Perciò il rapporto di Pasternak verso la natura — che implica la purezza e la sincerità che sono a lui proprie — è di venerazione e di entusiasmo. Tutto ciò che esiste è per lui un miracolo ineffabile.

A proposito della brina all'inizio dell'inverno egli dirà:

Solenne calma
incastonata nell'intaglio
simile ad una quartina
sulla principessa dormiente nel sepolcro

E al morto regno bianco
che in cuore abbrividiva
sussurro a bassa voce: Ti sono grato,
dài più di quanto si sia chiesto!

L'eroe del romanzo, il dottor Živago, contempla «la testa di Lara e quella di Katen'ka dormienti su cuscini candidi come la neve. La purezza della biancheria, della stanza, la purezza delle stelle e della luna gli inondano il cuore assumendo uno stesso significato; lo fanno esultare e piangere per un sentimento di esaltante purezza dell'esistenza.

«Signore! Signore!» — sta per sussurrare — «E tutto questo a me! Perché a me tanto?».

Pasternak considerava Venezia «come una persona vivente», e andava ad un appuntamento con essa.

«Essere donna» nella visione di Pasternak è sempre «un grande passo», e appunto perciò, senza rischiare affatto di cadere nell'immodestia, egli può permettersi l'esclamazione:

E io davanti al miracolo delle mani femminili
del dorso e delle spalle, e del collo
e così con la dedizione dei servi
tutto un secolo venero.

Può stupire che in Pasternak, in effetti « gli uomini e le cose si trovino su di uno stesso piano ». Essi possono scambiarsi il posto senza subire violenza. « La notte » può, con naturalezza « entrare nel mezzanino » e « affacciatasi nel vestibolo » riempire l'autore, « come una brocca di acqua e di lilla ». Le foglie possono « disperdersi al trotto » mentre il vento (« come un Sanbernardo ») può « saltare nel velluto giallo dei platani spogli ». All'inverno non costa nulla adornarsi « come una modella del cinema », munirsi di « un covone bianco » e « di una lontra civettuola ». La polvere può « ingoiare la pioggia in pillole », « ai ceppi sul binario morto » la città può semplicemente e naturalmente apparire del tutto spirituale. Pasternak non solo umanizza spesso la natura: attraverso la natura definisce non di rado l'uomo, poiché la vita conferisce a lei pieni poteri. Di qui il riintendimento, caratteristico in Pasternak, della metaforicità (la metafora non è affatto, per lui, « lingua abbellita », ma lingua autentica). A volte sembra che la metafora scompaia completamente, per risultare superflua. Col passare degli anni questo tratto diviene sempre più evidente. Esso si verifica non solo nei versi, ma anche nella prosa. È questo uno dei più notevoli indirizzi di Pasternak.

« I primi presagi della primavera, il disgelo. L'aria odora di frittelle e di vodka, come durante la settimana grassa, allorché lo stesso calendario sembra si dia ai bisticci di parole. Sonnolente, untuose, brillano nel mezzogiorno le pozzanghere. La natura sbadiglia, si stiracchia, si gira sull'altro fianco e si assopisce di nuovo ». Qui non c'è traccia di metaforicità nel senso tradizionale. Bisogna conoscere intimamente la natura per scrivere in tal modo con un arbitrio così persuasivo.

L'accostarsi a questa « semplicità inaudita » appare determinante per tutto il cammino creativo di Pasternak. Esso era inevitabile conseguenza del concetto pasternakiano della poesia come un derivato della natura e cioè instaurazione dell'autenticità e dell'attendibilità dell'immagine. Al di fuori di questo non può esistere una verità — né piccola, né, a maggior ragione, grande. —

« L'incapacità di trovare e dire la verità è un difetto che nessuna abilità di mentire può nascondere », scriveva Pasternak nel 1922. E ancora: « Le correnti contemporanee hanno imma-

ginato che l'arte sia una fontana, mentre è una spugna. Hanno stabilito che l'arte deve zampillare, mentre essa deve assorbire e saturarsi. Hanno creduto che possa essere scomposta nei mezzi della rappresentazione, mentre essa si compone degli organi della percezione. Il suo posto è fra coloro che assistono allo spettacolo, e ha da guardarlo con occhi più puri di tutti gli altri, con più recettività e con più esattezza; mentre oggi ha appreso l'uso della cipria a servirsi della toletta, e si esibisce sul palcoscenico ».

Negli anni seguenti Pasternak ritorna a questi pensieri con sempre maggiore insistenza e precisione. Caratterizzando Chopin (1945) afferma: « L'opera di Chopin è permeata di originalità non per essere dissimile dalle rivali, ma per la sua somiglianza con la natura, da cui è direttamente ritratta ».

L'affrancamento da tutto ciò che è inutile, superficiale, da ciò che non deriva dalla vita, il rifiuto dei luoghi comuni, dell'oscurità voluta, insomma di tutto quanto conferisce alla poesia « un sapore accessorio », costituiscono il fine rigorosamente perseguito da Pasternak. Sotto tale riguardo sono degne di nota le sue riflessioni su Puškin: « ... il limite dell'ambizione giovanile (di Puškin - N. T.) nei componimenti a versi lunghi fu segnato dall'Arzamas: dal desiderio di non essere inferiore ai maestri, di gettar la polvere negli occhi allo zio (V. L. Puškin. - N. T.) con i mitologismi, l'enfasi, con un libertinaggio e con un epicureismo artificiale, un buon senso precoce di maniera.

Ma non appena, dall'imitazione di Ossian o di Parny, o da *I ricordi di Carskoe Selo*, il giovane passo di versi corti de *La piccola città* o della *Epistola alla sorella* o del più tardo *Al mio calamaio*, scritto a Kišinev, oppure di ritmi della *Epistola a Judin*, nell'adolescente si destò interamente il futuro Puškin.

Nella poesia, quasi come attraverso una finestra, entro una stanza, irruperò dalla strada la luce e l'aria, il chiasso della vita, le cose, i valori essenziali. Gli oggetti quotidiani, i nomi comuni, affollandosi e incalzando, si collocarono da padroni nei versi, cacciandone via le parti meno determinate del discorso. Oggetti si disponevano in colonna ritmata ai margini del componimento poetico ».

La stessa cosa accadde anche a Pasternak. Da *Il gemello nelle nuvole* e *Oltre le barriere* (poesie, più tardi o ripudiate o

radicalmente rielaborate) a *Mia sorella - la vita*, ai versi cesellati dei cicli anteguerra (*L'artista*) e delle raccolte postbelliche.

In Pasternak la forma è sempre legata alla sua visione del mondo. L'impetuoso rinnovamento del mondo, i grandi cambiamenti storici richiedevano non solo uno sguardo privo di preconcetti, ma anche una lingua del tutto nuova, con cui esprimere quella visione. Pasternak la chiamò « lingua dell'urbanismo ». Il discorso si riferiva, si capisce, non a un rinnovamento della forma, ma a un rinnovamento della poesia in quanto tale. Il mondo doveva cominciare a parlare quasi « di nuovo », in maniera fresca e completamente a modo suo. È naturale che, irrompendo vittoriosamente nella storia, la strada dovesse diventare il principale auditorio, il lettore, lo spettatore. Il rinnovamento dell'arte investì tutte le direzioni e toccò tutti gli aspetti e tutti i generi. Nella poesia la metamorfosi avanzò sia sulla linea dell'oratoria, sia su quella della saturazione del vocabolario poetico con parole e formule del linguaggio parlato e quotidiano. Questa ultima metamorfosi fu la più cara a Pasternak. La corrente oratoria era stata sempre estranea al suo carattere. Nella poesia egli apprezzava più d'ogni altra cosa la naturalezza del discorso.

Di qui l'affrancamento dell'oggetto dalla specificazione impersonale. Egli ama introdurre nei suoi versi l'usitato e il domestico, senza frange e ghirigori di alcuna sorta. Sono violate, in essi, le barriere dei generi linguistici, banditi i luoghi comuni e la banalità poetica. Il luogo comune linguistico per Pasternak è preferibile al luogo comune poetico. Immesso nel verso, il luogo comune linguistico risulta cosa nuova, e acquista nuova vita. Certo questa rottura col passato non fu una scoperta personale di Pasternak. Nella medesima direzione si era mosso, ma per altra via, Majakovskij. Un analogo invito a percorrerla (e anche egli aveva battuto una propria strada, personale) era stato rivolto da Ivan Bunin; che, ancora nel 1912, nel pieno rigoglio del Simbolismo, scriveva: « Penso, e sono convinto, di aver ragione nell'affermarlo, che la lingua poetica deve avvicinarsi alla semplicità e alla naturalezza della lingua parlata... ». Ma sul cammino della « prosaicizzazione » del verso, Pasternak fu probabilmente più coerente e radicale dei suoi contemporanei. A questo riguardo è interessante confrontare due varianti della poesia *Venezia* (1913 e 1928).

Я был разбужен спозаранку
Щелчком оконного стекла.
Размокшей каменной баранкой
В окне Венеция плыла.

Все было тихо, и, однако,
Во сне я слышал крик, и он
Подобьем смолкнувшего знака
Еще тревожил небосклон.

Он вис трезубцем скорпиона
Над гладью стихших мандолин
И женщиною оскорбленной,
Быть может, издан был вдали.

Теперь он стих и черной вилкой
Торчал по черенку во мгле.
Большой канал с косою ухмылкой
Оглядывался, как беглец.

Вдали за лодочной стоякой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных в плывь.

Я был разбужен спозаранку
Бряцаньем мутного стекла.
Повисло сонною стоянкой,
Безлюдье висло от весла.

Висел созвучьем Скорпиона
Трезубец вымерших гитар,
Еще морского небосклона
Чадящий не касался шар;

В краю подвластных зодиакам
Был громко одинок аккорд.
Трехжальым не встревожен знаком,
Вершил свои туманы порт.

Земля когда-то оторвалась,
Дворцев развернутых тесьма,
Планетой всплыли арсеналы,
Планетой понеслись дома.

И тайну бытия без корня
Постиг я в час рожденья дня
Очам и снам моим просторней
Сновать в туманах без меня.

И пеной бешеных цветений,
И пеною взбешенных морд
Срывался в брезжущие тени
Руки не ведавший аккорд.

A sinistra abbiamo la redazione del 1928, a destra quella del 1913. La direzione su cui si è mosso il lavoro attorno alla poesia è evidente: la composizione diventa più compatta, più inattesa, più semplice, più ridotta per le immagini e la lingua. « Brjacan'e mutnogo stekla » è sostituito da « Ščelčkom okonnogo stekla »; « sonnaja stojanka » si trasforma in « razmokšuju kamennuju baranku »; « sozvuč'ja Skorpionona », « čadjaščij šar », « trechžalyj znak », « tajna bytija », « brezžuščie teni » — in una parola, il noto assortimento di lessico e di fraseologia simbolisti e post-simbolisti cede il posto a termini concreti (« oskorblennaja ženščina », « vilka », « čerenok », « beglec », « lodočnaja stojanka », « venecianka », « naberežnaja »). Gli epiteti si volatilizzano, e entrano in scena « oggetti, oggetti ».

Di simili rifacimenti posteriori delle poesie giovanili possiamo trovarne molti. E tutti vanno nella stessa direzione: « Si spezzano » i versi, spesso se ne abbrevia la lunghezza, il lessico ritorna alla realtà, si semplifica la fraseologia. Nel romanzo *Il dottor Živago* Pasternak ha descritto questo processo al modo che segue: « Quello che era stato scritto durante la notte si divideva in due ordini. Il noto, il già ricopiato in nuove varianti, era trascritto pulitamente, in bella grafia. Il nuovo era vergato con abbreviazioni e con scarabocchi illeggibili. Decifrando quell'imbratto il dottore provava la consueta delusione. Durante la notte questi frammenti abbozzati gli avevano provocato le lacrime e lo avevano sbalordito per l'estemporaneità di alcune parti riuscite. Ora, proprio queste pagine apparentemente riuscite lo bloccavano e lo amareggiavano per le stiracchiature troppo evidenti.

Negli abbozzi di ieri egli aveva voluto esprimere il proprio stato d'animo misto d'amore, e paura, e angoscia, e animo virile, con mezzi che per la loro semplicità confinassero con il balbettio e toccassero l'amorosità di una ninna-nanna, così che quello stato d'animo si riversasse di per sé, quasi indipendentemente dalle parole.

Ora, il giorno dopo, esaminando questi tentativi, trovò che erano privi del legame di un contenuto, che saldasse assieme i versi disgregati. Cancellando via via quello che aveva scritto, Jurij Živago cominciò a stendere, nella maniera lirica, la leggenda di Egorij Chrabryi. Cominciò dal pentametro esteso che concede ampia libertà di spazio. La sonorità, indipendente dal contenuto, propria del metro, lo irritò con la sua melodia trita e artificiale. Abbandonò quel metro ampolloso, con la cesura, costringendo i versi entro il tetrametro, così come chi lotta con la verbosità nella prosa. Scrivere divenne più difficile ed attraente. Il lavoro procedette più vivo, ma riusciva a insinuarsi sempre una eccessiva verbosità. Si costrinse ad abbreviare ancor più i versi. Le parole entravano a fatica nel trimetro: le ultime tracce di sonnolenza si dissiparono: egli si destò, s'infiammò; la stessa ristrettezza dei versi suggeriva di per sé le parole con cui riempirli. Gli oggetti, non appena nominati dalla parola, presero a delinarsi concreti nella cornice della memoria. Egli udiva il passo del cavallo avanzare sulla superficie della poesia, così come si ode l'incespicare dell'ambio equino in una delle

ballate di Chopin. Georgij Pobedonosec galoppava per la sconfinata distesa della steppa, Jurij Andreevič lo vedeva allontanarsi, rimpiccolire ».

In questo brano il discorso sembrerebbe vertere solo sulla « contrazione del metro ». Ma in realtà riguarda la « concentrazione » massima del verso, cioè del pensiero, dell'immagine, del suono, della sua massima « assimilabilità ». Immedesimatosi in Shakespeare, durante venti anni di lavoro attorno ad esso, Pasternak anche in lui aveva scoperto ciò che gli era proprio, insito nella sua natura.

A proposito di *Romeo e Giulietta* egli dirà: « È un esempio di altissima poesia che la semplicità e la freschezza della prosa permea sempre nei suoi migliori modelli ».

Tuttavia non è difficile notare che, nonostante tutta la perseveranza di Pasternak nel tendere a questo ideale, il cammino non fu tanto facile. L'idea, che lo dominava, delle proprietà della poesia autentica, non fruttò subito né improvvisamente i risultati ambiti. L'« incomprendibilità », l'« oscurità » che la critica spesso rimproverò a Pasternak, sia negli anni '20, sia negli anni '30, (perfino dopo *La seconda nascita*) sembrerebbero entrare in palese contraddizione con le asserzioni e le evidenti intenzioni dell'autore. La contraddizione ci sembra, nondimeno, apparente. Al Pasternak di quegli anni non mancarono mai né partigiani entusiasti né oppositori altrettanto dichiarati. Egli fu sempre oggetto di asprissima polemica. Sotto questo riguardo il suo destino artistico fu simile a quello di Vs. Mejerchol'd. Pasternak e Mejerchol'd erano considerati uomini « dei loro » sia dal pubblico cresciuto sul fermento spirituale simbolistico e post-simbolistico, sia dall'uditorio generato dalla rivoluzione, affascinato da un'arte estremamente nuova, rivoluzionaria. Qualunque « concessione » all'una o all'altra parte veniva interpretata con intransigenza. E nell'opera di Pasternak degli anni '20 naturalmente c'era ancora molta coscienza letteraria post-simbolistica, nonostante tutta la novità del principio dei suoi orientamenti artistico-ideologici.

La sensazione di un nuovo auditorio, di lettori ed ascoltatori nuovi, fu in lui particolarmente acuta. Di qui le sue ricerche degli anni '20 nella lirica e nella prosa, di qui le sue sortite nell'epica. Ciò che era « incomprendibile » per i nuovi

lettori bastava una mezza allusione per renderlo comprensibile al vecchio auditorio. Per un certo tempo Pasternak si rivolse ad un lettore di tipo quasi determinato, al quale era legato da vincoli di età e di educazione. Ma anche allora cominciava ad avvertire, sempre più evidenti, i cambiamenti irreversibili introdotti dalla storia. La rivoluzione risultò il frangiflutto. Pasternak si avvicinò al LEF. La collaborazione (tranne la personale amicizia con Majakovskij) non risultò durevole e solida. Già nel 1928 Pasternak manifesta apertamente i suoi dissensi. Egli evitò sempre i gruppi letterari. Non credette mai nella forza del gruppo, in arte, non riusciva ad assoggettare il suo «io» artistico, i suoi sentimenti e le sue concezioni, alla regolamentazione di gruppo. Lo disgustava ogni estremismo, in qualunque sfera della vita intellettuale o sociale questo si manifestasse. La verbosità, le parole altisonanti e gli slogans arditi gli sembrarono sempre moralmente sospetti. Il rapporto diretto con il lettore, con l'uditorio — ecco la vera strada del poeta. Senza intermediari, interpreti o pseudointerpreti. Su questa via sorse inevitabilmente l'esigenza di purificare tutto ciò che poteva sorgere come ostacolo fra la poesia e coloro per i quali essa veniva creata e ai quali era destinata. Risultato della condizione intellettuale pasternakiana d'allora furono *Salvacondotto* e *La seconda nascita*.

Ma parliamo prima dei poemi epici.

Nella lirica di Pasternak (eccetto una serie di poesie pubblicistiche degli anni bellici) troviamo pochi riflessi immediati degli avvenimenti storici. Già da giovane Pasternak non riteneva possibile confondere la funzione del poeta con quella dell'uomo politico. Il poeta non deve impegnarsi «a preparare la storia per il domani». E quando, in rari casi, Pasternak tentò di impegnarsi in questa «preparazione» non riuscì poeta felice.

Altra cosa è la natura in Pasternak. Gli avvenimenti storici e l'attualità si riflessero moltissimo in essa. Le parole di Pasternak su «le strade, le stelle e gli alberi che comiziano ed arringano» non sono una bella frase, ma rappresentano la chiave per comprendere i suoi paesaggi. Forze elementari come gli acquazzoni, i venti, le bufere di neve, pur non essendo in nessun modo allegorie, sono, nondimeno, gli indici di un vivere liricamente all'unisono con la storia.

Il volgersi, di Pasternak, all'epos testimonia che nei tempestosi anni '20 anche P. sentiva l'esigenza di effettuare più dirette sortite nella storia. Egli dichiara apertamente: «Ritengo che l'epos sia sollecitato dai tempi, e perciò nel libro *L'anno 1905* io passo dal pensiero lirico all'epico, ancorché ciò sia molto difficile».

Dopo la raccolta «Temi e variazioni» (1923) Pasternak si immerge totalmente nel lavoro sui poemi. Durante sette anni egli crea *L'alta malattia*, *Il tenente di vascello Schmidt*, *L'anno 1905* e *Spektorskij*. Diversi per tema e aderenza alla realtà, essi hanno anche molte cose in comune fra loro: i rapidi scorci nella descrizione degli eroi; la or maggiore, ora minore extrasoggettualità dei mezzi con cui è ritratta l'effigie del tempo, l'aspirazione di contemplare gli avvenimenti da diversi e inaspettati scorci. Come nella lirica anche nei poemi hanno un grande ruolo i paesaggi umanizzati. È caratteristica l'aspirazione di coinvolgere nel breve spazio dei versi la massima quantità di avvenimenti, di destini, di attimi temporali più eterogenei. Pasternak ama introdurre, nei suoi poemi, improvvisi incontri di personaggi, passaggi esteriormente immotivati, accidentalità, reticenze, tutta la pluristraticità e l'avvicinarsi della vita. Insomma affiora il carattere dell'intelligencija che reagisce in diversi modi agli avvenimenti rivoluzionari. Dopo aver letto *Klim Samgin*, Pasternak scrisse a Gor'kij le sue impressioni. Più di tutto lo aveva colpito «il colore semovente», l'ingorgo «dei dettagli strabocanti», «la registrazione simultanea da più lati».

Ecco questa «registrazione simultanea da più lati» incuteva rispetto anche a Pasternak.

Non sarà eccessivo supporre che nel corso della creazione dei poemi (e forse anche prima) si sia maturato in Pasternak il disegno della sua vasta opera futura («*Libro Capitale*» come diceva lui stesso). Nel 1929 egli parla di una certa idea che lo perseguita già da dieci anni. Inizialmente (testimonianza dell'autore, nel 1936) si trattava di qualcosa di simile ad un romanzo. E l'azione di questo romanzo doveva limitarsi a giungere solo, o quasi, all'anno 1905. Poco a poco il disegno si ampliò, i limiti cronologici si estesero. Il disegno definitivo maturò, evidentemente, nel 1937. Il destino di un poeta è al centro di questo disegno. Il romanzo fu realizzato negli anni

del dopoguerra. È indubbio il legame fra esso, gli esperimenti nel campo epico (in primo luogo il poema *Spektoraskij*) e perfino la prima prosa (*L'infanzia di Ljuvers*). Il lavoro si sviluppava al modo di cerchi concentrici che vadano incessantemente ampliandosi. Durante certe tappe attorno a questa unica, o, per dirla più esattamente, costante, centrale idea artistica di Pasternak venivano a interferirsi anche dei versi. Circa il legame fra *Spektorskij* e l'idea del romanzo è già stato parlato. Delle poesie entrate nel romanzo sotto forma di quaderno poetico di Ju. Živago, non è il caso di parlare. Esse sono parte integrale del romanzo. È pianamente riscontrabile il legame organico intercorrente fra quest'ultima prosa di Pasternak e le immagini, i pensieri e perfino le formule artistiche delle raccolte poetiche *Sui treni del mattino* e *Quando rasserena*. Come esempio si può mostrare la sorprendente somiglianza della pagina iniziale della decima parte del romanzo (*Varykino*) con la poesia *Giorno estivo* (nella raccolta *Sui treni del mattino*) oppure il rapporto che passa fra la poesia *Esser famoso non è bello...* (nella raccolta *Quando rasserena*) e i pensieri sulle fattezze del poeta esposti minuziosamente nel romanzo.

Esiste un sensibile nesso fra il romanzo e la prosa anteriore di Pasternak a cominciare da *L'infanzia di Ljuvers* fino ai tre frammenti in prosa pubblicati su riviste (1937-38-39). Evgenija Istomina (l'eroina di uno dei frammenti), nata Ljuvers, è il trait d'union fra la piccola Zenja Ljuvers e la futura Lara Antipova. In un altro frammento l'eroe (alia Jurij Živago) pensa alla moglie Tonja e al figlio Šura.

Dopo *Spektorskij* (portato a termine nel 1930) si spegne l'interesse di Pasternak per la poesia epica. Egli non scrive più poemi epici, ma, a quanto sembra, l'esperienza accumulata non passò senza lasciare traccia.

Essa ebbe un'ulteriore sviluppo nella prosa.

Nel 1931 uscirono *Salvacondotto* e il libro di poesie *La seconda nascita*. Per la biografia di Pasternak questo « gemellaggio » di prosa e di poesia nei momenti di tappa è degna di nota. Un decennio prima, a *Mia sorella - la vita* si era accompagnata *L'infanzia di Ljuvers*, mentre verso la fine della vita versi e prosa entrarono in organica unione nel romanzo.

Salvacondotto e *La seconda nascita* (salutarono questo libro personalità tanto diverse come Aseev e Cvetaeva, Ehrenburg e Mandel'stam) assorbirono le meditazioni e l'esperienza poetica del Pasternak degli anni '20.

Nel *Salvacondotto* si afferma la giustezza di un'arte sentita di elevato pensiero, filosofica, ispirata. Ad essa Pasternak sempre teso, ma mai prima si era pronunziato a tale proposito con tanta categoricità e determinatezza: « senza un'ispirazione sconfinata [...], non esiste originalità » e « senza l'infinito, che si scopre da qualsiasi punto di osservazione, in qualsiasi direzione, [...] la poesia è solo un equivoco, temporaneamente non chiarito ».

L'orientamento verso il pensiero, verso la rivelazione del senso della vita, dell'essenza umana, « della riaffermazione della vita », portò, di necessità, Pasternak alla « trasparenza », alla severità del verso, al rifiuto dello « strozzamento » (*zachlëb*) generato dai dettagli, dell'infatuazione per gli scarti e le associazioni inattese, alla concentrazione « dei granelli della prosa attenta » (*pristal'naja proza*) che egli aveva tanto apprezzato nella poesia dell'Achmatova. In questo senso *La seconda nascita* anticipa il Pasternak dell'ultimo periodo. Era inevitabile, inoltre, che una tale riorganizzazione del sistema poetico richiedesse e molto tempo e molte perdite transitorie (dinamicità, effetto esteriore, vivezza dell'attimo afferrato momentaneamente). La crisi si protraveva. Quasi tutti gli anni '30 trascorsero nella « lotta con se stesso ». Ma Pasternak aveva sempre preferito « le perdite » alle « accumulazioni » in nome del progredire innanzi. Durante il cammino per il superamento della crisi Pasternak compone i bellissimi cicli poetici *L'artista* e *Appunti di viaggio*, entrati più tardi a far parte del libro *Sui treni del mattino*. Crea anche alcune altre opere originali. Tuttavia, per il loro volume, il posto più grande nella biografia letteraria del Pasternak di questo periodo, è occupato dalle traduzioni. Di esse si occupò in misura maggiore che dei propri versi e della propria prosa.

Non a caso Mandel'stam, calcolando come « nelle traduzioni defluisce molta energia creativa » una volta gli fece osservare, fra lo scherzo e il serio: « La raccolta completa delle vostre opere consisterà in dodici volumi di traduzioni e in un solo volume di opere originali ». E, in effetti, durante la sua vita, Pasternak tra-

dusse molto. In possesso di una eccellente padronanza delle principali lingue europee, iniziò a tradurre fin da giovane. Su commissione del Kamernyj Teatr tradusse Kleist. In seguito, Hans Saks, Petöfi e i lirici georgiani, le prime aggiunte a Shakespeare, quindi l'*Amleto*, al quale seguirono ancora molte tragedie shakespeariane, Schiller e il *Faust* di Goethe.

Proprio prima di morire portò a termine la traduzione de *Il principe costante* di Calderon. L'interesse per questo o quel poeta sorgeva in Pasternak per vari motivi. A volte le insistenti richieste di case editrici e di teatri (per esempio, *Amleto* e *Maria Stuarda* di Schiller furono tradotte su richiesta del Teatro d'Arte), a volte una esigenza interiore (una serie di traduzioni dalla lirica georgiana, in parte Shakespeare e Verlaine), a volte semplicemente in seguito a circostanze della vita. Qui l'importante, tuttavia, è che, per qualunque ragione nascessero le traduzioni, esse erano sempre fatte ad un altissimo livello poetico. E non si tratta semplicemente del talento, e del suo eccezionale scrupolo, e della sua coscienziosità in ogni cosa (lavorava le aiuole del suo giardino con la cura di un contadino nato!); si tratta del modo in cui, per principio, considerava il problema della traduzione.

«Le traduzioni non sono una via per conoscere determinate opere, ma un mezzo di comunicazione delle culture e dei popoli». Per Pasternak la traduzione artigianesca, «d'informazione» era inconcepibile. La vera traduzione non è copia, ma ripetizione dell'originale in altra veste linguistica.

«Una traduzione deve venirci da un autore che abbia sentito l'influsso dell'originale molto tempo prima di essersi posto al lavoro. Deve essere frutto dell'originale e suo risultato storico». È facile comprender come, con una simile impostazione del problema il «risultato storico» divenga inevitabilmente un fatto di letteratura nella lingua in cui l'originale è stato ricreato. L'autore della traduzione, rimanendo fedele all'originale, è tenuto «ad entrare in una sempre maggiore subordinazione al proprio sistema linguistico». Si può giungere a ciò solo con l'aiuto «di una libertà intenzionale, senza la quale non v'è aderenza alle cose grandi». In grazia degli sforzi di Pasternak e di poeti a lui contemporanei, quali Tichonov, Zabolockij, Maršak, furono poste le basi di una nuova scuola della traduzione arti-

stica, basata sulla riproduzione dello spirito dell'originale, e non della sua lettera.

Anche un'altra cosa è degna di rilievo nell'attività di Pasternak traduttore: egli assunse come propria regola di sforzarsi a indirizzare questa attività negli interessi della sua stessa creazione artistica, di trasformarla in un laboratorio ausiliario, dove verificava le sue personali congetture, le intuizioni e perfino le sue ricerche stilistiche. È qui che sorge la «comunicazione delle culture» di cui egli scriveva. Testimonianza della fruttuosità di una simile «comunicazione» sono gli appunti andati accumulandosi, spontaneamente, in molti anni di lavoro, ad esempio, quelli su Shakespeare (ne abbiamo, del resto anche di legati alle traduzioni di altri autori). Essi commentano non solo (e, a volte, anche non tanto) Shakespeare, ma il loro stesso autore. Pasternak interpreta in questo modo *Amleto*: «... *Amleto* rinuncia a se stesso per «creare la volontà che lo ha inviato. *Amleto* non è il dramma della mancanza di carattere, ma il dramma del dovere e dell'abnegazione. Quando si scopre che l'apparenza e la realtà non coincidono, e li divide un abisso, non ha importanza il fatto che l'ammonimento sulla falsità della vita arrivi in forma soprannaturale, e che uno spettro esiga vendetta da *Amleto*. È assai importante il fatto che, per volere del caso, *Amleto* si elegga a giudice del proprio tempo e servo di un tempo più lontano. *Amleto* è il dramma di un grande destino, di una gesta fatale affidata dalla predestinazione».

Il giudizio su *Amleto* ci spinge a considerare più attentamente questa tragedia shakespeariana e, allo stesso tempo, ci chiarisce molte cose dell'attività artistica del Pasternak posteriore, quando in lui diventano fondamentali i temi d'ordine morale, le meditazioni sull'alta vocazione della personalità umana nella storia, del sacrificio e dell'abnegazione.

Intorno al 1941 circa, primo anno della Guerra patriottica, la riorganizzazione stilistica era compiuta. Pasternak trova un «nuovo stile». Il libro *Sui treni del mattino* (1943) ne è la prova materiale. Con l'aspirazione al «rinnovamento», che gli è inerente, abiura perfino al «vecchio» stile impiegato fino al 1940. E sebbene egli tenga fermo su certe sue tendenze concettuali-artistiche, su certe predilezioni e perfino su certi particolari giudizi, tutto questo andò a conferire in un sistema stili-

stico, diverso, basato sulla concretezza, su una spiritualità rafforzata e sull'accessibilità. Rimase immutato l'atteggiamento verso l'arte, come affermazione della grandezza e della bellezza della vita in tutte le sue manifestazioni, della felicità dell'esistenza, poiché « l'arte serve sempre la bellezza e la bellezza è la felicità di dominare la forma; la forma infine è la chiave organica della esistenza; con la forma bisogna dominare tutto ciò che vive, per esistere; e, in tal modo, l'arte, compresa quella tragica, è il racconto della felicità dell'esistenza ».

E a questa « affermazione della vita » non bisogna mescolare nulla di contraffatto, mistificato, di falso, « nessun capriccio ».

In Pasternak la forma è legata al modo con cui egli vedeva la vita; e la « semplicità inaudita » gli giunse come risultato di una reale evoluzione che lo trasformò completamente.

La guerra, le innumerevoli sventure e le vittime causate all'umanità, acutizzarono in Pasternak la ricerca delle premesse storico-morali. Di qui il suo accostarsi e il discostarsi dall'epoca.

Contemporaneamente, queste ricerche rafforzarono la fede di Pasternak nella virtù sanatrice dell'arte, nell'alta predestinazione dell'artista, fondata sull'abnegazione e l'autodedizione.

Nella produzione lirica del dopoguerra (il ciclo *Versi da un romanzo* e la raccolta *Quando rasserena*) l'idea filosofica diventa sempre più scoperta; non è più celata dietro l'angolo dei dettagli, attraverso i quali perviene al lettore. Il poeta diventa quasi più parsimonioso, più calcolato; prende a parlare, con piacere, con il lettore « a tu per tu », senza ambiguità e senza temere per niente il rimprovero di essere « lineare ». Il suo pensiero non è mai gratuito. Anche se, nel ciclo del 1936, *L'artista*, egli mantiene una prudenza, si rimanda a « qualcuno »: « mi va a genio il costume ostinato dell'Artista in forza: si è disabituato dalle frasi vuote e si nasconde agli sguardi », nella raccolta *Quando rasserena* prende invece il toro per le corna: *Essere famosi non è bello...* La coscienza di aver adempito alla « vocazione artistica », alla « predestinazione », colorò l'ultima lirica pasternakiana di toni chiari, placati. Egli morì il 30 maggio 1960 a Peredelkino, dove aveva vissuto per quasi un quarto di secolo, e dove aveva creato molte delle sue migliori opere.

Li egli scrisse ne *Il dottor Živago*:

« Di tutto ciò che è russo io ora amo più di tutto la russa

infantilità di Puškin e di Čechov, il loro pudico distacco dalle cose altisonanti, quali il fine ultimo dell'umanità e la loro salvezza personale. In tutto ciò si orientavano bene anch'essi, ma come avrebbero potuto affrontare cose tanto ambiziose? Non era da loro né alla loro portata! Gogol', Tolstoj, Dostoevskij si preparavano alla morte si agitavano, cercavano un senso, tiravano le somme; e quelli là, invece, furono distratti fino all'ultimo dai dettagli spiccioli della vocazione artistica e, nell'avvicinarsi di quelli, trascorsero, senza accorgersene, la vita, come un accidente privato che non riguardava nessuno; e ora questo accidente viene a risultare un fatto generale e, come mele colte dall'albero ancor non mature, entra da sé nella fase successiva, maturando sempre e sempre più in dolcezza e significato ».

Un « accidente » del genere, rivelatosi poi fatto generale, risultò esser la vita artistica di Boris Leonidovič Pasternak.

Nikolaj Tomaševskij

POŘÁDEK SLOV V ČESKÉ HISTORICKÉ PRÓZE
Z LET 1685-1688

A. ÚVOD

Čeština 17. a 18. století je dosud probádána hodně málo a značně nesystematicky. Přehled literatury uvádíme na konci tohoto příspěvku. Badatelé dávali přednost češtině staré: staročeština poskytovala zejména v hláskosloví a tvarosloví daleko větší možnosti pro objevná zkoumání, zájem o starou češtinu byl též podněcován rukopisnými boji a někteří jazykovědci, jak se zdá, vyhýbali se češtině tohoto období z důvodů ideových a citových. Připomeňme ještě, že čeština 17. a 18. století přinášela v gramatické soustavě málo nových vývojových jevů. Badatelé se proto spíše orientovali na tzv. vnější dějiny jazyka této doby.

Literatura 17. a 18. století je hodně bohatá a různorodá. Je nad síly jednotlivce, aby tuto rozsáhlou literaturu přečetl a lingvisticky zpracoval tak, abychom si o jazyce tohoto období dovedli utvořit představu ucelenou a přitom dostatečně podrobnou. V této studii jsme se omezili na literaturu vojenskou a historickou.

Naše práce popisuje a vykládá jazykový stav těchto tisků z velmi krátkého časového období 1685-1688. Volba tohoto časového úseku souvisí především s tím, že právě pro tuto dobu máme k dispozici poměrně dost vhodných tisků, které by bylo možno vzájemně srovnávat. Závěry, k nimž rozborem těchto tisků dospějeme, budou ovšem převážně statické. Vývojový pohyb však vystihne rozbor tisků mladších, jež se zabývají podobnou tematikou. Budou-li tyto skupiny tisků opět soustředěny do krátkého časového úseku a bude-li mezi takovými úseky dostatečně dlouhý interval (např. 20-30 let), pak si budeme moci utvořit představu také o vývojových tendencích syntaxe 17. a 18. století.

Doklady přepisujeme podle zásad vyložených na s. 29-32 článku K vývoji české slovní zásoby v 2. polovině 17. století⁵.

B. ROZBÍRANÉ TISKY A JEJICH ZNAČKY

1. Krátká zpráva, co se pod komendou Jeho Osvícenosti pana knížete z Lotringu mezi křesťanskou a tureckou armádou u Ostřehoma léta 1685 dne 16. měsíce srpna zběhlo. 4 strany. Značka K.

2. Vypsání s dílem armády císařské pana generála Leslie k městu Oseku a Mostu jeho tažení léta 1685. 4 strany. Značka V.

Tyto dva tisky vyšly r. 1685 v Ochsensteinově kalendáři. (P. J. Osvald Ochsenstein: Velmi jak pro dům tak kancelář příhodný kalendář... V Praze... u Jana Arnolta z Dobroslavína).

3. Jan Norbert Zatočil z Loewenbrugku: Leto- a dennopis, to jest: celého královského Starého a Nového Měst Pražských léta 1648 patnácté neděl dnem nocí trvajících obležení švejdského pravdivé a ubezpečlivé vypsání. V Starém Městě Pražském u Kateřiny Černochové vdovy r. 1685. 85 stran. Značka Z.

4. Relací aneb pravdivá zpráva o uherském hlavním městě a králův uherských rezidencí Budínu, kterážto v roce 1686 od císařského a jiného křesťanského lidu válečného obležená i také silnou rukou šturmem vzatá a dobytá jest. 12 stran. Značka R.

5. Pravdivá zpráva o dobytí královské rezidencí města a pevnosti Budína v Uhřích. Z Vídně od pátého září 1686. 4 strany. Značka P.

6. Pravdivá zpráva o znamenitém vítězství, které Jeho Milost císař (s pomocí Boží) nad armádou tureckou obdržela, což se stalo léta tisícího šestistého osmdesátého sedmého. Též vypsání pevností Patrasso a Lepanto... 4 strany. Značka L.

Tisky č. 5 a 6 vyšly v kalendáři Jana Jakuba Václava Dobřenského na r. 1687 a 1688. (S pranostikou hvězdářskou nový kalendář podlé napravení Řehoře papeže...). Napsány musily být však koncem roku 1686 a 1687. Tisk č. 6 byl vydán v témž kalendáři německy. Byl předlohou zprávě české? Pravděpodobně ano.

Značky tisků

Číslo uvedené za značkou je totožné s pořadovým číslem tisku v předcházejícím seznamu.

K=1, L=6, P=5, R=4, V=2, Z=3. Číslice za značkou tisku na konci citátu znamená stránku.

C. POŘÁDEK SLOV

AA. Poloha příklonek

1. Zvratné se, si

Zvratná zájmena *se, si* kladou autoři našich tisků buď za první přízvukový takt, nebo těsně před sloveso, k němuž patří. Zdá se, že autor tisku L dává poněkud přednost poloze za přízvukovým takt, Z naopak až před slovesem. Tyto rozdíly jsou ale málo výrazné. Celkem možno říci, že poloha *se, si* v našich tiscích je hodně nejednotná.

Příklady:

(Kurfiřt a kníže) své houfy v šiku k bitvě sami vedli, ... což v tak znamenité věci velice prospělo a tak šťastně *se* dařilo, že ačkoliv nepřítel velice *se* bránil, předce však zpátkem coufati přinucen byl, po němž *se* ihned naše celá armáda tlačila a on do lesa vehnán jsouce, v svých již prvé zhotovených zásekách zase *se* položil a netoliko z kusův, ale i s svou pěchotou silně *se* bránil. L 2.

Z těch 150 (Turků), ješto *se* mezi bránu a palisáty schránili, od našich z ručnic postřílení, takže jich sotva 86 do pevnosti *se* dostalo. R 8.

Potom pák, jakž to tvrdé a ostré trefení křesťanům *se* poštěstilo, takže zbývající rest nepřítel *se* v největší konfuzi, jak nejlíp mohl, reteríroval musel. R 10.

... což *se* i stalo, že nyní jmenovaný generál Pucham ve čtvrtěk z poledne s svým lidem přimarširoval a ... po hostinských domích *se* disložiroval. Z 7.

Zatim to k dobrému týmž obleženým sloužilo, že Švejdové...

neučinivše toliko čtyřiceti sedm ran a granátů sedm, pokojně se chovali. Z 59. (Pražané) vystřelíce po třikráte, neb se jich Švejdové nenadáli, bez meškání své kusy do té brány a věže obrátili. Z 11.

2. Ostatní příklonky

Ve všech našich tiscích často nalézáme příslovce *pak* za prvním taktem věty. V některých případech se mohl uplatnit také vliv latiny.

Následujícího *pak* jedenáctého dne přitáhla armáda... L1. Přitáhnuce *pak* k řece... P2. Brandenburští *pak* v minulých dvou dnech 20 mrtvých... počítají. R3. Dálejší *pak* třetího novembris okolo nešporní hodiny přimarširoval dávno očekávaný sukurs... Z65. Po takovém *pak* dobytí pevnosti... P3.

V tisku Z stává někdy kratší tvar zájmena *on* po přestávce na začátku taktu: Jeden nesouce posmolený soudek, jej před poštou... položil. Z19. (Generál) mezi tím se vzpamatujíc, bez meškání rejtarstvo na houfy rozdělíc, je po šancích... komendýroval. Z3.

BB. Poloha přívlastku

Polohou přívlastku v starší i nové české literatuře se podrobně zabýval Vladimír Šmilauer ve své práci Poloha přívlastku v Kronice pražské Bartoše Písaře 17. Metodu, které tam autor používá, nemůžeme zde v plném rozsahu uplatnit. Materiál, jímž se zabýváme, není tak rozsáhlý ani stejnorodý, aby bylo možno získat dostatečně velký počet dokladů pro takové množství jednotlivých jemně odlišených typů, k nimž Šmilauer ve své práci dochází. Zařazení k těmto typům nemusí být však vždy zcela jednoznačné a nesporné. A právě tam, kde by bylo dokladů určitého druhu méně, by mohla být chybným zařazením ohrožena přesnost závěrů. Metodou, které užívá Šmilauer, lze dobře vyložit příčinu polohy přívlastku. Pro zachycení vývojového pohybu se nám však nejeví jako zcela vhodná. Proto zde užíváme metody poněkud odchýlné.

Naše metoda je v podstatě statistická. Zjišťujeme, kolik je přívlastků anteponovaných a kolik postponovaných, a snažíme

se odhadnout, jak se antepozice a postpozice projevuje u jednotlivých autorů. Statistická zjištění by *pak* mohla být i vhodnou srovnávací základnu pro příští slovosledná zkoumání orientovaná vývojově. Je ovšem třeba přijmout tvrzení Šmilauerovo, že « antepozice i postpozice jsou však jen formálně stejnými výsledky nejruznějších příčin a nejsou nijak homogenními skupinami ». (Poloha přívlastku, s. 5.) Nebezpečí, že bychom mechanicky sčítali případy vnitřně různorodé, se snažíme alespoň do jisté míry čelit tím, že si ve statistice všímáme, čím je přívlastek vyjádřen (např. adjektivem tvořeným příponou *-ský*, ukazovacím zájmenem, přívlastňovacím zájmenem aj.). Adjektiva tvořená příponou *-ský* bývají často v poloze determinativní (s. 15), ukazovací zájmena v poloze relativně atrakční (s. 77) atp. Tak alespoň v některých skupinách budeme moci pracovat s případy formálně i psychologicky blízkými. U ostatních adjektivních přívlastků se ovšem určité různorodosti dokladů nevyhneme. - Případy, kdy je poloha přívlastku už zřejmě ustálena, do statistiky nezahrnujeme.

1. Substantivní genitivní přívlastek

Genitivní přívlastek bývá někdy anteponován, zejména v R a Z. Antepozici lze vysvětlit jako vliv latiny, němčiny a staré češtiny, popř. jako syntaktický přežitek starších vývojových fází češtiny. Pro celkově malý počet dokladů nemá použití statistické metody valného významu.

Příklady:

A bylo takové *naši armády* předsevzetí. L1. Mnoho originálních spisů od starých svatých *církve* učitelů psaných (v bibliotece) se vynachází. R. 12. (Brandenburští) 20 mrtvých, mezi kterýmiž *pána generala Derfflinga* syn, a 30 raněných počítají. R 3. Ale: také syn *knížete Roberta* z Englandu s devíti jinými vzácnými svobodnými Engličany zahynuli. R 4. Královské hlavní uherské město a *králův uherských* rezidencí jméno své od krále Abba dostalo. R 2. *Obležených* pak generálové a ofiálové... své napomínali. Z 57. *Řádu křížovnického s červenou hvězdou* v špitále svatého Františka blíž mostu Pražského převora zastřelily (koule). Z 12.

2. Adjektivní přívlastek

a) *Tvaroslovná adjektiva*

aa) Adjektiva tvořená příponami -cký, -ský

Ve všech zkoumaných tiscích s výjimkou Z jsou tato adjektiva častěji anteponována než postponována. (Viz tabulku 1 na s. 12) V tisku Z převládá zřetelně postpozice.

Nejednou se stává, že totéž adjektivum bývá v témž tisku jednou anteponováno, jindy postponováno. V některých případech si tyto rozdíly dovedeme vyložit, jindy však nám uspokojivé vysvětlení uniká.

Příklady:

Dne třináctého a čtrnáctého měsíce srpna zůstala naše armáda v nepřátelském ležení nedaleko Burnaváru. Naší jízdní krmili své koně ovšem *nepřátelským*, jehož... L. 2. (Protiklad: vlastní oves - oves nepřátelský. Podle Šmilauera (s. 129) by šlo o polohu paralelně atrakční).

Tyto čtyři vejš jmenované místa... jsouce lidu *tureckého* pěchoty do desíti tisíců... a tak všeho do čtrnácti tisícův pod správou polního generála *tureckého* z pole zbito, takže bez dalšího bránění pro strach a ouzkosti *tureckého* lidu *benátskému* generálovi v moc přišly. L. 4. (Antepozici adjektiva *benátský* lze vyložit jeho sémantémovou polohou; sr. Šmilauer, s. 26, 55. Různost polohy adjektiva *turecký* nedovedeme uspokojivě vysvětlit).

Vezir ... dlé mínění přes *osecký* most přešel. P. 1. Granvezir most *esecký* (chtíce Budínu na pomoc přispěti) přešel. P. 1.

Poněvadž ale Turci téměř všichni k zámku a *bavorské* straně své outočiště brali... P. 2. Takovým způsobem od strany *bavorské* patnácte set k šturmu... obráno bylo. P. 2. (V prvním dokladu lze polohu adjektiva *bavorský* vyložit jeho sémantémovou funkcí; sr. Šmilauer, s. 26. U druhého dokladu se pravděpodobně uplatila determinativní funkce adjektiva; sr. Šmilauer, s. 25).

Všech děl a jiných *vojanských* nástrojův a vozův v štychu (napřítel) zanechal. P. 3. Při ... přehlížení *cejkhausu*, totiž zbroj-

nice *vojanské*, našlo se... P. 3. Počnouc ranním jitem vojska *švejdská* z Menšího Města Pražského se hejbatí... Z. 39.

Za paralelně atrakční pokládá Šmilauer také polohu adjektiva, které je přívlastkem v sousloví, jež je místním vlastním jménem: Horská brána, Pořícká brána, Železná ulice aj. (S. 130). Místních jmen tohoto druhu máme doloženo poměrně mnoho v tisku Z; to souvisí s jeho tématem. Je zajímavé, že se výrazná tendence k postponování adjektiv tvořených příponou -ský, -cký neprojevuje v tisku Z u místních jmen. Zde bývá adjektivum anteponováno i postponováno, nejednou u téhož místního jména. To se týká i jiných adjektiv. Domníváme se, že se zde snad uplatnil vliv mluveného jazyka. Tento názor však nemůžeme podepřít doklady, z nichž vyplývalo, že se tehdy v mluvené češtině dávala přednost anteponování přívlastku v místních jménech tohoto typu.

Příklady (všechny z tisku Z):

Času pak nočního nepřítel na *Šibeničném* vrchu poštu zasadíc, od Žižkova k bráně *Horské* ... (se) přibližovati počal a tak pilně, že za tu jednu noc až do šance před *Horskou* branou ležícího ... se dostal. 11. Generál Wirtenberg s kusy ... přímo k vrchu *Šibeničnému* táhne. 11. Nepřítel ... z dvanácti (kusů) do brány *Horské*, *Pořícké* a *Konské* a ke zdem městským salve dávati počal, obležení pak vytáhnouce té noci dva železné kousky tříliberní kouli nesoucí na *Horskou* bránu z nich do Švejdův stříletí začali. 11. Podtim téhož dne okolo hodiny jedenácté bylo jest z celnice, z věže *Mostské*, ze *špitálské* věžky ... silně stříleno. 6. Potom (Švejdové) ... z těch všech kusův jak k bráně *Pořícké*, *Horské* a *Konské* ... granáty ... házeti nepřestávali, jimž obležení z tuplákův z věže *Svatojindřišské*, z *Konské* brány a z *Stručovské* zahrady udatně odpovídali. 12. Koule ... převora k hybernům mši svatou sloužiti jdoucího při zahradě *Cistercienskéé*, až mu z těla střeva se vykydly, ... zastřelily. 12. Schmidt ... jsa blíže domu *Saského* v připomenutém Menším Městě ... 3. Nepřítel ... třetí (ránu) do *Saského* domu učinil. 5.

Rozprava

1. Ve všech našich tiscích s výjimkou Z je mnohem více anteponovaných přívlastků vyjádřených adjektivy na -ský, -cký

než přívlastků postponovaných. Rozdíly v procentuálním zastoupení jsou všude — s výjimkou Z — statisticky velmi významné (podle Clarkova testu). To znamená, že převaha anteponovaných přívlastků tohoto druhu není jevem náhodným.

Jinak je tomu v tisku Z. Ve zkoumaném úseku je 55 anteponovaných přívlastků tohoto druhu (=41,04%) a 79 postponovaných (=58,86%). Rozdíly v zastoupení anteponovaných a postponovaných přívlastků se však jeví z hlediska statistického jako nevýznamné, insignifikantní. Statistická významnost na hladině 5% by vyžadovala zastoupení menší než 40,25% a ovšem větší než 59,75%. Nemůžeme tedy tvrdit, že pro zkoumanou ukázkou tisku Z je typická postpozice, neboť rozdíly v zastoupení obou poloh jsou nevýznamné. Mohou být zcela náhodné. Toto tvrzení je ovšem oslabováno skutečností, že vzorek, z něhož jsme doklady čerpali, není reprezentativní, i když je to téměř polovina celé kroniky.

Mají tedy všechny naše tisky s výjimkou Z zřetelný sklon k antepozici uvedených adjektiv.

2. Působení latiny se dá těžko odhadnout. S výjimkou Zatočila nedovedeme o autorech našich historických zpráv říci nic. Nevíme, do jaké míry znali latinu, jak byli obeznámeni s klasiky atd. Jen o Zatočilovi je známo, že bojoval r. 1648 jako člen studentské legie proti Švédům a že se později stal syndikem a kancléřem staroměstským. Jeho slovní zásoba je silně postoupena cizojazyčnými lexikálními citáty. O tom psal autor této práce ve Sborníku Pedagogické fakulty v Plzni, Jazyk a literatura 4, 1962, s. 27-29⁵. Těmito citáty se Zatočil výrazně odlišuje od soudobých tisků historicky orientovaných. Vliv latiny na jeho syntax lze v našem případě prokázat dost obtížně. V latině mohou být adjektiva, jež by bylo lze pokládat za ekvivalenty českých adjektiv na -cký, -ský, anteponována, nebo postponována: *urbs Romana, civitas Pergamena, nomen Latinum; Veientana urbs, indignus Sempronio nomine*. (Otokar Jiráni, Skladba jazyka latinského. Díl 1. Praha, 1915. S. 136-137).

bb) Ostatní adjektiva

Adjektiva neodvozená nebo tvořená jinými příponami než -cký, -ský bývají ve srovnání s adjektivy tvořenými těmito pří-

ponami mnohem častěji anteponována. Avšak poměr anteponovaných adjektiv k postponovaným je v našich tiscích různý. Nejméně postponovaných přívlastků je v tiscích K, R, nejvíce v Z (Viz tabulku 1).

Šestina až pětina adjektiv, jež jsou v Z postponována, jsou tvořena z přechodníku přítomného příponou -í (ležící) a z trpného přičestí příponou -ý (chycený); v ostatních tiscích se tyto dva typy vyskytují jen málo. S prvním typem (ležící) se v Z setkáváme hodně často, s druhým typem (chycený) již méně. Tak např. na s. 1-12 je těchto adjektiv 20 (« následující » [den] sem nepočítáme), na s. 33-53 (hojiti dali) 21. Autor naší kroniky těmito adjektivy někdy zjednodušuje příliš složitá a nepřehledná souvětí, jindy ho k jejich užití vede možná i snaha po tvarové harmonii: Vkopajíce se do sklepu podzemního kornhausu tak řečeného a nedaleko brány Horské ležícího... 47. Někdy by byla poloha za substantivem dobře možná i v současné češtině, jinde nám dnes vadí spíše než postpozice příliš velká vzdálenost mezi tímto adjektivem a řídicím substantivem. To souvisí s verbálností těchto adjektiv a nepřímou se silnou tendencí klást zejména ve vedlejších větách sloveso až na konec. Tomuto výkladu polohy verbálních adjektiv však odporuje skutečnost, že u přechodníků-jak ještě uvidíme-není sklon k poloze na konci vazby nijak zvláště silný.

Postponovaných adjektiv tohoto typu je sice poměrně dost, avšak postpozice není ani v Z pravidlem. V této kronice lze nalézt dvojice dokladů, kdy totéž adjektivum rozvíjí totéž substantivum, a přece je jednou anteponováno a jindy postponováno. (Viz níže skupinu příkladů č. 4).

U dokladů, které dále následují, se snažíme podle možnosti vyložit polohu adjektiva motivy, které uvádí Šmilauer ve své práci Poloha přívlastku v Kronice pražské... Číslo znamená stránku jeho knihy.

Příklady:

a) Anteponovaná nedeverbativní adjektiva

Aby se ty švadrony a batalie, které při malém vršku a něm stojící kusy i s těmi při vrchu k pravé ruce ... odvezli, ... K 2. Hrabě

do všech *hraničných* pevností v Charvátích a Bosnii *přísné* poručení vydal. P 1. Po tom šturmu *hrubý* oheň v Budíně vyšel. R 6.

6) Postponovaná nedeverbativní adjektiva

Jak dlouho den a světlo *měsíčné* postačovalo ... L 2. (Poloha determinativní, 35.). Přitom (při vzetí Budína) též na knihách *rozličných* pěknou biblioteku (našli). P 3. (Budín) má pěkné a hrubě schválené teplice, mezi jinými jednu, v kteréž ryby *živé* se nacházejí, jakkoliv v ní husy, svině a téměř podobný dobytek lehce opařený bývá. R 2. (Poloha distinktivní, 46). Jakž zajatí Turci praví, chce veliký vezír o to nanejvýš se přičiniti, aby pomoc *velikou* do Budína přivedl. R 8. (Poloha subsekutivní, 135). Času pak *nočního* nepřítel na Šibeničném vrchu poštu zasadíc ... Z 11. (Poloha antitematická, 110, 115). (Nepřítel) vyženouc na téměř mostě přespříč zeď dosti *silnou* ... aproširoval. Z 9. (Poloha distinktivní, 43).

γ) Postponovaná deverbativní adjektiva

Deverbativní adjektiva vyjadřují vztah k verbální představě; jsou v poloze determinativní a bývají často postponována. (Šmilauer, s. 36-37).

Všechno bylo ... připraveno tak, aby se profiant a jiné šífy pro marš druhého dne *nastávající* k městu ... poslati mohl. L 1. Nepřítel až k tomu kamenu takměř veprostřed mostu dosavád *ležícímu* ... aproširoval. Z 9. Za tu jednu noc (nepřítel) až do šance před Horskou branou *ležícího* a před desíti lety od inženýra von Pfenden k velké škodě města *vyhozeného* se dostal. Z 11.

δ) Dvojice adjektiv, která rozvíjejí stejné substantivum, ale jednou jsou tato adjektiva anteponována, jindy postponována.

Takové dvojice se nevyskytují příliš často. Nejsou však jevem ojedinělým, a proto jim zde věnujeme pozornost.

Vyložit rozdíly v poloze téhož adjektiva, které rozvíjí totéž substantivum, a to často v téměř tisku, je hodně obtížné, někdy nemožné. Zdá se, že se v některých případech uplatňovalo několik slovosledných motivů najednou, které způsobily kolísání

v poloze přívlastkového adjektiva podle toho, který motiv právě převládal. Mohly se zde projevit i vlivy rytmu, někdy musil autor tisku přihlížet i k slovosledu ostatních větných členů, některá sousloví tíhla možná k ustálení slovosledu (velebná svátost Oltářní).

Příklady:

Každodenně z *malých* i *velkých* kusů střílení ... následovalo. R 3. Děť aneb kusův *velkých* i *malých* nalezeno sedmdesáte čtyry. L 2. (Poloha parentetická, 126).

Židé ... přikrejíce jej (granát) *mokrýma* kožima z volů uherských ... Z 20. (Antepozice adjektiva může souviset s tím, že substantivum kožima je dále rozvito postponovaným genitivem). (Bylo) nařízeno ... každodenně sto osob s .. háky, kožmi hovězími *mokrými* posílali. Z 17. (Poloha parentetická, 126).

Kolloredo a ... hrabě ... přes řeku na *malý* ostrov se přeplaviti dali. Z 6. Někteří z tupelháků a z již specificírovaných míst, zvláště pak z ostrova *malého*, neb žádných kusův nakonec neměli, (stříleli). Z 8. (V druhém případě vystupuje motiv distinktivní více do popředí, neboť jde o místa « specificírovaná »).

Dáleji pak třetího Novembris okolo *nešporní* hodiny přimarširoval dávno očekávaný sukurs. Z 65. Po kterémžto znamení začali okolo hodiny *nešporní* zase Švejdové šturmovati. Z 55.

... aby (nikdo z obránců Prahy) bez zповědi svatě a přijetí nejsvětější *Oltářní* svátosti z tohoto světa nesešel. Z 38. O nešpořích modlení s požehnáním velebné svátosti *Oltářní* (se konalo). Z 18.

Postupně rozvíjející přívlastek

Zvláštní pozornosti zasluhují případy, kdy je mezi první adjektivní (zájmený) přívlastek a druhý přívlastek vložen jeden větný člen, nebo i členů několik. Vliv němčiny je zde nepochybný. Někdy může jít také o napodobení německé předlohy, z níž bylo překládáno. S tímto typem přívlastku se setkáváme v různé míře ve všech tiscích s výjimkou Z. O tisku Z víme, že jeho autorem byl Čech a že nejde o překlad z němčiny.

Příklady:

Téhož patnáctého dne srpna táhl nepřítel k jednomu místu toho mezi obouma armádami ležícího morastu. K 1. (Nepřítel) v svých již prvé zhotovených zásekách zase se položil. L 2. Kanclíř dvorský jisté mezi vůdci a vyššími oficíry vzniklé nedorozumění spokojiti ... ráčil. P 1. Ta od císařské strany pod velikou rundelí neb baštou položená mína jest od Turků prokopaná. R 5. Tímž způsobem ta bez šacunku a skrz milost Boží před ohněm, kterýž až pod střechu hořel, bez poškrvny zachovaná panská biblioteka ... podivně nalezená a obdržena jest. R 12.

Prvním přívlastkem bývá ve většině případů ukazovací zájmeno ten. Je pravděpodobné, že toto zájmeno odpovídá většímu německému členu der, popř. zájmenu dieser atp.

Frekvence anteponovaných a postponovaných přívlastků

Frekvence anteponovaných a postponovaných adjektivních přívlastků je patrná z následující tabulky.

TABULKA 1

Druk adjektivního přívlastku	Poloha	Tisk					
		K	L	P	R	V	Z
adjektiva mimo -cký, -ský	a	63	76	78	185	60	185
	p	1	17	11	13	10	64
adjektiva tvořená příponou -cký, -ský	a	18	17	19	48	13	55
	p	4	9	4	7	3	79

Vysvětlivky: « Adjektiva mimo -cký, -ský » znamená, že jde o přívlastek vyjádřený neodvozenými adjektivy a adjektivy odvozenými, nikoli však adjektivy tvořenými příponami -cký, -ský. Malé *a* označuje přívlastek anteponovaný, *p* postponovaný. Čísla vyjadřují počet daných přívlastků v celém tisku. Pouze

v Z jsme se pro velký rozsah kroniky omezili na úsek 8 (Švejdové také) - 38 (sloužití).

b) *Zájmena*

aa) Přívlastňovací zájmena

V tiscích K, L, P, R, V jsou přívlastňovací zájmena velmi často anteponována, kdežto v Z naopak postponována. Tyto poměry se dají dobře zachytit statisticky. Daleko důležitější než absolutní počet je však poměr anteponovaných a postponovaných přívlastků, neboť texty nejsou stejně dlouhé. S výjimkou Z zachycujeme všechny doklady; ze Z jen ze stran 1-13, 16-27, 33-43, tedy z více než z poloviny celé kroniky. V číselných údajích nejsou nikde zaznamenána zájmena *jeho* v titulech typu Jeho Milost, protože zde postpozice není možná.

Vyložit rozdíly mezi Z a ostatními tisky se nám nepodařilo. Domníváme se, že motivy pro polohu těchto přívlastků musí být ve všech tiscích celkově stejné, i když ovšem jejich uplatnění v jednotlivých případech může být různé. V tisku Z se patrně projevuje ještě jiný motiv působící postpozici. Možná, že na antepozici v tiscích mimo Z měla vliv němčina; toto tvrzení nemůžeme však doložit srovnáním s německou předlohou (pokud existovala), poněvadž ji zatím neznáme. V postupně rozvíjejícím přívlastku bývají přívlastňovací zájmena zpravidla anteponována.

Poloha přívlastňovacích zájmen se ve všech našich tiscích (Z v to počítaje) výrazně liší od poměrů v Kronice pražské Bartoše Písaře. Šmilauer popisuje na s. 143 polohu přívlastňovacích zájmen v této kronice takto: « U zájmen « svůj » a « jeho » jest počet anteposic a postposic asi stejný, u zájmen « můj, tvůj, náš, váš » převládá postposice, u « jich » anteposice (pro jeho proklitickou polohu) ».

Příklady:

Z naší strany jest kníže ... raněn. L 2. Komendant ... tam tolikéž svého života zanechal. P 2. Soliman (vdově) připovídal, že ji chce s jejím synem pod svou ochranu vzíti. R 2. Baša aneb komendant své outočiště (mníce tudy prostředkem akordu života

svého zachovati) do zámku bral. P 1. Královské hlavní uherské město a králův uherských rezidencí jméno *své* od krále Abba dostalo. R 2. Turecký mufti neb jejich kněz spolu s dcerou *svou* a s mnohými jiným vzácnými Turky jest také do Vídně přiveden. R 12. ... aby snad po smrti *mé* k ztracení a zmaření ... (kniha) nepřišla. Z, předmluva. (Pelzfresser) sednouce za nejvyššího ..., od kolaru *jeho*, než on zvěděl, zadní šos odžvejkal. Z 66. Já maje ..., co se kterého dne dalo, *mou* vlastní rukou sepsané poznamenání ... Z, předmluva. Na *mých* nehodných modlitbách vás jsem připomínal. Z 68. Sládci také v *svých* bílých zástěrách jako nějací masaří ... chodili. 57. Jemuž (studentovi) Conte *své* šarlatové šaty ihned dáti poručil. Z 55.

TABULKA 2

Zájmeno	Poloha	Tisk					
		K	L	P	R	V	Z
jeho, její, jejich, jich	a	1	1	1	3	2	4
	p	—	—	—	—	—	12
náš	a	1	6	3	2	12	—
	p	—	—	—	—	—	—
svůj	a	8	7	14	13	4	16
	p	—	—	2	2	—	22

bb) Ostatní zájmena

Zájmena ukazovací a neurčitá jsou v našich tiscích antepovávána; postpozice je výjimečná a vzácná. Antepozici ukazovacích zájmen v Kronice pražské pokládá Šmilauer (s. 77) za pravidelnou. « Část představy, asociačně spojená s představami předcházejícími, se vybavuje nejdříve; motiv relativně atrakční je motiv antepositivní. Motivem tímto vykládáme antepozici hlavně demonstrativ ». (S. 76).

Příklady:

(Generál) o to se všelijak vynasnažoval, aby *týž* most aneb aspoň kus nějaký od něho spálen býti mohl. V 3. Ubejvajíce profiantu a potravu pro koně na každý den, neb z města ven bezpečno se vydati nebylo, z *té* příčiny generál Pucham se resolvíroval odsud ... vytáhnouti. Z 20. Počal tehdy (Wirtenberg) od dobývání přísného ulevovati z příčiny *té*, poněvadž od jeho armády počet lidu velmi se umenšoval. Z 21. (Postpozici lze dobře vyložit antitematickou polohou; Šmilauer uvádí na s. 82 *týž* doklad z Bartošovy kroniky).

CC. Poloha slovesa

Vzhledem k tomu, že jsme v předcházející kapitole věnovali pozornost poloze přívlastku, tedy větného členu, bylo by metodicky čistší a stejnorodější, kdybychom se i zde zabývali polohou větného členu vyjádřeného slovesem. Ukázalo se však, že by takový postup působil zbytečné komplikace, a proto dáváme přednost jednoduššímu a přehlednějšímu východisku tvaroslovnému, třeba teoreticky méně oprávněnému.

1. Poloha určitého tvaru slovesného

I zde se dopouštíme pro lepší přehlednost výkladu určité nedůslednosti, neboť klademe vedle sebe jednoduché tvary slovesné, složené tvary slovesné, spojení modálního nebo fázového slovesa s infinitivem a zvrtná slovesa. Pro toto řešení jsme se rozhodli proto, abychom čtenáři usnadnili orientaci ve výkladu. Poučení o poloze modálního nebo fázového slovesa s infinitivem nebo o zvrtných slovesech nalezne při tomto uspořádání soustředěno v jedné kapitole; při jiném postupu by byl tento výklad dost rozptýlený.

a) Jednoduché tvary slovesné

K jednoduchým tvarům slovesným přiřazujeme zde také tvar 3. os. sg. a pl. s vypuštěným slovesem *jest*, *jsou*. Z hlediska

historického je to ovšem tvar složený, ale tato skutečnost nemohla mít podle našeho domnění vliv na polohu tohoto tvaru. Skutečně složená perfekta 3. os. sg. a pl. (*jest přišel*) jsou mimo Z vzácná. Z tématu našich tisků vyplývá, že se l. os. sg. i pl. nevyskytuje příliš často, 2. os. vůbec ne. Proto je chyba vzniklá řazením 3. os. perfekta k jednoduchým tvarům slovesným malá a je podle našeho mínění vyvážena větší přehledností výkladů.

Frekvence jednoduchých tvarů slovesných je patrná z následující tabulky. Zachycuje všechny doklady, pouze u kroniky Z byl zkoumaný úsek omezen takto: s. 8 Švejdové-23 poručil, s. 50 Když-58 povoleno. Je třeba připomenout, že v některých případech neměli autoři našich kronik možnost volby: sloveso musilo za daných okolností stát buď na začátku, nebo uprostřed, nebo na konci. Jestliže je podmět nevyjádřen a není-li sloveso rozvito nebo jde-li o holou jednočlennou slovesnou větu, nelze o poloze slovesa vůbec uvažovat. Takových případů je sice málo, přesto je však od ostatních odlišujeme a vytváříme z nich zvláštní skupinu. Takové postavení nazýváme stabilizované.

TABULKA 3

Tisk	Poloha slovesného tvaru					
	jinde než na konci		na konci věty		stabilizovaná	
	H	V	H	V	H	V
K	7	—	21	53	—	1
L	25	5	28	40	2	2
P	9	1	29	51	—	—
R	21	4	100	125	1	4
V	4	—	43	52	2	2
Z	10	—	93	103	7	8

Vysvětlení: H označuje hlavní větu, V vedlejší. Číslice vyjadřuje celkový počet dokladů v hlavních nebo vedlejších větách.

Rozprava

Ve všech tiscích se projevuje zřetelná tendence klást jednoduchý tvar slovesný na konec věty. Ve vedlejších větách je to pravidlem; výjimek je mizivě málo. V hlavních větách sice také převládá koncová poloha, ale nekoncová poloha je relativně častější než ve větách vedlejších. Nejdále jde tisk L; zde jsou v hlavní větě obě polohy v poměru téměř 1:1.

Koncová poloha je dána gramatickým principem. Uplatňuje se tu také vliv latiny a němčiny (ve vedlejších větách). V některých případech ustupuje však gramatický princip vlivům jiným. Jsou to:

aa) Aktuální členění výpovědi: (Město Pešt) šest měst v sobě obsahuje, totižto zámek, Hořejší Město ... a Dolejší Předměstí. *Má* pěkné a hrubě schválené teplice, mezi jinými jednu, v kteréž ryby živé se nacházejí. R.2. *Byl* pak mezi obleženými podruh koníř ... Z 49. (Touto větou začíná nový odstavec vyprávěcí již o něčem jiném).

bb) Rozsah jednotlivých členů (rozměrový rytmus): Jeho vyslaní (!), který *byl* jeden Rac a jeden predikant, do želez a pout (bannus) vraziti dal. P 4. Toto místo Osek *jest* veliké a lídné, neb se v něm zajistě přes pět set kupeckých krámův nachází. V 3.

c) Zdůraznění. Začátkové nebo středové postavení slovesa je nápadnější, odrazí se od pozadí ustálené polohy na konci věty. To se týká někdy i modálních sloves, má-li se zdůraznit jejich modálnost. (Město) od císaře Nerona, vidouce on, že *jest* místo k přistavení šífův pohodlné, zase vystaveno *jest*. L 3. Kurfiršt bavorský ... raněn *byl*; *jel* pak s Jeho Osvíceností i kníže Ludvík, což v tak znamenité věci velice prospělo. L 2. Kníže z Lotharingu (od Turků) odpověď s červeným šarlatem dostal toto v sobě obsahující: že *nemají* ještě žádné nouze, aby se *měli* poddati, než že se *chtějí* do posledního muže brániti a že *doufají* v svého Mahometa a velikého sultána, ti že jim dobře pomohou. R 5. ... *maje* o tom (Kolloredo) zprávu, že by generál Pucham ... v kraji Hradeckém ... *kampírovati* měl, *nemeškal* jemu per postam psáti, by ... Z 7. Hrabě Šratenbach ... také s ... hrabětem z Donau, kterýž dobrovolně *chtěl* při tom šturmu býti, spolu s

jinými mnohými nižšími oficíry 300 obecních vojáků mrtvých zůstalo. R 4.

dd) V některých případech možná i vliv mluvené češtiny: (Zajatý vicebaša šmuk) kurfirštu daroval a do ruky dal; z pásu pak svého vytáhl veliký pytlík s dukáty a jej na zem hodil řka: Klénoty náležejí pro krále, totiž pro Vaší kurfirštskou Milost, dukáty pak dávám obecným vojákům. P. 3. Otázka vlivu mluvené češtiny je dosti složitá. Zatím nevíme přesně, čím byla charakterizována mluvená čeština v 2. polovině 17. století, jak byla vnitřně diferencována atd. Vliv mluvené češtiny bychom mohli předpokládat především u některých přímých řečí, avšak těch je v našem materiálu mizivě málo.

Některé případy se však působením uvedených činitelů nedají uspokojivě vyložit: Po kteréžto celodenní střelbě přišla jest času nočního od Jeho císa. a královské Milosti tajně pošta ... Z 12.

Poloha určitého slovesa na konci je ve vedlejších větách v některých tiscích zcela monopolní, v jiných tiscích je množství nekonečných poloh tak nepatrné, že ani není třeba zjišťovat stupeň statistické významnosti rozdílů.

Naproti tomu v hlavních větách není ani v jednom tisku poloha určitého slovesa na konci monopolní. Vždy se najdou doklady na nekonečnou polohu slovesa. Rozdíly v množství sloves v postavení konečném jsou všude významné až velmi významné, v tisku L však nevýznamné. V tomto tisku jsou rozdíly mezi oběma polohami ze statistického hlediska náhodné, nejsou zákonité. (Ke zjištění stupně významnosti užíváme Clarkova testu). V hlavních větách je tedy sklon ke konečnému postavení určitého slovesa už slabší; tato tendence se nejzřetelněji projevila v tisku L.

b) Složené tvary slovesné

aa) Perfektum

Jak jsme se již o tom zmínili, používá se ve 3. os. sg. a pl. perfekta pomocného slovesa *jest, jsou* s výjimkou tisku Z jen málo. Postavení pomocného slovesa hodně kolísá. Nějakou zřetelnou slovoslednou tendenci se nám však nepodařilo nalézt, poněvadž počet dokladů je malý.

Příklady: Komendant spolu s jinými, kteří se s ním do jeho kvartýru reterírovali, tak dlouho jsou se bránili, až všichni zmordováni byli. R 10. Po kteréžto celodenní střelbě přišla jest času nočního ... pošta. Z 12. (Švédové) zase zpátkem, odkud jsou přišli, navrátiti se museli. Z 19. Přitom také bylo jest viděti, jak jsou sobě studenti, nejvíce pak Lev ... a Darius, při tom šturmu počínali. Z 56. Přitom také zajatí toho večera zprávu dávali, že jsou toho dne ranním jitem osobu ženskou krásné postavy, ne oni sami, ale i jích kamarádi viděli, která ... Z 57 ... z čehož poznáno, že jest se ... zbrojnice zmocnil. Z 5.

9. augusti jsa Königsmark furíí roznícený, že se jemu ten šurm nepovedl, neb patříce mnozí z Menšího Města, jak jsou Švejdové přivítání byli, ze všech boucharonů ... stříletí poručil. Z 19. Hejtman ... radou učiněn, predikátem z Sturmwehru obdařen a k tomu ještě zlatým řetězem poctěn jest byl. Z 83.

bb) Opisné pasívum

I u opisného pasíva se projevuje výrazná tendence k poloze na konci věty, jako tomu bylo u jednoduchých tvarů slovesných. Nekonečné postavení souvisí většinou s aktuálním členěním výpovědi: 23. (srpna) poslán jest s pánem generálem adjutantem Kenigsekem trubač a tlumač k pevnosti ... R 5. Ti (vojáci) ... zprávu dávali, že generál Wirtenberg ... přímo k vrchu Šibeničnému táhne, i byli vysláni od obležených na předměstí Pořícké, aby ... Z 11.

U opisného pasíva si však musíme ještě povšimnout polohy určitého tvaru pomocného slovesa a trpného přičestí. Tvar pomocného slovesa stává nejčastěji na konci hlavní i vedlejší věty a těsně před ním nalézáme přičestí. Schematicky bychom mohli tento pořádek slov vyjádřit takto: «...obhájen byl.», popř. «...obhájen byl jest.». Případy, kdy je mezi přičestím a určité sloveso vloženo několik slov, jsou vzácné.

Příklady: Načež poručeno, aby ... žádný z Menšího Města sem ani ze Starého tam ... pouštěn nebyl, nato také ihned šrank visutý spuštěn a brána srubem zatarasovaná byla ... Z 6. Královské hlavní uherské město ... od krále Atile bratra Budín jmenováno bylo. R 1. Obydlí jich (Židů) jako i jiná k vyplundrování dána byli. P 1.

S obráceným pořádkem, tj. s typem « byl obhájen », popř. « byl ... obhájen », se častěji setkáváme pouze v R, převážně v hlavních větách. Příčestí mívá postavení koncové nebo středové; počet obou případů je v R přibližně stejný.

Příklady: Ta od císařské strany pod velikou rundelí neb baštou položená mína *jest* od Turků *prokopaná* a *zapálena*, od kteréž ... R 5. V témž souvětí však čteme: ... také od té míny rundela nemalou škodu vzala a palisady při ní postavené zemí *přikryté jsou*.-Dáleji po vyřízení těchto věcí *byli dožádaní* do hlavní varty poznovu všickni nejvyšší ... Z 27. Místokomendant aneb baša *jest* od jednoho Sereninského mušketýra *zajat*. P 1.

c) Modální nebo fázová slovesa s infinitivem

Následující výklady se tykají i sloves fázových, i když se o nich výslovně nezmiňujeme.

aa) V hlavní větě

V hlavní větě nalézáme v tiscích L a Z modální sloveso zpravidla na konci věty a těsně před ním infinitiv. (Generál) všelijaké přípravy vojenské, jako jsou šefelíny, ... též posmolené platejzky, *dělati poručil*. Z 23. (Patres služby boží) do Německého kostela *přenesti museli*. Z 9. Mezi infinitivem a modálním slovesem téměř nikdy nestojí žádný větný člen.

Naproti tomu v P a zejména v R stává modální sloveso v hlavní větě častěji na začátku nebo uprostřed než na konci, infinitiv si koncové postavení podržuje. Mezi modálním slovesem a infinitivem bývá jeden nebo několik větných členů. S tímto pořádkem slov se v ostatních tiscích také můžeme setkat, ale mnohem méně často.

Příklady:

Též J. Mil. kurfiršt Bavorský *chtěl* okolo tří set Turkův do své země *poslati*, že pak toliko čtyřiceti mužův ... měli ... P. 4. (Brandenburští a Švábi) ... třetí díl města oblehli a *začali* 4. téhož s 1200 lidu *aprošírovati*. R 3. Jakž zajatí Turci praví, *chce* veliký vezír o to nanejvejš *přičiniti*, aby ... R 8.

bb) Ve vedlejší větě

Ve vedlejší větě stojí ve všech tiscích modální sloveso téměř bez výjimky na konci věty a před ním infinitiv: Kašpar ... poslán byl, aby tureckou pevnost ... zhlídl a obehnal, tak aby v ní zůstávající turecká kvarnizi odtud nočně *uteci nemohla*. V 1. Nepřítel ... našim dáleji cestu zamezil, takže po dvouhodinném fechtování zpátkem *se obrátiti přinucení byli*. R 4.

Případy, kdy modální sloveso není na konci vedlejší věty, jsou výjimečné: (Soliman vdově) připovídal, že ji *chce* i s jejím synem pod svou ochranu *vzíti*, a pevnost osadil. R 2. Hned nato Jich M. kúrfiršt osobně na Gerhadský vrch se postavil, tak aby *mohl* tu učiněnou škodu *spatřiti*. R 5.

Vysvětlení nekoncové polohy modálního slovesa ve vedlejší větě je nejisté. Vadí též malý počet dokladů. Dalo by se uvažovat o tom, že jiná poloha než obvyklá koncová může zdůraznit modálnost děje, někdy by bylo možno přičítat určitý vliv na postavení slovesa aktuálnímu členění výpovědi, popř. slovosledu jiných větných členů.

Modální sloveso s dvěma a více infinitivy

Případy tohoto druhu by bylo možno přiřadit k jedné ze skupin uvedených výše podle toho, zda jde o větu hlavní, nebo vedlejší. Zde z nich vytváříme zvláštní skupinu proto, aby se výklad netřástil a aby čtenář našel co nejsnáze odpověď na otázku, jaké je postavení několika infinitivů a modálního slovesa.

Infinitivy stojí ve všech tiscích v hlavní i vedlejší větě téměř bez výjimky na konci své vazby, jako tomu bylo v dokladech uvedených výše.

Modální sloveso nalézáme v Z v hlavní i vedlejší větě téměř vždy až za posledním infinitivem. Tento pořádek slov a tendence k mnohainfinitivním vazbám působí, že složitější větné celky jsou někdy nepřehledné a těžkopádné.

V ostatních tiscích se dvojinfinitivní a zejména mnohainfinitivní vazby vyskytují méně často. Modální sloveso však bývá nejednou před prvním infinitivem, a to i ve vedlejší větě.

O příčinách působících na polohu modálního slovesa platí totéž, co jsme řekli o vazbách jednoinfinitivních. Rovněž

důsledné kladení infinitivu až na samý konec infinitivní vazby má stejnou příčinu jako u vazeb jednoinfinitivních-vliv němčiny. Tomuto formálnímu principu ustupuje v Z někdy sdělná hodnota věty. Je ovšem sporné, zda tehdejšímu čtenáři vadil tento pořádek slov tak, jako působí potíže dnes nám.

Příklady:

Nyničky *miníme* nepříteli jeho palisady *zapáliti* a tak k generálnímu šturmu *se přiřhotoviti*. P. 5. Téhož patnáctého dne srpna táhl nepřítel k jednomu místu ..., kde by *mohl* s koňma *přejíti* a v jiném pro pěchotu most *udělati* a *se položiti*. K 1.

Potom (Švédové) ... ke zdem městským až do samého večera *stříletí*, granáty a černý dragouny do města až do devátého téhož *házeti nepřestávali*, jimž obležení ... udatně odpovídali. Z 12. Lid pak obecní, obzvláště ženský, nevěda, co se to děje, do kostelův *běžeti* a Pána Boha všemohoucího modlitbami svatými *krotiti* a za odvrácení nepřátelské síly a moci s pláčem *prositi nepřestávali*. Z 18. Po kterémžto házení ohnivých koulí na druhý den generál Wirtenberg z oné a Königsmark z Menšího Města velmi silně *stříletí* a granáty zase *házeti dali* ... Z 18. Jakož pak tento ... generál ... sám rukama svýma nové okliky aneb náspy, kde by se a v kterých místech *kopati*, vytesaný srubové *klásti*, palesáty *sázeti*, podzemní průkopy neb míny *dělati měly*, vykazovati, ve zdech zahradních díry, pokudž by toho zapotřebí bylo a se lid *reterírovati musel, prokopávati*, všelijaké přípravy vojenské, jako jsou šefelíny, ... smolný věnce, hrnčky, též posmolené platejzky *dělati poručil*. Z 23. Po přestálém na zvony šturmování ve 12 hodin rozkázal generál Königsmark na mostě k šturmu *hnáti* a bílý praporec s černým lvem *vystrčiti*, kdež ... Z 18.

d) Zvratná slovesa

Zvratné zájmeno *se, si* stojí zpravidla před svým slovesem. Mezi zvratným zájmenem a slovesem většinou žádné větné členy nebývají. Zastoupení poloh zájmena *se, si* jsme z hlediska kvantitativního sledovali v našich nejrozsáhlejších tiscích, v Z v

úseku vymezeném v kapitole 1 a v R v celém tisku. Příklady necitujeme, neboť je lze nalézt výše v kapitole AA 1.

V Z následuje ve 32 případech sloveso těsně po zájmenu *se, si*, v 10 případech jsou mezi nimi větné členy. Z těchto 10 dokladů je 9 na konci vedlejší věty, 1 (Z 11) na konci věty hlavní. V R následuje ve 33 případech sloveso těsně po zájmenu *se, si*, v 16 nalézáme mezi nimi větné členy (1 ve větě hlavní ve středovém postavení, 7 na konci věty hlavní a 8 na konci věty vedlejší).

2. Poloha neurčitého tvaru slovesného

O poloze přičestí, pokud jsou složkou složeného tvaru slovesného, jsme se zmínili ve výkladu o perfektu a opisném pasívu.

O infinitivu, pokud tvoří spojení s modálním nebo fázovým slovesem, popř. na nich závisí, viz výše v kap. c/. Dokladů na podmětový infinitiv je velmi málo, takže z nich nemůžeme tvořit závěry.

O přechodnících psal autor této práce podrobně ve Sborníku Pedagogické fakulty v Plzni, Jazyk a literatura 8, 1968, s. 17-62⁸. Tam lze nalézt také výklady o jejich poloze v tiscích, jimiž se zabýváme zde, i v tiscích ze století 18. Proto jen co nejstručněji shrnujeme: Přechodníky se vyskytují na začátku i na konci své vazby, v tisku Z převládá postavení začátkové. Na polohu přechodníku má vliv hlavně aktuální členění výpovědi, důraz a slovosled ostatních větných členů. Častým začátkovým postavením se přechodník liší od určitého slovesa; to stává ve vedlejší větě téměř bez výjimky na konci.

D. SOUHRN

Tento článek se zabývá pořádkem slov v tiscích z období 1685-1688 s historickou tematikou. Je založen diferenčně, tj. věnuje pozornost především tomu, čím se liší pořádek slov v uvedených tiscích od pořádku slov v dnešní češtině. Tento postup se ukázal jako nutný, neboť vyčerpávajícím popisem všech slovosledných dokladů by se práce neužitečně a zbytečně rozrostla.

Ve srovnání s dnešní češtinou projevují se nejzřetelnější rozdíly v poloze přívlastku a slovesa.

Substantivní genitivní přívlastek bývá dosti často před podstatným jménem.

U adjektivního přívlastku jsou poměry složitější. Adjektiva tvořená příponou -cký, -ský bývají v tisku Z postponována, kdežto v ostatních tiscích stávají častěji před svým substantivem. Ostatní adjektiva jsou ve všech tiscích častěji anteponována než postponována. Přívlastňovací zájmena jsou všude téměř bez výjimky anteponována, jen v Z stávají častěji za svým substantivem. Ostatní zájmena jsou ve všech tiscích anteponována. Kde to bylo možno, pokusili jsme se vyložit polohu přívlastku motivy, které uvádí Vladimír Šmilauer v knize *Poloha přívlastku v Kronice pražské Bartoše Písaře* (Praha, 1930).

Určitý tvar slovesný stává zpravidla na konci věty. Ve vedlejších větách je tato poloha téměř monopolní; v hlavních větách proniká však nekoncevá poloha v některých tiscích dosti nápadně. Tak např. v R je v hlavních větách sloveso v nekoncevé poloze v 17% případů, v P ve 23% a v L dokonce ve 47%, v Z ale pouze v 9, 7%. Na polohu slovesa má největší vliv aktuální členění výpovědi, rozsah jednotlivých členů a důraz.

Na pořádek slov v našich (a ovšem i jiných) tiscích hodně působily němčina a latina. Avšak jen o autorovi tisku Z víme, že oba tyto jazyky ovládal. Autory ostatních tisků vůbec neznáme. Možná, že rozdíly mezi Z a ostatními tisky by bylo možno přičíst právě Zatočilovým znalostem němčiny a latiny.

Dalo se očekávat, že se mezi jednotlivými tisky projeví určité slovosledné rozdíly. Tisk Z se však nápadně liší od všech ostatních silným sklonem k postponování adjektiv a přívlastňovacích zájmen a zřetelnou tendencí klást určité sloveso na konec i v hlavní větě. Silný sklon ke koncevému postavení určitého slovesa se projevuje ještě v tisku V.

V našich tiscích se tedy vyskytuje vedle sebe dvojitý typ pořádku slov: uvolňující postpozici adjektivního přívlastku a koncevého postavení slovesa v hlavní větě a naopak uvedenou polohu adjektivního přívlastku a slovesa udržující. Od které doby oba tyto typy žily vedle sebe a jak dlouho jejich koexistence trvala, nemůžeme zatím říci.

E. LITERATURA

1. Bečka, J. V.: Barokní čeština. «Časopis pro moderní filologii», 29, 1946:82-84.

Autor navrhuje tuto periodizaci tzv. protireformační češtiny: 1620-1650, 1650-1700, 1700-1740, 1740-1780. Každé období stručně charakterizuje a nastiňuje vývojové souvislosti, jež v těchto časových úsecích usměrňovaly vývoj češtiny.

2. Čyževskýj, D.: Das «Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens» des J. A. Comenius. «Wiener slavistisches Jahrbuch», 5, 1966: 59-85.

Příspěvek obsahuje také výklady o stylistickém umění Komenského.

3. Dvořák, E.: Výklady o přechodníku ve starších mluvnicích českého jazyka. In: *Acta Universitatis Carolinae, Philologica* 1-3, 1968, Slavica Pragensia X. S. 33-34.

Přehled názorů českých gramatiků 16.-18. století na užívání přechodníkových vazeb a jejich správnost. Článek obsahuje také cenné informace o výskytu přechodníků v některých rukopisech a tiscích.

4. Havránek, B.: Vývoj spisovného jazyka českého. In: *Československá vlastivěda, řada II.* Red. prof. dr. Oldřich Hujer. Praha, 1936, s. 1-144.

O období 17. a 18. stol. viz s. 64-76. Autor si všímá češtiny domácí i exulantské a snaží se nalézt příčiny jazykového úpadku doby pobělohorské. Věnuje pozornost také jazyku básnickému. Jediná syntetická studie o češtině 17. a 18. století.

5. Klimeš, L.: K vývoji české slovní zásoby v 2. polovině 17. století. In: *Sborník Pedagogického institutu v Plzni, Jazyk a literatura IV.* Odpovědný a výkonný redaktor M. Šváb. Praha, 1962, s. 15-54.

Lexikální rozbor kroniky Jana Norberta Zatočila z Loewenbrugku (1685) se zřetelem k cizím slovům. Na s. 34-51 slovník cizích slov.

6. Klimeš, L.: Přechodníkové vazby v kronice Jana Norberta Zatočila z Loewenbrugku (1685). In: *Acta Universitatis Carolinae, Philologica* 1-3, 1966, Slavica Pragensia VIII. Sérii

Philologica řídí redakční rada za předsednictví Zdeňka Urbana. S. 101-106.

Výklad o syntaxi přechodníků v Zatočilově kronice.

7. Klimeš, L.: K syntaxi kronik 2. poloviny 17. století. « Jazykovědné aktuality », 1967, č. 1:13-14.

Résumé přednášky o nepravidelnostech ve větné stavbě, shodě, pořádku slov a o souvětích ve čtyřech kronikách z let 1685-1688.

8. Klimeš, L.: Přechodníky v historické próze 17. a 18. století. In: Sborník Pedagogické fakulty v Plzni, Jazyk a literatura VIII. Odpovědný a výkonný redaktor M. Šváb. Praha, 1968, s. 17-62.

Autor se zabývá syntaktickou funkcí přechodníků, jejich postavením, neshodnými a nespojitými přechodníkovými vazbami atd. Příspěvek obsahuje také přehled názorů na užívání přechodníků, jak je nalézáme v mluvnicích 17. a 18. století.

9. Krejčí, K.: Latinské ozdoby v českých spisech Bartoloměje Paprockého z Hlohol. (Příspěvek k humanistické stylistice). In: Sborník filologický XII. Vydává III. třída České akademie věd a umění. Praha, 1940-1946, s. 1-36.

Autor ukazuje, do jaké míry je Paprockého vyjadřování prostoupeno latinskými prvky. Latinismy jsou jednak samoúčelné, jednak lexikální.

10. Krejčí, K.: Bartoloměj Paprocký z Hlohol a Paprocké vůle. Život-dílo-forma a jazyk. Praha, 1946. (Připraveno k tisku 1941). 270 s.

Jde o studii literárněhistorickou. Na s. 243-257 lze však nalézt zajímavé a cenné výklady o jazyce a stylu těch prací Paprockého, jež vyšly po r. 1600.

11. Oberpfalcer, F.: Jazyk knih černých, jinak smolných. Praha, 1935. 355 s.

Kniha podrobně studuje hláskosloví, tvarosloví, tvoření slov a skladbu protokolů městských soudů z let 1523, 1591, 1597, 1598, 1605, 1613, 1617 a 1638. Na s. 269-276 se Oberpfalcer zabývá přejímáním slov z němčiny, latiny a z románských jazyků. Významná studie umožňující lepší poznání vývoje českého jazyka zejména koncem století 16. a začátkem století 17.

12. Rösel, H.: Die tschechische und slovakische Sprache des 18. Jahrhunderts in Halleschen Drucken. « Zeitschrift für Slavistik », 3, 1958:186-196.

Práce je zajímavá svým tématem (exulantská čeština); podle našeho domnění lze jí však pro srovnávací účely použít jen do jisté míry, neboť je příliš přehledná a málo podrobná.

13. Svěrák, F.: Příspěvek k dějinám spisovné češtiny. In: Studie a práce linguistické I. K šedesátým narozeninám akademika Bohuslava Havránka. Vědeckí redaktori J. Bělič, M. Dokulil, K. Horálek a A. Jedlička. Praha, 1954, s. 405-419.

Obsahuje jazykový rozbor dvou knih vydaných r. 1723 a 1739. Dílčí příspěvek k poznání jazyka 1. pol. 18. století.

14. Svoboda, K.: K vývoji sémantiky některých předpon v češtině s přihlédnutím k polštině. In: Acta Universitatis Carolinae, Philologica 2, 1964, Slavica Pragensia VI. S. 119-127.

Autor sleduje význam předpon o-, ob-, po-, u-, za-, v češtině a v polštině od doby veleslavínské až do současnosti.

15. Škarka, A.: Komenského « Renuntiatio mundi » a její soudobé české paralely. In: Orbis scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag. Herausgegeben von Dietrich Gerhardt, Wiktor Weintaub, Hans-Jürgen zum Winkel. München, 1966. S. 767-783.

Na s. 768-769 zajímavé poznámky ke stylu J. A. Komenského.

16. Váša, P.: O barokní řeštině. « Věstník České akademie věd », 60, 1951:69-78.

Tento příspěvek je résumé z rozsáhlé disertace vzniklé v Gebauerově semináři. Zabývá se jazykem domácím i emigrantským z let 1701-1788. Těžiště práce je v 1. pol. 18. století. Obsahuje cenné, třeba hodně zhuštěné výklady o jazyce tohoto období. Slovní zásobě však věnuje pozornost jen nepatrnou.

17. Šmilauer, V.: Poloha přívlastku v Kronice pražské Bartoše Písaře. Praha, 1930. S. VII+256.

Předmětem Šmilauerova zkoumání není sice čeština 17. a 18. století, přesto však tuto knihu uvádíme, neboť má zásadní význam pro studium polohy přívlastku v češtině staré i nové.

D. Zusammenfassung

Dieser Aufsatz befasst sich mit der Wortfolge der aus den Jahren 1685-1688 stammenden Drucken mit historischer Thematik. Er ist differenzierend aufgebaut, d. h., er beachtet vor allem, womit sich die in den Druken angeführte Wortfolge von derjenigen des neuzeitlichen Tschechisch unterscheidet. Dieser Vorgang hat sich als notwendig erwiesen, denn die Arbeit hätte sich durch eine erschöpfende Beschreibung aller Belege der Wortfolge unzuweckmässig und unnötig ausgeweitet.

Im Vergleich zu dem heutigen Tschechisch zeigen sich die Unterschiede am klarsten in der Stellung des Adjektivs und des Verbs.

Das substantivische Genitivattribut steht häufig vor dem Substantiv.

Bei dem adjektivischen Attribut sind die Verhältnisse komplizierter. Adjektiva, die mittels der Nachsilbe *-cký*, *-ský* gebildet sind, pflegen im Druck Z postponiert zu sein, hingegen in den anderen Drucken öfters vor ihrem Substantiv zu stehen. Die anderen Adjektiva sind in allen Drucken häufiger anteponiert als postponiert. Die Possessivpronomina sind fast überall ohne Ausnahme anteponiert, nur im Druck Z stehen sie öfters hinter ihrem Substantiv. Die anderen Pronomina sind in allen Drucken anteponiert. Wo es möglich war, versuchten wir die Stellung des Adjektivs durch Motive zu erklären, die Vladimír Šmilauer im Buch «Die Stellung des Adjektivs in der Prager Chronik von Bartoš Písař» (Praha 1930) anführt.

Die bestimmte Form des Verbs steht in der Regel am Satzende. In den Nebensätzen ist diese Stellung beinahe monopol; in den Hauptsätzen dringt aber die en gegengesetzte Stellung in einigen Drucken ziemlich auffallend durch. So befindet sich z. B. das Verb in den Hauptsätzen im Druck R in 17%, im Druck F in 23% und im Druck L sogar in 47% der Fälle in keiner Endstellung. Auf die Stellung des Verbs hat die aktuelle Gliederung der Aussage, der Umgang der einzelnen Satzteile und die Betonung den grössten Einfluss.

Die Wortfolge unserer (allerdings auch anderer) Drucke hat das Deutsch und Latein ziemlich beeinflusst. Aber nur von dem Autor des Druckes Z wissen wir, dass er beide diese

Sprachen beherrschte. Die Verfasser der anderen Drucke kennen wir gar nicht. Möglicherweise wären die Unterschiede zwischen dem Druck Z und den anderen Drucken eben Zatočil's Kenntnissen der deutschen und lateinischen Sprache zuzurechnen.

Es liess sich erwarten, dass sich zwischen den einzelnen Drucken gewisse Unterschiede der Wortfolge kennbar machten. Der Druck Z unterscheidet sich aber auffallend von allen anderen durch einen starken Hang des Postponierens der Adjektiva und Possessivpronomina sowie der klaren Tendenz der Schlußstellung der bestimmten Zeitwörter auch im Hauptsatz. Eine starke Tendenz der Schlußstellung des bestimmten Zeitwortes macht sich auch im Druck V bemerkbar.

In unseren Drucken erscheinen also nebeneinander zweierlei Typen der Wortfolge: eine die Postposition des Adjektivattributs und der Endstellung des Verbs im Hauptsatz lockernde sowie im Gegensatz die angeführte Stellung des Adjektivattributs und des Verbs aufrechterhaltende. Von welcher Zeit ab beide diese Typen nebeneinander auftraten und wie lange ihre Koexistenz andauerte, können wir vorläufig nicht sagen.

Lumír Klimeš

Sprachen betraute die Vorarbeit der anderen Sprache kennen wir gar nicht. Möglicherweise wären die Unterschiede zwischen dem Druck X und dem anderen Druck in einem kleinen Teil des Textes und lateinischen Sprache...

- A. ÚVOD 1
- B. ROZBÍRANÉ TISKY A JEJICH ZNAČKY 2
- C. POŘÁDEK SLOV 3
 - AA. Poloha příklonek 3
 - 1. Zvratné se, si 3
 - 2. Ostatní příklonky 4
 - BB. Poloha přívlastku 4
 - 1. Substantivní genitivní přívlastek 5
 - 2. Adjektivní přívlastek 6
 - a) Tvaroslovná adjektiva 6
 - aa) Adjektiva tvořená příponami -cký, -ský 6
 - bb) Ostatní adjektiva 8
 - b) Zájmena 13
 - aa) Přívlastňovací zájmena 13
 - bb) Ostatní zájmena 14
 - CC. Poloha slovesa 15
 - 1. Poloha určitého tvaru slovesného 15
 - a) Jednoduché tvary slovesné 15
 - b) Složené tvary slovesné 18
 - c) Modální (fázová) slovesa s infinitivem 20
 - d) Zvratná slovesa 22
 - 2. Poloha neurčitého tvaru slovesného 23
- D. SOUHRN 23
- E. LITERATURA 25
- G. NĚMECKÉ RÉSUMÉ 28

Die Namenforschung galt in der Tschechoslowakei noch unlängst als eine eher private Angelegenheit. Mit der Gründung der Onomastischen Kommission als Arbeitsplatz der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften (ČSAV) in Prag im Jahre 1962 wurde diese auch bei uns auf offizielle Basis gestellt.

ONOMASTIK IN DER TSCHECOSLOWAKEI

Die Namenforschung galt in der Tschechoslowakei noch unlängst als eine eher private Angelegenheit. Mit der Gründung der Onomastischen Kommission als Arbeitsplatz der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften (ČSAV) in Prag im Jahre 1962 wurde diese auch bei uns auf offizielle Basis gestellt. Die Prager Onomastische Kommission (Místopisná komise = MK) koordiniert die Arbeit einer ganzen grossen Gruppe von Mitarbeitern, die in Böhmen und Mähren zerstreut sind. Für die Slowakei wurde in Pressburg (Bratislava) eine onomastische Sektion bei der Slowakischen Akademie der Wissenschaften (Slovenská akadémia vied = SAV) gegründet. Für die onomastische Arbeit in der Tschechoslowakei war die Gründung einer speziellen onomastischen Zeitschrift von grosser Bedeutung. Im Jahre 1960 bereiteten Prof. Dr. Vladimír Šmilauer, der drz. Vorsitzende der MK, mit Dr. Jan Svoboda, dem wissenschaftlichen Sekretär der MK, die Herausgabe des Blattes «Berichterstatter der Onomastischen Kommission der ČSAV» (Zpravodaj Místopisné komise ČSAV = ZMK) vor. Diese 5 x jährlich erscheinende Zeitschrift spielte bald eine bedeutende Rolle im Lande selbst wie auch im Ausland. Die bisher 8 erschienenen Jahrgänge haben ein hohes Niveau¹.

Man findet hier kleinere und umfassendere onomastische Arbeiten und eine Bibliographie von Flurnamen; grosse Aufmerksamkeit wird besonders Informationen gewidmet. Bemerkenswert sind Šmilauers berühmte «Hunderte von Nachrichten», welche die Weltnamenforschung in Kürze enthalten. Viele Ar-

¹ Siehe den Artikel von Dr. J. Svoboda «Zustand und Aussichten der Namenforschung in der Tschechoslowakei» - Sprachenwissenschaftliche Aktualitäten 1968, 1, 1-10.

beiten erschienen natürlich auch in anderen Zeit- und Sammelchriften, aber der «Berichterstatter» wurde faktisch zum Zentrum der tschechoslowakischen onomastischen Arbeit. Ausserdem veröffentlicht die MK von 1966 auch selbständige Publikationen, wenn auch nur ziemlich selten wegen Editionsschwierigkeiten.

1966 erschien der 1. Band der Sammelchrift «Onomastische Arbeit», welche damals Prof. Dr. V. Šmilauer zu seinem 70. Geburtstag gewidmet wurde. Die Rezension dieses Bandes hat der Jubilar selbst im ZMK abgedruckt (7, 1966, 279-280, 312-379). In diesem Zusammenhang mache ich auch auf eine Sammelchrift der philosophischen Fakultät aufmerksam, welche bei derselben Gelegenheit herausgegeben wurde und ebenso einige onomastische Arbeiten brachte².

Im Jahre 1967 veröffentlichte die MK in einem selbständigen Band — einem Supplement zum ZMK — Referate aus der III. Arbeitskonferenz für die slavische Onomastik in Liblice bei Prag im September 1966. Und endlich im Mai 1968 erscheint der 2. Band der Sammelchrift «Onomastische Arbeit» zum 70. Geburtstag des Dr. Witold Taszycki, Professor an der Jagellonischen Universität in Krakau (Polen), eine der führenden Persönlichkeiten der slavischen Namenforschung. Diesen Band hat Prof. Dr. V. Šmilauer selbst geordnet. Da es sich um die neueste und in ihrer Art eine repräsentative Publikation handelt, möchten wir ihr mehr Aufmerksamkeit widmen.

Diese Sammelchrift enthält etwa 40 Arbeiten tschechischer und slowakischer Namenforscher. Die Mehrheit der Beiträge beschäftigt sich hauptsächlich mit inländischer Thematik. Zuerst werden wir jedoch von der Minderheit der Beiträge mit fremder Thematik sprechen.

J. Bartůšek erklärte vorerst die Herkunft jüdischer Personennamen der Neuzeit (er wies besonders auf biblische und aus dem Arameischen stammende Namen hin) und fügte sogar ein kleines Wörterbuch mit der Erklärung einzelner Namen bei. Serbische Thematik befindet sich im Beitrag des A. Frinta über Vor- und Beinamen der Laussitzer Serben und der Aufsatz

² Auf diese Sammelchrift nimmt Bezug das Referat von L. Klimeš «Annali sezione slava X», 1967, 234-236.

des J. Petr befasst sich mit Problemen der Bildung serbischer onomastischen Terminologie (er betont besonders den starken Einfluss der deutschen Sprache). M. Frydrieh vergleicht zweigliedrige slavische und nordgermanische Personennamen, Z. Hauptová behandelt die interessante Frage der Uebernahme griechischer Personennamen in die altkirchenslavische Sprache (es handelt sich hier nämlich um Bücherentlehnung und die ganze Erscheinung hängt mit der Annahme des Christentums zusammen). Einen grossen Einfluss auf die spätere altkirchenslavische Form hatte das graphische Bild des griechischen Originals. V. Polák kehrt zu den sog. ilyrischen Hydronymen in Europa zurück. Diese Frage ist nämlich immer noch streitig. J. Spal hat sich zu einer ziemlich schwierigen Aufgabe gemacht über den Urprung von Volks- und Stammmamen zu berichten.

Beiträge mit inländischer Thematik zeigen die ganze Breite von Interessen und Fragen auf, welche die tschechische Namenforschung heute beleben.

Mit Personennamen befasst sich J. Beneš (der Vorname Ladislav entstand aus Vladislav, der älteste Beleg ist aus dem Jahre 1369), J. V. Bezděka (die ältesten Zunamen in der Pilgramer Gegend haben Belege aus dem 16. Jahrhundert), Š. Krištof (die Frage der von slowakischen Tiernamen abgeleiteten Zunamen — am häufigsten treten da Namen von Tieren auf, die mit dem Menschen bei der Arbeit in Berührung kommen), E. Michálek (bespricht die interessante altschechische Variante Klement — Kliment, was tiefer begründet ist in der kulturellen Orientation unserer Länder im Anfang des christlichen Zeitalters) und J. Svoboda (bearbeitet den Namen Burian und seine Herkunft).

Der Grösstteil der Beiträge mit inländischer Thematik ist geographischen Benennungen gewidmet. Das ist ganz logisch, da ja die erste Aufgabe der MK im Sammeln und im Bearbeiten von schwindenden Flurnamen besteht.

Ortsnamen, welche mit -ava (Typ Černava) enden, ist ein Artikel von F. Cuřín gewidmet. I. Lutterer sortiert und erklärt Ortsnamen mit der Nachsilbe -n-, J. Matejek bespricht den Namen «Banská Bystrica». V. Šmilauer sondert Ortsnamen von Pflanzennamen ab, die mit -í, -ina enden. R. Šrámek wendet sich zum tschechisch-polnischen Grenzstrich und erklärt Ortsnamen

dieses interessanten Gebietes. Sehr aktuell - besonders für das westliche Grenzgebiet — ist der Artikel von P. Trost über die Zweisprachigkeit einiger Ortsnamen (es handelt sich um eine gleichzeitige Existenz von tschechischer und deutscher Gestalt desselben Namens). B. Varsik erklärt die Entstehung des Wortes « Harnóc ».

Flurnamen sind reichlich vertreten. E. Knap löst die Frage der Entstehung des Flussnamens Cidlina (Zufluss der Elbe vom rechten Ufer her). M. Majtán macht auf die sachliche Unterlage der Mikrotoponymen aufmerksam und M. Majtánová knüpft daran konkret an mit ihrem Beitrag über die Grenzobjekte der Stadt Krupina in der Slowakei. F. Matějka kehrt wieder zu den typisch mährischen Flurnamen « Padělky » zurück. Sehr interessant ist die Arbeit von E. Milavcová über den Einfluss von Hausnamen auf die Erstehung von Gassenbenennungen in Prag. Hier gibt es Belege schon aus dem 14. Jahrhundert. Wertvolles bringt der methodische Beitrag der Einteilung der Benennungen von Wegen. Diese Benennung wurde von L. Olivová-Nezbedová auf dem reichen Material der MK aufgebaut. Ihre Arbeit kann als Behelf für weitere Arbeiten dienen. M. Šlajsová und S. Utěšený interessieren sich für Weinberge und Hopfengärten und ihren Einfluss auf die onomastische Terminologie. S. Utěšený fasste seine Arbeit eher im Allgemeinen auf und widmete seine Aufmerksamkeit nur der Benennung « Vinice » und « Chmelnice ». M. Šlajsová bearbeitete diese Frage bis ins Einzelne und zwar für das ganze Gebiet des heutigen Gross-Pilsen, ohne den geschichtlichen Fragen betreffs der Weinberge und Hopfengärten in diesem Gebiet auszuweichen. Der Beitrag des J. Vávra über die Namen von alten Gasthäusern in Böhmen ist nicht nur belehrend, sondern auch witzig. Zum Abschluss erklärt R. Vermouzek den mährischen Flurnamen « Šiberná ».

I. Honl und V. Zlatohlávek widmen ihre Aufmerksamkeit den Volksetymologien in den geographischen Benennungen. Dies ist sehr interessante aber bisher noch ungenügend durchforschte Frage. Diese Sammelschrift wird durch Beiträge von bibliographischen Charakter ergänzt (A. Berndorf « Die Onomastik in der Gegend von Nepomuk vor dem Jahre 1540 », J. Skutil « Die Onomastik in den 35 Jahrgängen der Zeitschrift Slavia » und J. Špét « Toponymische Materialien in der Verlassenschaft

des Čeněk Zíbrt » sowie der Aufsatz von J. Peter über W. Taszycki).

Zum Abschluss möchten wir noch bemerken, dass die tschechoslowakische Namenforschung in letzter Zeit noch durch ein Werk bereichert wurde und zwar durch die Monographie des Fr. Cuřín « Studien über die historische Dialektologie und die Toponomastik Böhmens ». Diese Arbeit würde jedoch eine eingehende Rezension verdienen. Wir ziehen es aber vor dieses schon so umfangreiches Referat nicht mehr zu erweitern.

Marie Šlajsová

ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ

(Картина К. Брюллова в восприятии русских поэтов
1830-х годов)

I

Пушкин увидел картину Брюллова «Последний день Помпеи», прославленную прессой и молвой, повидимому, сразу же как только открылся к ней доступ в эрмитажном помещении Зимнего дворца, около 15 августа 1834 года¹. Картина произвела на Пушкина столь сильное впечатление, что он фиксировал его стихами, сочиненными тогда же, или вскоре:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля содрогнулась — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ гонимый страхом,
Под каменным дождем, под воспаленным прахом,
Толпами, стар и млад бежит из града вон.

¹ Картина «Последний день Помпеи» (1827-1833) была написана К. Брюлловым (в Риме — Неаполе — Милане) по заказу известного богача и мецената А. Н. Демидова (первый заказ М. Г. Разумовской) и в июне 1834 года доставлена в Петербург, в качестве подарка Николаю I и «с высочайшего соизволения» передана затем в дар Академии Художеств. Была выставлена для обозрения в Зимнем дворце (в здании Эрмитажа) около 15 августа 1834 года, а весной 1835-ого перенесена в выставочный зал Академии Художеств (сверх ежегодной, для картины Брюллова учреждена была «чрезвычайная выставка») и находилась среди картин Академии Художеств по 1850 год, когда была передана Русской школе учрежденного в Эрмитаже музея. В 1897 году, в числе 80 картин русской школы, находилась в Музее Александра III (теперь Государственный Русский Музей,

Вот все, что более или менее отработалось из многослойного черновика и составляет как бы стихотворение. Задумывал ли Пушкин какое-то произведение на тему гибели Помпеи², или стремился создать лишь поэтический эквивалент изображенного на картине Брюллова, своего рода надпись? Это немногословная формула темы (наступление гибельной стихии и человек), которую Пушкин означил все определившей метафорой «боевое знамя». В стихотворении и черновой работе над ним явственны черты поздней поэтики Пушкина: строжайший отбор лексический и фразеологический, цель которых простота и точность углубляющие мысль и зримость изображаемого. Так, выражение «земля волнуется» заменяется более точным, определяющим землетрясение — «земля содрогнулась». Эпитет «багровый» дым, Пушкин снимает, как обедняющий метафору «боевое знамя». По этой же причине Пушкин перерабатывает стихи:

Толпами стар и млад бежит. Пожар блещет
Мглу ночи осветил

выработав строгий стих:

Толпами стар и млад бежит из града вон.

где она находится и ныне). Пушкин, вероятно, был в числе тех, кто видел картину одним из первых еще в Зимнем дворце. Возможно, что Пушкин смотрел картину неоднократно, так же как и Гоголь, написавший в своем очерке «Последний день Помпеи», что смотрел картину с 15 по 20 августа (дата статьи) — четыре раза.

² Картина Брюллова могла подсказать воображению Пушкина множество сюжетов, которые привели бы его к обильным материалам гибели Помпеи (Les lettres de Plin le jeune, traduites par Jules Pierrot. Paris, 1828, t. II; Ruines de Pompei, 1826; V. Zahn «Neue entdeckten Wandgemälde in Pompeji», 1828; «Herculaneum und Stabia» 1928-1830 и мн. др.). Европейская пресса сообщала систематически о новых находках и популяризировала тему (оживление в прессе связано со значительными раскопками 1810-1820-х годов). В 1834 году начал публиковаться роман Бульвера «Последний день Помпеи», затем выпущенный отдельным изданием (The last day of Pompeii, by E. L. Bulwer, 1835). В эти же годы начали появляться гравюры с рисунков и живописи, писанных с натуры (виды помпейских руин, копии фресок, общие виды местности, см., например, рисунки François Muzais 1809-1811). В 1822 году была написана картина английского живописца Джона Мартина (John Martin, 1789-1854) «Гибель Геркуланума и Помпеи» (ныне - в галлерее в Манчестере). Гравюры с картин этого художника пользовались большой популярностью. См. примеч. 17.

Первоначально Пушкин хотел подробнее описать символическое падение «кумиров», изображенное Брюлловым. В черновике стихи:

Столпы шатаются - с их [тесной] [узкой] гордой вышины
кумиры падают³

Здесь попытка архитектурного изображения, скульптуры, тесно поставленных на высоком постаменте фигур. Подробная эта характеристика уводила от главного: символического падения античных богов. Окончательная редакция сосредоточила внимание на самом сокрушении кумиров, с их пошатнувшихся столпов (слово столп само по себе означает неколебимое «гордое» основание, поддержку). Шатнувшиеся столпы и символизируют у Брюллова поколебленный гармонический мир античности, тогда как мир этот еще вот он, во всей своей пластичности и величии ничуть не искаженный содроганием «последнего дня». Именно эту главную мысль художника и стремился запечатлеть Пушкин. Устремление Пушкина к зримой точности изображаемого связано с характером живописи Брюллова, но и предопределено самой поэтикой Пушкина 1830-х годов, в частности теми ее средствами, которыми решались образы аналогичной трагической темы. Сравнивая черновик стихотворения «Везувий зев открыл» с близкой по времени черновой рукописью «Медного всадника» (1833), мы не можем не заметить сходства в характере работы. Естественным поэтому кажется сравнение с данным стихотворением именно тех стихов «Медного всадника», в которых изображено начало наводнения:

Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало

³ А. С. Пушкин. Полн. Собр. Соч. АН СССР, 1958, т. 3 (I), стр. 332, и там же т. 3(2) стр. 945-947 (черновик).

Таковы всем известные и памятные стихи, результат огромной черновой работы. В черновике поэтический язык еще не так строг, лишь постепенно Пушкин освобождается от всего, что хоть сколько нибудь уводит от главного, или мельчит это главное (так, «тигр» заменяется обобщенным «зверь», отбрасывается стих: Через гранитную ограду (На город кинулась) и т. п.⁴

Четкость, зримость изображения связана у Пушкина с самой трактовкой трагической темы. Пушкина увлекало не «идеальное»* выражение катаклизма, не экзотика необычайного, чудовищного, а изображение природы в ее реальности. Такую же трактовку темы гибели, предсмертного часа, «момента истины» увидел Пушкин и в «Последнем дне Помпеи». Другое дело, что в поэзии Пушкина зримая реальность углублялась подлинным историзмом, проникновением в психологическую и социальную суть. Этого высшего, видимо, и не искал Пушкин в живописи Брюллова, предпочитая, как всегда, восхищаться достигнутым в искусстве, а не порицать за то, чего не было, но могло бы быть.

Стихотворением «Везувий зев открыл» не ограничилась реакция Пушкина на картину Брюллова. В статье «Фракийские элегии» (1836) Пушкин размышляет о путях творчества (об устремлении «по следам гения» и «открытии новых миров») и неожиданно ссылается на Брюллова, который «усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал «Афинскую школу» Рафаэля. А между тем, говорит Пушкин, «в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по улице чудно освещенной вулканом»⁵. Хотя сказанное является лишь попутным замечанием (тут же зачеркнутым) в статье, которая к Брюллову и живописи отношения не имеет — Пушкин здесь в двух фразах дал почти исчерпывающую характеристику

⁴ Пушкин. Полн. Собр. Соч. АН СССР, 1948, т. 5, стр. 140 и стр. 451-451 (черновик).

* Терминология пушкинского времени, в смысле - отвлеченное.

⁵ Пушкин. Полн. Собр. Соч. АН СССР, 1949, т. 12, стр. 372.

творчества Брюллова, его картины «Последний день Помпеи».

В замечании Пушкина речь идет о самом факте «списывания» «Афинской школы» и о внутренней связи между картиной «Последний день Помпеи» и многофигурной фреской Рафаэля. Поклонник Рафаэля⁶, Пушкин несомненно хорошо знал ватиканскую фреску «Афинская школа» и по репродукциям и в копии Брюллова, красующейся в рафаэлевском зале Академии Художеств⁷. О копии Брюллова в Петербург из Рима писали, что она делает ему «отличнейшую честь», а выдающийся итальянский художник того времени Камуччини говорил, что «еще никогда подобной копии с Рафаэля до сих пор не было, хотя многие отличнейшие художники копировали его творения»⁸.

Брюллов работал над копией, как Пушкин пишет, «с пламенным и благородным подобострастием» почти три года явно готовя себя к оригинальным полотнам, и писал своим поощрителям в Россию, что их желание «доставить... средства занять у Рафаэля то, что составляет его отличное достоинство: величие и изящнейший стиль» — составляет и его, Брюллова, надежду. При этом Брюллов заверял, что они напрасно боятся за его склонность к «стилю французской школы», т. к. он не находит его «так соблазнительным и что одно внимательное рассмотрение произведений итальянской школы уже достаточно, чтобы

⁶ Пушкин неоднократно восторженно упоминает имя Рафаэля в своих произведениях и, любопытно, что с искусством Рафаэля, с чистотой и ясностью изображения на его полотнах сравнивали поэзию самого Пушкина. Так, Баратынский писал Н. Полевому об «Евгении Онегине»: «Какая прелесть! Какой слог блестящий, точный и свободный! Это рисовка Рафаэля. Живая и непринужденная кисть живописца из живописцев» (Письмо от 25 ноября 1827 г. Русский Архив, 1872, стр. 351).

⁷ Общество Поощрения Художеств, в 1823 году заказало К. Брюллову копию (на полотне в натуральную величину) фрески Рафаэля «Афинская школа, или философия» в Ватикане (Станца делла Сеньятура 1508-1511). Работа, начатая Брюлловым в 1823 году, была завершена в 1828 г., а отправлена в Петербург весной 1829 года, где затем водворена в учрежденном зале Рафаэля в здании Академии Художеств.

⁸ Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову. СПб, 1906, стр. 102.

предохранить от сего временного поветрия»⁹. Что же именно называл Брюллов «временным поветрием» в искусстве? Речь шла об односторонних подражателях Жерико и Делакруа, усвоивших лишь свободные приемы живописи и свободу в сюжетах, характерную для романтизма. Эти подражатели и определили моду на все таинственное, «ужасное», на мистику и фантастику, утвердившиеся в живописи, так же как в литературе. В глазах сторонников гармонической ясности древних, школы Рафаэля и Микель Анджело живопись французских романтиков была эталоном небрежности, нечеткости (хотя и боглости) рисунка, не дающего объемных представлений, туманного «замутненного» колорита. Брюллов писал в Петербург: «В первых числах апреля было здесь открытие французской школы; все работы пенсионеров ее, казалось, как бы одним написаны, так они однообразны в сочинении, рисунке и красках!...»¹⁰. Итак, «одно смотрение произведений итальянской школы» отвращало Брюллова от модного течения. А было не одно «смотрение», но и «списывание», исполненное «пламенным и благородным подобострастием».

Два факта творческой жизни Брюллова: копирование «Афинской школы» и замысел «Последнего дня Помпеи» у Пушкина отнюдь не противопоставлены, а объединены внутренней зависимостью картины Брюллова от школы Рафаэля. Иначе понять мысль Пушкина нельзя, ведь пишет он в своей статье именно об открытии новых миров в сфере подражания. И, действительно, можно ли, рассматривая приемы композиции, рисунок и колорит «Последнего дня Помпеи», не видеть признаков подражания приемам композиции, объемности фигур, мягкой и в то же время четкой кисти Рафаэля? В картине Брюллова наличествует, прежде всего, основной эстетический принцип итальянской школы (восходивший к античности), который не допускал в лицах и движениях ничего безобразного, не пластичного, искажающего красоту гармоничного человеческого облика. В этом отношении может быть наиболее характерной

⁹ Архив Брюлловых, стр. 80.

¹⁰ Архив Брюлловых, стр. 81.

является картина Рафаэля «Пожар в Борго», где при всей экспрессивности движений горожан, созерцающих пожар и бегущих, — их фигуры, жесты и лица не искажены ни страхом, ни горем. Они красивы и печальны. Но не менее в этом отношении характерна, и «Афинская школа», собрание мыслителей, средоточие и апофеоз интеллектуальной жизни античного мира. Ум, интеллект у Рафаэля не подавляет тело, не накладывает на лица и движения особого неизбежного отпечатка. Мудрецы «Афинской школы» прекрасны и величавы, их движения ритмически сообразны и подчинены общему ритмическому замыслу. Закону соразмерности, сообразности и гармонии подчинено у Рафаэля и расположение групп многофигурного изображения. Каждая имеет свой строй, форму и движение, объединяющее ее с общей композицией.

Именно этот принцип положен в основу «Последнего дня Помпеи» (что и создает у нас, воспитанных на сдвигах романтизма и последующих передовых направлений живописи, — впечатление неприятной выписанности, статичности, нарочитой отдельности групп бегущей толпы). В самой композиции «Последнего дня» есть черты, отдаленно напоминающие «гирляндность» расположения фигур «Афинской школы». («Подобно гирляндам развеваются человеческие фигуры» — пишет о фреске Рафаэля исследователь искусства в наши дни)¹¹. «Гирлянда» «Афинской школы», имея центр в фигурах Платона и Аристотеля, стоящих на фоне глубокой перспективы портика, «развевается» вдоль стен его, по левой и правой сторонам, спускаясь по краям беломраморной лестницы. «Гирлянда» разомкнута у площадки переднего плана с утяжелением многофигурной группы справа (Архимед и его последователи). Вне «гирлянды» выделена одинокая фигура мыслителя, полулежащего на ступенях портика. Глубина композиции определена не только перспективой заднего плана, но и чернотелыми квадратами мраморной площадки на переднем плане.

¹¹ Н. Н. Пунин, История Западно-Европейского искусства. Л.-М., 1940, стр. 164

Брюллов в композиции «Последнего дня Помпеи» хотя и не последовал «гирляндности» расположения, однако дал бегущих помпейцев не беспорядочной толпой, а сосредоточил группы по левой и правой сторонам улицы города (с открытой перспективой на заднем плане, и свободном переднем плане). В центре переднего плана на картине Брюллова — фигура разбившейся женщины, с ползущим к ней ребенком. Группа бегущих по правой стороне — выдвинута и утяжелена многими фигурами (старец, несомый сыновьями, один из которых прощается с упавшей матерью; новобрачная в венке на руках у супруга). Таким образом, какие-то основные черты композиции «Афинской школы» здесь применены вплоть до четких квадратов (здесь булыжники мостовой) на самом переднем плане, углубляющие перспективу.

В картине Брюллова поражает четкость и прорисовка деталей и хотя в целом вещь писана как подобает большому полотну — «широкой и мягкой кистью» (выражение Брюллова), мы можем рассмотреть и лепестки брачного венца и орнамент на сосуде и вздувшиеся вены на ногах старца. Здесь Брюллов верен натуре и в монументальных формах зданий Помпеи и типе лиц южной Италии, недаром ссылаясь на Рафаэля и на Леонардо да Винчи, Брюллов говорил, что только в Италии понял значение «верного изображения природы». Достигнув некоего приблизительного идеала рафаэлевской ясности и чистоты колорита в копии «Афинской школы», Брюллов пытался применить достигнутое в живописи «Последнего дня Помпеи».

Несколько лет, проведенных в созерцании и «подобострастном» пересоздании «Афинской школы», апофеоза античной культуры, выработали у Брюллова особое понимание ее, которого не было еще, когда создавались ранние произведения на античные сюжеты («Нарцисс», «Персей и Андромеда» и многие другие). В сфере работы над копией фрески Рафаэля, когда представление Брюллова о классической культуре углубилось и расширилось закономерно возник и интерес к гибели классического мира. Так в творческой жизни предопределилась тема (хотя бы и подсознательно), затем случайно или не случайно уточнившаяся

сюжетом «Последнего дня Помпеи». Отсюда, понятно, что сюжет этот вовсе не был для Брюллова лишь формой для изображения трагической коллизии. Напротив, трагическая коллизия давала возможность своеобразного воплощения гармонического мира. Для такого изображения были вполне закономерны избранные Брюлловым средства классической палитры, хотя ими Брюллов ограничиться не мог, потому что все же это была тема гибели прекрасного классического мира, а не его апофеоз.

Пушкин фиксировал трагическую сущность темы Брюллова и в стихотворении «Везувий зев откыл» и словами: «А между тем в голове его (Брюллова) шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали...». Падающие «кумиры», шатнувшиеся столпы храмов и явились символом, которым решена у Брюллова тема гибели. И здесь, для соотнесения трагического и гармонического Брюллов применил прием свободной, романтической живописи. Разрыв молнии, прорезав клубы дыма и пепла, высветил и падающих богов и шатнувшиеся столпы и бегущий народ, его красоту и пластичность. Но этот еще прекрасный трепещущий жизнью мир, освещенный белым светом молнии, исполненный в интенсивном колорите (желтый, синий, алый), находится в смыкающемся кольце красок сумрачных, отсвечивающих багровым заревом (тона черно-красные, мутные, с потерей контуров). Живопись решена двумя источниками света: заревом полыхающего огня вулкана и особым электрическим светом молнии. Эта двусветность сама по себе не была изобретением, напротив, довольно обычным приемом современной Брюллову романтической живописи. И светотень и разрывы облаков и черные силуэты здания на полотне Брюллова связывают его живопись со столь неприятной для него французской манерой. Но функция этих приемов живописи у Брюллова совершенно иная. Здесь, это не атрибуты трагической обстановки, ставшие у романтиков неизменными. Здесь эффекты света оказались нужными художнику для того, чтобы высказать мысль свою. Европейская пресса оценила эту внутреннюю резонность резкой светотени. В статье историка Висконти, современника Брюллова было отмечено значение, смысл

самого акта грозы и молнии, воздействие его на бегущих помпейцев: « Вдруг, посреди их бегства, раздается над ними грозный, оглушительный удар грома. Они останавливаются и, пораженные ужасом, смотрят на небо, как бы страшась, чтобы оно не обрушилось на их головы. Прежний их страх подавляется новым и образует некоторый промежуток в их положении »¹².

Критик отметил принципиально новое применение двух различных источников света в картине Брюллова, эту « смелую мысль столь же счастливую, как и неподражаемую, осветить всю переднюю часть картины быстрым, минутным и беловатым блеском молнии, рассекающей густое облако пепла, облежавшее город, между тем как свет от извержения, с трудом проникая сквозь глубокий мрак, набрасывает на задний план красноватую полутьму »¹³. Разумеется не самый прием освещения явился новизной, а соединение романтического дерзания со сферой гармонической ясности.

В этом же объединении был залог той высшей натуральности поэтического образа, которой добился сам Пушкин. Вот почему, разглядев в живописи « Последнего дня Помпеи » черты ему творчески близкие, Пушкин готов был считать художника открывателем новых миров, тогда как он был разве что на подступах к этим открытиям.

По-видимому, знакомство с картиной Брюллова в известной мере определило включение темы « Последний день Помпеи » в число пяти, предложенных импровизатору в повести « Египетские ночи » (1835). Характерно, что Пушкин ввел тему именно в брюлловской интерпретации. Не гибель Помпеи, а последний день ее жизни. Именно в таком повороте эта тема близка была автору « Пира во время чумы » (1830). Состояние людей « бездны на краю », а не самое изображение этой бездны, являлось задачей поэта. Несомненно, что тема эта не только могла предстоять гениальному импровизатору, но гению самого Пушкина.

¹²⁻¹³ Visconti P. E. « L'ultimo giorno di Pompei, quadro di C. Bruloff », Milano, 1833.

II

« В один день » пишет Гоголь о своем художнике Черткове¹⁴ он увидел на столе своем записку, в которой Академия художеств просила его, как достойного ее члена, приехать дать суждение свое о новом присланном из Италии произведении усовершенствованного там русского художника... который от ранних лет носил в себе страсть к искусству, с пламенной силою труженика погряз в нем всею душою своею... бросился без всяких пособий в неизвестную землю; терпел бедность, унижение, даже голод, но с редким самоотвержением презревши всё, был бесчувствен ко всему, кроме своего милого искусства ». Так, уже зная кое-что о жизни этого труженика, одного из прежних товарищей, Чертков отправился на выставку. Он увидел произведение, которое « было просто, невинно, божественно, как талант, как гений... Вся картина была — мгновение... Изумительно прекрасные фигуры группировались непринужденно свободно... Невольные слезы готовы были покатиться по лицам... Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению » (« Портрет » 1832-1834). Повесть вошла в сборник « Арабески » (1835), куда, среди других статей об искусстве, Гоголь поместил и свой пылкий отзыв о « Последнем дне Помпеи ». Под одной обложкой поместились характеристика картины Брюллова, названной « верховным совершенством » и описание полотна безымянного художника, которое поразило Черткова « окончательным совершенством кисти ». Не выдержавший подвига во имя своей высшей идеи, талантливый Чертков делается модным художником. Он обретает славу, богатство, положение, но вдруг срывается мгновенно, постигнув свое ничтожество и утрату дарования. Он сражен высоким произведением художника-подвижника. Впоследствии, перерабатывая повесть, Гоголь усилил тему и ввел подробности, которыми

¹⁴ Повесть « Портрет » написана в 1832-1834 гг. и вошла в книгу « Арабески » СПб., 1835. Вторая редакция (со многими исправлениями, дополнениями и изменением имени героя, вместо Чертков — Чартков) — в журнале « Современник » 1842, кн. 3.

подчеркнул и связь между характеристикой полотна Брюллова и картины, своим величием сразившей Черткова. Кажется, Гоголь даже хотел, чтобы в безымянном художнике, картина которого была привезена из Италии (сам художник в это время не появился в Петербурге), — узнали реальные черты Брюллова. В поздней редакции уже прямо говорится о Риме, где «оставив себе в учителя одного божественного Рафаэля» художник совершал свой замысел. Говорится и о том, что в картине сказалось «изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений». Здесь, в поздней редакции повести, Гоголь обращает внимание на то, что «последний предмет в картине был им проникнут во всем... везде уловлена была эта плавучая округлость линий, заключенная в природе». Все эти прибавления поздней редакции имеют прямые аналогии в очерке Гоголя «Последний день Помпеи» и в реальной биографии Брюллова (его работа в Ватикане над копией избранной им фрески Рафаэля «Философия» и прочие работы). Однако суть дела не в том насколько Брюллов является прототипом безымянного художника из повести «Портрет». Как все прототипы, и этот, разумеется, не абсолютен. Важно то, что и в повести и в статье о Брюллове и в других статьях об искусстве, вошедших в «Арабески» — Гоголь одинаково трактует тему воскресения искусства в девятнадцатом веке. Во всех этих произведениях, — вечному понятию прекрасного, утвержденному изначально древними, лишь преображаемому высокими достижениями последующих эпох — Гоголь противопоставил зыблещую моду, погоню за эффектом, дробность, туманность и отвлеченную идею («идеальность») искусства, которое неспособно ни на что сильное и глубокое. Так, в статье о Пушкине Гоголь пишет о «смелости его кисти», об удивительной простоте и глубине, отсутствии красноречия, эффектов «пестрого убранства», об утверждении в его поэзии того «ясного мира, который так дышит чертами, знакомыми одним древним», где «и наслаждение, и простота, и мгновенная высота мысли»... («Несколько слов о Пушкине»).

В очерке «Скульптура, живопись и музыка», Гоголь говорит о «всей дробности прихотей и наслаждений, над вы-

думками которых ломает голову наш XIX век», в ущерб целостному понятию о красоте. С девятнадцатым веком, по мнению Гоголя, пришло «множество удивительных вещей, но истинно великого, исполинского уже не было» («Об архитектуре нынешнего времени»).

Варианты этих же мыслей, мы находим и в очерке «Последний день Помпеи». Здесь, также как в статье о Пушкине, Гоголь осуждает в искусстве новейшего времени, торопливое желание произвести эффект. И, как бы продолжая и углубляя свою мысль о творчестве Пушкина, Гоголь говорит в статье о Брюллове, что «может быть XIX век, по странной причуде своей, «наконец обратиться ко всему безэффектному». Разумеется здесь и заключено главное, что уже тогда составляло творческую задачу самого Гоголя, поместившего в сборник «Арабески» повести «Невский проспект» (1833-1834), «Записки сумасшедшего» (осень 1834), уже напечатанного «Старосветских помещиков» (конец 1832), «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1833). Впрочем, Гоголь тут же оговаривается, что «все это однако ж не относится к нынешнему делу, — т. е. к оценке живописи Брюллова и что он Гоголь вовсе не против эффектов, т. к. — в руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина, но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного зрителя они отвратительны». А речь идет об истинном таланте живописца Брюллова и свою оценку «Последнего дня Помпеи», Гоголь строит на том, что эффект романтической светотени, при гармонически ясных композиции, лепке фигур и колорите — послужил созданию вещи нового стиля, на уровне «верховного совершенства».

Вряд ли справедливо считать статью Гоголя о картине Брюллова сбивчивой по замыслу и плану¹⁵. Напротив, она очень логична. Заявив в первой же строчке, что рассматри-

¹⁵ См. статью М. В. Алпатовой «Гоголь о Брюллове» (Русская Литература, 1958, № 3, стр. 130), где он пишет, что статье не хватает «прежде всего ясности построения, последовательности в развитии мыслей».

вает « Последний день Помпеи » как « одно из ярких явлений XIX века... светлое воскресение живописи », Гоголь характеризует общее состояние этого искусства в конце восемнадцатого, начала девятнадцатого века. В живописи этого периода, как полагает Гоголь « не было произведено ничего... полного и колоссального », но зато, подмечены были и воплощены « такие тайные явления, каких прежде никто не подозревал », достигли « изумительной истины и совершенства » в изображении « видимой природы » и « всей этой мелочи, которою пренебрегали великие художники ». В этом и состояла заслуга романтиков, которые, как никто до них постигли эффект разлитого в природе « сражения света с тенью ».

Достигнутое романтической школой, по мнению Гоголя, дало Брюллову ту свободу и силу в расположении света и тени, которым и решен его высокий замысел. Но осуществил его Брюллов, благодаря тому чувству гармонии и ясности, которое является первоосновой его живописи. В этом и видит Гоголь силу и оригинальность Брюллова, отмечая что художники с « поддельным дарованием » остаются лишь при самих эффектах света и тени, подменяя ими истинное творчество. « Можно сказать », — пишет Гоголь, « что XIX век есть век эффектов. Всякий торопится произвести эффект, начиная от поэта, до кондитера »... В модной, романтической живописи, которую Гоголь сравнивает с живописью Брюллова, — грандиозность сюжета тщится заменить величие замысла, творческого поиска. « Вкус... века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы », пишет Гоголь и этим объясняет склонность художников избирать для искусства темы « сильных кризисов, чувствуемых целою массою ». Нет сомнения, что Гоголь здесь имел в виду не только живопись, но и поэзию, в частности собственный замысел, в то время им владевший — трагическую картину из истории украинского казачества (повесть « Тарас Бульба »)¹⁶. Именно в сфере таких тем рассматривал Гоголь

¹⁶ Повесть « Тарас Бульба » напечатана в сборнике « Миргород » (1835). В новой, значительно переделанной и расширенной редак-

и выбранную Брюлловым, видя общность метода изображения. Объектом художника являлась не идея катастрофы, борьбы, стихийной или исторической коллизии, а человек в этой борьбе участвовавший, или обреченный гибели вместе со своими братьями. Судьба человека, его внутренняя суть в некое последнее мгновение — вот на чем строился замысел и в этом проникновении « в природу » и в историческую обусловленность человека, Гоголь видел новое, залог чаемого возрождения искусства. Этому искусству, представителем которого, по мнению Гоголя, был и Брюллов, — протипоставляется в статье искусство эффектов, модная романтическая живопись. Для сравнения Гоголь выбрал картины английского живописца Джона Мартина (1789-1854), одного из моднейших художников 1830 годов. Д. Мартин был в своем роде рекордсменом по части изображения грандиозных катастроф, пережитых человечеством. Наиболее знаменитыми были его полотна: « Казни египетские », « Иисус Навин », « Разрушение Трои », « Всемирный потоп », « Разрушение Вавилона », « Гибель Ниневи ». « Гибель Геркуланума и Помпеи ». Повидимому эти полотна широко распространялись в копиях и гравюрах и были в свое время столь же модными как в начале нашего века « Остров мертвых » Беклина, или « Грех » Штука. Гоголь пишет: « Всякому известны прекрасные создания, к которым принадлежат: « Видение Валтазара », « Разрушение Ниневи » и несколько других¹⁷, где в страшном величии представлены эти великие катастрофы, которые составляют совершенство освещения, где молния в грозном величии озаряет ужасный мрак и скользит по верхушкам голов молящегося народа. Общее выражение этих картин поразительно и исполнено необыкновенного единства, но в них вообще только одна идея этой мысли. Они похожи на отдаленные

ции — « Сочинения » (1842) т. 2. Работа над первоначальной редакцией — 1833-1834 г. г., над второй редакцией — 1839-1842 г. г.

¹⁷ Об упоминаемых как « всякому известных » картинах нет сведений ни в одном издании сочинений Гоголя. См. комментарий в журнале « Искусство » 1965, № 7, статья « Картины-трагедии » Н. И. Удимовой и Г. М. Кока. О полотнах Д. Мартина см. Binyan, Catalogue of Drawings. Brit. Mus., III; Mary L. Pendred « John Martin, painter ». N.-York, 1924.

виды; в них только общее выражение. Мы чувствуем только страшное положение всей толпы, но *не видим человека**. Определение этой живописи как нельзя более подходит и к полотну Д. Мартина «Гибель Помпеи» (1822), вещи, которую, казалось бы, Гоголь должен в особенности сопоставить с картиной Брюллова. Между тем это произведение Д. Мартина отнесено к «нескольким другим». (может быть потому, что Гоголь не видал его, а скорее, по причине несходства сюжета, при видимой идентичности). В упомянутых картинах, Д. Мартин стремился, так же как Брюллов, фиксировать последний день, час, мгновение могучих царств, а на полотне «Гибель Помпеи» — изображено лишь отчаяние, безнадежность. Идею помпейской катастрофы, Д. Мартин выразил хаосом разбушевавшихся стихий (черные тучи извергают черные потоки над Везувием, черные валы настигли суда, готовые, было к спасению бежавших из Помпеи. Группы людей, едва различимых во мраке, своими позами являют отчаяние. Все что на первом плане, а также и дальнейшее очертанье разрушенного города, — высвечено молнией, сверкающей в разрыве туч). Этим же приемом светотени решены полотна «Видение Валтазара» и «Гибель Ниневии». Д. Мартин изобразил мгновение, когда властитель Вавилона пируя со своими приближенными, вдруг видит на стене таинственную руку, пишущую пророческие слова о его немедленной гибели. Между тем, на картине нет ни стены, ни роковых писем, а в бегло означенной фигуре Валтазара, ничто не говорит зрителю о его чувстве. Пиршественные столы, пирующие и сидящий в центре властелин, лишь отмечены резкой светотенью, которая и долженствует выразить последнее мгновение. Нависшая над Вавилоном туча почти закрыла единственный просвет. Левая сторона роскошного дворцового зала, уже погружена во тьму, правая — во мгле. Стол, где сидит Валтазар высвечен, как бы последним лучом, который сейчас погаснет. Что касается «Гибели Ниневии», то здесь эффект светотени выражен черными фигурами мидян-воинов, ворвавшихся в беломраморные стены рези-

* Подчеркнуто мною И. М.

денции ассирийских владык и белыми фигурами молящихся ассирийцев, распростертых на темной площади. Зигзаг молнии, пронизал сумрак над гбнущим городом. Тон картины сумрачный и изображение людей нерельефно, условно.

Так, приемами довольно однообразных эффектов Д. Мартин передает «отдаленные виды» гибели, но «мы не видим человека, в лице которого был бы весь ужас им самим зримого разрушения». Характерно, что ни для одного Гоголя картины Д. Мартина явились эталоном романтической «идеальности» (т. е. отвлеченности, ареальности). Генрих Гейне удивлялся его «вкусу к чудовищности», «нагромождению невозможностей», видел в живописи Д. Мартина «только отвлеченную идею»¹⁸.

«Ту мысль, которая виделась нам в такой отдаленный перспективе, Брюллов, вдруг, поставил перед самыми нашими глазами. Эта мысль у него разрослась огромно и как будто нас самих захватила в свой мир», — пишет Гоголь, переходя к описанию приемов живописи, которыми это достигнуто.

Spirito sublime a inusata via
Ergesti il volo: in te pittura estese
L'antica possa, e fece in te palese
Che le angustie dell'arte il genio obblia.

È veritade, è storia, è fantasia
Quello che il tuo pennel magico rese!...
Come il balen, come il vulcano accese,
A tal che d'ambo il vario lume dia?

Tema, pietade amor rabbia e spavento
Sui volti hai pinto, e tanti affetti uniti
In me destasti a togliermi l'accento.

Ed Italo non sei? Estrani liti
Hanno prodotto in te sì gran portento?
È ver, ma Italia a tua maestra additi¹⁹.

¹⁸ Г. Гейне «Лютеция» Собр. Соч. М., 1958, т. 8, стр. 297.

¹⁹ Данное стихотворение с заглавием A Pittore C. Brulloff, sull'ammirabile quadro, la caduta di Pompeja, за подписью: Cesare di Castelbarco — в журнале «Библиотека для чтения» 1834, т. I. В Государственном Русском Музее в Ленинграде, в фонде Брюлловых

Гоголь написал свою статью «Последний день Помпеи» под непосредственным впечатлением, едва ли не сразу по возвращении с выставки. Между тем в характеристику картины несомненно вошли и pro и contra критических суждений, появившихся на Западе, еще в 1833 году, после того как картина триумфально выставлялась в Милане, а затем подверглась резкой критике в Париже (со стороны представителей новейшей, романтической школы).

Гоголь мог еще в 1833 году прочесть две вышедшие в то время брошюры, которые были посвящены картине Брюллова. В них вошли наиболее значительные высказывания тогдашних знатоков искусства в Италии: археолога Висконти²⁰, миланских профессоров Джузеппе дель Кьяппа, Франческо Амброзоли и Цезаря Кастельбарко.²¹ Извлечения из этих брошюр, с теми же именами были помещены, затем в журнале «Библиотека для чтения»²² и с этой русской подборкой Гоголь несомненно был знаком. Он не только знал эти отзывы о картине, когда писал свою статью, но явно опирался на основные ее положения, укрепившие собственные его взгляды. Критика итальянцев оказалась тем более для Гоголя авторитетной, что похвалы строй-

(Ф. № 31) хранится стихотворение за подписью видного археолога М. Ландже (1779-1867):

A

Bruloff

*Dir ch'hai picciola mole, occhio vivace,
Biondo il capello, incarnato il colore;
Fronte e naso, vér cui la invidia tace,
Labbra che parlan gentilezza e amore:
Si è un nulla, senza dir che a mano audace
Pingi le tele ad eternarti onora;
Disegno, arte, azion, tinte, son vanto
Di chi trionfa con la Gloria accanto.*

MICHELANGELO LANGE

²⁰ L'ultimo giorno di Pompejo, quadro dipinto dal Sig. Cavaliere Carlo Bruloff. P. E. per Sig. Anatolio de' Demidoff, etc., descritto dal Cav. Viscconti, socio ordinario et segretario perpetuo della Pontificia Accademia di Archeologia etc. etc. Roma, 1833. Цитируется в переводе «Библиотеки для чтения», 1834, т. I.

²¹ Le belle arti in Milano nell'anno 1833, relazione del Prof. Giuseppe del Chiappa, Milano, 1833. Цитируется в переводе «Библиотеки для чтения», 1834, т. I.

²² «Библиотека для Чтения» 1834, т. I.

ной композиции, четкому точному рисунку и ясности колорита у Брюллова, подчеркнуты полемическим задором против французской критики, именно эти качества живописи художника порицающей, как признак его неоригинальности. Именно к этим оценкам обращено суждение Д. Кастельбарко о «редкостной кисти Брюллова, способный к изображению почти скульптурному, рельефному», которая, между тем, может быть и кистью беглой, легкой («не впадая в легкость отзывающуюся нерадением»), создающей «удивительный эффект». По мнению Д. Кьяппа, создатель «Последнего дня Помпеи» «самовластно владеет светом и тенью отторгает от полотна предметы и фигуры и выводит их вперед с удивительной выпуклостью... здесь мечет он массами света, там водворяет такой мрак, что невольно затрепещешь». Самое решение замысла как полагает Висконти определилось приемом резкой светотени. Мгновенный свет молнии и дал Брюллову возможность показать еще живой многообразный лик Помпеи (ее граждан). Эта мысль Висконти и была подхвачена и раскрыта подробно в статье Гоголя. Однако, отдавая должное романтической манере Брюллова чуждой модной «манерности современных художеств» (Ф. Амброзоли), итальянская критика полагала, что сила живописи «Последнего дня Помпеи» — не в приемах светотени, а в применении их к живописи, которая сильна своею скульптурной пластичностью (именует Брюллова «Микеланджелом XIX века») и ясностью колорита (воздействие Рафаэля). Изучить все прекрасные и дышащие жизнью манеры великих художников прошлого времени, а потом писать так, как ему внушают фантазия и сердце — вот что свойственно истинному таланту и Д. Кьяппа видит в «Последнем дне Помпеи» — результат этих изучений. Близость высказываний Гоголя к оценкам, сделанным в Италии, кажется неоспоримой. Но, по всей вероятности именно полемический дух этих статей, выпады в адрес приверженцев модной, романтической школы, возражения не только «манерности художеств», но и «неистовому роду словесности» (Ф. Амброзоли) — сделали высказывания итальянцев для Гоголя опорными, подсказали ему план и характер собственной статьи о Брюл-

лове. Можно полагать, что имели воздействие на некоторые оценки Гоголя и факты о трудах Брюллова, сообщенные итальянцами. Так, Гоголь, говоря о достоверной ясности всех подробностей на картине (все, «до последнего камня на мостовой, живо и свежо... все предметы от великих до малых, для него драгоценны»), мог основывать свои слова на сведениях Висконти о занятиях Брюллова в Помпее. Висконти свидетельствует, что Брюллов ознакомился с «жертвами ужасного бедствия, которые в виде скелетов были найдены при раскопках, в объездах друг друга, или с прятавшимися в подземельях, где погибли они от голода. Почти подле каждого скелета лежали золотые и серебряные монеты и разные драгоценности. Художник с большим искусством воспользовался этими показаниями; он воскресил своей кистью давно истлевшие фигуры и группы, и тем сделал картину трогательнее и вернее». Брюллов воспользовался этими «показаниями», не жалея времени на эскизы и зарисовки, чем и была обеспечена достоверная точность. «Он сам видел Помпею заключает Висконти: «Место происшествия в картине его представлено верно; наружный вид предметов верен; даже многие несчастные случаи, которые он изображает, отличаются исторической верностью».

Слово о «Последнем дне Помпее», сказанное итальянцами настолько подтверждало впечатление от картины, что Гоголь отчасти принял и тон каким оно было сказано и самый способ выражения. Тон и стиль были апологетическими. Статьи изобилуют выражениями: «великий художник», «изумительное творенье», «блистательное вдохновенье», «эффект картины дерзновенен и изумителен», «все в этой картине истина, все сила, очарование, все велико». Преувеличенными похвалами и выпренными эпитетами наполнены отзывы о «Последнем дне Помпеи» и в русской прессе. Однако не они дали материал Гоголю, для его гипербол и сравнений. Эти отзывы отличались отсутствием суждений и громозвучной, урапатриотической фразой. Между ними и статьей Гоголя мало общего, хотя и в них царит слово «гений».

Гоголь воспользовался некоторыми замечаниями ита-

льянцев именно как материалом искусствоведческих познаний, но возвел сказанное в некую присущую его стилю степень, которая находится уже за пределами критики или публицистики. Этот мир метафор чужд деловой речи. И если принять сказанное в очерке Гоголя о «Последнем дне Помпеи» только как прямую характеристику мастерства Брюллова, то чего доброго, придется примкнуть к В. В. Стасову, заявившему, что Гоголь вообще «мало понимал, в искусстве, не взирая на свою гениальность»²³.

Определения и выводы Гоголя о картине Брюллова являются искренней данью восхищенья и статья, как мы убедились, содержит интересные оценки, обладателя очень определенного взгляда на искусство. Но эти суждения имеют у Гоголя еще и другую функцию. Метафоры возводят мысль Гоголя в степень мечты, фантастического образа, явившегося воображению поэта. Думается, что эти метафоры («он схватил молнию и бросил ее целым потоком», «фигуры он кинул сильно», «женщина его блестяет... картина упруга и роскошна» и т. п.) в очерке Гоголя, надо принимать как факт его поэтики, в том же ключе, как «птицу тройку», которая налетает на вас в то время, как вы мирно следуете почтовым трактом за Павлом Ивановичем Чичиковым, или как «пылающую всем могуществом красоты» римлянку, которая жжет вас ослепляющим огнем, в то время как вы «продираетесь» сквозь толпу на Корсо, вслед за молодым князем. Гоголь неожиданно поражает вас диссонирующим стилем, делая это лишь тогда, когда в текст повествования вводится образ фантастический, который составляет мечту, символ, возникший в сознании героя, или самого автора. Тут лексика и синтаксис фразы Гоголя преображаются, поднявшись над обыденностью и фраза становится пышной, цветистой, или построенной на резких контрастах.

Именно таким олицетвореньем мысли влекущей Гоголя, явился и мечущий молнии автор картины «Последний день Помпей». Что это так, нетрудно убедиться сопоставив этот

²³ См. М. В. Алпатов «Гоголь о Брюллове» (Русская Литература» 1958, № 3, стр. 130).

образ с мечтой художника Чарткова²⁴ из повести «Портрет». Вот она эта мечта, как повествует о ней Гоголь.

«Чартков... еще не понимал... всей глубины Рафаэля... еще потемневший облик, облакающий старые картины, не весь сошел перед ним, но уж прозревал в них кое что» ... не соглашаясь с профессором, «чтобы старинные мастера так недосыгаемо ушли от нас; ему казалось даже, что девятнадцатый век кое в чем значительно их опередил, что подражание природе как то сделалось теперь ярче, живее, ближе» ... *. Спор Чарткова с профессором, мечта художника, прямо комментируется словами Гоголя в статье о Брюллове. «Не помню кто-то сказал» — пишет Гоголь, — «что в XIX веке невозможно появление гения всемирного... Это совершенно несправедливо... Напротив, никогда полет гения не будет так яростен, как в нынешние времена; никогда не были для него так хорошо приготовлены материалы, как в XIX веке».

Это гордое внутреннее сознание воскресения искусства вскоре, в ближайшее время, сегодня — и владело Гоголем, когда возвел он живопись Брюллова в степень высочайшую и усмотрел в ней нечто, в чем художник девятнадцатого века смог опередить великих мастеров эпохи ренессанса. Этой верой и мечтой поэта и определился образ Брюллова в статье Гоголя. И реальные черты живописи Карла Брюллова вошли в этот образ как бы в качестве прототипа, давшего основные черты характера и направления своего искусства. В контексте мечты художника Чарткова — Гоголя, совсем иначе, отнюдь не в качестве пошлой похвалы, воспринимается мысль о переимуществах Брюллова перед созданиями Микеланджело и Рафаэля. Художник девятнадцатого века «опережает» великих мастеров в части понимания природы (человека, прежде всего), но отказавшись от «идеальных» штампов и эмблем, выработанных средневековьем. Приняв опыт и проникновенное познание, художник освобождает искусство от мистики и отвлеченностей тем самым воскрешает вещное, чувствен-

²⁴ О второй редакции повести «Портрет» см. примечание 14.

* Подчеркнуто мною И. М.

ное восприятие мира, свойственное древним. Именно это имеет в виду Гоголь, когда отмечает в своей статье, что у Брюллова «не так, как у Микеланджело, у которого тело служило для того, чтобы показать одну силу души, ее страдания, ее вопль, ее грозные явления; у которого пластика погибала, контура человека приобрела исполинский размер, потому что служила только одеждою мысли, эмблемою у которого являлся не человек, но только его страсти». У художника девятнадцатого века Брюллова «является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы». У Брюллова «фигуры, несмотря на ужас всеобщего события и своего положения, не вмещают в себя того дикого ужаса, наводящего содроганье, каким дышат суровые создания Микеланджело. У него нет, также того высокого преобладания небесно-непостижимых и тонких чувств, которыми весь исполнен Рафаэль. Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения». Из сказанного явствует, что «отвлеченные виды» модной романтической живописи явились в глазах Гоголя болезненным наследием «идеальности» в искусстве средних веков (эпоху возрождения Гоголь сюда включает). В какой мере эти мысли Гоголя верны и какова их эстетическая основа — это дело другое. Здесь тема выходит за пределы рассмотрения статьи о Брюллове; здесь может быть пришлось бы поставить вопрос о Гоголе и романтизме в разных аспектах и затронуть суждения и размышления Пушкина, столь значимые для Гоголя (в частности, обратить внимание на поиски корней романтизма в заметках Пушкина конца 1820-х - 1830-х годов).

Нам же приходится остановиться на том, что суждения Гоголя о преимуществе живописи Брюллова перед полотнами Микеланджело и Рафаэля связаны с мечтой художника Чарткова об «опережении» этих великих в девятнадцатом веке.

Что означает слово «поэт-художник» в повести «Портрет» и для чего оно Гоголю — не совсем ясно. Во всяком случае здесь есть желание слить понятия, сказать, что художник, оставивший «себе в учителя одного божествен-

ного Рафаэля» и поэт, который избрал «настолюною книгой одну только Илиаду Гомера» — едина суть, и оба выносят из чистого источника «своей школы величавую идею созданья, могучую красоту мысли, высокую прелесть небесной кисти». Слияние слов поэт и художник является ключом к творческой подоплеке темы трактуемой в статье о Брюллове и повести «Портрет». В начале 1830-х годов сам Гоголь был одержим замыслом, образец которого видел в классических истоках поэзии, в «Илиаде». Недаром Белинский сразу же подхватил эту явность, как только прочел повесть Гоголя «Тарас Бульба». «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип» — писал Белинский, добавляя о «поэте-художнике» Гоголе: «И какая кисть, широкая, размашистая, резкая, быстрая! Какие краски, яркие и ослепительные»²⁵.

Именно в то время, когда писалась повесть о художнике Чарткове и статья о художнике Брюллове, Гоголь был поглощен сочинением героической эпопеи о запорожцах. Все в тот же оборник «Арабески» вошли отрывки из исторического романа, затем отчасти переплавившиеся в повесть «Тарас Бульба». Гоголь писал и вновь пересоздавал эпопею по классическому образцу, в которой стремился изобразить целостно движение народных масс, с пластической четкостью выразить характеры, лица и частности представить во всей яркости и правдоподобии. И, обуреваемый этой «исполинской» задачей (казавшейся ему высшей, по сравнению с опытами «безэффектной» прозы, составившей его славу) Гоголь, в течение десяти лет разрешения этой задачи, неустанно ратовал за классическую основу искусства и литературы против изощренного туманного, отвлеченного. В сфере этого устремления и произошла встреча Гоголя с живописью Брюллова, и Гоголь был поражен близостью художественных основ и «опережений», увидел сходство между своим и Брюллова изображением, приемами: ясный колорит, рельефную точность и

²⁵ В. Г. Белинский «О русской повести и повестях Гоголя» (1835 г.).

контрасты свето-тени. Но с годами, Гоголь, по-видимому, углубил понимание высшего закона поэтики, явленного «Илиадой», найдя возможным приложение его не только к героидам, но и к эпическим созданиям, повествующим о сегодняшних буднях, обыкновеннейших людях, с их ничтожными делами. Для поэта-художника, помянутого в «Портрете», т. е. для самого Гоголя, — великая школа Гомера определилась как овладение эпической кистью, «наивной простотой» повествования, «соединенной с возвышенностью», как особое «эпическое созерцание... неразрывной связи явлений». Так обозначил Константин Аксаков творческий метод эпической поэмы Гоголя «Мертвые души»²⁶. Нет сомнения в том, что К. Аксаков позволил себе связать поэму Гоголя с эпосом Гомера именно потому, что связь эту устанавливал сам Гоголь²⁷ и речь шла не об уподоблении походов Чичикова героическим похождениям греческих и троянских вождей, — речь шла о поэтике Гомера, о школе из которой Гоголь «вынес... величавую идею созданья», т. е. принцип повествования, поэтический закон. Аксакову, однако, не удалось с достаточной убедительностью показать классический идеал Гоголя, объяснить соотношение между этим идеалом и реальной структурой, поэтикой «Мертвых душ». Белинский увидел здесь лишь уподобление величайшему созданию мировой литературы и высмеял мысль Аксакова²⁸. В поэме «Мертвые

²⁶ К. Аксаков «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождение Чичикова или Мертвые души», М., 1842 (брошюра).

²⁷ Аксаков несомненно знал о поэтическом credo Гоголя в его повести «Портрет», об утверждении классического идеала, который, по мнению Гоголя должен был спасти искусство XIX века от измельчания — по статьям, напечатанным в «Арабесках». Помимо этого будучи близко связанным с Гоголем начала 1840 — ых годов, Аксаков не мог не слышать о преломлении этого идеала в замысле поэмы «Мертвые души». Слова Гоголя по поводу брошюры К. Аксакова, что «ей рано быть напечатанной теперь» (Письма, ред. Шенрока, II, 205) — отнюдь не означает неодобрения сказанного Аксаковым, напротив. Гоголь говорит только о несвоевременности напечатанной брошюры.

²⁸ В. Г. Белинский «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождение Чичикова или Мертвые души» (Отечественные записки, 1842 т. 23, № 8, отд. VI, без подписи) и «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» (Отечественные записки, 1842, т. 25, № 11, отд. V, без подписи). Последняя статья явилась ответом на возражение К. Аксакова в «Москвитяине» 1842, № 9.

души» Гоголь гениально решил задачу глубинной связи современного повествования с первоисточником эпоса, при этом не погрешив ни единым штрихом против современности. Без этой связи с родником искусства, по новому решаемой каждым художником, Гоголь не мыслил истинного движения. Утрата этой связи в новом искусстве, как мы видели, волновала Гоголя еще в начале 1830 годов. Теперь, в 1840 году, она определилась яснее и Гоголь обобщил противостояние двух начал европейской культуры антитезой: Рим и Париж.

Повесть «Рим» (1842) и сейчас остается произведением по разному толкуемому, может быть по причине незавершенности этой вещи. Между тем, подтекст повести сложен и связан с теми прозрениями, которыми жил Гоголь в 1840-х годах, с его мыслями о России и Европе, о национальном самосознании, о судьбах и духовных устремлениях русского человека. Остается размышлять над этим подтекстом, вникая в «какое-то таинственное значение» для Гоголя слов «вечный Рим», но кажется, при этом необходимо освободиться от гипноза толкования Белинского «о косых взглядах»²⁹ Гоголя на Париж (т. е. на французскую революцию, с ее последствиями).

В данном случае речь идет о том, что лежит на поверхности, о том как преломилась в повести «Рим» главная мысль статьи о Брюллове. На ней и зиждится не хитрый сюжет повести. От «заплесневелости» и провинциальности жизни современной Италии молодой римлянин бежит в Париж — «сердце Европы», город, где идя чувствуешь, что член всемирного общества». И вот молодой человек «бессвязно обнят» чудовищной наружностью Парижа, «движением, блеском улиц, беспорядком крыш... безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов... бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены»... И вот он в парижских театрах с их «живым торопливым драматическим наводнением»... Он читает парижские газеты и

²⁹ В. Г. Белинский «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» (1842).

журналы, где «вопросы на вопросы, возраженья на возраженья...» Он «даже увидел в лицо тех модных писателей, которых странными созданными была поражена его пылкая молодая душа. Эти напряженные произведения необузданной французской музыки, чудовищной, горячей»... поразили его «странностью неслабых страстей, уродливостью исключений из человеческой природы».

Однако, «четыре пламенных года жизни» в Париже убеждают римлянина в том, что вокруг него мир «блестящих эпизодов» вместо «течения всего целого», «доселе незамеченных фактов... в ущерб гармонии целого». Он начинает понимать «недеятельность» этого мира «вечного кипенья и деятельности», «страшного царства слов, вместо дела». Тогда он возвращается домой и пресыщенный «странным непостижимым порождением XIX века», модой... губительницей и разрушительницей всего, что колоссально, величественно, свято» — начинает понимать свой Рим «как картину великого мастера».

Так, в повести «Рим» Гоголь широко и полно комментирует мысль, высказанную им за восемь лет до того, в статье о Брюллове «о веке эффектов», об искусстве конца ХУШ, начала XIX века, не произведшем ничего «полного и колоссального», раздробившегося, распавшегося «на бесчисленные атомы и части, но подготовившего исполинский «полет гения». Этот полет, эти «исполинские шаги» Гоголь не мыслил без обращения к древним, без того чтобы этот современный художник не избрал себе в учителя «Рафаэля». Своего героя в повести «Рим», Гоголь приводит к идее «неотразимого, вечного владычества» Италии над всем миром, в силу того существующего, что именно над нею «веет... ее великий, уже в самом начале завязавший в груди ее судьбу Европы». По мысли Гоголя, его горой, молодой князь, прошедший через великие соблазны Парижа не польстился на эти «мелочные убранства» — только потому, что был воспитан Римом и залог понимания прекрасного «уже хранился в душе его». Рим явил молодому князю «какое-то невидимое присутствие на всем ясной торжественной тишины». Однако он не увлекся древностями, не бежал мимо того, что составляло

жизнь современной Италии. « Он находил всё равно прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архаизма, могучий средний век, положивший везде следы художников исполинов... и наконец прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народом ». Народ, казавшийся молодому человеку раньше столь жалким и выродившимся, теперь предстал перед ним как сила утверждающая красоту и величие прекрасной природы, памятников истории и великого искусства. Всех этих Пеппе, Джьякомо, Петруччо, Лучий и Нанни, столь беспечных и нищих, великолепных в карнавальном действии исполненных достоинства и наивного лукавства бурных и неукротимо болтливых, — Гоголь пишет привычной кистью мастера « безэффектного » изображения, со всею четкой реальностью, но кажется только для того, чтобы тут же взвиться великолепным созданием фантазии, мечты и изобразить девушку из римского предместья, как апофеоз и символ Рима.

« Попробуй взглянуть на молнию, когда раскрывши черные, как уголь тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты. Всё напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы » — так начинается повесть « Рим » и уже это начало обращает нас к статье Гоголя « Последний день Помпеи ». С естественностью мастера, варьирующего уже давно созданный образ, повторяет Гоголь свое описание внешности прекрасной итальянки, изображенной на полотне Брюллова (« женщина его... венец творения, идеал земли... страстная, сверкающая... во всей красоте полудня, мощная, крепкая, пылающая всею роскошью страсти, всем могуществом красоты... ее глаза светлые как звезды » и т. д.). Нет сомнения, что Гоголь именно хотел, чтобы читатель вспомнил картину Брюллова, или описание ее, когда изображал римлянку. Он даже ввел самого художника в качестве эпизодического персонажа, художника с вандиковской бородкой (знаменитый автопортрет Брюллова), « более всех остановившегося на одном месте », при виде Аннунциаты и подумавшего: « То-то была бы чудная модель »...

Таков узел, в который вплетена нить рассуждений Гоголя о картине « Последний день Помпеи », и концы этого узла в повести « Рим ». Может быть, даже удобнее было бы начинать рассмотрение темы с этого конца, так как в отрывке « Рим », Гоголь высказался с наибольшей значительностью.

III

« Под сенью Кремля... в художественном классе... первом малом рассаднике искусства » в Москве, 28 января 1836 года было устроено торжество в честь Брюллова, прибывшего из за границы и, наперебой, приглашаемого московскими вельможами, дабы украсить их апартаменты своими полотнами. Московские торжества, посвященные картине « Последний день Помпеи » были замечательны тем, что им не только не предшествовало знакомство с прославленной картиной Брюллова, но и вообще — с его живописью. Здесь было преклонение перед мастером, которого « в Милане и Неаполе с триумфом народ на руках носил, кому Европа рукоплескала »³⁰. Петербург судил о выставленной картине. Москвичи принимали самого художника. В зале училища, где состоялся банкет, не было никакой выставки. Сам художник не произнес ни о слова о своем творчестве. « Ему не давали говорить — пошло хвастать ». Это нащокинское словцо « пошло хвастать », определившее одно из сборищ в честь Брюллова³¹, видимо характеризует и общий тон торжества в художественном училище, устроенного « по подписке артистов ». И похоже на то, что артисты эти, среди которых были московские меценаты и всегдашние любители знаменитостей, — « закидали Брюллова новейшими фразами, как то, что все музы — сестры, что живописец поймет поэта и проч. в таком роде »³². Кажется Брюллов « насилу удрал »³³ от этих инте-

³⁰ Письмо П. В. Нащокина — А. С. Пушкину от 10 января 1836 г. (Пушкин. Полн. Собр. Соч.). АН АССР, 1949, т. 16, стр. 75.

³¹⁻³² Нащокин писал Пушкину о московских обедах в честь Брюллова: « Вот он у Окулова..., Во время обеда ему не давали

ресных разговоров, беспредметных, неумеренных похвал, от покровительства вельмож, начавших им распоряжаться по барски, благо «чину он мелкого, даже не коллежский ассесор»³⁴.

Триумфы Брюллова в Москве были предлогом для застольных разговоров о национальном величии, и подчас в тоне сарафанного или квасного патриотизма. Между тем, приезд в Москву из заграницы русского художника «кому Рим удивился», вызвал и высокое слово о близящемся торжестве русской культуры, уже начавшей свои победы в Европе. Слово это прозвучало со страниц «Московского наблюдателя» (журнала Баратынского, Киреевского, Погодина, Хомякова и Шевырева), только что начавшего свое существование, и близкого по устремленьям к запрещенному «Европейцу». Вопросы искусства, трактовались в этих журналах в контексте мыслей о грядущей миссии России, призванной к обновлению европейской культуры. Именно в этом ключе и следует воспринимать статью «Брюллов в Москве», на первый взгляд кажущуюся набором возгласов, которые Нащокин определил как «пошло хвастать» (тем более, что описание торжества и застольных тостов наложило на стиль статьи отпечаток парадности, обязало к общим фразам). Статья, не имея претензий на оценку творчества художника, лишь фиксирует факт европейского значения полотна «Последний день Помпеи». Не вдаваясь в подробности, автор статьи лишь отмечает, что Италия «эта бескорыстная воспитательница всех художников и всего европейского искусства, чуждая лицепрятия и зависти в том деле, где ее славы прочны, венчала лавром Рафаэля нашего русского художника», в то время как Париж, и присоединившись к общим восторгам

говорить — пошло хвастать. Хозяин и его гости закидали его новейшими фразами, как то, что все музы сестры, что живописец поймет поэта и проч. в таком роде». Там же.

³³ Письмо А. С. Пушкина — Н. Н. Пушкиной от 4 мая 1836 г. Пушкин пишет об одном из московских магнатов, Перовском, который Брюллова «было заперел; перевез к себе, запер под ключ и заставил работать. Брюллов насилу от него удрал». (Пушкин. Полн. Собр. Соч. АН АССР, 1949, т. 16, стр. III).

³⁴ Письмо П. В. Нащокина — А. С. Пушкину от 10 января 1836, там же, стр. 74.

при виде картины, не поборол зависти», характерной для него в отношении к «нашим успехам во всяком роде». Важно то, что картина русского художника впервые привлекла всеевропейский интерес. «Последний день Помпеи» не есть ли первая победа, одержанная нами в таком деле, в котором мы привыкли покорно и униженно склоняться перед другими народами? — пишет «Московский наблюдатель» — Не есть ли эта картина первый залог, первое ручательство в том, что и на прочих путях ума и фантазии, мы со временем сравняемся с нашими западными соперниками и насильно вырвем у них венцы, которые до сих пор нам недоступны?... Надежда догнать Запад не есть уже для нас одно темное, неясное предчувствие, одно мечтание, которым мы, иногда любим убаюкивать свое настоящее... Давно крепкие сознанием силы физической, смотря на эту картину мы в первый раз на деле сознаем уже не одну крепость нравственных сил, но и свежее их превосходство перед другими народами»³⁵. Утверждения эти, отчасти восходят к критическим оценкам итальянских знатоков и совпадают, в известной мере, с мнением Гоголя, сравнивавшего искусство Брюллова с темной живописью последних романтиков³⁶. Свои заключения журнал выразил не только прозой, но и стихами, текстом гимна в честь триумфатора. Вот это стихотворение, напечатанное в «Московском наблюдателе» с членением (по ходу описания) на две строфы (куплета), исполненных лучшим певцом Москвы Н. В. Лавровым и хором:

Там, где парил Орел двуглавый,
Шумели силы знамена,
Звезда прекрасной, новой славы
Твоей рукою зажжена,
Искусства мирные трофеи
Ты внес в отеческую сень,
И был последний день Помпеи
Для кисти русской первый день.

³⁵ «Брюллов в Москве», «Московский Наблюдатель» 1835, кн. 2, ч. IУ, Приложение стр. 2. Четвертая часть журнала вышла в октябре 1835 года. «Приложение» к ней, отдельно — в марте 1836 года.

³⁶ См. статью Гоголя «Последний день Помпеи» (Картина Брюллова) 1834, август.

Тебе привет Москвы радушной!
 Ты в ней родное сотвори,
 И сердца голосу послушный,
 Взгляни на Кремль и кисть бери!
 Тебе Москвы бокал заздравный!
 Тебя отчизна видит вновь:
 Там славу взял художник славный,
 Здесь примет славу и любовь!³⁷

После третьего куплета, как пишет автор статьи «Московского Наблюдателя», был взрыв рукоплесканий, который «кажется призывал в то время художника к национальному подвигу в искусстве». Этот национальный подвиг понимался как выбор непременно отечественного сюжета для будущего полотна Брюллова, столь же значительного как «Последний день Помпеи». Именно московские впечатления должны были вдохновить художника, по мнению «Московского Наблюдателя»: «О если бы эта минута была в нем зародышем такого произведения, в котором впечатления Кремля и Москвы выразились бы сильно и славно!» Мысль об особой важности пребывания Брюллова именно в Москве, видимо, была характерна для тогдашних разговоров о Брюллове. Так, А. И. Тургенев, завзятый западник писал Вяземскому в том же духе, в котором высказывался Московский журнал: «Как я рад, что Брюллов в Москве, а ему Кремль нравится. Русскому после Рима можно жить только в Москве... Неужели Брюллов не напишет Кремля? Неужели он не любовался Москвой с Поклонной горы, с гор Воробьевских... Обходил ли он монастыри ее? Видел ли Замоскоречье? Красную площадь? Позлащало ли для него солнце золотые маковки?».

Нет сомнения, что и проза и стихи (текст гимна, кем-то положенного на музыку) принадлежит литераторам круга «Московского Наблюдателя». Даже точнее: кому то из числа литераторов журнал представлявших (судя, хотя бы, по отсутствию подписи). Возможно, что и стихи и проза

³⁷ «Московский Наблюдатель» 1835, кн. 2, ч. IV. Приложение, стр. 3-4.

являются импровизацией одного автора, тогда это — Баратынский, т. к. стихи написаны именно этим поэтом. Но вернее, что проза писана Шевыревым. Эта вероятность подтверждается тем, что вопрос о возрождении русского искусства, в будущем могущего победить Запад, затрагивался Шевыревым и именно в связи с великой школой искусства Италии³⁸, которую он, долго живя в Риме, знал и ценил. В этом отношении Баратынский был его единомышленником, но как правило избегавшим философских и эстетических построений в прозе. Вероятнее, что автор гимна, основал свои стихи на мыслях статьи, или она была написана в соответствии с поэтической мыслью гимна, явившись комментарием к нему.

Имя сочинителя текста гимна определено стихотворением «К. П. Брюллову. Экспромт», которое входит во все собрания стихотворений Баратынского. Этот «Экспромт» — ничто иное, как второе четверостишие первой строфы (куплета) гимна³⁹ и только недосмотром можно

³⁸ См., например, статью С. П. Шевырева «Взгляд русского на современное образование Европы», где он пишет о том, что Италия «... с благородным самоотвержением переносит нас из мира корыстной сущности в мир наслаждений чистых и т. д. («Москвитинин» 1841, т. I, стр. 220).

³⁹ Фрагмент опубликован в статье Л. Е. Баратынского «Материалы для биографии Е. А. Баратынского» в изд. Е. А. Баратынского Казань 1884, стр. 481-482 с незначительными вариантами стихов 5, 6 и 8:

Принес ты мирные трофеи
 С собой, в отеческую сень,
 Для русской кисти первый день.

С этого времени входит в издания сочинений Баратынского в отдел «Стихотворений, приписываемых Баратынскому», в качестве самостоятельного наброска, без указаний на публикацию «Московского Наблюдателя», оставшаяся забытой. Стихотворению предпослано следующее примечание: «Ему (Баратынскому) случалось импровизировать. Вот четверостишие из стихотворения набросанного им у себя на вечере в Москве, по случаю посещения его живописцем Брюлловым». Факт «импровизации» всего стихотворения — несомненен. Весьма вероятно, что стихотворение уже было известно ко времени торжества в Художественном училище и лишь подготовлено в качестве песнопения композитором и певцом Николаем Владимировичем Лавровым (1802-1840). Сочинено — или по случаю посещения Брюлловым самого Баратынского, или по случаю торжественного обеда у М. Ф. Орлова, где по свидетельству П. В. Нащокина, «был весь Московский Наблюдатель» (Письмо А. С. Пушкину от 10

объяснить причину, по которой к этой строфе не присоединены до настоящего времени и остальные стихи гимна, опубликованные в «Московском Наблюдателе». Любопытно как сочетался гимн триумфатору Брюллову с тем, что сказал Баратынский о живописи «Последнего дня Помпеи», когда, наконец, он увидел картину. «Все прежнее искусство бледнеет перед этим произведением — пишет Баратынский — но одно искусство, а не сущность живописи. Колорит, перспектива, округлость тел, фигуры, выходящие как будто вон из полотна, все это выше всякого описания, но думаю, что изучающий Рафаэля, Микельанджело, Тициана, найдут в них больше мысли, больше красоты. На лицах Брюллова однообразное выражение ужаса, и нет ни одной фигуры идеально-прекрасной»⁴⁰.

Положительная часть этого отзыва не противоречит дифирамбам гимна в честь Брюллова. Она не противоречит, казалось бы и тому, что высказал в своей статье Гоголь. Баратынский не сомневается в правомерности сопоставления живописи «Последнего дня Помпеи» с живописью итальянских художников эпохи Возрождения, в пользу русского мастера их «опередившего» (Гоголь) в части колорита, перспективы, рельефности, пластичности фигур. Но разочарован Баратынский в том, что считает он в искусстве главнейшим. Здесь раскрывается совершенно иной чем у Гоголя взгляд на самую цель создания. В «идеальности», свойственной итальянским мастерам Ренессанса, Баратынский и видит то главное, что делает их искусство великим, тогда как для Гоголя эта «идеальность», отвлеченность, были признаком ущербности (по сравнению с классическим искусством). «Небесно-непостижимые и тонкие чувства,

января 1836 года). Несмотря на то, что гимн является типичным стихотворением «на случай», не характерным для поэзии Баратынского, — в стихах все же имеются черты, связывающие их с известными его произведениями. Таков образ «парящего орла» в 1-2 стихах первой строфы (см. в Эпиллоге поэмы «Эда» стихи: «Когда над ним, шумя крылами орел наш грозный возлетел», а так же в стих. «Дядьке — итальянцу» — стихи о вступлении в Италию (1799) суворовских солдат).

⁴⁰ Письмо Е. А. Баратынского к А. Л. Баратынской в начале февраля 1840 г. Архив Е. А. Баратынского 2. 736. № 6. 12, л. 19 в Институте Русской Литературы (Пушкинский Дом).

которыми весь исполнен Рафаэль»⁴¹ являлись, по мнению Гоголя, не высшей красотой, а абстракцией, которая противостала «верховному изяществу природы», воплощенному в искусстве древних, взрастив все темное, отвлеченное в искусстве последующих эпох, вплоть до живописи романтической школы 1830-х годов. Как было сказано, именно то, что полотно Брюллова так резко отличалось от живописи этой школы и возвеличило картину в глазах Гоголя. Для Баратынского же отнюдь не вещная зримость и не гармоническая ясность изображенного являлись мерилем значительности искусства, а внутренняя суть природы (человека), добытая художником путем аналитическим, умозрительным. Вот почему в изображении фигур помпейцев на полотне Брюллова, Баратынский увидел лишь однообразное «выражение ужаса», не найдя ни «идеального» воплощения этого чувства, ни его нюансировки. Суждение Баратынского неразделимо с его творческим *credo*, с его поэтикой. И в этом смысле «сущность» поэзии Баратынского наиболее определилась его философской лирикой, хотя свою теорию духовной «сущности» создания и полноты его (в смысле полной обрисовки психического состояния), поэт надеялся осуществить на большом полотне, в поэмах. Опыт этот оказался, в целом, ему не под силу, по особенностям его дарования. Напрасно Баратынского сравнивали с Бальзаком — поэмы его не обладали цельностью, как бы раздробившись на блистательные лирико-философские фрагменты и психологические сценки, что было отмечено критикой (Пушкиным). Меж тем Баратынский попытался раскрыть читателю свое аналитическую поэтику, способ изображения психологии героя — в предисловии к поэме «Наложница» (1831): «Всякое лицо, верно снятое с природы — пишет Баратынский — должно являть отражение внутренней борьбы, смешения чувств. Полное описание предмета есть в то же время и самое верное... Выразить так же полно чувство последующее, как полно выразили предыдущее... одно впечатление уравнивает другое...»⁴².

⁴¹ Там же.

⁴² «Наложница» Сочинение Е. Баратынского, М., 1831.

Мысли эти комментируют сказанное о Брюллове и выказывают цельность эстетики Баратынского.

Европейский успех « Последнего дня Помпеи » — сделал появление этого полотна в России значительным событием 1830 годов. Но интерес представляет не триумф Брюллова, не светский и журнальный шум вокруг прославленной картины, а возбужденные живописью разговоры и споры о ведущих направлениях в искусстве, о надеждах и задачах девятнадцатого века, о вечном, животворном источнике искусства древних. Обозрение этих разговоров и споров небесполезно, надо полагать, и для сегодняшней интерпретации живописи Брюллова. Оно уточняет и наши представления об искусствоведческой критике 1830-ых годов, о роли ее в общественной жизни России того времени. Именно на фоне общих голосов о « Последнем дне Помпеи » выделяется своеобразие сказанного Пушкиным, Гоголем и Баратынским. Мысли этих поэтов замечательны невольным и вольным превнесением в оценку полотна Брюллова того, что связано с литературными поисками 1830-х годов, с их собственными творческими приемами и направлением. Здесь обнаруживается своеобразный аспект видения живописи, воспринимаемой творческой мыслью поэта.

И. Медведева

RECENSIONI

Igor Němec: *Vývojové postupy české slovní zásoby*. Studie a práce lingvistické 7. Praha, 1968. 194 s.

Novočeská slovní zásoba je velmi dobře zaznamenána v *Příručním slovníku jazyka českého* (I-VIII, Praha, 1935-1957) a ve *Slovníku spisovného jazyka českého* (Praha, 1. sešit vyšel r. 1958; nyní až k heslu význam). O etymologii se lze spolehlivě poučit v Machkově poučit v Machkově *Etymologickém slovníku jazyka českého a slovenského* (Praha, 1957, 627 s.). Cenné výklady o původu slov podávají *Etymologický slovník jazyka českého*, jehož autory jsou J. Holub a F. Kopečný (Praha, 1952, 575 s.) a *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím* od J. Holuba a S. Lyera (Praha, 1967, 528 s.). Některá poučení dvou posledních slovníků nutno však místy přijímat opatrně a kriticky.

Naproti tomu stav historických slovníků češtiny je velmi neuspokojivý. Pro slova začínající písmeny A-N (netbanlivý) máme nedokončený dvoudílný *Slovník staročeský* od J. Gebauera (Praha, 1903, 1909), pro ostatní slova nutno použít slovníku Kottova (*Česko-německý slovník*, Praha 1878-1887 a pozdější dodatky) nebo dokonce slovníku Jungmannova (*Slovník česko-německý*, Praha, 1834-39). Teprve koncem r. 1968 vyjdou první dva sešity *Staročeského slovníku* (úvodní stati a hesla na-, nad-) navazující na slovník Gebauerův, založené na bohatém materiálu oddělení pro studium vývoje českého jazyka Ústavu pro jazyk český ČSAV v Praze. Práce spojené s přípravou tohoto slovníku daly podnět k řadě jiných zkoumání a teoretických úvah. Bylo by škoda, kdyby tyto poznatky zůstaly omezeny jen na úzký okruh odborníků a kdyby nebyly publikovány. To bylo pravděpodobně také jednou z příčin, jež vedla dr. Igora Němce, CSc., vedoucího oddělení pro studium vývoje českého jazyka, k sepsání recenzované publikace.

Němcova kniha se skládá ze čtyř oddílů. V prvním oddíle (s. 7-40) jsou soustředěny úvodní výklady. Autor si byl vědom toho, že bez ujasnění základních pojmů a bez propracované terminologie nemůže úspěšně řešit úkoly, které si předsevzal. Zvláštní pozornost věnuje těmto termínům:

vývojový postup, slovo, lexikální význam, víceslovný lexém. Úvodní výklady nemají však pouze zpřístupnit další oddíly knihy, nýbrž přispívají také ke zpřesnění a prohloubení lexikologického bádání.

Druhý oddíl (s. 41-108) je nazván «Vývojové postupy působené faktory jazykovými». Autor zastává stanovisko v podstatě strukturalistické; «obecné zákonitosti jazykového vývoje» vidí «v upevňování systémovosti, v odstraňování vnitrosystémových rozporů» (s. 41). Na vývoj slovní zásoby mají podle Němcova vliv tyto jazykové činitele: změny systému gramatického (s. 44), hláskoslovného (s. 72) a kmenoslovného (s. 83). Tak např. změna staršího principu kmenového v princip rodový u substantiv způsobila, že se obojrodost stala něčím nesystémovým, neboť pak jeden tvar vyjadřoval dvojí rod. To bylo v protikladu s nově se projevující tendencí, aby byl rozdílem tvaru vyjadřován i rozdíl v rodě. Tak např. zanikla původní obojrodost substantiva *dárcě* (s. 45), toto substantivum se stalo pouze maskulinem. V souvislosti se zánikem jeho obojrodosti vytvořilo se pak potřebné substantivum přechylováním, příponou (*dárkyně*). Podobných příkladů lze nalézt v tomto oddíle Němcovy knihy velmi mnoho. Svědčí o široké materiálové základně jeho studie i o důvěrné autorově znalosti staročeského slovníku.

Třetí oddíl (s. 109-139) je věnován působení psychických vlivů na vývoj slovní zásoby. Jsou to asociativní spoje mezi slovy, rozdíl mezi slovy expresivními a neexpresivními a vývoj myšlení vůbec. Tak např. postupující abstraktnost myšlení se odráží ve slovní zásobě tvořením abstrakt, a to buď morfologickými prostředky (*jednotlivina*), nebo syntaktickými (*scházet*, tj. chátrat, původně scházet se světa).

Čtvrtý oddíl (s. 140-163) se zabývá působením mimojazykových činitelů na slovní zásobu. Podnět ke změnám dávají vznik a zánik některých složek skutečnosti, pokrok našich znalostí a změna v hodnocení skutečnosti. Zde nalézáme také výklady o přejímání cizích slov.

Práci uzavírá české a anglické resumé a obsáhlý rejstřík.

Němcova kniha osvětluje způsobem někdy zcela novým některé změny ve slovní zásobě. Je cenným příspěvkem k řešení spleťtého problému, zda lexikální jednotky vytvářejí soustavu a zejména jaké principy se uplatňují jako základy lexikálního systému. V tomto směru přesahuje Němcova studie hranice bohemistiky, neboť jeho metoda může být východiskem i pro zkoumání jazyků jiných. «Vývojové postupy» vycházejí ze široké základny. Je to sice práce lexikologická, její metoda ji však vede k tomu, aby se intenzívně zabývala i vývojem hláskovým, tvaroslovným a slovtvorným. Teoreticky velmi cenný je i úvodní výklad, neboť podrobně zpracovává některé základní lexikologické a lexikografické pojmy. Rejstřík, obsahující podle našeho odhadu asi 2500 hesel, je významným zdrojem lepšího poznání etymologie českých slov a kulturně historických činitelů, kteří usměrňovali vývoj české slovní zásoby. Přivádí nás také k nejednomu zajímavému poučení o původu některých rčení (např. *kouti pikle* atp.).

Promyšlená metoda a bohatá materiálová základna knihy by možná dávaly možnost řešit ještě některé jiné otázky týkající se vývoje české

slovní zásoby. Jak jsme se již zmínili, autor rozeznává jazykové, psychické, a mimojazykové faktory působící na vývoj slovní zásoby. Autor je si vědom toho, že existují případy, které nelze vždy zcela jednoznačně zařadit do některé ze tří uvedených skupin, neboť se mohou uplatnit dva nebo i všechny uvedené faktory najednou, třeba v různé síle. (S. 40.). Možná, že by bylo bývalo výhodné pojednat o podobných slovech ve zvláštní kapitole. - Těžiště Němcovy knihy je ve staré češtině. Doba pobělohorská a předobrozenská má v archívu Ústavu pro jazyk český celkem málo excerpovaných dokladů, a proto autor nemohl těmto obdobím věnovat takovou pozornost, jako je tomu u období staročeského. Zdá se však, že by bylo bývalo možno vytěžit ještě více z lexikálního vývoje doby obrozenské s některými jeho typickými znaky (vliv jazykového purismu, intenzivní tvoření synonym a jejich pozdější omezování v terminologii, ústup mnohoznačnosti).

Závěrem možno říci, že Němcova kniha, metodicky novátorská a průbojná, založená na bohatém materiálu, znamená velký přínos pro dokonalejší poznání vývoje české slovní zásoby i pro teoretické prohloubení moderního lexikologického bádání vůbec.

Lumír Klimeš

LIBRI RICEVUTI

- Achmatova A., *Sočinenija*, t. II, Washington 1968.
- Botoš J., *Ob avtomatičeskom sintaktičeskom analize tekstov (na materiale russkogo i pol'skogo jazykov)*, Studia Slavica Hung. XVI, 1968.
- *Voprosy adekvatnosti analiza*, Budapest 1967.
- *O pojavlenii zvukov K', g', ch' v drevnerusskom jazyke*, Budapest 1966.
- Bukáček J., *Vrchlického překlady z Danta*, Praha 1968.
- Dewey J., *Svoboda i kul'tura*, London 1968.
- Ebrei (Gli) nell'URSS*, Milano 1966.
- Eliot T. S., *K opredeleniju ponjatija kul'tury*, London 1968.
- Giusti W., *Il demone e l'angelo (Lermontov e la Russia del suo tempo)*. Messina, Firenze 1968.
- Gumil'ev N., *Sobranie sočinenij*, t. V, Washington 1968.
- Karanfilov E., *Balgari*, Sofia 1968.
- Karpat'skij dialektologičeskij Atlas*, Moskva 1967.
- Katalog inkunabolov*, Leningrad 1967.
- Klimeš L., *Přechodníki v historické proze 17 a 18 století*, in Sbornik Pedagog. Fakulty v Plzni (Jazyk a Literatura) VIII, 1968.
- Kraiski G., *Le poetiche russe del Novecento, dal Simbolismo alla poesia proletaria*, Bari 1968.
- Mandel'stam O., *Sobranie sočinenij*, t. I, Washington 1967.
- Melbourne Slavonic Studies*, n. 1, 1967.
- Petnikov G., *Utrennij Svet*, Simferopol 1967.
- Philologica*, Sbornik Filoz. Fak. Univ. Komeňského, Bratislava 1967.
- Pravosudie ili rasprava (Delo o demonstracii na Puškinskoj ploščadi 22 januara 1967 g.)*, London 1968.
- Revue Roumaine de Linguistique*, t. XIII, nn. 2-6, 1967; e 1-3, 1968.
- Romanoslavica*, v. XIV (Linguistică), v. XV (Literatură - Istorie), București 1967.

- Stieber Z., *Problèmes fondamentaux de la linguistique slave*, Warszawa, 1968.
- Suchodolski B., *Problemi della filosofia rinascimentale dell'uomo*, Accad. polacca delle Scienze, Bibl. di Roma, 1968.
- Tatarkiewicz W., *L'estetica romantica del 1600*, Accad. polacca delle Scienze, Bibl. di Roma, 1968.
- Troyat H., *Tolstoy*, New York 1967.
- Zamjatin E., *Lica*, New York 1967.
- Zgusta L., *Studies in Ossetic Onomasiology*, Praha 1967.

Stampato
nella Stamperia Napoletana s.r.l.
Napoli

Gennaio 1969