ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

slavica

XXV.

EDITIONEM CURANTIBUS
L. LIEBER, P. LIELI

ADIUVANTE
ISTVÁN T. MOLNÁR

REDIGIT
ZOLTÁN HAJNÁDY

DEBRECEN, 1991

SLAVICA XXV.

ISSN 0583-5356

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XXV.

EDITIONEM CURANTIBUS
L. LIEBER, P. LIELI

ADIUVANTE
ISTVÁN T. MOLNÁR

REDIGIT
ZOLTÁN HAJNÁDY

DEBRECEN, 1991

СОТРУДНИКИ
НАШЕГО ТОМА

КЛАРА АДЯГАШИ
старший преподаватель при кафедре финно-угроведения
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

МАРИЯ ВОЗЬНЯКЕВИЧ-ДЗЯДОШ
доцент при институте польской филологии университета им. М. Склодовской-Кюри
(Польша, Люблин)

ЙОЖЕФ ГОРЕТИЧ
(см. Slavica XXIV.)

ЛАСЛО ИМРЕ
доцент
(см. Slavica XV.)

ЭРЖЕБЕТ Ч. ЙОНАШ
профессор при кафедре русской литературы пединститута им. Д. Бешенеи
(Венгрия, 4001 Ниредьхаза)

ЧАБА КОВАЧ
ассистент при кахедре польской филологии университета
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

АЛИНА КОХАНЬЧИК
старший преподаватель при институте польской филологии УМСК
(Польша, Люблин)

ИШТВАН ЛЁКЁШ
доцент, заведующий кафедрой мировой литературы
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЛАСЛО ЛИБЕР
(см. Slavica XVI.)

ПАЛ ЛИЛИ
(см. Slavica XVIII.)

ЭУГЕНИЯ ЛОХ
профессор при институте польской филологии УМСК
(Польша, Люблин)

В. М. МАРКОВИЧ
профессор при кафедре русской литературы университета
(СССР, Санкт-Петербург)

Й. АННА МАТИ
(см. Slavica XVII.)

ЛАСЛО КАЛЬМАН НАДЬ
старший преподаватель при кафедре польской филологии университета
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

АННА НАСАЛЬСКАЯ
старший преподаватель при институте польской филологии УМСК
(Польша, Люблин)

ЙИРЖИ ПИЛАРСКИЙ
старший преподаватель при кафедре немецкой филологии
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЯНУШ ПЛИСЕЦКИЙ
профессор при институте польской филологии УМСК
(Польша, Люблин)

МАРИЯ ФОНАЛКА
(см. Slavica XXIV.)

ЗОЛТАН ХАЙНАЛИ
(см. Slavica XXIV.)

ЛАСЛО ХУНЯДИ
доцент, заведующий кафедрой общего языкознания
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

АТТИЛА ШАЛЬГА
(см. Slavica XX.)

ДЮЛА ШАНКО
старший преподаватель при кафедре русского языкознания
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЭНИКЁ ЮХА
стипендиат при кафедре польской филологии университета
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.5-7. 1991 Debrecen

Йожеф Домбровский
(к 80-летию со дня рождения)

Профессор Домбровский, чья научная и педагогическая деятельность протекала в Институте славянской филологии университета им. Лайоша Кошута, в этом году отмечает свой славный юбилей. Сотрудники Института, бывшие коллеги и ученики Й. Домбровского, воспитавшего не одно поколение венгерских филологов-русистов, подготовили этот номер "Славики" в знак глубокого уважения и признания к своему профессору.

Оба направления творческой деятельности Й. Домбровского были проникнуты стремлением к единству и полноте. В духе гегелевского изречения "Das Wahre ist das Ganze" он предъявлял самые высокие требования не только к своим ученикам, но и к самому себе. И действительно, только поистине сподвижнический труд и сила воли помогли ему - как, впрочем, и многим другим представителям его поколения, преодолевавшим трудности своего времени - достичь значительных результатов как в сфере науки, так и в воспитании студентов.

Научная деятельность профессора Домбровского началась уже в зрелом возрасте. После войны он поступил в университет им. Кошута и стал одним из первых студентов-русистов. Природный талант и знание языков выделяло Й. Домбровского из среды однокурсников, поэтому уже в студенческую пору ему было доверено вести семинары по русскому языку. Роман французской писательницы Claudie Fayein "Une médecin française au Yémen", вышедший в его венгерском переводе, получил всеобщее признание в стране. Практика художественного перевода дала импульс для изучения его

теоретических вопросов, в результате чего оформилась и своя научная школа. Лучшие ученики профессора Домбровского в области теории перевода в данное время работают в Педагогическом институте города Ниредьхаза.

Глубокое знание основных европейских языков и языков соседних государств - например, румынского, польского - прославило его имя как замечательного полиглота нашего университета. Своей языковой практикой он подтверждал выдвинутый им и часто повторяемый перед студенческой аудиторией призыв: "Первый долг лингвиста - знать иностранные языки."

Будучи прекрасным знатоком польского языка, он организовал вокруг себя кружок по его изучению, из которого позже выросла отдельная кафедра полонистики в рамках Института славянской филологии, руководимая одним из его бывших учеников.

Профессор Домбровский был наделен особым даром щедрости души в отношении студентов. Для них он не жалел ни времени, ни сил, всегда был готов провести консультацию по какому-либо научному вопросу или теме. Под его руководством СНО нашего Института стало одним из лучших в стране, завоевывая высокие призы на межвузовских студенческих научных конференциях. Под его руководством было выполнено огромное количество дипломных работ и магистерских диссертаций, отличающихся неизменно одним и тем же "почерком": всесторонним и глубоким освоением научной проблематики. Учеников профессора Домбровского можно сразу определить: даже много лет спустя они безошибочно могут перечислить все условия и рефлексы праславянской палатализации задненебных. Широта научных интересов Й. Домбровского привлекала в его семинары и студентов других кафедр, представляя им возможность для совершенствования знаний в разных областях языкознания.

Научные взгляды и интересы Домбровского-ученого связаны с областью сравнительно-исторического языковедения, в первую очередь славянского. Он глубоко и подробно занимался одним из сложнейших вопросов русского языкознания - историей видов глагола. На эту тему он написал и блестяще защитил кандидатскую диссертацию, получившую высокую оценку прежде всего со стороны замечательного венгерского слависта, академика Иштвана Книежи.

Результаты глубоких исследований по этой теме подведены и в нескольких статьях, например: Les notions d'espace et de temps dans la formation du système aspecto-temporel de

l'indo-européen (Studia Slavica IX, 1-4, 1963), Le sens primitif et fondamental du thème verbal *es-* en indo-européen (Studia Slavica XII, 1966), названия которых свидетельствует о том, что профессор Домбровский рассматривал вопрос об истории видов глагола в широком лингвистическом контексте. Это позволило ему сделать вывод о том, что развитие этой категории ведет от индоевропейского выражения темпорально--аспектуальных значений вокализмом корня через их возобновление новыми языковыми средствами и реимперфективацию к формированию славянских видовых пар глаголов, в которых связаны в неразрывном единстве грамматическое и лексическое значения.

Глубокий интерес к историческому аспекту - настоящему и прошлому - языковых явлений и этимологии постепенно оформился и развился в обобщенную теорию актуального и инактуального языка. В статье "Знак и смысл" (Вопросы языкознания, 1973/6) Й. Домбровский утверждал, что смысл "это не зависимый, а автономный, свободный феномен... Актуальность смысла вытекает из его непосредственной связи с живой действительностью", а значение "это бывший и тем самым застывший смысл", относящееся к языку инактуальному. Следовательно, "для полной реализации языка как целого необходимы оба конституирующих его компонента" и нельзя ограничивать языкознание исследованием одного инактуального языка, что лишило бы "языкознание связи с живой творческой реальностью субъекта".

Такая целостность в анализе научной проблемы - характерная черта исследовательской методологии профессора Домбровского. Ее отпечаток лежит и на университетском пособии по исторической грамматике русского языка, написанном совместно с М. Петером и получившем неслучайно высокую оценку таких ученых как В. К. Журавлев и Р. Оти.

Профессор Домбровский и поныне полон творческой энергией. Он с живым интересом следит за событиями современной научной жизни. В 1990 году в Дебрецене на международном конгрессе финноугроведения он выступил с интересным докладом. Хочется от имени всего коллектива Института славянской филологии пожелать профессору Домбровскому и в дальнейшем интенсивной научной деятельности, крепкого здоровья и успехов.

П. Лили и М. Ю. Пандур

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.9-19. 1991 Debrecen

The Role of ŭ-Stems and Their Contamination with the ŏ-Stems in Codex Marianus

P. LIELI

Dedicated to My Teacher J. D.

1.1. The problem represented by the masculine nouns with an ancient ŭ-stem is well-known, but nevertheles it has been long debated. A number of questions emerge, e.g., in connection with their quantity and quality. Paying special attention to the latter, the author would like to add some remarks of his own to this traditional subject.

The basic manuals of comparative and historical Slavic linguistics approach it in much the same way and with only slight differences, irrespective of which concrete Slavic language is meant. It can, somewhat roughly, be stated that this group of nouns is usually described from two main aspects: a) whether the number of nouns constituting this stem was small or large; b) which concrete nouns once belonged to it, with various criteria being considered.

Admitting that there is always some danger of simplification in classifications of this kind, still, in the author's view, two main trends can be differentiated in the specialist literature.

According to the traditional approach, all the representatives of which could only be covered by a special bibliography, there were only a few nouns with *ŭ*-stems. Here reference is made only to some well-known authors who have touched upon this question.[1] Considering the chronological order of their works it becomes clear that this approach has undergone no significant changes over the past decades.

In 'the traditional school', however, there is not a unified view of how many[2] and which nouns used to belong to the *ŭ*-stem. A. Meillet,[3] for example, allocates a few more nouns to this stem than A. Vaillant.[4] A. Meillet supposes the following words to have belonged to this group (they are only listed here): сънъ, домъ, медъ, волъ, полъ, лѣдъ, станъ, садъ, даръ. In A. Vaillant's view, 'the ъ-type declension' may have covered the following nouns: сънъ, волъ, домъ, полъ, дрѫхъ, рѣдъ, чинъ.

It is to be seen that these two groups do not fully coincide. This uncertainty is understandable, as it is a well-known fact that the law of the open syllable resulted in the convergence of the *ŏ*- and *ŭ*-stem paradigms in Common Slavic (CS) and this is reflected by the most ancient written records. Therefore it is sometimes difficult to differentiate between original language phenomena and analogical formations. Moreover, there seem to have been only two undoubted cases of nouns in Indo-European that are continued in Slavic languages as well. There are сънъ, (**sŭnú-s* - masc.)[5] and медъ (**medhu* - neut.). This is the form that T. Burrow defines for Sanskrit, too: 'Neuter *ŭ*-stems remain more common than neuter *i*-stems...: *mádhu* "honey" (Gk. μεθυ, AS. *medu*)'.[6] T. Burrow also compares Sanskrit *dáma* with Russian *дом*.[7] Both this and the Greek form (δομοζ) show that one of the nouns that most frequently and consistently figured as *ŭ*-stems in Slavic may not have originally belonged to this group or at least its status was uncertain already in the protolanguage. The Latin form *domus* reflects an *ŭ*-stem, but it is feminine and not masculine as in other languages. At the same time the Loc. sing. *domi* clearly refers to an *ŏ*-stem. The Slavic adverb *doma* can also hardly be explained on an *ŭ*-stem basis.

1.2. This traditional approach has definitely been refuted by R. Eckert in his work 'Основы на -ŭ в праславянском языке'.[8] Making use of some uncertainties, some of which have been referred to, in works reflecting the traditional view he sets up daring reconstructions and

supposes a great number of nouns of this type in CS. Here it is not possible to review his work, which is based on a detailed analysis of a very wide range of data taken from Slavic and other related languages. What we are aiming at is to turn our attention to some questions of major importance, taking into account R. Eckert's and others' points of view.

2.1. In our opinion, R. Eckert lays a special stress on the quantitative factor in treating the problem of the interaction of *ŏ*- and *ŭ*-stems. Undoubtedly this can be a natural reason for the endings of the old *ŭ*-stems being widespread in 'middle Slavic' (e. g. Old Russian) and contemporary Slavic (e. g. Polish) languages. Mention should be made, however, of another common factor: the semantic compactness, shortness, the very frequent occurrence - in one word, the quality - of these nouns and their endings. From this aspect they can be compared to the equally small group of athematic verbs that have the same features of quality and exerted a decisive influence on the Present Tense conjugation in South and West Slavic languages.[8]

2.2. In the most ancient Slavic written records the influence of the nouns with an *ŭ*-stem is not very remarkable, their flections merge with only a few *ŏ*-stem words, and in some cases for the strengthening of a certain semantic feature (e. g. the Dat. sing ending *-ovi* for denoting persons). This means that their influence was the smallest in the period that is very near CS, in which, according to R. Eckert, there were the greatest number of nouns in this stem.

3.1. In this part of the present article an attempt is made to demonstrate what has been hypothesised above, on the basis of the Codex Marianus.[9] This monument has been chosen because its grammatical system reflects the most archaic state of Old Church Slavonic (OCS)[10] and, besides this, in our view it is reasonable to systematically study the linguistic material of *one* record only to highlight the questions mentioned in points **1** and **2**.

The nouns evaluated by the two prominent representatives of the 'traditional school', A. Meillet and A. Vaillant, as being *ŭ*-stems, namely сънъ, домъ, медъ, волъ, полъ, ледъ, станъ, садъ, даръ, врѣхъ, рядъ and чинъ are going to be discussed. An attempt is made to register the interaction of the *ŏ*- and *ŭ*-stem endings and the contamination of the two paradigms at the given time, i. e. in the 2nd half of the 10th century.

3.2. The most important and most frequently occurring noun with an ŭ-stem is, of course, сънъ. In the Codex Marianus its paradigm can be reconstructed as follows:[11]

	Singular	Plural	Dual
Nom.	сънъ(130)	сънове(17)	сънъі(1), сына(3)
Acc.	сына(29), сънъ(20)	сънъі(1)	сына(3)
Gen.	сына(8)	сыновъ(3), сънъ(1)	сыноюу(2)
Dat.	сыноу(8), сынови(4)	сынъмъ(1)	сынъма(1)
Instr.	сыномъ(1)		
Loc.	сынѣ(3), сыноу(1)		сыноюу(1)
Voc.	сыне(7), сыноу(5)		

The progress of the ŏ-stem flections is obvious in the sing. and in the Nom./Acc. dual.

In the Acc. sing. the forms denoting persons by means of the Gen. sing. already dominate. Characteristically when the infant is meant, the old Acc. is used almost without exception: се зачънеши въ чрѣвѣ и родиши сн҃ъ (Luke 1:31). However, when Jesus is spoken of as God's son and an adult, in the majority of cases the Gen. form can be found: егда възнесете сна чловѣческаго тогда разоумѣете ѣко азъ есмъ (John 8:28).

In the possessive meaning one can find only the form of the ŏ-stem: тогда явитъ ся знамение сна чловѣческаго на нсе (Matthew 24:30).

The number of the ŏ-stem endings is twice as many as those of the ŭ-stem ones in the Dat. sing. The original flection *-ovi* can be seen with the overwhelming majority of the nouns denoting persons. It is only this meaning that accounts for the use of *-ovi* with this particular noun (cf. the paradigms of домъ and полъ below).

In the Instr. and Loc. sing. the endings of the ŏ-stem are widespread. There is only one form that refers to the old ŭ-stem: о сыноу вдовица (Chapter title from Luke's Gospel).

In the sing. it is above all the Voc. that preserves the old flection, although here, too, the predominance of the ŏ-stem ending can be observed.

In the plur. and dual the archaic endings prevail (except for the Nom.-Acc. dual). The example отъ сн҃ъ изл҃въ (Matthew 27:9) can be of interest for its showing a very strong tendency towards the levelling of the two stems even in the Gen. plur., where the -ъ flection has appreared, as demonstrated by this particular example, instead of -ovъ, which became general later in the Slavic languages.

3.3. домъ

	Singular	Plural
Nom.	домъ (9)	домы (5)
Acc.	домъ (52)	
Gen.	домоу (21), дома (1)	домовъ (1)
Dat.	домоу (5), домови (1)	
Instr.	домомъ (1)	
Loc.	домоу (21)	домохъ (1)

The predominance of the ŭ-stem endings is conspicuous, which is probably due to the inanimate meaning and the frequent use of this noun in adverbial function in living speech.[12] In the Gen. sing. the -u ending is used without exception to express possession and in prepositional constructions (отъ домоу, из домоу).[13] Special attention should be paid, however, to the construction господинъ домоу, which occurs 8 times. It could be considered a possessive Dat., but Jagič reckons it among the Gen. cases.[14] In this function the Dat. and the Gen. often become indistinct, cf. the parallel examples: Dat. sing. ѩкъовъцамъ погыбъшимъ домоу изл҃воу (Matthew 15:24); Gen. sing. in къ овъцамъ погыбъшимъ домоу изл҃ва (Matthew 10:6), where the formal difference is marked only by the flections of the possessive adjectives, which do not mix vith the ŭ-stems.

Mention has already been made about the adverbial of place дома that has the ending -a. In this monument it is represented by one form only (John 11:20).

The Instr. sing. here, too, takes the ŏ-stem ending.

The Loc. sing. has a local meaning in each case of its occurrences with the preposition Вь, cf. въ домоу паки оученици его о сем въпрашаахѫ и (Mark 10:10).

In the plur. there is only one form that seems to have deviated from the norm of the ŭ-stems: въ домохъ (Matthew 11:8). This can either be attributed to 'indirect induction' in L. Bulaxovskij's terms[15] (Dat. plur. градомъ ⟶ домомъ

——>домоухъ) or, which is more probable, to the vocalization of the reduced vowel in strong positions, cf. Nom. sing. домотъ <—— домъ тъ (Mark 3:25), родось<—— родъсъ (Matthew 22:36), мужескъ <—— мужьскъ(Matthew 19:4) even in the Codex Marianus. If so, the old form домъухъ can be supposed as a starting point.

3.4. врѣухъ

	Singular
Gen.	врѣухоу (3), врѣуха (1) (до врѣуха) (съ~; до~; Gen. of negation врѣухоу не вѣдать Luke 11:44)
Loc.	врѣухоу (8)

The form врѣухоу can be considered a Loc. without a preposition. Petrified in this form, the given word itself is used in a prepositional function[16] (cf. the similar role of полоу below): положиша врѣухоу главы его виня написаня (Matthew 27:37), въложиша врѣухоу ризы своя и въсѣде врѣухоу иух (Matthew 21:7).

As can be seen, the endings of the ŏ-stem have penetrated into this paradigm, too, despite its limited use.

3.5. волъ

	Singular	Plural
Nom.	волъ (1)	
Acc.		волы (1)
Gen.	волоу (1)	

Gen. sing. къждо васъ въ соботя не отрѣшаатъ ли своего волоу ли осъла(Luke 13:15). The Gen. of negation leads to the strengthening of the animate/inanimate category. The close link with teh ŭ-stems is underlined by the use of the ŭ ending even in this form.

3.6. полъ

	Singular	Dual
Acc.	полъ (22)	
Gen.	полоу (23)	
Dat.	полоу (23)	
Instr.		полъма (1)
Loc.	полоу (5)	

In the Acc. sing. there are 19 prepositional constructions to express direction: на онъ полъ (Matthew 16:5), въ онъ полъ (John 6:25); in three cases the syntactic function of object can be found, cf. се полъ имѣниѣ моєго ѓи дам ништиимъ (Luke 19:8).

In the Gen. sing. with an *-u* ending the direction of action is defined by the preposition съ twice: съ оного полоу (Matthew 6:25, Mark 3:7)/ the *u*-form appears once in a qualitative meaning: младенєць мяжъска полоу (Luke 2:23) - a construction of phraseological type.

The only form of the Dat. sing. (по ономоу полоу Mark 10:1) takes the *ŏ*-stem flection. The tendency here, too, is similar to what has already been discussed in the paradigms of сынъ and домъ: in this case the *ŏ*-stem ending becomes more and more widespread.

The two prepositional examples of local meaning на ономь полоу (Matthew 14:22, Mark 6:45) also have an adverbial shade. In three cases the Loc. form полоу is used in prepositional function:[17] полоу ношти (Matthew 25:6, Luke 11:5).

3.7. даръ

	Singular	Plural
Nom.	даръ (3)	
Acc.	даръ (6)	дары (3)
Instr.	даромь (1)	

Here only the form даромь (Matthew 23:18) is relevant. It can be stated that the flection *-оть* in the Instr. sing. was normative for masculine nouns with a hard stem in this period.[18]

3.8. мєдъ

	Singular	
Nom.		(Matthew 3:4)
	мєдъ	
Acc.		(Mark 1:6)

It is not relevant from the point of view of the interaction of *ŏ*- and *ŭ*-stems.

3.9. родъ and чинъ[19]

The Dat. sing. ѓадя (sic!) has been influenced by the ŏ-stem (Luke 1:3). The Loc. sing. form въ чиноу (Luke 1:9) reflects the ŭ-stem.

The nouns сташ and ледъ do not occur in the Codex Marianus, садъ is represented by only one form of the Nom. Sing.

Mention should be made of the nouns миръ and родъ often considered as being ŭ-stems. They can frequently be found in this monument but they always take the flections that are characteristic of the ŏ-stems. The limited scope of the present article does not make it possible to analyse them in detail.

4.1. If the interaction between the ŏ- and ŭ-stems is studied, the other side of the question is of equal importance, namely, which ŭ-stem endings and how often appear with nouns belonging to other, mainly ŏ-/jŏ-stems.

It is well-known that the most characteristic of the ŭ-stem endings is *-ovi* used with nouns of ŏ-stems to express the person-non-person category together with its pair *-evi* adapted to the soft version. In the Codex Marianus 23 nouns take them in 101 cases. These nouns can be divided into the following semantic groups:

a) proper names: исоусови, петрови, пилатови etc.;
b) nouns denoting persons and/or occupations: архиереови, кесарови/-еви, мѫжеви, господеви (I-stem), богови etc.;
c) inanimate objects: доухови - though in biblical tradition it is, of course, animate; газофилакеови 'masc. dat. sing.';[20]
d) a toponymic, often denoting the people as well: издаилеви.

Although the endings *-ovi/-evi* are very common in the Codex Marianus, as can be seen from the above data, still, it is not only this pair of flections that the words of these semantic groups could take. Alongside with the 33 forms исоусови (cf., e. g., Matthew 8:5) there are 9 forms исоусоу (cf. Luke 8:41). Besides 8 occurrences of господеви (cf. Matthew 5:33) the original господи (cf. Luke 19:8(can be found in 3 cases and there are two forms showing the influence of jŏ-stems: господю (cf. John 6:23). If all the data used by Jagič for the edition of the Codex Marianus were considered, the picture would be even more colourful.

4.2. The flection *-ovъ* of the Gen. plur., whose prevalence in contemporary Slavic declension is also a

commonplace, appears only twice with the same *ŏ*-stem noun: отъпоуштениѥ гр҃ѣховъ (Luke 1:77 and 24-47).[21]

4.1. If one accepts the view that the Voc. of the *jŏ*-stems take the *-u* ending under the influence of the *ŭ*-stems,[22] the 'Codex Marianus shows a number of examples: фарисею! (1) Matthew 23:26; иоу҃лю! (1) Mark 12:29; цр҃ю! (3) cf. Matthew 27:29; оучителю! (32) cf. Luke 11:45. They must be very old formations as no exceptions can be found.

5. Conclusions

1. In the case of the noun сънъ which denotes a person, the numerical data directly prove that the contamination of these two masculine stems must have started from the coincidence of the Nom. sing. flections, as the *active subjective function* is the main characteristic feature of nouns denoting persons. The decomposition of the *ŭ*-stems or their 'active' transition into the *ŏ*-stems must also have begun from this point. The small number of *ŭ*-stems was also conducive to this change.

The CS origin of this process can be proved by the fact that the endings of the *ŏ*-stem appeared with a much greater number of *ŭ*-stem nouns than inversely.

2. Some of the most characteristic *ŭ*-stem flections (Dat. sing. *-ovi*, Gen plur. *-ovъ*, possibly Voc. *-'u*) began to spread on the *ŏ*-stem nouns in order to relieve their flections and form a new category. This new category, however, that could have been expressed by the Dat. sing. ending *-ovi* was not strictly consistent in OCS. It is not possible to touch upon the facts of contemporary Slavic languages, but the same holds for them, too, though some of them, especially Polish, endeavoured to form a category of this type, whereas, on the other hand, the Gen. sing. *-a* flection of the *ŏ*-stems was suitable for the animate-inanimate category. The *ŭ*-stem endings proved to be *qualitatively* suitable for a differentiation working against the tendency of unification. When the above-mentioned person-non-person category stopped developing, these flections served as a possibility for widening the scope of the animate-inanimate category, differentiated the functions of cases and separated the living paradigmatic usage from the adverbial or phraseological.

[1] **А. Лескин,** Грамматика старославянского языка. Москва 1890, 64; - **А. Мейе,** Общеславянский язык. Москва 1951,

331; - **А. Вайан,** Руководство по старославянскому языку. Москва 1952, 110 и след.; - **В. Георгиев,** Основни проблеми на славянската диахронна морфология. София 1969, 71.

[2] **A. Meillet,** op. cit., ibid.

[3] **A. Vaillant,** op. cit., ibid.

[4] **J. Pokorny,** Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch. Bern und München 1951-1969, 707, 913.

[5] **T. Burrow,** The Sanskrit Language. London 1955, 177.

[6] **T. Burrow,** op. cit., 124.

[7] *Ученые записки Института славяноведения,* 27. Москва 1963, 3-133.

[8] Cf. e. g. in Serbocroatian: *idem* (1st class), *stanem* (2nd class), *znam, dajem* (3rd class), *hvalim* (4th class), the same in Macedonian, Slovene and Slovak, in the other West Slavic languages the influence of the athematic conjugation can be observed only in a few classes. Cf. **R. G. A. de Bray,** Guide to the Slavonic Languages. London 1951, 345-6.

[9] Маріинское четвероевангеліе съ примѣчаніями и приложеніями. Трудъ **И. В. Ягича.** Санктпетербургъ 1883.

[10] Jagič stresses the antiquity of this monument: 'Уступая несколько Зографскому евангелию в соблюдении звуковых тонкостей, он превзошел его в верной передаче редких грамматических форм, в составе же слов и оборотов сохранил немало старины...' (op. cit., 474).

[11] The numerals in brackets denote the number of examples.

[12] Obviously such petrified adverbial usage helped preserve the original *ŏ*-stem forms *doma* and *domi* in Slavic and Latin.

[13] Adverbial usage has played its part here, too, cf. Russian *йз дому, на дому́* vs. *из до́ма, на до́ме.*

[14] **V. Jagič,** op. cit., 504.

[15] **Л. Булаховский,** Грамматическая индукция в славянском склонении. *Вопросы языкознания,* 1956, 4:14-30.

[16] Cf. similar petrified adverbial formations in contemporary Russian:. вверху́, све́рху etc.

[17] V. Jagič also considers them as Loc. sing.:, op. cit., 555.

[18] Cf. Greek *δῶρον* (neut.) of the same construction (i.e. *ŏ*-stem) and Latin *dōnum* (also an *ŏ*-stem), though with another suffix.

[19] Supposing that they belonged to the *ŭ*-stems in CS, although this is not at all certain.

[20] **V. Jagič,** op. cit., 495.

[21] In Codex Zographensis: оставленьє гр҃ѣхъ, i. e. the old ending appears (see Jagič, op. cit., 195).

[22] This is why A. Meillet derives the nouns of the мяжь type (Voc. мяжю) directly from a possible *jŭ*-stem (op. cit., 330).

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.21-42. 1991 Debrecen

Harmonisierungstendenzen auf der Silben-/Wortebene im Konnex der eurasischen Arealkonvergenz

J. PILARSKÝ

"Заимствование большей частью лишь
особый случай конвергенции."
R. Jakobson

0. Es gehört zu den weniger bekannten und seltener gewürdigten Verdiensten der Mitglieder des Prager Linguistenkreises, daß sie die damals erst in der Entwicklung begriffene Areallinguistik mit neuem Gedankengut bereicherten, indem sie die von J. Schmidt, M. Bartoli und anderen formulierten Grundideen dieser neuen Arbeitsrichtung auch auf die georgraphisch bedingte Konvergenz nichtverwandter Sprachen ausdehnten. Es waren der Fürst Trubetzkoy (Trubeckoj 1923) und R. Jakobson (1931; 1971a,b), die der gewissermaßen paradoxen Tatsache gewahr wurden, daß die Systeme benachbarter bzw. geographisch naher, jedoch genetisch heterogener Sprachen in vieler Hinsicht einander näher stehen als die geographisch entfernter verwandter Sprachen. Diese areallinguistisch in Form von Isoglossen erfaßbaren phonetischen, phonologischen, grammatischen und lexikalischen Parallelen treten in der Regel gruppenweise in Erscheinung und erstrecken sich auf mehr oder weniger

ausgedehnte Gebiete, wobei sie die betroffenen Sprachgemeinschaften zu sog. Sprachbünden (языковой союз) vereinigen. Die Grenzen der konvergierenden Areale können des öfteren nur potentiell gezogen werden, weil manche Erscheinungen sich auch nach außen verbreiten können; demnach ist einerseits auch mit Sprachen zu rechnen, die an einen konkreten Sprachbund nur lose gebunden sind, andererseits mit Erscheinungen, deren Verbreitung sich mit den sonst deutlich hervortretenden Arealgrenzen nicht deckt. Mit einer derartigen interarealen Erscheinung habe ich mich in einer meiner früheren Studien befaßt (Pilarský 1990).

1. In diesem Aufsatz möchte ich auf eines der bedeutendsten, aber zugleich auch kompliziertesten und am meisten umstrittenen Makroareale unseres Kontinentes die Aufmeksamkeit richten, das große Teile Osteuropas, West- und Mittelasiens umfaßt und vor rund einem Jahrtausend Schauplatz der Genese der zwar unterschiedliche Herkunft aufweisenden, aber trotzdem vielfach miteinander verknüpften Völker und Sprachen unserer geographischen Region war. Dieses Areal wird hier unter Berufung auf Trubetzkoy und Jakobson "eurasischer Sprachbund" gennant, und seine Jakobsonsche geographische Abgrenzung[1] wird von mir im wesentlichen desgleichen akzeptiert. Auf der phonetischen/phonologischen Ebene wurde die eurasische Konvergenz von den beiden genannten Klassikern beschrieben; dazu haben spätere Autoren (z. B. Polák 1973) zahlreiche morphologische und syntaktische Züge hinzugefügt.

Unter dem lautlichen Aspekt wird das eurasische Areal nach Jakobson durch folgende zwei Merkmale charakterisiert: 1. Monotonie, 2. Anwesenheit einer "Eigenton-Korrelation" (1931:235; 1971a:182). Während ersteres kaum Anlaß zur Diskussion gibt, taucht bei letzterem eine Reihe von Zweifeln auf. Der erste Vorbehalt ist terminologischer Charakters: da "Korrelation" als gruppenweise auftretende phonologische Opposition ausgesprochen dem Begriffsfeld der Phonologie angehört, sind die heftigen Proteste seitens der Turkologen (siehe Ščerbak 1970:84) gegen solchen Wortgebrauch gut erklärbar. Aus Jakobsons Darlegungen ergibt sich jedoch unmißverständlich, daß er unter "Eigenton-Korrelation" nicht die vor allem für manche slawischen Sprachen bezeichnende tatsächliche distinktive Weichheit, sondern vielmehr eine palatale Nebenartikulation, d.h. einen Gegensatz von "harten" und "weichen" Konsonanten vornehmlich im phonetisch-akustischen Sinne meint, der nur

ausnahmsweise (in etlichen Sprachen) phonologisiert wird (vgl. Jakobson 1931:239; 1971a:159ff.). Die Beseitigung dieser terminologischen Ungenauigkeit bedeutet jedoch nach wie vor keine Lösung, denn die in eurasischen Sprachen (ohnehin nicht ohne Ausnahme) bestehende palatale Nebenartikulation stellt nur die Kehrseite der Medaille dar; die Weichheit der Konsonanten, ob kombinatorisch oder phonologisch, ist (wie darauf übrigens Jakobson selbst verweist, z.B. 1971a:174) Folge einer viel allgemeineren phonetischen Tendenz, die in irgendeiner Form innerhalb des gesamten eurasischen Areals zur Geltung kommt[2] und *Silben-/Wortharmonie* (S/WH) genannt werden kann (vgl. Lamprecht 1987:125; Bednarczuk 1990:108). Aus diesem Grunde halte ich dafür, daß als zweites Charakteristikum des eurasischen Bundes anstatt des konfusen Begriffs "Eigenton-Korrelation" die sich in diachroner Perspektive abzeichnende Harmonisierungstendenz zu bevorzugen ist.

Im weiteren werde ich einen kurzen Überblick über das phonetische Wesen und die Konsequenzen der S/WH sowie über deren Abspiegelung in den einzelnen Sprachen geben und zum Abschluß Schlußfolgerungen zu ziehen versuchen in bezug auf Ursprung, Ursache und Verbreitungsweise der besagten Konvergenzerscheinung.

1.1. Als phonetische Grundlage der S/WH ist die Akkommodation zu betrachten. Die Formanten der unmittelbar benachbarten Laute (besonders innerhalb der Silbe als kompakte Artikulationseinheit) überlappen einander in der Weise, daß z.B. die Formanten der Vokale sich in die der Konsonanten einbauen und v.v. (vgl. Stepanov 1975:103f.). Außerordentlich intensiv ist die Akkommodation in der Nähe der vorderen Vokale und des *j*; diese Laute verschieben die Artikulation der ganzen Silbe nach vorne, wobei sie einen spezifischen akustischen Eindruck ("Weichheit") hinterlassen, der sich von der akustischen Wahrnehmung der mittleren oder hinteren Vokale deutlich abhebt. Hintere Vokale (wie etwa *o, u*) lösen einen ähnlichen, wenn auch mit umgekehrtem Vorzeichen versehenen Effekt (Velarisierung) aus, doch der akustische Eindruck dabei ist weitaus platter, so daß sich die velarisierten Silben akustisch den neutralen Silben (mit Vokalen der mittleren Reihe) nähern. Folglich werden vom Standpunkt der Akkommodation her im allgemeinen nur zwei Silbentypen unterschieden: "Weiche" (d.h. palatalisierte, "диезные") und "harte" (d.h. neutrale oder velarisierte, "бемольные") Silben (siehe Tab. 1.).

Tabelle 1: Grundtypen der harmonischen Silben

"weich"	"hart"	
palatalisiert	neutral	velarisiert
ḱa	*ka*	*ko*
ť i	*ty*	*tu*
x́ü	*xə*	*xu*
.	.	.
.	.	.
.	.	.

Die "harten" und "weichen" Silben können in einer phonologischen Opposition zueinander stehen, daran nehmen sie jedoch wegen der inneren gegenseitigen Bedingtheit nicht durch die einzelnen Phoneme teil, sondern als kompakte distinktive Einheiten, genannt *Syllabeme* (siehe Avanesov 1947:48). (Dies betrifft natürlich nur Sprachen, in denen fortgeschrittene Harmonie die disharmonische Silbe fast ausschließt.)

1.2. Da die mit Palatalisierung einhergehende Artikulationsmodifizierung von fühlbar höherem Grad ist als bei den anders gerichteten Akkommodationstypen, weisen die "weichen" Silben die Tendenz auf, sekundäre Laute von neuer Qualität zu entwickeln, z.B. *ke* > *ḱe* > *če/ť́e* > *ć́e* u. dgl. Weniger verbreitet ist progressive Palatalisierung innerhalb der Silbe (formelhaft ĆV > CV́), die zu einer Veränderung der Klangfarbe des Vokals führt, z.B. *ḱa* > *ḱä* > *ḱe* usw. Die Palatalisierungsprodukte figurieren eine Zeitlang als kombinatorische Varianten der entsprechenden Phoneme, jedoch nach erfolgter Umgestaltung ihrer lautlichen Umgebung (z.B. Apokope, Artikulationsverschiebung des Vokals u.ä.) werden sie häufig *phonologisiert*.

1.3. Die Entstehung von Lauten ganz neuer Qualität ist aber als äußerster Fall zu betrachten. Von derart radikaler Palatalisierung werden in der Regel nur Velare betroffen. Die anderen Konsonanten bekommen gewöhnlich allein einen palatalen Einschalg infolge der Nebenartikulation, ohne daß sich ihre Artikulationsstelle verschiebt, z.B. *pe* > *ṕe*, *ri* > *ŕi* usw. Auch diese palatalisierten Alophone können unter den in **1.2.** beschriebenen Bedingungen phonologisiert werden; da jedoch die Opposition "hart": "weich" meist gruppenweise bei mehreren Phonempaaren vorkommt, bilden sich

nicht isolierte, disjunkte Phoneme heraus, sondern eine *Eigenton-Korrelation* (ETK).

1.4. Die Akkommodation kann u.U. über die Silbengrenze hinaus wirken und auf die benachbarten Silben Einfluß nehmen. Infolgedessen assimilieren sich im äußersten Fall die Laute innerhalb des ganzen Wortes aneinander; die einen Wörter bestehen lediglich aus "weichen", die anderen aus "harten" Silben (diese bipolare Opposition kann sich durch Einbeziehung weiterer distinktiver Merkmale zu einer multipolaren erweitern; so in den Turksprachen, wo bei der Assimilation auch die Labialisierung eine Rolle spielt). Auf diese Weise stellt sich der oben als *Wortharmonie* (WH) bezeichnete Zustand ein; falls an der Harmonie vielmehr oder ausschließlich Vokale teilhaben, handelt es sich um *Vokalharmonie* (VH).

1.5. Infolge der Dialektik der Sprachentwicklung zieht jedoch die Realisierung der Silbenharmonie (SH) die Mobilisierung von Kräften mit umgekehrtem Vektor nach sich. Nach der Phonologisierung der Opposition C : C̓ wird nämlich der Gegensatz V : V̓ in harmonischen Silben redundant und auf Grund der Sprachökonomie schrittweise beseitigt: C/V̓/ : : C/V/ > C̓/V̓/ : C/V/ > /C̓ V̓/ : /CV/ > /C̓/V̓ : /C/V > /C̓/V : /C/V. Infolgedessen wird die Artikulation des Vokals nach hinten verschoben (*'ä* > *'a* - sog. *Jakavismus:* siehe Trummer 1982; *'e* > *'o* u.a.m.), und die SH entwickelt sich zurück.

1.6. Ein potentielles weiteres Stadium in der Entwicklung der palatalisierten Syllabeme bzw. Phoneme stellt *Entpalatalisierung* und *Dephonologisierung* (*pe* > *pe*) dar. Ein Sonderfall tritt ein, wenn sich die Nebenartikulation in einem Gleitlaut materialisiert, der entweder als selbständiger epenthetischer Laut fungiert (*pe* > *p^{i}e* > *pje/pie/pçe* o.ä.) oder mit dem nächstfolgenden Vokal einen Diphthong bildet, z.B. *pe* > *p^{i}e* > *pi̯e/pe̯e*. Die phonologische distinktive Funktion geht dabei auf den Diphthong oder Glide über, was zugleich der Eigenton-Korrelation ein Ende setzt. Damit schließt sich der Kreis.

2. Entstehung und Weiterentwicklung der S/WH ist in Tab. 2 zusammengefaßt. Aus der synoptischen Darstellung folgt, daß Herausbildung, Kulmination und Rückbildung der Harmonie eine Art geschlossenen Zyklus gestalten, in dessen Endphase dem Ausgangszustand analoge Strukturen entstehen. Die einzelnen eurasischen Sprachen befinden sich in dieser Hinsicht in verschiedenen Stadien des Zyklus, was das Wesen

der Isoglosse vom synchronen Gesichtspunkt her gewissermaßen verschleiert, doch in diachroner Sicht zeichnet sich die gemeinsame Entwicklungstendenz prägnant ab. Im folgenden seien ihre Äußerungen in den einzelnen Sprachgruppen unseres Areals eingehender untersucht.

2.1. In *altaischen* und *uralischen* Sprachen kommt die Akkommodation als universale phonetische Gesetzmäßigkeit wegen der VH deutlicher zum Ausdruck; die meist in beiderseits gleicher Timbre-Umgebung befindlichen Konsonanten neigen in höherem Maße dazu, die entsprechenden vokalischen Formanten aufzunehmen[3] (Ramstedt 1957:180). Demgemäß werden in Silben mit vorderen Vokalen auch die Konsonanten (phonetisch!) palatalisiert, wodurch die delimitative Funktion der VH gefestigt wird. Somit geht VH eigentlich in SH oder gar WH über, weil nunmehr einerseits aus palatalisierten Konsonanten und vorderen Vokalen, andererseits aus nicht-palatalisierten (oder velarisierten) Konsonanten und nicht-vorderen Vokalen bestehende Wörter einander gegenüberstehen.

2.1.1. Auf der *phonologischen* Ebene erscheint dieser Zustand als ETK der Silben. Das bedeutet, daß nicht mehr die einzelnen Phoneme, sondern ganze harmonierende Silben als unteilbare bedeutungsdifferenzierende Einheiten (d.h. Syllabeme - siehe 1.1.) im Gegensatz zueinander stehen: türk. /al/ : /el'/ wie aruss. ko/пъ/ : ko/пь/.

2.1.2. Außerhalb der Syllabeme verfügen die palatalisierten Varianten des Konsonanten über keine besondere phonologische Relevanz und werden nur selten phonologisiert (so im westtatarischen Dialekt von Mischar: /baram/ 'ich gehe' : /baŕam/ 'mohammedanisches Fest' - Ščerbak 1970:83).

2.1.3. Bei der altaischen SH handelt es sich offenbar um eine uralte Erscheinung; dies scheint die sog. osttürkische Runenschrift (6.-8. Jh. n.Chr.) zu bestätigen, deren einzelne Grapheme großenteils syllabischen Lautwert (meist von der Struktur VC) haben und je nach dem Timbre der zu bezeichnenden Silbe öfters in zwei graphischen Varianten vorkommen: 𐰴 (𐰺)l_1 = /al/ : 𐰽 l_2 = /el'/ (Róna-Tas 1987:9). Daß dieser Dualismus nicht allein die Qualität des vokalischen Silbenelements, sondern die der gesamten Silbe (einschließlich des Eigentons der Konsonanten) widergespiegelt haben wird, bezeugt am besten die Tatsache, daß neben diesen "Zwillingsbuchstaben" das erwähnte

Tabelle 2: Synoptik der Heraus- und Rückbildung der S/WH

I	II	III
Ausgangstrukturen von Silbe u. Wort	Herausbildung der SH (Palatalisierung) (1.1.)	Herausbildung der WH (1.4.)
CV́ ĆV CjV CV	CV́ > ĆV́ ĆV > ĆV́ CjV > ĆV > ĆV́ CV	
CV́CV CVCV	CV́CV > ĆV́CV CVCV	ĆV́CV > ĆV́ĆV > ĆV́ĆV́ CVCV (C) V (C) V (C) V́ (C) V́ } VH

IV	V	VI
Phonologisierung der SH (Syllabeme) (1.1.)	Phonologisierung der pal. Konsonanten, "Jakavismus" (1.2., 1.5.)	Entpalatalisierung, "Sublimierung", Wiederherstellung der Ausgangsstrukturen (1.6.)
/CV́/ : /CV/	/CV́/ > /Ć/V́ > > /Ć/V	/Ć/V > CV /Ć/V > C/V̂V/ /Ć/V > C/j/V
	CV/CV́/ :CV/CV/ > CV/Ć/ :CV/C/ (Apokope)	

graphische System auch solche Schriftzeichen enthält, die in einer einzigen Form bestehen (so die Zeichen für *m, n, z* u.a.m. - siehe Róna-Tas 1987:13). Bei diesen Lauten war nämlich der phonetish-akustische Unterschied zwischen der Realisierung in vorderen und nicht-vorderen Silben sozusagen vernachlässigbar (vgl. Ramstedt 1957:181).

2.1.4. Die S/VH tritt im altaischen und uralischen Sprachgebiet nicht überall mit gleicher Intensität auf. Sehr markant ist die Mouillierung im Tatarischen, Kasachischen, Kirgisischen, Baschkirischen sowie in anderen, meistens der Qypčaq-Gruppe angehörenden Sprachen, während sie im Osmanisch-Türkischen, Gagausischen und in den westlichen uralischen Sprachen völlig aufgegeben wurde (Jakobson 1971a: 174, 188). Die altaischen und uralischen Sprachen haben demnach das Kulminationsstadium der Harmonisierung (Tab. 2: III-IV) erreicht, die übrigen Phasen sind nur vereinzelt vorhanden (V - tatarische Dialekte, VI - Oğuz-Gruppe u.a.).

2.2. Im *Slawischen* setzten die Assimilationsprozesse innerhalb der Silbe zu Beginn des Urslawichen, d.h. um Mitte des 1. Jahrtausends n.Chr., ein und umfaßten folgende Teilvorgänge:

2.2.1. Die drei Palatalisierungen der Velare. Die ersten zwei Palatalisierungen unterscheiden sich zwar sowohl chronologisch als auch im Hinblick auf ihre Bedingungen und Ergebnisse erheblich voneinander, dennoch haben sie ein wesentliches gemeinsames Moment: Alle führten sie zur Entstehung harmonischer Silben (CV̈). Die dritte Palatalisierung steht nur in losem Zusammenhang zu den vorausgehenden Prozessen, weil trotz derselben Endprodukte wie bei der zweiten Palatalisierung (Zischlaute wie *ć, ś, ź*) ihre Wirkung die Silbengrenze übertritt und auf die Harmonisierung von zwei benachbarten Silben hinausläuft. Mit den früheren analogen Prozessen kontrastiert sie auch dadurch, daß sie weniger konsequent durchgeführt wird und zahlreiche Abweichungen aufweist. Es waren eben diese Besonderheiten der dritten Palatalisierung, die viele Wissenschaftler dazu veranlaßt haben, nach einer Motivierung (auch) anderswo, wie z.B. auf dem Gebiet der Morpho(no)logie (Beljajev 1986) oder der Wortbildung (Kopečný 1972), zu suchen. Es unterliegt jedenfalls keinem Zweifel, daß die dritte Palatalisierung den ersten Schritt zur Wortharmonie bedeutet, und so paßt sie in unser Schema gut hinein; in diesem Sinne dürfte es sich um einen primär phonetisch motivierten Lautwandel handeln.

Die Akkommodation kam offenbar nicht nur in Silben mit Velaren zur Geltung, sondern auch in den anderen Silben, wo jedoch nicht Konsonanten von neuer Qualität, sondern nur stellungsbedingt mouillierte Varianten zustande kamen. Die Mouillierung war anfänglich weniger intensiv ("Halbweichheit"), völlige Palatalisiertheit ist erst jüngeren Datums.

2.2.2. Die sog. *j*-Palatalisierung: C*j*V > C'V. Sie verläuft teils parallel zu der ersten Palatalisierung (die *j*-Palatalisierung der Velare: ihre Ergebnisse gleichen den der ersten Palatalisierung, die Reflexe sind in allen slawischen Sprachen identisch), teils beträchtlich später (8. Jh.). Im letzteren Fall handelt es sich um die *j*-Palatalisierung der Labiale und vor allem der Alveolare, wo in verschiedenen Teilen der Slavia unterschiedliche Ergebnisse vorliegen.

2.2.3. Die Palatalisierung der Vokale: C'V > C'V'. Die Mehrzahl der Silben mit der Struktur C'V war als Folge der dritten bzw. der *j*-Palatalisierung entstanden. Ursprünglich wurde dieser Silbentyp nur durch die Lautverbindung *j* + nicht-vorderer Vokal repräsentiert.

2.2.4. Die Entstehung der Syllabeme (siehe 1.1.), die zugleich die Kulmination der SH bedeutet. Mit dem Vorhandensein von Syllabemen ist von dem Zeitpunkt der Vollendung der urslawischen Palatalisierungen an, d.h. etwa ab Ende des 8. Jh. zu rechnen.

2.2.5. Die Harmonisierung der reduzierten Vokale. Im Urslawischen kam die Tendenz zur Harmonisierung meist auf der Silbenebene zum Ausdruck. In einigen Fällen liegen jedoch Anzeichen des Übergangs zur Wortharmonie vor. Über die bereits erwähnte dritte Palatalisierung hinaus gehört hierher die Angleichung der Reduzierten an den Timbre der darauffolgenden Silbe: *tъma* > *tъma*, *dъvě* > *dъvě*. Die Erscheinung ist in kirchenslawischen Sprachdenkmälern der bulgarischen Redaktion belegt (Menges 1983:41).

2.2.6. Dabei birgt allerdings die kulminierende SH dialektischerweise den Keim ihres eigenen Verfalls in sich. Der Timbre des Vokalelements des Syllabems wird allmählich phonologisch irrelevant und verschiebt sich artikulatorisch nach hinten (siehe 1.5.). Als früheste Zeichen des Jakavismus im Urslawischen sind Fälle wie **kričěti* > *kričati*, **žěrъ* > *žarъ* u.ä. zu betrachten. Dieser Prozeß mitsamt anderen phonetischen Entwicklungen (sekundäre Palatalisierung der "halbweichen" Konsonanten, Wegfall der

Reduzierten in schwacher Position) begünstigt die Phonologisierung der palatalisierten Konsonanten und damit auch die Entstehung der ETK. Letztere schwächt jedoch rückwirkend die Position des Syllabems ab und erschüttert in erheblichem Maße auch das Prinzip der SH. Welche Entwicklungen weisen diesbezüglich die einzelnen slawischen Sprachen auf?

2.2.6.1. Im *Alttschechischen* greifen Jakavismus und Entpalatalisierung erheblich um sich (*pät́a* > *pata; budeť́e* > *budete, pěna* > *pjena, měra* > *mi̯era* > *míra*), demzufolge wird das Prinzip der Harmonie weitgehend zurückgedrängt (siehe Lamprecht-Šlosar-Bauer 1986:60ff.). Ihr Rückgang ist aber z.T. nur scheinbar, da der Wandel *ä* > *a* ausschließlich vor "harten" Silben erfolgt: *svätyjь* > svatý, aber *svät́it́i* > *světiti*. Die SH wird also zwar aufgehoben, dafür tritt sie jedoch ihren Platz dem verwandten Prinzip der WH bzw. VH ab (vgl. auch *hovado* > *hovězí, vzala* > *vzíti* u.dgl.).

2.2.6.1.1. Eine späte (13.-14. Jh.), wenn auch nur zeitweilige Rehabilitation der SH stellt der alttschechische Umlaut ("přehláska") dar: *ležat́i* > *ležät́i* > *ležeti; ježúš* > *ježűš* > *Ježíš; koňom* > *koňőm* > *koňi̯em* > *koním*. Die Richtung der Weiterentwicklung der tschechischen (und z.T. auch der slowakischen) Sprache wird dann trotzdem endgültig durch den Abbau der ETK und gelegentlich durch die Wiederherstellung der für die Epoche vor der Entstehung der Harmonie charakteristischen ursprünglichen Silben- und Wortmodelle geprägt (z.B. *straky* [straki], *napjatý* u.ä.).

2.2.6.2. Das *Altpolnische* wird durch einen dem tschechischen ähnlichen Jakavismus charakterisiert: *mára* > *mara (miara)*, aber Dat. *mářě* > *meře (mierze)*[4]. Der Wirkungskreis der Erscheinung ist dabei insofern breiter, als sie sich hier auch auf Silben mit *e* erstreckt: *berǫ* > *borǫ (biorę)*, aber *beŕešь* > *bierzesz* (siehe Rospond 1979:76ff.). (Der Jakavismus im weiteren Sinne des Wortes betrifft auch die anderen lechitischen Sprachen, z.B. niedersorb. *pjas* < *pьsъ*, polab. *gozdə* < *gwězda.*). Der für das Tschechische bezeichnende Umlaut hat sich im Polnischen nicht vollzogen, da jedoch die ETK intakt geblieben ist, hat das Polnische die ursprüngliche Harmonie in weitaus höherem Maße bewahrt: pol. *wiedziesz* : tsch. *vedeš*.

2.2.6.3. Auf *südslawischem* Boden (mit Ausnahme der ostbulgarischen Dialekte und der darauf basierenden Schriftsprache) war die Silbenassimilation vermutlich von vornherein weniger intensiv, deshalb hat bald die

Entpalatalisierung überhandgenommen, und es hat sich auch keine ETK herausgebildet (vgl. Lamprecht 1987:125f.). Die S/WH spielt lediglich in ostbulgarischen Dialekten eine gewisse Rolle, wo ähnliche Harmonie-Umwandlungstendenzen zutage treten wie im Tschechischen oder im Polnischen: *mára* > *mara* (bulg. lit. *мяра*), aber *mářilo* > *meřilo* (*мерило*).

2.2.6.4. Das *Russische* hat die ETK von allen slawischen Sprachen am besten erhalten, ja sogar noch weiterentwickelt. Die S/WH wurde nicht nur bis heute beibehalten, sondern dank einer eigenartigen Vokalakkommodation noch vertieft: *мат* [mat], aber *мять* [mäť]. (Nicht so im *Ukrainischen*, wo sich desgleichen Entpalatalisierung bemerkbar macht.) Der Übergang von der SH zur WH wird im Russischen vor allem durch den Wandel *e* > *o* repräsentiert (*veselyj* > *vesolyj*, aber *veseĺje*)[5].

2.3. Die slawisch-rumänischen Sprachkontakte als solche (Rosetti 1986:263ff.) wie auch etliche jüngere Forschungsergebnisse (Kristophson 1987, Trummer 1983) lassen darauf schließen, daß SH auch im *Rumänischen* eine Erscheinung relativ alten Datums darstellt. Neben der positionellen Palatalisierung wie im Slawischen ist hier besonders nennenswert die Palatalisierung der Velare, die sowohl chronologisch (4.-5.Jh. - Coteanu 1969:37) als auch im Hinblick auf die Ergebnisse (*k* > *č*, *g* > *ǯ*) enge Affinität aufweist mit der ersten urslawischen Palatalisierung[6]. Die rumänische Sprache hat auch eine *j*-Palatalisierung durchgeführt, doch wegen der Ähnlichkeit der Ergebnisse ist es überaus schwierig, die allgemein romanische Tendenz von den Auswirkungen der slawisch-romanischen Kontakte zu trennen: *folia* [lj] > *ʷfǫaĺə* ≙ **pålją* > *poĺe* ≙ port. *folha*, it. *foglia*; *hospitium* [tj] > *ospeču*, it. *ospizio* [c] ≙ **swětja* > *sveča*, *świeca* usw. Die Palatalisierung der Konsonantengruppen hingenen bringt das Rumänische an das Slawische näher: *pisce(m)* [sḱ] > *peşte* ≙ **skeḱtos* > altsl. *штитъ*, tsch. *štít* ≠ it. *pesce* [š]. Andererseits wird das Gemeinrumänische keine Palatalisierung der Vokale gekannt haben (*calcaneum* > *kalkanḱu* > *kəlkəńu* ≙ **kånjås* > **koń* > *koń*), deshalb schwang hier SH vielmehr nur in Ansätzen mit (das Syllabem bildet hier ein fehlendes Mittelglied). Die vorhandene SH mündet aber auch hier später in Jakavismus: **śärə*[7] > *śarə*; **mäsə* > *masə*; **pätrə* > *patrə*. Diese Veränderung folgt dabei insofern dem slawischen Vorbild (siehe 2.2.6., 2.2.6.1.-4.), als sie vor vorderen Silben ausbleibt: *seri*, *mese*, *pietre*[8]. Doch das Prinzip der WH im

Rumänischen geht einigermaßen über den Rahmen des slawischen Modells, indem es sich einerseits auch auf die Vokale hoher Zungenlage erstreckt und andererseits nicht nur zwei, sondern gegebenenfalls sogar drei aufeinander folgende Silben (d.h. praktisch das ganze Wort) umfaßt: *vynd(ŭ) ~ víńde, dapənə ~ (sə) depeńe, vynətə ~ víńeťe* (nach der orthographischen Tradition: *vînd - vinde, deapănă - (să) depene, vînătă - vinete).* Im Gemeinrumänischen (7.-10. Jh.) ist auch mit einer ETK zu rechnen (Trummer 1983:138), die sich jedoch nur in den nördlichen und östlichen Teilen des Sprachgebiets (in gewissen siebenbürgischen und moldauischen Dialekten) bewahrt hat (vgl. Jakobson 1971a:168ff.); in den westlichen Dialekten sowie in der Literatursprache kommt es (wie etwa im Tschechischen) zu einer Entpalatalisierung bzw. Sublimierung (1.6., 2.2.6.1.): *śarə > sęarə (seară),* aber mold. *sarə (capə, sară); ḿasə > masə (masă), ṕatrə > pi̯atrə (piatră)*; vgl. alttsch. *posvi̯ecenie, svatý, světiti.* Die Entwicklung der rumänischen S/WH weist also auffallende Ähnlichkeit mit dem Slawischen auf einschließlich der Nachwirkungen: im Osten wird sie großenteils beibehalten, dagegen setzt sie im Westen aus bzw. verwandelt sich in bloße VH.

2.4. Anmerkung. Einige äußere Ähnlichkeit mit der untersuchten Arealerscheinung weist der germanische, insbesondere ahd. und mhd. Umlaut auf: wgerm. **satjan* > ahd. *setzen;* ahd. *magadi* > mhd. *megede;* ahd *turi* > mhd. *türe* u.ä. Es ist deshalb kein Wunder, daß Versuche angestellt wurden, einen Zusammenhang festzustellen. So nahm beispielsweise bereits der Tscheche J.Gebauer (1839-1907) an, daß dem alttsch. Umlaut (2.2.6.1.1.) der einschlägige Prozeß im Deutschen zugrunde gelegen habe. Theoretisch denkbar wäre aber auch die entgegengesetzte Annahme, daß nämlich der germanische Palatalumlaut Ausstrahlungen aus dem Osten zu verdanken wäre. Dessenungeachtet handelt es sich hier m.E. um voneinander unabhängige, nur oberflächlich anklingende Prozesse. Dafür scheinen u.a. folgende Fakten zu sprechen:

2.4.1. Die eurasischen Lautveränderungen gehen auf die Tendenz zur Assimiliertheit innerhalb der Silbe bzw. des Wortes zurück, d.h. ergeben sich aus einer Interaktion der Nachbarlaute; dagegen betrifft der germanische Umlaut fast ausschließlich Vokale, folglich scheint er eine Art VH zu repräsentieren. Die sog. Mouillierungstheorie ist insofern wenig glaubwürdig, als Palatalisierung von Konsonanten für das westeuropäische Areal gar nicht bezeichnend ist und auch

in den heutigen germanischen Sprachen nur ganz vereinzelt vorkommt.

2.4.2. Der germanische Umlaut verbreitete sich in nordsüdlicher Richtung, wobei er die südlichen Teile des deutschen Sprachgebiets nur beschränkt bzw. überhaupt nicht erreicht hat (Meisen 1961:35). Am wenigsten intensiv und erst später erfolgt ist er also in einer Region, die der Schauplatz der germanisch-slawischen Kontakte schlechthin gewesen sein muß.

2.4.3. Zwischen dem ahd./mhd. (8.-12.Jh.) und dem alttsch. Umlaut klafft ein bedeutender Zeitabstand.

3. Wie gezeigt, ist der oben postulierte Harmonisierungszyklus in den Sprachen/Sprachgruppen des Areals teilweise oder in vollem Umfang abgelaufen (siehe Tab. 3). Im Hinblick auf die Progression der Vorgänge läßt sich eine merkwürdige Gesetzmäßigkeit feststellen: während für die zentrale Arealzone (Mittelasien, das russische Sprachgebiet) vom synchronen Gesichtspunkt aus das Kulminationsstadium der Harmonie (Syllabeme, ETK) charakteristisch ist, nehmen westwärts Zeichen einer Regression, d.h. des Zerfalls der Harmonie zu. So treten in den ostmitteleuropäischen slawischen Sprachen[9] sowie im Rumänischen Jakavismus und verwandte Erscheinungen zutage, und an der westlichen Peripherie (Westtschechisch, Westrumänisch, Westbulgarisch, Westtürkisch) läßt sich ein totaler Abbau der Harmonie (Entpalatalisierung, "Sublimierung" der palatalen Nebenartikulation - Glide, Diphthong) bzw. bloße VH beobachten. Die Ursache davon ist allem Anschein nach in der Nähe eines anderen Makroareals, des sog. atlantischen Sprachbundes zu suchen, in dem wesenlich unterschiedliche phonetisch-phonologische Verhältnisse herrschen (vgl. Polák 1973:126).

3.1. Eine andere Frage stellen die entstehungsgeschichtlichen Aspekte der Isoglosse dar. Die traditionelle polnische, rumänische, russische usw. Nationalphilologie (soweit sie auf die Ätiologie der einschlägigen Erscheinungen überhaupt eingeht) unterstreicht gewöhnlich die inneren Entwicklungsfaktoren; in den Vordergrund rückt demnach bald eine auf universale Tendenzen zurückgehende spontane phonetische Entwicklung (so bei Rosetti 1986:620, 329f. et passim; Ivanov 1983:passim; Rospond 1979:passim), bald eine vielmehr phonologische Herangehensweise (Lamprecht-Šlosar-Bauer 1986:66). Dieser Standpunkt ist wohl begreiflich, handelt es sich doch bei Akkommodation und

Assimilation tatsächlich um phonetische Universalien, die in den verschiedensten, mitunter auch recht entlegenen Sprachen der Welt vorhanden sind.

3.2. Andererseits darf man nicht außer Acht lassen, daß im Gegensatz zu den außerhalb des Areals befindlichen Sprachen, wo es sich großenteils um akzidentelle und isolierte Akkommodationsprozesse handelt (z.B. bei schwedischen, griechischen oder koreanischen Velaren bzw. frazösischen Alveolaren), sich in den eurasischen Sprachen eine ganze Verkettung aufeinander abgestimmter und kausal verbundener Vorgänge beobachten läßt, deren Parallelismus kaum als Werk des Zufalls anzusehen ist. In letzter Zeit werden immer häufiger Stimmen laut, die den Ursprung ähnlicher Konvergenzerscheinungen auf einstige interethnische Kontakte zurückführen.

3.2.1. Besonders anregend ist die Anahme von K. H. Menges (1983) und A. Lamprecht (1987:50f.), derzufolge das Epizentrum der Harmonisierungsprozesse in den Turksprachen zu suchen wäre, und deren Verbreitung im Zusammenhang mit der frühmittelalterlichen Expansion altaischer Volksgruppen (Awaren, Protobulgaren, Hunnen, vielleicht auch Xazaren, Päčänägen, später Tataren) nach Europa stünde. Beide Autoren führen auch chronologische Angaben an, die für diesen Einfluß sprechen dürften (die Anwesenheit der altaischen Ethnika in Mittel- und Südosteuropa stimmt vorwiegend mit der Entstehungschronologie der S/WH überein). Menges (1983:42) fügt außerdem die merkwürdige Tatsache hinzu, daß es sich meist um Vertreter der Qypčaq-Dialekte handelt, wo die einschlägige Tendenz besonders markant auftritt. Hinter dieser Idee steckt aber die Gefahr einer unerwünschten Verwechslung von Synchronie und Diachronie; von der Phonetik der Turksprachen des fraglichen Zeitraums ist heute allzu wenig bekannt, und eine mechanische Übertragung von Eigenschaften der heutigen Sprachsysteme auf einen Zustand vor mehr als tausend Jahren ist äußerst riskant. Die Stichhaltigkeit der Annahme wird dennoch durch das im Zusammenhang mit der türkischen Runenschrift Gesagte (2.1.) weitgehend bestätigt.

3.2.2. Bei den erwähnten Autoren ist zwar mit keinem Wort die Rede von konkreten Wirkungsmechanismen des vermutlichen altaischen Einflusses, doch die historischen Tatsachen sprechen auch in dieser Hisicht für die Hypothese. Nicht jeder interethnische Kontakt muß nämlich unbedingt zu sprachlicher Interferenz führen. Dies gilt vornehmlich für

Tabelle 3: Ablauf der Harmonisierungsprozesse in den einzelnen eurasischen Sprachen/Sprachgruppen

	I	II	III
	Ausgangs-strukturen	SH	WH
sl.	**genā* **kåinā* **wåįnikås* **mårjå(m)*	> *ž'e/na* > *ć̆ě/na* > **mo/ŕo* > > *mo/ŕe* *ť̆ь/ma* *dь/ý̆ě*	 > **ẃěńьć̆ь*> > *ẃěńьć̆ь* > tъma > *d́ьý̆ě* (kirchensl.)
rum.	*quid* *sangue(m)* *męnsa* *męnsae* *perdit*	> **č'e* > **sən/ž'e* > **mä/sə* > **mä/śe* > **pe/d́e*	
türk.	**(qun?)lartan* **künlerten*	> *kun/lar/dan* > *ḱün/ĺeŕ/d́eń* (westkaraim.)	> *kunlardan* > *ḱünĺeŕd́eń* = *(kunlardan)'*

	IV	V	VI
	Syllabeme	ETK, Entphonologisierung von V:V'	Entpalatalisierung, Wiederherstellung der Ausgangsstrukturen
sl.	*ko/ńь/ : ko/nь/*	*ko/ń/ : ko/n/* *pätyjь > pátyj* *(pátý, пятый)* *x päťь > peť* *(pět)* *päť (пять)* *läsъ > las (las)* *x läśě > leśe* *(lesie)* *bälъ > bal* *(бял)* *x bäli > beli* *(бели)*	*buďeḿe > budeme* *pátyj > pátý* *päťь > pjet* *(pět)* *wäćь > vi̯ec* *(vic)*
rum.		**bu/ń/ : *bu/n/* **mäsə > *masə* *x *mäśe (> maśe)* *> meśe*	*buń(i̯) (buni)* *> arum., megl. mẹasă* *dr. masă* *> mese* *> pi̯erde* *(pierde)*
türk.	*/al/ : /eli/*	*ba/r/am :* *: ba/ŕ/am*	*oszm.* *> günlerden* *(günlerďen)*

die im fraglichen Zeitabschnitt geläufigen handgreiflichen "Kontakte", deren Ergebnis alles andere gewesen sein kann als sprachliche Konvergenz. Damit Sprachsysteme in Interaktion geraten, sind anhaltendes Nebeneinander- bzw. Zusammenleben und friedliche, gegenseitig vorteilhafte Beziehungen sowie ein dadurch bedingter Bilinguismus vonnöten. Historische und archäologische Daten bestätigen aber in der Tat, daß die Kontakte zwischen Slawen und altaischen Völkern sich bei weitem nicht nur auf kriegerische Auseinandersetzungen beschränkten. In unserer Region wurde die als Nährboden für sprachliche Wechselwirkung notwendige Zweisprachigkeit vor allem durch das slavisch-awarische Verhältnis begünstigt[10]. Eine ähnliche soziolinguistische Situation war zwischen Slawen und Protobulgaren sowie natürlich auf ostslawischem Boden entstanden, wo das Slawentum einer jahrhundertelangen altaischen Adstrat-Wirkung ausgesetzt war und außerdem ein starkes uralisches Substrat absorbiert hatte.

Das rumänische Sprachgebiet dürfte in diesem Sinne von der arealen Tendenz während der andauernden rumänisch-slawischen Symbiose (Trummer 1983:138ff., vgl. Rosetti 1986:268f.) betroffen worden sein.

3.3. Die beiden oben dargestellten Interpretationen sind allerdings gegensätzlich, aber schließen einander nicht unbedingt aus. Wie bereits Jakobson darauf verwiesen hat (1971a:149), ist das Verhältnis zwischen äußerem Einfluß und paralleler Entwicklung in Wirklichkeit dialektischen Charakters; grundsätzlich werden nur Elemente übernommen, die in das durch spontane Entwicklung herausgebildete Modell hineinpassen und umgekehrt: das System entwickelt sich unterdessen in eine Richtung, die in Übereinstimmung ist mit der Resultante der vorläufig erfahrenen Einflüsse. So können sich die Systeme geographisch naher Sprachen unbemerkt einander angleichen, auch wenn es zu keiner spektakulären und eindeutig nachweisbaren einmaligen Infiltration kommt. Als Illustration dafür seien hier zwei Beispiele in Zusammenhang mit dem oben untersuchten Material zitiert:

3.3.1. Im Gemeinrumänischen ("româna comună) bestand die auf das Vulgärlatein zurückgehende VII nach Zungenlage als Erbgut weiter, infolge deren in Silben vor *i, u* ein geschlossenes *e*, in denen vor *a, e, (o)* wiederum ein offenes *ę* gesprochen wurde. Deshalb wurde lat. *mensae* ursprünglich zu **męśe* (in der "slawisierenden" Schreibweise: **mäśe*) und durch den Jakavismus gewann die Form *maśe* bzw. *męase*. An

diesem Punkt geriet jedoch die genetisch motivierte Metaphonie in Widerspruch zu der auf einem anderen Prinzip (vordere : nicht-vordere Artikulation) beruhenden, arealbedingten Harmonisierungstendenz, die das Ergebnis nachträglich *korrigiert* hat (*śaśe* > *śeśe*).

3.3.2. Ein gegenteiliger Fall läßt sich im Altrussischen verfolgen, wo der Jakavismus auch vor vorderen Silben zutage getreten war (*śätь* > *śať*). Diese in Widerspruch mit dem Arealzwang stehende Erscheinung wurde durch "kongeniale" spontane Entwicklung beseitigt, indem die beiderseitige starke Palatalisierung die Entstehung des Allophons *ä* bewirkte (*śať* > *śät* : *ś' ał*).

4. Schlußfolgerungen. Die Sprachen des eurasischen Bundes werden u.a. durch eine in diachroner Perspektive nachweisbare eigenartige Harmonisierungstendenz charakterisiert, die in Form einer Reihe miteinander logisch verbundener Teilprozesse zum Vorschein tritt, die einen geschlossenen Zyklus bilden. Vom synchronen Gesichtspunkt her läßt sich zwischen den Zentral- und Randgebieten des Areals eine Phasenverschiebung beobachten: während das Zentrum sich im Kulminationsstadium der Harmonie befindet, mehren sich an der westlichen Peripherie destruktive Prozesse (Jakavismus, Entpalatalisierung, "Sublimierung" der Palatalisiertheit), die zum Abbau der Harmonie führen. Mittel- und osteuropäische Sprachen, die einen Übergang von SH über Jakavismus zu WH/VH aufweisen, bilden ein besonderes Mikroareal innerhalb des eurasischen Sprachbundes.

[1] R. Jakobson, der von der zeitgenössischen russischen Geographie, besonders von der Konzeption von P.N. Savickij ausging, definierte Eurasien als "Rumpf des alten Kontinents" (1931:235). Diese gewissermaßen nebulöse Definition gewinnt erst in jener Passage deutlichere Umrisse, in welcher der Autor von der Peripherie des Areals spricht. Zu den Randgebieten Eurasiens würden in diesem Sinne Mitteleuropa, die Balkanhalbinsel, der Süd- und Ostrand des altaischen Sprachgebiets, der hohe Norden und das Baltikum zählen. In Jakobsons Auffassung wird Eurasien nicht nur durch sprachliche Konvergenz, sondern auch durch eine Reihe geo- und ethnographischer, klimatischer, wirtschaftlicher, historischer, archäo- und anthropologischer Parallelen charakterisiert (vgl. Jakobson 1971: 146ff.).

[2] Diese Behauptung hält offenbar nur im diachronen Sinne

stand, weil in den anderen Teilen des Areals die ursprüngliche Harmonie infolge späterer Entwicklungen aufgehoben wurde.

[3] Die Frage der Priorität der Vokal- oder Konsonanten-Akkommodation in den altaischen und uralischen Sprachen hängt mit dem Problem des Ursprungs der VH eng zusammen. Die heutigen Forscher (z.B. Ščerbak 1970:69f.) halten sich vorwiegend an die traditionelle Interpretation (Schleicher, de Courtenay), derzufolge die VH mit zentralisierender und delimitativer Funktion auf Grund einer Fernassimilation entstanden sei, und die Konsonanten erst sekundär harmonisiert worden seien. Andere Autoren (Mollova, Krámský) hingegen halten eine Konsonantenharmonie für primär. Die Frage ist für unsere Problematik jedenfalls nur von zweitrangigem Belang.

[4] Ein Unterschied liegt lediglich in der Herkunft des die palatale Artikulation aufgebenden Vokals: tsch. *ä* < *ę*, pol. *ä* < *ě*. (Der Archetyp ist hier natürlich irrelevant.)

[5] Von den oben charakterisierten slavischen Sprachen weicht die Entwicklung der altruss. Silben mit *ä* (< ursl. *ę*) ab. Der Jakavismus macht sich zwar auch hier bemerkbar, aber es fehlt das Moment der Angleichung an die unmittelbar folgende Silbe: *mäso* > *maso* neben *mäťi* > *maťi*. Da jedoch das *a* im letzteren Fall in beiderseitig weicher Umgebung stärker palatalisiert wird als im ersteren ([*m' asə*] : [*mäť*]), liegt hier trotzdem gewisse Harmonie vor!

[6] Trotz der Ähnlichkeit des Endproduktes (*č*, *ǯ*) wird es keinen unmittelbaren Zusammenhang geben zwischen der Palatalisierung der Velare im Rumänischen und im Italienischen; während die italienischen Velare vor vorderen Vokalen eine recht differenzierte Entwicklung aufweisen, palatalisiert das Rumänische gleichsam durchweg (vgl. Kristophson 1987:77):

rum.	ce [če]	:	it. che [ke]
	sînge [ǯ]	:	sangue [gu̯]
	deget [ǯ]	:	dito [-]
	saci [č]	:	sacchi [kk]
	strigi [ǯ]	:	streghe [g]
	(a) tăcea [č]	≙	tacere [č] u.dgl.

[7] Um einer Verwechslung mit dem slawischen Nasalvokal vorzubeugen, kennzeichne ich den gemeinrumänischen offenen Vokal *ę* mit dem in der slawischen Lautgeschichte üblichen Graphem *ä*.

[8] Vor *e* ursprünglich *mäśe*, *päťŕe* (*mease*, *peatre/piatre*),

doch vom 15.Jh. an (im Einklang mit der arealen Tendenz) *méše, péťe* (vgl. Rosetti 1986: 364).

[9] Ausgenommen das serbokroatische und slowenische Sprachgebiet, das schon außerhalb des Areals liegt.

[10] Die Awaren ließen sich in den 70er Jahren des 6.Jh. n.Chr. im mittleren Donau- und Theißbecken nieder, wo sie ein Staatsgebilde von großer Ausdehnung gründeten. Die dort ansässigen Slawen gerieten anfänglich z.T. in grausame Abhängigkeit, später gingen sie ein lockeres Bündnis mit den Awaren ein. Daraufhin unternahmen die Slawen als Verbündete der Awaren (ob freiwillig oder aus Zwang) mit letzteren gemeinsame Eroberungsangriffe vor allem auf balkanische Gebiete, ab und zu sogar auf Byzanz. In diesem Zeitraum kann man von regelrechter slawisch-awarischer Symbiose reden; die Awaren verbrachten in slawischen Siedlungen in der Regel den Winter, vermischten sich mit der slawischen Bevölkerung und wurden im Laufe der Zeit spurlos assimiliert. In und um Pannonien brachten Slawen und Awaren eine gemeinsame archäologische Kultur zustande (Beranová 1988: 14, 28, 37f., 39, 42, 291).

Avanesov 1947
Аванесов, Р. И. Из истории русского вокализма. Звуки *i* и *y*. Вестник МГУ 1. Москва.

Bednarczuk 1990
Bednarczuk, L. Balto-Slavic and Finno-Ugric Linguistic Convergences in Typological and Areal Aspects. In: Uralo-Indogermanica I, 108. Москва: АН СССР.

Beljajev 1986
Беляев, Д. Д. Третья палатализация праславянских задненебных: механизм и хронология. Вопросы языкознания 2, 106-116. Москва.

Beranová 1988
Beranová, V. Slované. Praha: Panorama.

Coteanu 1969
Coteanu, I. (red.) Istoria limbii române. Volumul II. Bucureşti: Editura Academiei R.S.R.

Ivanov 1983
Иванов, В. В. Историческая грамматика русского языка. Москва: "Просвещение".

Jakobson 1931
Jakobson, R. Über die phonologischen Sprachbünde. Travaux du Cercle Linguistique de Prague 4, 234-240. Praha.

Jakobson 1971a
Jakobson, R. К характеристике евразийского языкового союза. In: Selected Writings I. Second, expanded edition. The Hague-Paris: Mouton.

Jakobson 1971b
Jakobson, R. Звуковые особенности, связывающие идиш с его славянским окружением. In: Selected Writings I. Second, expanded edition. The Hague-Paris: Mouton.

Kopečný 1972
Kopečný, F. Lze, nelze, nelzelo. Slovo a slovesnost 33, 179-183. Praha.

Kristophson 1987
Kristophson, J. Balkanische Konvergenz und Romanität des Rumänischen. Die Slawischen Sprachen 11, 73-81. Salzburg.

Lamprecht 1987
Lamprecht, A. Praslovanština. Brno: Univerzita J. E. Purkyně.

Lamprecht-Šlosar-Bauer 1986
Lamprecht, A. - Šlosar, D. - Bauer, J. Historická mluvnice češtiny. Praha: SPN.

Meisen 1961
Meisen, K. Altdeutsche Grammatik I. Lautlehre. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Menges 1983
Menges, K. H. Slawisch-altaische Kontakte. Die Slawischen Sprachen 4, 37-61. Salzburg.

Pilarský 1990
Pilarský, J. Zur Interpretation einer ungarisch-rumänisch-slawischen lautgeschichtlichen Isoglosse. Slavica XXIV, 57-67. Debrecen.

Polák 1973
Polák, V. Konsolidace slovanského jazykového typu v širších východoevropských souvislostech. Slavica, časopis pro slovanskou filologii, XLII, 2, 125-134. Praha.

Ramstedt 1957
Ramstedt, G. J. Einführung in die altaische Sprachwissenschaft I. Lautlehre. Helsinki: Suomalais--Ugrilainen Seura.

Róna-Tas 1987
Róna-Tas, A. On the Development and Origin of the East Turkic "Runic" Script. Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae XLI (1), 7-14. Budapest.

Rosetti 1986
Rosetti, A. Istoria limbii române I: De la origini pînă la începutul secolului al XVII-lea. Ediţie definitivă. Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică.
Rospond 1979
Rospond, S. Gramatyka historyczna języka polskiego. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
Stepanov 1975
Степанов, Ю. С. Основы общего языкознания. Москва: "Просвещение".
Ščerbak 1970
Щербак, А. М. Сравнительная фонетика тюркских языков. Ленинград: "Наука".
Trubeckoj 1923
Трубецкой, Н. С. Вавилонская башня и смѣшеніе языковъ. Евразійскій временникъ III, 107-124. Берлинъ.
Trummer 1982
Trummer, V. Zum Jakavismus im Bulgarischen und Slawischen. Die Slawischen Sprachen 1, 119-124. Salzburg.
Trummer 1983
Trummer, V. Slawisches in der Entwicklung des rumänischen Lautsystems. Die Slawischen Sprachen 4, 133-142. Salzburg.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.43-50. 1991 Debrecen

An Old Cultural Term in Chuvash - kěneke - Borrowed from the Middle Russian

K. AGYAGÁSI

The word which means 'book' in Chuvash is A, V *kěneke*. It means 'commemoration' too, and exists in a large number of idiomatic phrases, proverbs and pagan prayers (Ašm. 7. 255-57). In the linguistic literature it was considered for a long time as a Russian loanword (Paasonen 1908; Gorškov 1963:61-62; Egorov 1964), without raising the question about its phonetic accommodation in Chuvash. As regards the chronology of the borrowing only the opinion of Gorškov is known. He determined the 17th-18th centuries as the date of borrowing. The point of view of Lvov differs widely from this (1971, 1973:218-220). Lvov touches upon the history of the Chuvash *kěneke* when discussing the etymology of the Old Slavic words кънигъ, кънигъчий. He mentions some complementary meanings of the Chuvash word ('alphabet, registration; destiny') which from the 11th century do not belong to the semantics of the Old Russian *kъniga* but were found in OLd Slavic texts. (For the semantical analysis of the Old Slavic word cf. Lvov 1960). Lvov has doubts about the borrowing of Chuvash *kěneke* from Russian in the 17th-18th centuries by this semantic reason and suggests a hypothesis of his own: the Chuvash *kěneke*, like as Old Slavic кънигъ, Ossetic *kīnyg, kīnugae*, Mordvinian *końov*, Hungarian *könyv*, goes back to the Old Bulgarian (Turkic) **küńig*

(~*kьniгь), and the source of the Old Bulgarian word is the Chinese form *küen* or *küjən* 'paper roll'. According to Lvov's argument, in the 2nd-3rd centuries A. D. one of the Chinese forms was borrowed by Bulgarian tribes (this Chinese form was preserved by the Chuvash in a "non-objective meaning": A *kün* V *kon'* 'space between two rows; decoration on cloth.and formed with the well known Turkic formant *-ig (-üg).*

Lvov is probably right when he considers the correspondence of the Old Slavic, Ossetic, Mordvinian and Hungarian words and supposes the possibility of their derivation from **küńig* > **küńiv.*[1] But the final origin of the reconstructed form and the intermediary role of Old Bulgarian are quite uncertain.

The Old Turkic suffix *-ig (-üg)* is deverbal (cf. Clauson 1972: XLIV), adding only to verbal stems. A *-k/q* in Old Bulgarian often becomes voiced cf. OB *ätük* > *ätüg* > Č *ată* 'boot' (OT *etük* 'boot', Clauson 1972:50); OB *ingek* > *ingeg* > Č *ěne* 'cow' (OT *ingek* < **in + gek* 'cow', Clauson 1972:184). At the same time we have some examples for the preservation of *-k/q* in stems and also in derived forms: OB *ayïq (<ay + ïq)* > Č *uyăx* 'the moon' (OT *ay* 'the moon', Clauson 1972:265); OB *kők* > Č *kăvak* 'blue' (OT *kök* 'the sky, sky-coloured, blue, blue-gray' Clauson 1972:708). If the stem of **küńig -küń-* could be perfectly etymologized from the Chinese *küen ~ küjən* form, it would be possible to regard the final *-ig* as a secondary development of final *-k*. But the Chinese *küen ~ küjən* could not be borrowed by early Old Bulgarian as *küń*. The Old Bulgarian had a phonetic structure like *-VyV-* cf. OB *quyal* > Č *xěvel* 'the sun' (OT *quyaš* 'the blazing heat of the midday sun; the sun', Clauson 1972:679) which has not developed a simple monophthong. The Chinese *küen ~ küjən* was not employed in the other branches of Turkic either; it occurs only in an Uigur[2] text translated from Chinese cf. Ligeti 1971:315-316. In consequence the Chuvash A *kün* V *kon'* word cannot be accepted as the preserved stem of *küńig* or as evidence for the borrowing of Chinese *küen ~ küjən* by Old Bulgarian. This means that if the Old Slavic, Ossetic, Mordvinian and Hungarian[3] words are ultimately of Chinese origin, there are further unsolved questions of intermediate morphonological processes. The other possibility is the borrowing of the Assyrian *kuniku* 'tablet, charter',[4] but the question of the chronology and that of the reconstruction of intermediate stages are also tasks for the future, cf. TESz II. 614.

As regards to the etymology of Chuvash *kěneke* the opinion of Lvov - according to which it would be a development of Old Bulgarian **küńig* > **küńiv* - is not tenable. There is a phonetic argument against it: the standard Bulgarian development of the final guttural stops *Vg/ɣ* > *Vv* > *V* is not demonstrable in the *kěneke* form cf. OB *ülüg* > Č *valě* 'part' (OT *ülüg* 'share, part' Clauson 1972:142); OB *käčig* > Č *kaśă* 'small bridge' (OT *kečig* 'crossing place, ford' Clauson 1972:696), for the details cf. Róna-Tas 1971, reprint 1986.

The surmise according to which Chuvash *kěneke* would be borrowed from Old Russian *kьniga* or *kьnigy* is not defensible. At the end of these OR forms an intervocalic guttural stop occurs, which - supposing a borrowing in the 10th-13th centuries - would have been accompanied by a Bulgarian development of these intervocalic gutturals (so called disyllables): *Vg/ɣV* > *VvV*.[5] The ending of this phonetic tendency can be dated exactly. The famous monument of the Middle Chuvash period, the inscription from 1307, contains this phonetical phenomenon;: the third word of the third line is *belüwi* 'his (sepulchral) monument' (it is the Pssg3 form of *beleg*, cf. OT *belgü* 'singn, mark', Clauson 1972:340). The reading of *-v-* in this word written in Arabic is not in doubt: بلوي. (The inscription from 1307 was published by Róna-Tas 1976, reprint 1986). It means that, if late OB had borrowed an OR form, its Modern Chuvash form would be *kěněvě* or *kěněve*.

On the grounds of the above mentioned arguments the borrowing of the Old Russian *kьniga* before the 14th century is out of question. On the contrary, the usage of the Chuvash *kěneke* in idiomatic phrases and its wide occurrence as a cultural term contradict its borrowing from Russian *kniga* in the 17th-18th centuries, leaving only the 14th-16th centuries as a possibility. This interval is the Middle Russian (MR) period of Russian linguistic history ('Starorusskij' in Russian terminology) and the Middle Chuvash (MČ) period of the history of the Chuvash language. Apart from the small number of its own written records loanwords of Arabic, Persian, Kipchak, Mongolian Cheremisian and Votyak origin can be considered as a source of Middle Chuvash linguistic history. The way in which these loans were borrowed demonstrates the MČ phonetical tendencies, among those the development of final and medial secondary gutturals, too. Similar to Chuvash *kěneke* are a Volga

Kipchak and two Middle Mongolian loanwords: VK *yïɣït* 'young man' (cf. Tat., Bashk. *yïɣït* 'id.') ---> MČ *yikit* > A, V *yĕkĕt* 'id.'; MMo *bosaɣa* 'threshold' ---> Č *pusaxa* 'id.' (Róna-Tas 1971-72:83-84); MMo *delbege* 'bridle, rein' ---> Č *tilxepe* 'id.' (Róna-Tas 1971-72:86). These loanwords came into MČ after the disappearance there of the primary voiced guttural stops, so the *g/ɣ* of foreign origin were substituted for their unvoiced equivalent. (The *x* is the development of original *q*.)[6] At the same time this type of substitution is unsuitable for the determination of the relative chronology of the borrowing, because the substitution of secondary gutturals in the Modern Chuvash period took place in the same way: Tat. *ägär* 'if' (<--- Per. *agar* 'id.') ---> A, V *exer* ~ *eker* 'id.' (Scherner 1977:128).

The chronology of the loan to Chuvash of the Russian word *kniga* can be determined by the vocalism of the Chuvash word.

It is well known that the Modern Chuvash vowel system was substantially transformed as a result of the MČ tendency towards closing. The inner Chuvash phonological reconstruction makes it plausible that the first step of this process was the reduction of the originally closed vowels (*i, ï, ü, u*), so the original OB *i* atan early period became *ĕ* in MČ, cf. OB *qïr* > MČ *xir* > *xĕr* > A, V *xĕr* 'girl, daughter' (OT *qïz* 'girl, unmarried woman', Clauson 1972:679); OB *bil-* 'to know' > MČ *bil-* > *bĕl-* > A, V *pĕl-* 'id.' (OT *bil-* 'to know', Clauson 1972:330), etc. At the same time in a small number of cases it is possible to prove an *i* > *e* development in original words, too, cf. OB *čiček* > MČ *śiśek* > *śeśek* ~ *śeśke* 'flower' (Ašm. 12:91,92) - OT *čeček* 'flower' (Clauson 1971:400); OB *tī-* > MČ *ti-* > *te-* 'to say' (Ašm. 13:258) - OT *tē-* ~ *dē-* 'to say' (Clauson 1972:433) etc. The two-way development of OB *i* probably happened in the same chronological period, in MČ, (the succession is precluded by the preservation of *e* in Modern Chuvash, which happened as a result of *i* > *e*); the disparity can be interpreted as a MČ dialectological variation. The MČ chronology of the *i* > *e* development demonstrates another Russian loan, the Chuvash name of *Kiev*. This toponymic occurred earlier in Chuvash as *Keyu, Keyux, Keyĕv, Kiyü* (Ašm. 6.:187, 193). The Middle Russian form *Kiyev* was borrowed by MČ when the development of the original *-Vg/ɣ* there reached the *-Vv* phase. The original OB *-eg* has two

kinds of solutions in Modern Chuvash: 1. OB *-eg* > MČ *-ew* > *eu̯* > A, V *-ü* cf. OB *küdeg* > *küδeg* > MČ *kürew* > *küreu̯* > V *körü*, A *kĕrü* 'son-in-law' (OT *küdegü* 'son-in-law' Clauson 1972:703); 2. OB *-eg* > MČ *-eɣ* > A, V *-e* cf. OB *ingeg* > MČ *ineg* > *ineɣ* > A, V *ĕne* 'cow' (OT *ingek* 'cow' Clauson 1972:184). The final *-ev* of the *Kiyev* form correponds to the MČ *-ew* > *-eu̯* > *-ü* development (the velarization of *-ü* is now secondary) and in the first syllable the *i* > *e* development took place.[7]

To come back to the history of the Chuvash *kĕneke*, it appears that the first syllable of the Russian word was moved in Chuvash to the medial part. The reduced *ĕ* in the Chuvash form is secondary, needed only for the release of the initial consonant group *kń*. Consequently, the history of the Chuvash *kĕneke* can be reconstructed in the following way:

A, V *kĕneke* < MČ *kĕńeke* < *kĭ̆ńike* <--- MR *kńiga*
OR *kьńiga* < PS **kьniga* (Trubačev 1987:203).[8]

The semantic censures mentioned by Lvov can be eliminated, because the meanings 'alphabet, registration; fate, determined by God' could develop on the Chuvash side, too. An even stronger argument in this regard is that at the time of borrowing the forefathers of Chuvash used neither the Arabic nor the Runic alphabets. After the cultural change in Bulgarian ethnic groups in the period of the Golden Horde the Chuvash people was illiterate. Having come into their language, the Russian *kniga*, besides its concrete meaning 'book', could have denoted alphabetic writing in general and anything written either in the world or by God himself.

[1]The Mordvinian *końov* can go back only to a *küńüv* form according to the oral communication of László Keresztes.
[2]The Chuvash *kün*, *künček* and Tatar *künček* are the part of the terminology of weaving in the Volga-region; their etymology is unknown.
[3]Ligeti (1986:49) writing about the etymology of the Hungarian *könyv* denies international loan character and its connection with the Chinese and Assyrian words, but he does not give another etymology.
[4]Lvov mentions also the Assyrian word as one of the possible sources of the Old Slavic кънигы by the Armenian

intermediary cf. Lvov 1960:65. The phonetic details are murky.

[5]The vowel-harmony was the essential characteristic of the Old Turkic structure of words, so the Old Russian *kъnigy* or *kъniga* could come to the Old Bulgarian only as *königi* or *könige* ~ *künigi* or *künige*. For the original development of *-igi* in Bulgarian cf. OB *jigi* 'seam' > *śivi* > Č *śĕvĕ* 'id.' (OT *yigi* 'a tightly sewn seam', Clauson 1972:911).

[6]At the end of the Middle Chuvash period, when the phonematic opposition of voiced and unvoiced consonants disappeared, the *k/x* in intervocalic position partly became voiced.

[7]The etymology of *Kiev* cf. Fasmer 1986.

[8]According Trubačev the Old Russian *kъniga* is Proto-Slavic but he does not determine its final origin. Dobrodomov supposes a **küynig* form as a source of Proto-Slavic **kъniga* (1971:85) which can be a derivative of Chinese *küyn* with diminutive suffix of Bulgaro-Turkic type. Dobrodomov's supposition will remain a hypothesis whereas the Chinese word will be found in Bulgaro-Turkic without any doubt.

References

Ašm.:
cf. Ашм.

Clauson 1972:
Clauson, sir Gerard. An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish. Oxford.

Dobrodomov 1971:
cf. Добродомов 1971.

Egorov 1964:
cf. Егоров 1964.

Fasmer 1986:
cf. Фасмер 1986.

Gorškov 1963:
cf. Горшков 1963.

Ligeti 1971:
Ligeti L. Autour du Säkiz yükmäk yaruq in: *Studia Turcica* (BOH XVII) Budapest. 291-320.

Ligeti 1986:
Ligeti L. A magyar nyelv török kapcsolatai a honfoglalás előtt és az Árpád-korban (The Turkic Connections of the Hungarian language before Arpad's Conquest of Hungary and during his Dinasty). Budapest.
Lvov 1960:
cf. Львов 1960.
Lvov 1971:
cf. Львов 1971.
Lvov 1973:
cf. Львов 1973.
Paasonen 1908:
Paasonen H. Csuvas szójegyzék (Chuvash Word List) Bp., reprint in *Studia Uralo-Altaica* 4, Szeged, 1974. (Eingeleitet von A. Róna-Tas.)
Róna-Tas 1971:
Róna-Tas A. On the Chuvash Guttural Stops in the Final Position in: *Studia Turcica* (BOH XVII) Bp., 389-399.
Róna-Tas 1971-72:
Róna-Tas A. Középmongol eredetű jövevényszavak a csuvasban I. (The Loanwords of Middle Mongolian origin in Chuvash) in: *Néprajz és Nyelvtudomány* XV-XVI Szeged. 77-88.
Róna-Tas 1973-74:
Róna-Tas A. Középmongol eredetű jövevényszavak a csuvasban II. in: *Néprajz és Nyelvtudomány* XVII-XVIII. Szeged. 125-141.
Róna-Tas 1976:
Róna-Tas A. A Volga Bulgarian Inscription from 1307, in AOH XXX. 153-186.
Róna-Tas 1986:
Róna-Tas A. Language and History. Contributions to Comparative Altaics, *Studia Uralo-Altaica* 25, Szeged.
Scherner 1977:
Scherner B. Arabische und Neupersische Lehnwörter im Tschuwaschischen, Wiesbaden.
TESz:
A magyar nyelv történeti etimológiai szótára I-III. (The Historico-Etymological Dictionary of the Hungarian Language) Edited by Loránd Benkő. Budapest 1967-76.
Trubacev 1987:
cf. Трубачев 1987.
Ашм.:

Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка 1-17. Казань--Чебоксары 1928-1950.

Горшков 1963:

Горшков А. Е. Роль русского языка в развитии и обогащении чувашской лексики. Чебоксары.

Добродомов 1971:

Добродомов И. Г. Книга. *Русская речь* 1971, № 5. 83-91.

Егоров 1964:

Егоров В. Г. Этимологический словарь чувашского языка. Чебоксары.

Львов 1960:

Львов А. С. Старославянское кънигы-коукъви in: Краткие сообщения (АН СССР Ин-та славяноведения) Москва вып. 23. Славянское языкознание 61-69.

Львов 1971:

Львов А. С. Этимология старославянского кънигы in: Балк. езикознание. София 21-23.

Львов 1973:

Львов А. С. Иноязычные влияния в лексике памятников старославянской письменности (тюркизмы) in: Славянское языкознание (VII международный съезд славистов). Москва. 211-224.

Трубачев 1987:

Трубачев О. Н. Этимологический словарь славянских языков вып. 14. Москва.

Фасмер 1986:

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Перевод с немецкого и дополнения О. Н. Трубачева. Изд. 2. Москва.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.51-61. 1991 Debrecen

Notes on Sándor Bonkáló's Work of Rusyn (Ruthenian) Philology

A. SALGA

01. Sándor Bonkáló's name and work is known to few Hungarians, although he was the author of the first Russian literary history in Hungarian (1926); he was the first in Hungary to write a comprehensive, monographic survey of the language, history and culture of the Slavic peoples (1915); he completed a high quality translation of Tolstoy's *War and Peace*; and he was almost the only one between the two wars to deal with problems of Ruthenian language, history and cultural politics.

02. Born in Rahó (Ukr. Raxiv, Russ. Raxov, now USSR) in 1880, Sándor Bonkáló attended a Piarist secondary school and matriculated in the theological college at *Ungvár* (Ukr. Užgorod, now USSR). He did not take orders, though: from 1902 on he studied Latin and German at the university in Budapest and acquired a profound knowledge of Slavic philology under the instructions of *Oszkár Asbóth*. After teaching in *Szeged* and *Gyöngyös*, he pursued further studies in *Leipzig* and *Petersburg*; he spent a year on the banks of the *Neva*, attending the lectures of *Baudouin de Courtenay*, *Šahmatov*, *Vengrov* and *Jastrebov*. He graduated as a professional teacher of Russian in 1917. In March 1919, on *Oszkár Jászi*'s recommendation, he was commissioned with the

organization of a department of Rusyn language and literature at *Péter Pázmány University* Budapest, where he also taught Russian language and literature. In 1923 his department was dissolved; at the age of 43 he was put on a redundancy list and had to retire. It was not until November 1945 that he could return to the Department of Ukrainian Language and Literature - at the age of 65. On one of his lectures he risked the following statement (the passage is taken from his autobiography): "It is more than likely that rather few writers will create masterpieces if restricted in their choice of subject matter and mode of representation." Although suspended from his job, he was registered on the payroll of the Faculty of Arts for four more years (as accusations of being anti-Soviet turned out to be unfounded in the course of an investigation), until he was finally discharged with a pension in 1950. He died in 1959.

03. It is not possible within the confines of this paper to give a more detailed description of the linguist and literary critic's troubled life, full of agonizing contradictions.

The life, history and dialects of the Ukrainians are consistently recurring topics of the Slavic scholar's work. He speaks of Rusyns, Ruthenians, Rusniaks and Little Russians; Bonkáló stressed the importance of using distinctive adjectives: his books and papers demonstrate the existence of a *Hungarian-Rusyn* or *Hungarian-Little Russian idiom.*

From his work devoted to the Rusyns only a few details can be highlighted here, which will shed some light on his methods of investigation and offer some interesting contributions to the knowledge of the language and culture of the Ukrainians that lived in the area of historical (*pre-Trianon*) Hungary.

04. In an article called *The Hutzul Folktale*[1] Bonkáló publishes the phonetic transcription and Hungarian translation of a Ruthenian folktale entitled *The Three Counsels* accompanied by interesting observations on the Hutzuls and on his own methods of collection.

"The region of the rivers Black Tisza and White Tisza is inhabited by the so-called Hutzul Little Russians, a rather singular and interesting ethnic group differing considerably from the rest of the Little Russians not only in their appearance and costumes but also in their language.

I lived for many years in Rahó, the Hungarian centre of the Hutzul-speaking area, and yet I spent the summers of 1909 and 1910 back there to collect some material for my treatise *Descriptive Phonetics of the Rahó dialect* ...

I put down the tale *The Three Counsels* in August 1909, from the relation of 50-60 year-old native Hutzul, Péter Semata. All through my sojourn I was deliberately talking exclusively to people born and living in Rahó, who have thereby preserved their linguistic integrity and adopted relatively few alien elements into their speech. In the Hungarian Hutzul region there is a difference between the speech of the older and younger generations. Sought after as forest workers, younger Hutzuls tend to spend most of their time far away from their homeland, in Rumania, Bosnia, Hercegovina, Slavonia etc., taken there by there employers. Therefore they are influenced not only by the Hungarian - that is, foreign - language of local jurisdiction, but also by other Slavic - that is, kindred - languages, and the effects of this impact are immediately recognizable in their speech. Thus, the Hutzuls of Máramaros have on the one hand preserved the Hutzul anthropological features to the greatest degree, and on the other their "language" differs to the greatest degree from the rest of the Hutzul dialects (those of Galicia and Bukovina) ...

I recorded the text in the following manner: first I made him tell the whole tale and made notes; in one or two days I made him repeat it sentence by sentence and translated my rough notes into phonetic transcription, checking it on every possible occasion."[2]

05. In his article *The Usage of Reflexive sę in Hutzul-Little Russian*[3] he is concerned with the parts of speech that can be preceded by reflexive pronouns in the Hutzul dialect. He comes to the conclusion that the picture of the use of reflexive *sę* in spoken Ruthenian, especially in the Hutzul dialect, is rather varied. All the same, it is, as a rule, always separated from the verb (unlike in Russian), preserying thereby the traces of Ancient Slavic.

06. Refuting the assertions of *Melich, Asbóth* and *Berneker,* in his paper called *Borkut*[4] he demonstrates that Ruthenian *borkut, burkut* water in effervescence is not of Hungarian origin. "The word derives from the Little Russian verb *burkáty, borkaty* (in the valley of the Upper Tisza: *borkáty*; cf. the common surname in Máramaros-Bilin *Borkán*).

07. His paper *Sentences of Negation in the Hungarian Little Russian Language*[5] is concerned with the cases in spoken Ruthenian when in negative constructions transitive verbs may be followed by genitive case. Bonkáló claims that such cases are few. "In Hungarian Little Russian the object of the sentence will be in the accusative even if the verb is preceded by a negative particle."[6]

08. His article *On the Issue of Russian (Great Russian) and Ruthenian (Little Russian) Standard Literary Language*[7] he demonstrates the relationship and common origin of the Ukrainian and Russian languages, denying, however, the identity of these two languages. Misled by the practice of Russia's aggressive minority policy, in and before Bonkáló's time most people failed to realise this otherwise obvious fact. Another virtue of the paper is the abundance of examples in support of his view. Replete with all the academic accoutrements of his discipline, the paper purports with clear logical argumentation to demonstrate the differences between Russian and Ruthenian standard literary languages. He finds 14 phonetic and 10 morphological differences. His observations are all the more important for contradicting *Smal-Stockyj*'s and *Gartner*'s views. He makes the following comments on the joint work of the above two authors *Grammatik der Rutenischen (Ukrainischen) Sprache. Wien, 1913.* "Seeking a unified Russian language, one has to abandon the present and go back into the misty past; similarly, a unified German language can only be assumed to have existed in the dim and distant past. Stressing the high quality of the work, Bonkáló claims that it is based on an ill premise and a bad method, since the authors deny the existence of the Ancient Russian (Old Slavic) language, they derive it not from Old Slavic but from Ancient Slavic. Their gravest error is the failure to distinguish between the old and the current language, thus they juxtapose data of linguistic history from different ages and forms taken from Ancient Slavic and Old Bulgarian.[8]

09. Sándor Bonkáló submitted his ph. d. thesis to *Oszkár Asbóth* (1852-1920). The renowned Slavist - an elected member of the Petersburg academy - published his evaluation of the thesis entitled *Descriptive Phonetics of the Rahó Little Russian Dialect* in his own journal called *Nyelvtudomány.*[9]

The failures as well as the virtues of the thesis are demonstrated by Asbóth. The young and incipient Bonkáló (as

in his book of the same title; Gyöngyös, 1910)[10] offers some interesting data. The so-called Hutzul group of Ukrainians living in the Austro-Hungarian Monarchy used a rather peculiar means of communication: "From one mountain to another, from one house to another, one had to shout at the top of his voice when intending to communicate something with the other; consequently, upon greeting each other, they use the short, contracted forms of the words: hej! mámo! = hej má! 'you, my mother'"[11].

10. One of the recurrent concerns of the Slavist scholar's works on Ruthenians is the following: are the Rusyns of Sub-Carpathia native residents or are they a Slavic tribe having moved in the 13-16th centuries. According to his view, the Ruthenians came to Hungary not as a homogeneous people but were settled there as employees from the 13th century onwards. To support his assertions he comes up with the following arguments:

1. In most cases it is possible to decide on the basis of their language and folk costumes where the Ruthenians have come from.
2. Ruthenians, settled from different places and at different times, have preservéd their original dialects.
3. Sub-Carpathian Ruthenians did not (and could not) have any literature until the end of the 16th century. The oft-repeated and popular idea that old works of literature were destroyed in the course of the Tartar raids, the Turkish occupation, the war between Hungarians and Austrians in 1703-11 (the "kuŕuc-labanc" war) and other wars is mistaken, since there had been nothing to be destroyed.
4. "Hungarian loan-words have been introduced into Ruthenian only since the 15th century. In Old Hungarian, as a rule, (A) *o* corresponds to present-day *a;* (B) *u* corresponds to current *o*; for example, homok --- *humuk*, hat --- *hot*, asztal --- *stol* 'sand'; 'six'; 'table'. The fact that Middle Hungarian was still in many respects different from today's language is well illustrated by the example of some words borrowed from Slavic and introduced into Ruthenian: *barát* 'friend', Middle Hungarian: *brát,* Slavic: *brat*, Hungarian Ruthenian: *bárat*; similarly: *berkenye* 'sorb' - *brokina* - *brokina* - *berkenya; dunyha* 'quilt, eiderdown' - *duhna* - *duchna* - *dunyha; esztergályos* 'turner' - *ezturgar* - *strugar* -

esztergalos; mészáros 'butcher' - *menzaros - mensar - mejszaros.*

These words, then are all more recent loan-words. To sum it up, Ruthenian loan-words of Hungarian origin (and I have given a careful scrutiny to the whole material) suggest the more recent Hungarian form, from which in turn a more recent adoption may be inferred."[12]

11. Bonkáló was no historian - nor did he boast of being one. And yet, in 1922 he came up with a book, irregular both in subject matter and tone. This work - *The History of the Ukrainian Movement 1917-1922*[13] - abounds in acute insights and interesting facts; besides, it overtly takes its stand for an independent Ukraine. Of Ukrainian descent, from the start of the century Bonkáló was able to observe the Russifying attempts from very near. Even as a child he realised the absurdity of the situation: "Before long, Russian diplomacy made the world believe that the Russian and the Ukrainian peoples are one and the same nation, and that consequently the Ukrainian nation and the Ukrainian problem does not exist."[14] The Soviet constitution subsequently granted the right of autonomy for the minorities. It is interesting to note that the latter fact is also acknowledged by Bonkáló in one of his 1925 articles: "... The most desperate enemies of tsarism which crushed their national rights, the Ukrainians were glad to ally themselves with a democratic country which would not endanger their national development."[15]

Although Bonkáló writes in his History of the Ukrainian Movement that by granting minority rights the Soviet government wants to win the Ukrainians over, he does not use the word in its pejorative sense.

Contemporary Hungarian public opinion claimed that with the Russian "occupation" of the Ukraine at the end of 1919 the Ukrainians were facing a dark future. Bonkáló, however, states quite realistically that the Ukrainian people had risen against Denikin and that they felt an inexorable hatred against the reign of Russian officers and the army consisiting of landowners. The Red Army realised that the time had come for them to intervene... On 16th December Kiev was taken by the Red Army. As good as their given word, the Bolsheviks immediately opened every Ukrainian institution: the academy, the university, the offices; every political prisoner was released; in cultural matters they granted the Ukrainians the greatest concessions to win them over.

Denikin's brief reign had been terrible - more terrible even than the reign of Attila or Dschingis Khan. He had come to notoriety through the pogroms: in Kiev and Jekaterinoslav the majority of the Jews were slaughtered. They endeavoured to systematically exterminate the Jewish population. The Ukrainians and the Cossacks were relentlessly persecuted and massacred. The pro-tsarist excuse that there was no way to stop this, since it was the result of an elemental outburst of the people's rage is an egregious lie which can be exposed by several documents.[16]

12. The works of Bonkáló yield a number of literary observations. Four of his extant papers are devoted exclusively to the Russian, Ukrainian and Hungarian literature and linguistic records of Sub-Carpathia.[17] Bonkáló once again demonstrates his view that the Ruthenians had no literature or literary life whatsoever until the 17th century, and that they were engendered only by the church union, the Turkish occupation (since a part of the population of the Great Hungarian Plain were driven into Carpathia by the Turks), the Reformation and the Hungarian war of independence led by Rákóczi, 1703-11. Those were the times when the Ruthenians established contacts with Western and Hungarian cultures. "The Ruthenians of Sub-Carpathia are to a certain extent a separate ethnic group. In some respects their culture, language and worldview are different from those of their closest relatives, the Ukrainians. Their relationship with the Russians is just as distant as with Serbians or Bulgarians. Nonetheless, both the Ukrainians and the nationalistic Russians claim the literature of the Sub-Carpathian Ruthenians for themselves and maintain that it is an offshoot of Ukrainian or Russian literature respectively."[18]

13. In the chapter called *The Age of Linguistic Monuments* the author emphasizes the fact that although at the time of their influx the Ruthenians had already been "formally Pravoslav Christians, actually they were followers of the Eastern pagan religion."[19] Right after this allegation he claims that the "villeins of the Polish and Lithuanian pans became the villeins of Hungarian aristocrats."[20]

14. *The age of national literature* is considered by Bonkáló especially significant because that was the age when Ruthenian culture was influenced by Hungarian and Western culture (17-18th centuries). He classifies the prose works

of this age into the following genres: 1. vangelical explanations (postilles), 2. zborniks (anthologies), 3. documents of religious polemics, 4. fictional tales, 5. other prose works.[21] Concerning poetry, he asserts that apart from folk literature the Ruthenians had nothing but religious songs composed according to Russian patterns and in the Church Slavic idiom, including as well a couple of poems concerned with topics less overtly religious. He makes generic distinction between epic, lyrical religious songs, dirges and funeral songs.

15. In the chapter *The Age of Decline* he points out the factors impeding cultural development. He begins with the problem of multi-lingualism (Ruhenian, Latin, Russian, Ukrainian, Church Slavic) and goes on to emphasize the lack of public education. "Around 1900 about 86 per cent of the Ruthenians were completely illiterate."[22] One is inevitably led to ask the question whether the Ruthenians felt any kind of allegiance to a Hungary that kept them in ignorance and made efforts to stifle their national feelings in the course of the Magyarization process. The issue is left unexplored by Bonkáló: "One of the main causes of the cultural backwardness of the Sub-Carpathian Ruthenians was their failure to understand the beckoning words of their priests since they were unable to cope with the difficulties either of Church Slavic or Russian."[23] Bonkáló goes on to explain that the "absurd situation" must be remedied. The remedy came from the Royal Hungarian Ministry of Religion and Education in the form of editing and compiling textbooks, calendars and dictionaries. The above endeavour was plausible enough, but as some of the testbooks were in Hungarian, the Ruthenians - although they would have been able to come to terms with the alleged difficulties in Russian or Ukrainian - were denied the opportunity to learn their mother tongue. It is precisely this that accounts for the fact that papers for the intellectuals were in Hungarian.

16. The period in Ruthenian literature between the Trianon treaty and 1935 is referred to by Bonkáló as *the age of quest*. After the world war a strong desire after education came over the Sub-Carpathian Ruthenians. They wanted to make up for the negligence of decades in a few years. They wanted to create a scholarship and a literature that would be worthy of a civilised nation, but since their own resources were instufficient for the fulfilment of this

task, and to wait was out of the question, they solicited the assistance of the great relative nations: as a consequence, three tendencies were beginning to take shape: Russian, Ukrainian, and Carpathian Rusyn. Today, accordingly, they write in three languages: in Russian, Ukrainian and Carpathian Ruthenian.[24] One is inevitably inclined to conclude that the Austro-Hungarian Monarchy was unable to grant the Ruthenian nation its right to education.

17. Only a few aspects of Sándor Bonkáló's Ukrainistical work could be referred to here. Our aim was to call attention to a forgotten Slavist scholar, known and acknowledged by very few, and, besides, to shed some light on the life, language, and culture of the Ruthenians living in the area of pre-Trianon Hungary. Finally, a few facts might not be amiss here. In 1980 the centenary of the Slavist scholar's birth was commemorated by the Rusyn Research Institute in the US; a similar commemoration was held in Uppsala, Sweden. At the Ukrainian Department of the University of Toronto his photograph is among those of the greatest Slavic scholars; the wall of the Slavic Institute of Harvard University bears the following inscription below Bonkáló's portrait: "The only professor of Rusyn language and literature."

[1]Huczul népmese (The Hutzul Folktale). *Nyelvtudomány*, 1910. 3. 197-201.
[2]op. cit. 200.
[3]A *sę* reflexivum a huczul-kisoroszban (The reflexive *sę* in Hutzul-Little Russian). *Nyelvtudomány*, 1912-13. 4. 40-43.)
[4]Borkut. *Magyar Nyelvőr*, 1912. 3. 424.
[5]Tagadómondat a magyar-kisorosz nyelvben (Sentences of Negation in Hungarian-Little Russian). *Nyelvtudomány*, 1913. 3. 219-221.
[6]op. cit. 220.
[7]Az orosz (nagyorosz) és rutén (kisorosz v. ukrajnai) irodalmi nyelv kérdéséhez (On the Issue of Russian [Great Russian] and Ruthenian [Little Russian or Ukrainian] Standard Literary Language). *Nyelvtudomány*, 1914-15. 5. 81-110.
[8]op. cit. 107-108.
[9]A rahói kisorosz nyelvjárás leíró hangtana (Descriptive Phonetics of the Rahó Little Russian Dialect - Oszkár Asbóth's evaluation). *Nyelvtudomány*, 1910-11. 3. 226-246.
[10]A rahói kisorosz nyelvjárás leíró hangtana (Descriptive

Phonetics of the Rahó Little Russian Dialect). Gyöngyös, 1910.

[11] op. cit. 238.

[12] A magyar rutének (The Hungarian Ruthenians). Budapest, 1920. 28-29.

[13] Az ukrán mozgalom története 1917-1922 (The History of the Ukrainian Movement 1917-1922.). Külügyi Könyvtár, Budapest, 1922.

[14] op. cit. 6.

[15] A szláv kérdés (The Slavic Question). *Magyar Külpolitika,* 1925, 12. 7.

[16] op. cit. 177-178.

[17] A magyar rutének (The Hungarian Ruthenians). Budapest, 1920, 40-43. Magyar elemek a rutén irodalomban. Emlékkönyv Balassa Józsefnek... (Hungarian Elements in Ruthenian Literature. Essays presented to József Balassa). Budapest, 1934, 42-45. Ukrán irodalom (Ukrainian Literature). Irodalmi Lexikon. (Ed. Benedek Marcell). Budapest 1927, 168-70. Kárpátaljai rutén irodalom és művelődés (Sub-Carpathian Ruthenian Literature and Culture). Pécs, 1935, 10-77.

[18] Kárpátaljai rutén irodalom és művelődés (Sub-Carpathian Ruthenian Literature and Culture), 10.

[19] op. cit. 12.

[20] op. cit. 13.

[21] op. cit. 24-36.

[22] op. cit. 58.

[23] op. cit. 58-59.

[24] op. cit 61-62.

Bonkáló's major works

1. A rahói kisorosz nyelvjárás leíró hangtana (Descriptive Phonetics of the Little Russian Dialect of Rahó). Gyöngyös, 1910.
2. A szlávok (The Slavs). Atheneum, Budapest, 1915.
3. Az orosz irodalom története (The History of Russian Literature) I-II. Atheneum, Budapest, 1926.
4. A kárpátaljai rutén irodalom és művelődés (Sub-Carpathian Ruthenian Literature and Culture). Pécs, 1935.
5. Gutenberg Nagy Lexikona (The Great Gutenberg Dictionary) Budapest, 1931.

(Bonkáló is the author of articles concerning the literature and language of Slavic peoples.)
6. Hungária Irodalmi Lexikon (The Hungária Dictionary of Literature). Budapest, 1947. (articles)
7. Irodalmi Lexikon (Encyclopaedia of Literature). Budapest, 1927. (articles)
8. A rutének (The Ruthenians). Budapest, 1940.
9. Az ukrán mozgalom története 1917-1922 (The History of the Ukrainian Movement 1917-1922). Budapest, 1922.
10. A magyar rutének (The Hungarian Ruthenians). Budapest, 1920.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.63-73. 1991 Debrecen

Союзы как текстообразующие средства диалогической речи (Вопросы содержательно-логической интерпретации диалога и художественного перевода)

Э. Ч. ЙОНАШ

1. Текстообразующая функция союзов в драматургии

Союзы, маркированные или потенциально возможные, но не присутствующие в тексте, связывают предложения реплик логически и по содержанию. К кругу проблематики текстообразующей функции союзов относятся исследования по поэтике и стилистике так же, как и по синтаксису разговорной речи (ср. Farkas 1962, Deme 1965, Török 1968, Bečka 1970, Лаптева 19766 Земская 1979/1987). Особую стилистическую функцию выполняют сами союзы или их отсутствие в диалогическом тексте драматических произведений, в которых интерпретация личности героев на сцене с помощью паралингвистических средств, мимики, кинем, фонации и т. д. может уточняться теми содержательными и логическими отношениями предложений, которые подсказываются союзами или возможными логическими связями на их месте. Вопрос интерпретации осложняется при анализе художественного перевода произведения, ведь сам переводчик даёт в своём тексте некую интерпретацию оригинального произведения. Конкретная тема нашего анализа текстообразующая функция

союзов в репликах драматических произведений Чехова и в их переводах на венгерский язык.

Как известно, у Чехова в оформлении текста героев важное место занимает эффект непринуждённости, спонтанности речи. Чтобы передать стиль неподготовленной разговорной речи, Чехов часто пользуется пропуском союзов, выражающих более глубокие логические отношения (причина, следствие, уступка и т. д.), а вместо их употребляет союзы более поверхностные по выражению причинных отношений, обеспечивающие сочинительную связь и разговорный стиль в репликах. Таким образом в чеховских репликах всегда подразумевается за текстом более богатый в мыслях подтекст, всегда определяющий восприятие текста и "подводное течение" в словах героев (Чудаков 1971, 188-244, Бахтин 1972, 434).

2. Стилистика бессоюзной связи

В исследованиях по стилистике сложного предложения Н. И. Формановская определяет структурные признаки текста, выражающие стилистику спонтанной разговорной речи:

"Разговорные (стилистически сниженные) сложные предложения в сравнении с нейтральными можно характеризовать с точки зрения общего характера их построения следующими признаками:

а) они могут иметь стилистически отмеченные, разговорные связочные средства или иные показатели;

б) могут иметь минимальные формальные средства выражения грамматического значения (в этом смысле бессоюзная связь нередко оказывается признаком разговорности предложения в сравнении со связью союзной);

в) могут не иметь полного набора средств выражения в построении (эллипсис, неполнота, стяжение);

г) могут иметь излишние для структуры, »изобилующие« средства выражения;

г) могут иметь »неправильный«, »сбитый« порядок расположения элементов" (Формановская 1978, 141).

Как известно, бессоюзные предложения широко распространены в таких письменных контекстах, которые ориентированы на устное воспроизведение или в какой-то степени обращены к "слушающему", могут учитывать реакцию на звучащую речь. Чем больше при общении роль ситуации, интонации, жеста, мимики и других экстралингвистических и паралингвистических моментов, тем менее требуется формально-грамматических средств в

построении предложения для реализации нужного грамматического значения (ср. там же 147). В художественной литературе широко используется бессоюзие для имитации говорения в речи как персонажей, так и автора. Можно предполагать, что в этом случае бессоюзное предложение выступает скорее всего как зависимый от устной формы общения *"слабый" разговорный элемент* (термин Формановской). Кроме признака функционально-стилистической разговорности, такие бессоюзные предложения обладают и экспрессивным признаком. Это прежде всего динамизм, связанный как с особой ритмомелодикой, так и с краткостью, эллиптичностью (в сравнении с союзным вариантом). Динамичные бессоюзные предложения в тексте передают движение событий, повышенный их ритм, напряжённость, т. е. так или иначе принимают на себя добавочную *семантическую* нагрузку текста (ср. Виноградов 1971, 57, Земская 1973, Солганик 1973, 187-208).

Предполагается, что у Чехова, кроме эффекта спонтанной речи, употребление союзных или бессоюзных конструкций определяется и социальными условиями персонажей, социально-культурным положением героев. Исходя из этого предположения, посмотрим союзные и бессоюзные отношения высказываний внутри реплик героев и вне одной реплики, на границе речи разных персонажей.

3. Союзные или бессоюзные отношения предложений внутри реплики

Для представления отношений между предложениями я воспользуюсь системой маркирования венгерского текстолога Бекеши (Békési 1986, 27-29). Предложения отмечены цифрами. В структурной схеме между цифрами предложений даны знаки подчинённых и сочинённых отношений, союзы, связующие предложения, и также эллиптические союзы в скобках, которые подразумываются лишь из контекста. Символичные знаки содержательно-логических связей следующие:

———— соединительная связь: союзы *а, и, даже,* и т. д.

—/—> противительная связь: союзы *но, а, всё таки* и т. д.

—><— столкнувшаяся противительность: союзы *но, однако, а, зато, напротив, же* и т. д.

<———— причинное объяснение: *ведь, зато, потому что* и т. д.

————> объяснение следствия: *значит, поэтому, так* и т. д. (Békési 1986, 28)

В схеме в скобках находятся связные синтаксические блоки (), <>, а вклинивающиеся главное предложение подчинённые придаточные конструкции символом D, обозначаются сводной дугой.

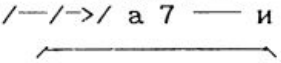
Обращая внимание на разные социально-культурные характеристики героев, соответственно проанализируем диалог Астрова и няни Марины в пьесе "Вишнёвый сад":

Астров: (1) Сильно я изменился с тех пор?
Марина: (1) Сильно. (2) Тогда ты молодой был, красивый, (3) а теперь постарел. (4) И красота уже не та. (5) Тоже сказать - и водочку пьёшь.
Астров: (1) Да ... (2) В десять лет другим человеком стал. (3) А какая причина? (4) Заработался, нянька. (5) От утра до ночи всё на ногах, (6) покоя не знаю, (7) а ночью лежишь под одеялом, (8) и боишься, (9) как бы к больному не потащили. (10) За всё время, /пока мы с тобою знакомы,/ (10) у меня ни одного дня не было свободного. (11) Как не постареть? (12) Да и сама по себе жизнь скучная, глупа, грязня. - (13) Затягивает эта жизнь. (14) Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки: (15) а поживёшь с ними года два-три (16) и мало-помалу сам, /незаметно для себя,/ (16) становишься чудаком. (17) Неизбежная участь.

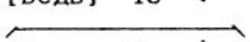
(Чехов 1978, (том XIII) 63).

С учётом данных выше комментариев для анализа схемы имеют вид (в структурной схеме имена героев представлены их инициалами):

A: 1
M: 1<—— [потому что] 2 ——><—— /а 3 <—— [и так] и 4 <—— [ведь] и 5/.
A: 1 <—— [потому что] 2—/-> а 3 <—— </[ведь] 4 <—— [так как] 5 ——> [следовательно] 6 /—/->/ а 7 —— и 8 <——



[потому что] 9/ ——> [значит] 10 —— D ——10 ——> [следовательно] 11 ><——< да и [потому, что] 12<—— [ведь] 13 <—— [так как] 14 —— а 15——> и [так]



16 —— D —— 16 ——> [значит] 17>

Из схемы связей предложений в рамках реплики хорошо заметно, что причинно-следственные связи не маркированы.

Возникает вопрос, разве в мышлении простой няньки Марины связываются фактически в схеме изображенные причинно-следственные отношения с высказываниями о молодости, о старости, о влиянии выпивки? Или у Астрова, относящегося к интеллигенции, однозначно ли связываются в высказываниях причины и следствия? Или это уже интерпретация мышления измученного жизнью читателя чеховских драм конца XX-ого века? И продолжая философские размышления о смысле человеческой жизни: разве способен человек видеть причины и следствия моментов своей короткой жизни, или он смотрит на неё как на случайную цепочку последующих друг за другом дней? Это уже, несомненно, вопрос интерпретации по отношению к художественному тексту.

4. Союзные и бессоюзные отношения предложений на границе реплик

Союзные или бессоюзные содержательно-логические отношения на границах реплик разных персонажей отличаются эллипсисом явно подразумеваемого отношения, которое выражается в вопросно-ответных парах с вопросительными словами. Диалогическая единица, построенная по схеме "вопрос-ответ", в таких случаях содержит коммуникативную задачу выяснения определённой детальной информации данной ситуации. Поэтому актуальное членение высказываний отражается в следующем построении:

А: вопрос к реме + Тема
Б: рематическая часть

Так как эти пары дают не только диалогическое, но и текстологическое единство, то целесообразно показать эту связь и цифрами предложений. Начало и конец диалогической единицы обозначаются знаком: ‖ Рассмотрим разговор Марины и племянницы дяди Вани, Сони:

Марина: (1) Цып, цып, цып ... ‖
Соня: (1) Нянечка, зачем мужики приходили?
Марина: (2) Все то же, опять все насчет пустоши. Цып, цып, цып ... ‖
Соня: (1) Кого ты это?
Марина: (2) Пеструшка ушла с цыплятами ... (3) Вороны не потаскали ... ‖

(Чехов 1078 (том XIII), 71).

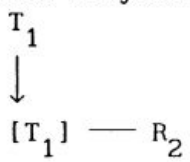
Схема содержательно-логических отношений в репликах вопросов и ответов выглядит так:

М: 1 ‖
С: 1
М: <—— [потому что] 2 ‖ }
С: 1
М: <—— [потому что] 2 ——> [следовательно] 3 ‖ }

Если дополним начало ответов элиминированными тематическими частями, то получим следующую схему:

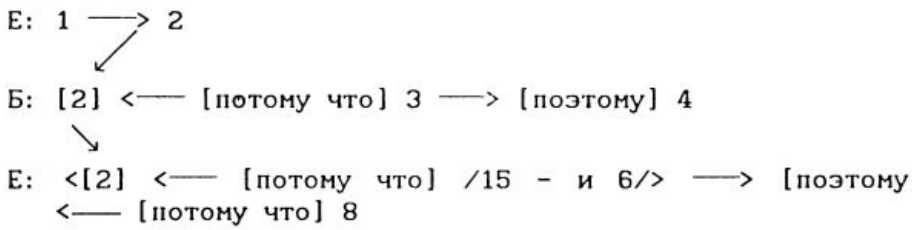
М: 1 ‖
С: 1
М: [1] <—— [потому что] 2 ‖ }
С: 1
М: [1]<—— [потому что] 2 ——> [следовательно] 3 ‖ }

Схема в символах актуального членения:



По этой же схеме строится диалог Елены Андреевны и Войницкого в анализируемой пьесе:

Елена Андреевна: (1) И сегодня пили. (2) К чему это?
Войницкий: (3) Всё-таки на жизнь похоже ... (4) Не мешайте мне, Helene!
Елена Андреевна: (5) Раньше вы никогда не пили и (6) никогда вы так много не говорили. (7) Идите спать! (8) Мне с вами скучно!
(Чехов 1978 (том XIII), 80).



При общей схеме построения содержательно-логических связей два диалога отличаются по степени однозначности

понимания отношений. В первом случае имеются в виду чисто синтаксические отношения во втором - возникает возможность и для более сложной интерпретации смысловых отношений в пределах блочных группировок сложного синтаксического целого. Это ведёт и к различным интерпретациям при переводе Чехова на другой язык.

5. Смысловые отражения союзных и бессоюзных связей в художественном переводе Чехова на венгерском языке

Присутствие или эллипсис подчинительных союзов и союзных слов имеют и композициональную роль в драматургии Чехова. Они обеспечивают отчасти альтернативное изложение текста пьес, они относятся к языковым средствам осуществления эффекта "пустых мест" для восприятия, "подводное течение" речи персонажей (в связи с теорией восприятия и воздействия в художественных произведениях см. Rohonyi 1981, 8; Bókay 1981, Гальперин 1981, 7).

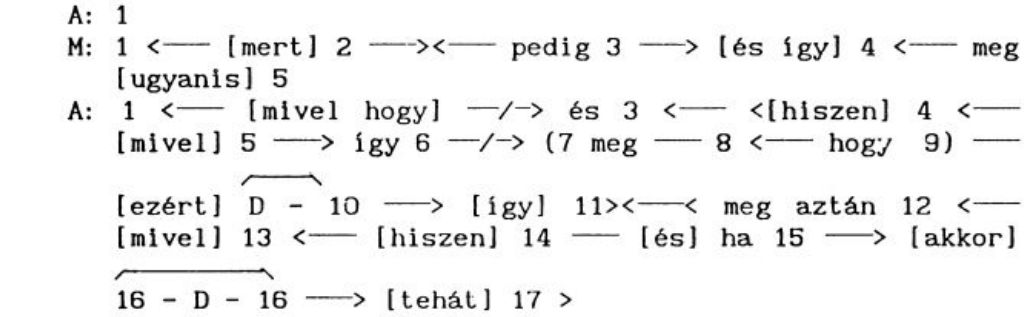
Диалог Марины и Астрова в переводе Имре Макаи показывает и переводческое восприятие, мышление:

Asztrov: (1) Nagyon megváltoztam azóta?
Marina: (1) Nagyon. (2) Akkor fiatal voltál, szép, (3) most pedig megöregedtél. (4) A szépséged sem a régi már. (5) Meg szó ami szó - iszol.
Asztrov: (1) Igen ... (2) Tíz év alatt más ember lettem. (3) És mi az oka? (4) Agyondolgoztam magam, dada. (5) Reggeltől éjszakáig talpon vagyok, (6) nem ismerek nyugalmat, (7) éjjel meg csak fekszem a paplan alatt, (8) és attól rettegek, (9) hogy elráncigálnak valami beteghez. (10) /Amióta ismerjük egymást,/ (10) egyetlenegy szabad napom se volt egész idő alatt. (11) Hogyne öregedne meg az ember? (12) Meg aztán amúgy is unalmas, ostoba és piszkos ez az élet. (13) Elnyel egészen. (14) Csupa különc vesz körül, csupa-csupa csudabogár: (15) és *ha* két-három évet köztük él az ember, (16) és apránként, /anélkül, hogy észrevenné,/ (16) maga is csudabogárrá válik. (17) Ez a sors elkerülhetetlen.

(Csehov 1973, 407-408).

В квадратных скобках я дала союзы, пропущенные в венгерском тексте. Единственный, включённый переводчиком подчинённый союз в 15-ом предложении *если* не изменяет

причинно-следственные отношения оригинала. Схема отношений изображается так:

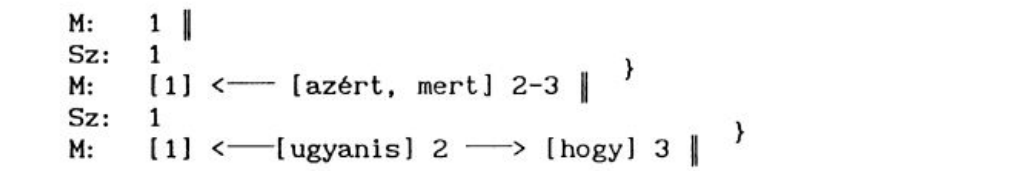


В диалоге Марины и Сони отношения, подобно оригинальному русскому тексту, не поясняются союзами:

Marina: (1) Pi-pi-pi ...
Szonya: (1) Miért jöttek a parasztok, dada?
Marina: (2) A régi nóta. (3) Megint csak az ugarért. Pi-pi-pi ...
Szonya: (1) Melyiket hívod?
Marina: (2) Az iromba elkódorgott a csirkékkel. (3) El ne vigye őket a varjú ...

(Csehov 1973, 416)

Схема венгерского перевода:

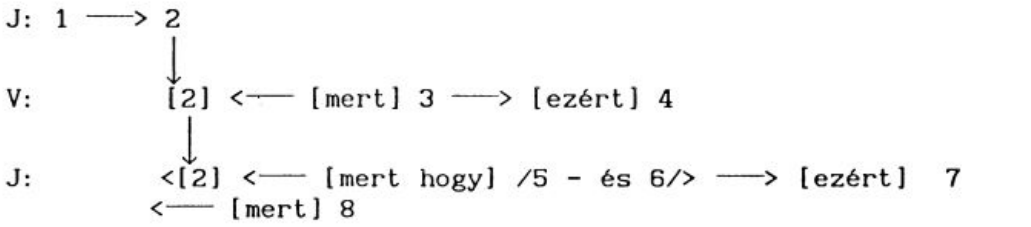


В диалоге Елены Андреевны и Войницкого сравним перевод Макаи с возможной переводческой интерпретацией:

Jelena Andrejevna: (1) Ma is ivott? (2) Mire való ez?
Vojnyickij: (3) Így mégis életnek látszik az élet - (4) Ne zavarjon, Helene!
Jelena Andrejevna: (5) Azelőtt sohasem ivott, (6) és sohasem beszélt ilyen sokat ... (7) Menjen aludni! Untat.

(Csehov 1973, 428).

Схема диалога:



Отражая в переводе данные отношения с помощью союзов, представим следующие возможные варианты:

*

J: Ma is ivott? Miért? Mire való ez?
V: Azért, mert így mégis életnek látszik az élet ... Hát ezért ne zavarjon, Helene!
J: Csak azért mondom, mert azelőtt sohasem ivott és sohasem beszélt ilyen sokat ... De így most menjen aludni, mert untat.

Как видно, включение объясняющих союзов причинно-следственного значения в текст диалога мешает динамичности речи персонажей.

Анализируя союзные и бессоюзные связи в диалогической речи драматических произведений Чехова, можем сделать следующие выводы:

1. Для передачи непринуждённости разговорной речи автор пользуется сочинительными союзами или бессоюзными связями предложений в функции стилистического средства.

2. Эллипсис подчинительных союзов причинно-следственного значения отражает и мышление героев, и дает возможность для разной интерпретации личности, для характеристики мышления героев через "подводное течение" текста.

3. Интерпретация переводчика может совпадать с оригиналом, при сохранении эллиптических союзов и союзных слов, но может и заполнить "пустые места" союзами, конкретизируя смысловые отношения в структуре текста.

4. Анализ построения диалогической речи по функции в композиции произведения даёт возможность для моделирования типологической характеристики диалога как особого типа

текста, что может быть использован и при анализе научного, учебного диалога и также в разговорной речи носителей языка.

Литература

Bečka 1970
Becka, J. V.: Stylistická syntax v kompozicie porjevu. Statni Pedagogické Nakladelství. Praha.

Békési 1986
Békési Imre: A gondolkodás grammatikája. Szöveg- és mondatszerkezeti elemzések. Tankönyvkiadó, Budapest.

Bókay 1981
Bókay Antal: Szövegstruktúra, szövegvilág és az irodalmi interpretáció. *Literatúra* 1-2: 44-58.

Csehov 1973
Csehov: Sirály. Színművek (1887-1904). Magyar Helikon, Budapest.

Deme 1965
Deme László: A mondatok egymáshoz kapcsolódása a beszédben. *Nyr.* 89: 292-302.

Farkas 1962
Farkas Vilmos: Az összetett mondat. *A mai magyar nyelv rendszere I-II.* (Szerk.: Tompa J.) Akadémiai Kiadó, Budapest, 408-455.

Rohonyi 1981
Rohonyi Zoltán: Adalékok a kritika élettanához. *Irodalmi és Stilisztikai Tanulmányok* (Szerk.: Láng G. és Szabó Z.) Kriterion, Bukarest.

Török 1968
Török Gábor: A líra: logika. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Бахтин (1963) 1972
Бахтин, М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. "Искусство", Москва.

Виноградов 1971
Виноградов, В. В.: О теории художественной речи. Изд-во АН СССР, Москва.

Гальперин 1981
Гальперин, И. Р.: Текст как объект лингвистического исследования. "Наука", Моксва.

Земская 1973
Русская разговорная речь (Отв. ред.: Земская, Е. А.) "Наука", Москва.

Земская (1979) 1987
Земская, Е. А.: Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. "Русский язык", Москва.
Солганик 1973
Солганик, Г. Я.: Синтаксическая стилистика (сложное синтаксическое целое). "Высшая школа", Москва.
Формановская 1978
Формановская, Н. И.: Стилистика сложного предложения. "Русский язык", Москва.
Чехов 1978
Чехов, А. П.: Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Тома 12-13. "Наука", Москва.
Чудаков 1971
Чудаков, А. П.: Поэтика Чехова. "Наука", Москва.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.75-96. 1991 Debrecen

Конфигуративный/неконфигуративный характер русского языка: Инвариантная структура предложения

Л. ХУНЯДИ

1. О свободе порядка слов

Известно, что с точки зрения порядка слов в русском языке "многое возможно", т. е. разрешается много вариантов. Наиболее распространённое же мнение такое, что русский язык имеет свободный порядок слов. Но ведь мы сразу можем вспомнить и противоположный пример; (1):

(1) *Я читал книгу интересном о человеке.
- хотя реально существует несколько подобная структура (2):
(2) Я читал книгу интересную.

То есть, не всё возможно даже и в русском языке. Если же не всё возможно, то должны существовать правила, которые ограничивают порождение недопустимых конструкций. Сравнив (1) и (2), можно даже видеть, что одно из таких правил будет иметь довольно сложный характер. По крайней мере следующее правило будет иметь слишком нетеоретичный характер (кроме того, что оно - ложное): "Прилагательное не может следовать за существительным". Следующее правило уже более "элегантно": "Прилагательное может следовать за

существительным только в падеже, совпадающем с падежом существительным". Это уже звучит лучше, однако такое оформление правила допускает и продолжение: "Прилагательное за существительным поставь в форму того же падежа, в котором стоит и существительное". А это, даже если порождает грамматичное предложение, является слишком сильным обобщением. А из этого примера ясно одно: согласование по падежам даёт некоторую возможность создания другого порядка слов.

Ещё дальше обобщая, можем сказать, что чем больше морфологических средств выражения синтаксического отношения отдельных элементов и чем более это однозначно, тем свободнее варьируется порядок слов в данном языке. И наоборот, чем меньше морфологических средств однозначного выражения данных синтаксических отношений, тем меньше возможностей имеет данный язык в варьировании порядка слов. Одна крайность - это языки с абсолютно связным порядком слов. Такие языки называются *конфигуративными*. Другая крайность - это языки с абсолютно свободным порядком слов. Такие языки называются *неконфигуративными*. По существу, преобладающее множество языков входит в промежуточные группы, т. е. в группы, характеризуемые относительной свободой или относительной связностью порядка слов. Что касается русского языка, мы можем установить, что он имеет относительно свободный порядок слов, т. е. является относительно неконфигуративным. Но такая "относительность" имеет очень чёткое содержание: в то время как параллельно возможные и синонимичные конструкции имеются, их количество (количество типов) мало; далее, большинство параллельно возможных конструкций являются несинонимичными. Даже если они совпадают в основном логическом значении, есть такие оттенки значения, в которых они оказываются различными; ср. (3) и (4):

(3) Не пришли все студенты.
(4) Не все студенты пришли.

Когда мы будем обсуждать возможности варьирования порядка слов в русском языке, нам нужно будет и обращать внимание на подобные и другие разницы в оттенках значения данных предложений.

2. Нейтральные и не-нейтральные предложения

Согласно положению порождающей грамматики, нами будет представлена грамматика как механизм, управляющий различными процессами выражения языковой формы. Из сущности порождающей грамматики следует, что эти процессы (трансформации) применяются либо на полученную уже иным процессом структуру, либо на исходную. Нас сейчас в первую очередь будут интересовать именно исходные структуры.

Так как процессы, происходящие в языковых формах с помощью грамматики имеют чрезвычайно общий характер (это - движение в той или иной форме), так же возникает идея создать и общую для всех преобразований исходную структуру.

Вспомним, что в *Синтаксических структурах* (ср. Хомский 1957 и наиболее полное изложение для русского языка - Папп 1968) мы ещё имели действительно большое количество разных преобразований. Этому большому количеству трансформаций и соответствовало большое количество различных исходных ("ядерных") структур, что и отвечало требованиям данной теории. Мы сейчас видим, что требования перед теорией стали иными: требуется обобщать и трансформации, и исходные структуры.

Значит, исходная структура сейчас должна соответствовать иным критериям: во-первых, ввиду того, что мы уже не имеем ни собственные, ни вклинивающие трансформации (по крайней мере в старом смысле), многое, что раньше было получено путём применения подходящей трансформации, сейчас должно порождаться в базисе.
Например, раньше отрицательная частица была введена путём применения трансформации отрицания; сейчас же она порождается в базисе. Или: когда-то мы имели трансформацию прономинализации для введения в предложение местоимений, сейчас они так же порождаются в базисе. (Вспомним, что таким образом новый подход стал и более единым, ведь и раньше нельзя было порождать всё трансформациями: нпр., хотя *я, ты, мы* и *вы* являются местоимениями, прономинализация их не касалась.) Во-вторых, исходная структура должна быть такой, которая представляет собой основу для преобразования; а так как это преобразование нечто иное, как движение (перестановка составляющих предложения в тот или иной порядок), исходная структура не должна иметь специфический (поверхностный) порядок своих составляющих. Только этим можно обеспечить, чтобы мы произвели все грамматически возможные конфигурации. Вот такую структуру и будем называть

инвариантной структурой. Таким образом, важным признаком инвариантной структуры является именно то, что она представляет собой абстрактную структуру, в которой составляющие не имеют (из-за абстрактности не могут иметь) какого-либо определённого поверхностного порядка.

Посмотрим сейчас, что же всё-таки определает их порядок.

Известно, что язык выполняет главным образом коммуникативную функцию. В коммуникации собеседники обменяются информацией. Такой разговор, в котором участники обменяются лишь известной им информацией, обычно скоро кончается, ведь он тогда не выполнил свою коммуникативную функцию. В то же время, если собеседники сообщают друг другу лишь о чём-нибудь абсолютно новом, неизвестном раньше другому, такой разговор тоже скоро кончается, без выполнения своей функции в коммуникации (это и обозначало бы, что новая информация не стала старой, т. е. понятной и в ходе коммуникации ...). Это значит, что в какой-то мере любое высказывание (синтаксически говоря: любое предложение) содержит и старую информацию, и новую, *тему* и *рему*.

Такое коммуникативное деление предложения имеет определённое отношение к порядку слов: в большинстве случаев тема предшествует реме; ср. (5) и (6):

(5) Задача // была трудная.
(6) Трудная // была задача.

Из сравнения (5) и (6) мы сразу можем сделать два предварительных вывода: а) (5) и (6) имеют разную коммуникативную функцию, б) структурное различие между темой и ремой как-то связано с относительной позицией глагола.

Что касается коммуникативной функции, мы видим, что обе части предложения (или: оба аргумента глагола) могут выполнять ту или иную коммуникативную функцию. Темой (5) является *задача*, и здесь же часть ремы *была трудная* - это другой аргумент, *трудная*.
В (6) же, наоборот, темой является *трудная*, т. е. часть ремы (5), а рема - *была задача*, состоящая из глагола *была* и темы (5). Значит, порядок слов в наших примерах наглядно зависит от роли, которую данное предложение выполняет в коммуникации.

Предложения типа (5), кроме того, что различают тематическую и рематическую часть, т. е. разные аспекты информации, не указывают на какую-нибудь специальную

коммуникативную ситуацию. Такие предложения могут выступать даже самостоятельно или в начале какого-то текста. Такие предложения и обычно называются *нейтральными*, или коммуникативно независимыми. Формально они характеризуются тем, что а) тема предшествует реме и б) каждый составляющий (но по крайней мере центр темы и центр ремы) получают одинаковое ударение.

Одним из способов сделать предложения типа (5) *не-нейтральными*, или коммуникативно зависимыми - это дать больше ударения реме (или центру ремы). Другой же способ - это поставить рему (или центр ремы) перед темой.

Что касается первого способа, он оказывается довольно общим. Возмьём один пример: *Кенгуру видит колибри*. В этом предложении грамматические функции субъекта и объекта не могут выражаться морфологически. Следовательно, замена тематической части ремой или частью ремы просто невозможно без нарушения грамматических (тематических) отношений. В таких примерах единственным способом превращения предложения в не-нейтральное - это прибавление специального ударения к реме.

В подобных русских примерах и во множестве языков без богатой морфологической системы имеется определённое соотношение между порядком слов и грамматическими (тематическими) функциями. Субъект предшествует предикату (и в том числе и объекту). Однако, соотношения между тематическими и коммуникативными функциями уже меньше (т. е. менее вероятно, что в любом случае субъект, предшествующий предикату, выполняет и коммуникативную роль темы). Это обуславливается тем, что тематическая часть может превращаться в рематическую - как мы сказали - и без перестановки темы в рематическую часть или ремы в тематическую часть. Достаточно, чтобы логически выделенная часть (тема или рема) получила специальное ударение, ср. (7) и (8):

(7) "Кенгуру видит колибри.
(8) Кенгуру видит "колибри.

Другой способ "денейтрализации" - это изменение порядка слов. Единственный случай, когда рема может предшествовать теме в конструкциях без морфологического указания на тематические отношения - это вывод темы в специальное предложение, в котором она будет выступать уже в роли ремы и в то же время будет предшествовать теме:

(9) Это кенгуру, который видит колибри.

Русский язык со своей богатой морфологией разрешает возможность заменить рему (или центр ремы) темой; примером этого может служить (6). А разве такая перестановка всегда обозначает и превращение нейтрального предложения в не-нейтральное?

Категорически сказать этого нельзя. Почему?

Вспомним, что русский язык имеет довольно богатую морфологию, достаточную для однозначного обозначения тематических ролей, в большинстве предложений (исключением может быть конструкция с несклоняемыми существительными в двух тематических ролях; ср. *Кенгуру видит колибри*). Поэтому можно установить, что *порядок слов - это не парадигматическое свойство русского языка*, в том смысле, что порядок слов не служит установлению парадигматических (в том числе и тематических) отношений в предложении. И это имеет существенное теоретическое следствие: в исходной структуре нельзя установить "исходный порядок" слов. А если этого установить нельзя, то и нельзя сказать, какая из возможных конфигураций считается контекстуально независимой (нейтральной) и какая нет. Мы видели, что в примерах с морфологическим обозначением тематических ролей (в предложениях (5) и (6) любой из аргументов мог выступать в любой из коммуникативных функций. При этом любое из предложений могло быть и нейтральным и не-нейтральным. Коммуникативная зависимость данного предложения, таким образом, выражается в русском языке не только порядком слов, но и фонетическим выделением с помощью ударения и специальной интонации коммуникативно важной части предложения.

В языках с богатой морфологией (как в венгерском и в русском) аргументность практически никакой NP не зависит от синтаксической позиции данного аргумента. Значит, в принципе любой аргумент может занимать любую синтаксическую позицию. При любом порядке же аргументов, логическое выделение новой информации выражается логическим ударением. Помимо многих сходств этих двух языков, они различаются тем, что в то время как в русском такую интерпретацию может получить любой аргумент в любой позиции, в венгерском только либо сам предикат, либо аргумент, предшествующий ему.

В языках же с малой морфологией (или даже без неё) аргументность строго зависит от синтаксической позиции данного аргумента. Значит, один вид аргументности может

выражаться только одним порядком. Здесь же, логическое выделение выражается логическим ударением. Так как русский язык владеет и т. н. несклоняемыми существительными, и этот факт затрудняет образование неконфигуративных конструкций (ср. *Кенгуру видит колибри*), в языке выработаны оба способа выражения аргументности в связи с выражением логического выделения. Итак, (10) - это характерно для языков с богатой морфологической системой, а (11) - для систем без богатой морфологии:

(10) "Газету читает Иван.
(11) Иван читает "газету.

Значит, в языках со структурой типа (11) относительное расположение аргументов определяет их аргументность (нпр., первая из двух или более NP, предшествующих глаголу является субъектом), в то время как ограничения такого рода в языках со структурой типа (10) - нет: любая, в том числе и первая из двух или более NP может выражать любую аргументную роль.

3. Инвариантная структура русского предложения

В связи с этим пониманием коммуникативной структуры предложения возникает значительная трудность: неясно, как получить предложения с одним и тем же порядком слов, но с различной коммуникативной структурой, с одной стороны, и предложения с различным порядком слов, но с одинаковой коммуникативной структурой, с другой.

Сравним (10) и (12):

(10) "Газету читает Иван.
(12) Газету читает "Иван.

Эти два предложения имеют одинаковый поверхностный порядок слов, однако, они различны по коммуникативной структуре: в (10) рема предшествует теме, а в (12) рема следует за темой.

Сравним же (10) и (11):

(10) "Газету читает Иван.
(11) Иван читает "газету.

Видно, что при различном поверхностном порядке слов они имеют одинаковую коммуникативную структуру: рема предшествует теме в обоих предложениях.

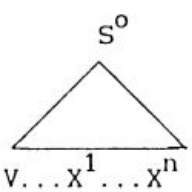
Из этих примеров становится ясным, что разделение коммуникативной структуры предложения на тему и рему не соотносится с установлением порядка слов, итак на основе подобного подхода нельзя породить предложения, и, следовательно, нельзя объяснить их грамматичность/неграмматичность.

Наша программа может быть только такова: сохраняя коммуникативно существенное разделение предложения на тематическую и рематическую части, нужно предложить такую инвариантную структуру предложения, в которой коммуникативные функции соотносятся с чисто синтаксическим явлением поверхностного порядка слов.

Инвариантная структура русского предложения должна быть таковой, которая является общей для всех предложений русского языка. Это значит, что инвариантная структура должна представлять собой те структурные рамки, в которых происходят возможные грамматические процессы, связанные с изменением порядка слов в предложении. Эти процессы являются закономерными, т. е. хотя можно создать чрезвычайно большое число грамматичных конфигураций составляющих, всё-таки не верно, что всё возможно без ограничения. А ограничения же должны иметь системный характер; инвариантная структура должна именно отражать и такую системность. Согласно теории *Управления и связывания* (ср. Хомский 1981) и во многом применяя модель для венгерского языка К. Кишш (ср. Кишш 1987) нами будет предложена такая инвариантная структура, которая содержит и позиции, откуда элементы выдвигаются, и позиции приземления этих же элементов. Согласно этому, наша инвариантная структура будет состоять из двух основных частей: из исходной структуры (т. е. основы для преобразований) и позиций для приземления выведенных элементов.

Приводим сначала исходную структуру:

(13)



Как видно, исходная структура состоит из глагола (или иного выражения предиката, как, предикативного слова или копулы) и

аргументов. Эта общая схема не ограничивает количество аргументов (такое количество даже может быть нуль), и также не предопределяет их категориальную принадлежность (т. е. то, какими частями речи они могут быть представлены). Это уже является результатом существенного изменения трансформационного компонента в развитии теории: как известно, составляющие S^{O} порождаются в базисе.

Ещё одно важное примечание: в этом исходном представлении предложения на уровне S-структуры порядок составляющих также не установлен. Однако, семантико-логическое представление предикативной структуры должно "знать", какая лексема какому аргументу соответствует. Поэтому, наше представление любого конкретного предложения на уровне S-структуры представляет собой немаркированный порядок слов (значит, в принципе любая реализация порядка слов предложения может быть нейтральной – в зависимости от интонационно-фонологического оформления), однако порядок, в котором приводятся аргументы в S-структуре, совпадает с порядком аргументов в логико-семантическом представлении предикатной структуры. Итак, в то время как (10), (11) и (12) с коммуникативной (итак и семантической) точки зрения не синонимичны, все три предложения имеют одинаковую предикатную структуру: *читает (Иван, газету)*. В изображении предикатной структуры имеется такое условие, согласно которому в качестве аргументов сначала приводится субъект (здесь: *Иван*), затем объект (здесь: *газету*), и затем прочие аргументы, если они вообще имеются (*читать* – двухместный предикат, итак аргументов кроме субъекта и объекта не имеет.

Тот факт, что с помощью фонологических правил можно получить поверхностную форму сразу из исходной структуры (S^{O}), не значит, что любая реализация порядка слов будет грамматичной. То есть, фраза "получить прямо из S^{O}" не означает абсолютную неграниченность.

Очевидное ограничение – это семантическое ограничение. Несовместимость того или иного элемента в той или иной аргументной позиции, однако, вне рамок настоящей теории.

Прагматическое ограничение – это ещё более очевидное ограничение: даже текстология в настоящее время не в состоянии определить систему правил оформления прагматически правильного комплекса высказываний.

Настоящая теория обеспечивает правильное порождение предложений "прямо из S^{O}" (т. е. порождение нейтральных предложений) в таких случаях, когда грамматичность имеет

синтаксическую релевантность; ср. (14) и (15):

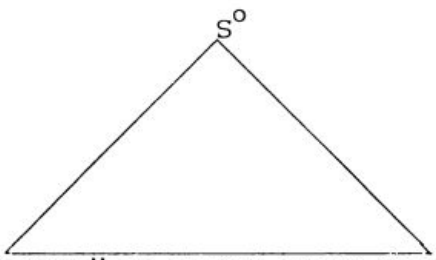
(14) Каждый студент имеет свой любимый предмет.
(15) *Свой студент имеет каждый любимый предмет.

Посмотрим сейчас, где приземляются выдвинутые элементы. Сравним сначала (16) - (18):

(16) Иван читал газету вчера вечером.
(17) "Иван читал газету вчера вечером.
(18) Газету "Иван читал вчера вечером.

Из сопоставления этих трёх предложений видим, что (16) - нейтрально, а последние два - ненейтральны. Значит (16) получено путём применения фонологических правил к S^o, а в случае (17) и (18) фонологические правила применяются только после движения. Исходная структура этих двух предложений такова:

(19)



где порядок представлен порядком аргументов в предикатной структуре.

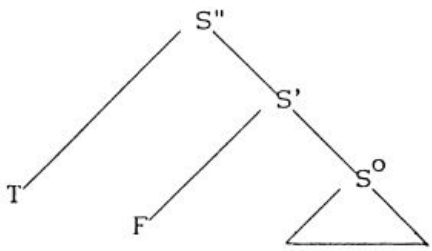
В случае (17) выдвинут один элемент, *Иван*, в случае (18) - два элемента, *Иван* и *газету*. Поставим существенный вопрос: в (18) оба элемента выдвинуты в одну и ту же позицию или же в две разные позиции? Вопрос является существенным, так как ответ на него имеет влияние на всё теоретическое основание теории движения. Если предполагается, что оба аргумента приземляются в одной и той же позиции, то это считается нарушением строгой цикличности (они могли бы приземиться в одной и той же позиции без нарушения строгой цикличности, если их считать компонентами одного и того же аргумента, как нпр. *Иван* и *Мария* в предложении *"Иван и Мария*

читали газету вчера вечером; но это здесь явно не тот случай). Следующие примеры указывают на то, что выдвинутые элементы могут занимать две разные позиции:

(20) "Куда Иван пошёл?
(21) (Я хочу узнать,) куда "Иван пошёл.

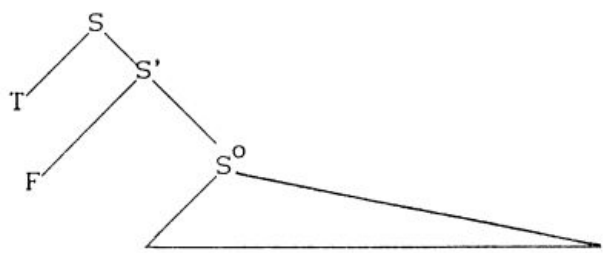
Эти две позиции различаются в относительном порядке и также в своих фонологических признаках: безударная позиция предшествует ударной. Таким образом, общая схема инвариантной структуры русского предложения (подобно структуре, предложенной Кишш (ср. Кишш 1979) для венгерского языка будет следующая:

(22)



Это - инвариантная структура коммуникативно зависимого (ненейтрального) русского предложения. Заполнение позиций T и F является коммуникативно значимым. Посмотрим сейчас коммуникативные функции этих позиций. Для этого изобразим (17) и (18) в структуре (23):

(23)



(17)	0	Иван	читал	газету вчера вечером
(18)	Газету	Иван	читал	вчера вечером

В предложении (17) имеется один выдвинутый элемент, именно в позиции F. Этот элемент называется *фокусом* предложения. (17) выражает приблизительно следующее: 'Это именно/только Иван,

который читал газету вчера вечером'. Коммуникативная функция фокуса тогда следующая: *идентификация с исключением* (ср. Кенешеи 1986). Из (17) мы узнаем, что тот человек, который читал газету вчера вечером, был Иван (значит, мы идентифицируем его), но в то же время мы и исключаем других, потенциально читающих газету вчера вечером лиц. (Напомним: это только коммуникативная функция фокуса и не имеет прямого отношения к логической истине.) Утверждается лишь то, что среди лиц, о которых коммуникативно релевантно было предполагать, что читали газету вчера вечером, имелось только одно лицо, именно Иван, о котором было коммуникативно (и опять же не обязательно логически) верно данное утверждение.

В (18) имеется сразу два выведенных элемента. Фокусом опять же является *Иван,* и интерпретация такая же, как в (17). Однако, коммуникативная функция, выраженная заполнением другой позиции Т, существенно иная. Элемент, поставленный в позицию Т будем называть *топиком* предложения. Предложения, имеющие топик, выражают менее чётко определяемое значение, чем предложения с фокусом только. *Газету* в (18) указывает на что-то известное. Кроме того, имеется такое ощущение, что говорящий либо не может, либо не хочет дать больше информаций. Поэтому, информально можем сказать, что топик в предложении открывает высказывание к другим высказываниям, но в то же время *не завершает информацию.*

В терминах темы и ремы же мы можем сказать, что фокус - это центр ремы, то, что особенно нужно подчёркивать среди новых элементов информации. В то же время топик - это часть темы, та часть, с помощью которой говорящий выражает незаконченность информации. Так как употребление топика с такой коммуникативной функцией противопоставляет данное высказывание к некоторым другим высказыванием, но без точного определения содержания этого противопоставления, мы можем называть такое употребление топика *контрастивным топиком.* Нужно вспомнить, однако, что этим топиком не выражается точно определённый контраст, он только "ощущается". Такой контраст, по существу, может возникнуть между двумя совершенно различными высказываниями; например, (14) *,Газету "Иван читал вчера вечером* может быть противопоставлено предложению типа *...А письмо Мария писала.* Однако, так как природа контраста не определена, разрешается и контраст предложения (14) с предложением, различающимся лишь в топикализованном элементе; ср. *...А журнал Мария.*

Стоит обратить наше внимание и на "незаконченность" этих двух "продолжений" в качестве пары (18). Пропущение повторяемых элементов, т. е. эллипсис указывает на то, что данные элементы не нужно повторять, так как они уже известны, значит, они являются частью темы. Но это - в отличие от контрастивного топика - та часть ремы, которая совершенно нейтральная, не выражающая никакого контраста. Этим объясняется и то, что они нормально и пропускаются. Две разновидности темы, контрастивный топик и нейтральная часть различаются и позиционально: в то время как контрастивный топик стоит всегда в позиции T, нейтральная часть темы, если она вообще выражена, остаётся в первоначальном месте.

Хотя известно, что разделение предложения на топик и фокус - это один коммуникативный аспект разделения предложения, а на части, выражающие старую информацию и новую информацию - это другой, всё же части, выделенные одним критерием очень часто совпадают с частями, выделенными другим критерием. В какой-то мере фокус всегда совпадает с центром ремы, даже в таком предложении:

(24) (Иван "прочитал книгу? - "Иван прочитал книгу.

Здесь *Иван* повторяется, значит, эта часть отчасти выражает старую информацию. Однако, то, что *Иван* - в отличие от вопроса - в фокусе, означает существенно новую информацию. В то же время (14) может быть и ответом на вопрос типа *Кто читал книгу вчера вечером?* Здесь *газету* в топике обязательно означает что-то новое (т. е. в вопросе речь шла о книге), однако этим словом вводится и тема, которая в определённой мере должна представлять собой и старую информацию. Так как позиции T и F синтаксически определены и имеют ясно различимое место в нашем синтаксисе, в то время как тема и рема менее однозначно различаются нашими средствами, в нашем изложении мы всегда будем ссылаться на три части предложения: на потенциально заполняемые позиции T и F, топик выражающий незавершенность информации и фокус идентифицирующий с исключением (и в таком смысле всегда являющийся контрастным), и на нейтральную часть, в которой находятся остальные составляющие S^{0}.

Что касается синтаксической (формальной) характеристики T и F, T находится в S" и F в S", т. е. топик предложения всегда предшествует фокусу. В связи с реализацией этих двух позиций, нужно сделать два предварительных примечания:

а) Топик всегда должен сопровождаться фокусом. Это значит, что если T заполнен, F также должен быть заполнен. Следовательно, (25) будет неграмматично:

(25) *,Газету 'читал 'Иван 'вчера 'вечером.

где *читал Иван вчера вечером* - нейтральная часть. (О том, что ограничение в обратном направлении не действует, свидетельствует грамматичность (17) с фокусом, но без топика.)

б) Количество составляющих в T неограничено, и в F может выступать только одна составляющая (сочитания составляющих в соединительной связи типа *Иван и Мария* или *на улице и вчера* с присутствием союза считаются в этом аспекте одной составляющей).

Итак, (26) с несколькими топиками - но с одним фокусом - будет грамматично, в то время как (27) с несколькими фокусами - неграмматично (безразлично количества топиков):

(26) ,Газету ,Иван "вчера вечером читал.
(27) *"Газету "Иван читал вчера вечером.

То, что с точки зрения правильного фокусирования две составляющие являются одной составляющей лишь в присутствии союза, видим из сопоставления (28) и (29):

(28) "На улице и "вчера купил Иван газету.
(29) *"На улице "вчера купил Иван газету.

4. Кванторы: их отношение к порядку слов

Сравним (30) и (31):

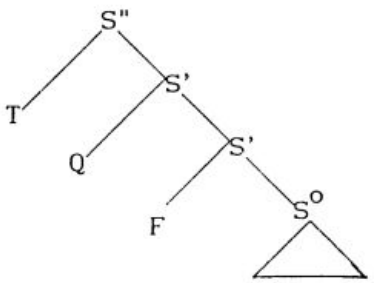
(30) ["Всегда [Иван помогает маме]]
(31) ["Иван [всегда помогает маме]]

Если считать *всегда* и *Иван* одной фонетической единицей (и об этом свидетельствуют скобки в обоих предложениях), то видно, что порядок "квантор *(всегда)* + существительное *(Иван)*" грамматичный, а обратный порядок - неграмматичный. В то время как оба они могут иметь единственное логическое ударение в предложении, считать их обоих фокусом невозможно: а) это противоречило бы синтаксическому определению фокуса,

согласно которому два разных аргумента не могут встречаться в фокусе; б) это также не соответствовало бы семантическому определению фокуса: *всегда* не выражает никакого исключения.

Итак, целесообразно предположить ещё одну синтаксическую позицию, в этот раз для (универсальных) кванторов и положительных выражений типа *часто, красиво, хорошо* и др. Итак, в исходной структуре к узлу фокуса ещё добавим позицию Q для кванторов и других положительных выражений; ср. (32):

(32)



О том, что Q и F находятся на одном и том же синтаксическом уровне (ср. одинаковый индекс S для Q и F, свидетельствует и то, что в (30) и (31) они представляют собой фонетически одну единицу. Если же они не составляют одну фонетическую единицу, то они и не могут нарушить порядок "Q + F" (нарушение которого и являлось причиной неграмматичности (31); ср. (33) и (34) с указанием на паузу знаком "//":

(33) $[_{Q}$ "Всегда$_i$ $[_{F}$ Иван$_j$ $[_{S^o}$ t_i t_j помогает маме]]]

(34) $[_{Q}$ $[_{F}$ "Иван$_i$ // $[_{S^o}$ t_i всегда помогает маме]]]

Из-за синтаксического различия, (31), (33) и также (34) не являются синонимичными, ср.:

(31') 'Это всегда Иван, который помогает маме'
(33') 'Это всегда так, что именно Иван помогает маме'
(34') 'Это Иван, который всегда помогает маме'

5. Степень распространения инвариантной структуры

Рассмотрим сейчас, на какие типы предложения ограничивается или распространяется данная абстрактная структура. Мы будем исходить из традиционной классификации языкового материала (ср. нпр. Акад. Грам. 1980).

Согласно одной классификации мы имеем *полные* и *неполные* предложения. Полными являются предложения тогда, когда все главные члены этого предложения присутствуют, неполными же они являются тогда, когда минимально один из главных членов отсутствует. Итак, (28) или многие другие предыдущие предложения были полными. Так как фокусирование и топикализация были допустимы, можем сказать, что наша инвариантная структура минимально действует в случае полных предложений. Однако в (35) мы имеем неполное предложение (в качестве ответа на вопрос), однако топикализация и фокусирование были возможными:

(35) (Куда пошли Иван и Мария?) –
,Иван – "в кино, а ,Мария – "в школу.

Следовательно, полность/неполность предложений не является существенным критерием с точки зрения инвариантной структуры.

Согласно следующей классификации, мы будем иметь *распространённые* и *нераспространённые* предложения, в зависимости от того, распространяются ли данные предложения и на необязательные члены. Этот критерий для нас так же не является здесь значимым, ведь наши операции работали как в случае распространённых (ср. (26)), так и нераспространённых (ср. 24) предложений.

Можно также классифицировать предложения согласно тому, имеются ли в предложении обе главные части NP и VP. Если они имеются, предложение *двусоставное*, если же любой из членов отсутствует, оно называется *односоставным*. Выше изложение операции можно провести не только в двусоставных предложениях (все примеры в этом разделе были такими), но и в односоставных, ср. (36):

(36) (Только) "на улице холодно, ,в комнате – "нет.

Что касается, наконец, классификации, согласно которой предложения являются *простыми* или *сложными*, итоги оказываются подобными. Хотя инвариантная структура в приведённой форме соответствует простому предложению (точнее, S^{o} является простым), не ограничивается, чтобы придать любому члену предложению самостоятельную структуру с самостоятельными позициями T и F; ср. (37):

(37) Мой друг сказал, что такую книгу, которую "я хотел, он ещё не "мог достать.

Из наших примеров мы видим, что предложенная инвариантная структура действительно является универсальной, т. е. действует в случае всех традиционно выделенных классов предложений.

Последний вопрос, который нам нужно рассмотреть с точки зрения распространяемости данной инвариантной структуры, следующий: можно/нужно ли отличить письменную речь от устной.

Это довольно существенный вопрос. Дело в том, что грамматики (ср. Акад. Грам. 1980, Земская 1979, Золотова 1973 и т. п.).
По крайней мере стилистически различают эти две разновидности, хотя признавая, что они составляют одну и ту же языковую систему. Нас в этом аспекте будет интересовать, являются ли письменные и устные варианты предложений продуктами применения различных или одинаковых синтаксических правил. Нас особо интересует порядок слов, то, согласно чему больше всего поверхностных расхождений. Дело в том, что отношение между письменным и устным аспектами не совсем равноправное: наблюдается, что письменно разрешаемые формы могут всегда также быть устными, и наоборот, не все устные формы разрешаются письменно. Нпр., (38) - типичный пример письменной речи, вполне возможно и в устной речи, в то время как типично устный пример, (39) вряд ли применяется в письменной речи:

(38) Решил он задачу отлично.
(39) Отлично он решил задачу.

В то время как *отлично* воспринимается как фокус в обоих предложениях, в виду того, что письменная речь "требует" постпозиции фокуса, (38) имеет своё место в первую очередь в устной речи.

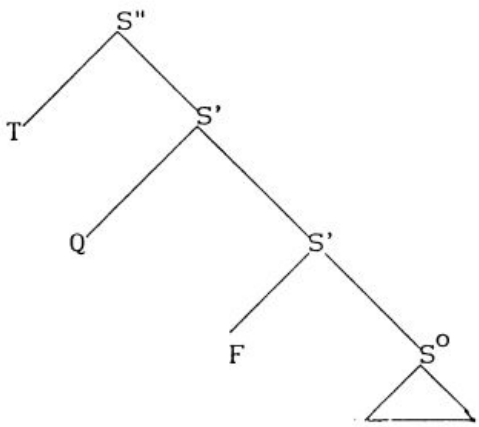
Итак, наблюдается некая ассиметричность между двумя разновидностями, где устная разновидность является более общей, а письменная имеет ограничения. Это даёт нам возможность вывести письменные структуры из устных или на основе устных. Естественным основанием этого может служить и то наблюдение, что термин "письменная речь" является неспецифическим: он обязательно не заключает в себе все предложения в письменной форме, так как, нпр., разговорные

выражения нужно передать и на письме точно так, как они были произнесены. С этой точки зрения собственно письменными будем считать письменные предложения с описательной функцией и постараемся вывести их из предложенной выше инвариантной структуры.

6. Реализация инвариантной структуры: основная разница между устной и письменной разновидностями

Вопреки всем значительным поверхностным расхождениям между устной и письменной разновидностями реализации одной и той же грамматики мы предлагаем одну только общую для обеих разновидностей инвариантную структуру, а именно предложенную раньше в форме (32), которую здесь для удобства повторим:

(32)



Следовательно, мы намерены трактовать единым образом нпр. предложения, приведённые выше как (33) и (34):

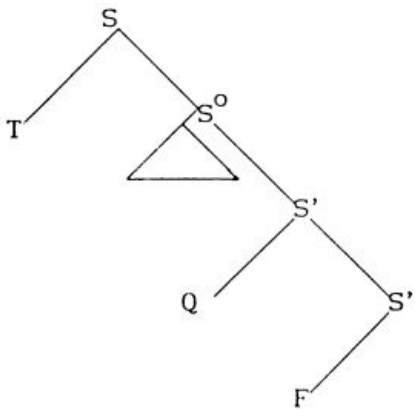
(38) Решил он задачу отлично. (типично письменный пример)
(39) Отлично он решил задачу. (типично устный пример)

В то время как (38) разрешается и в устной речи, его типично письменный характер наблюдается в том, что фокус предложения расположен справа от глагола. В то же время (39) - это типично устный пример, так как фокус расположен слева от глагола.

Могла бы возникнуть естественным образом и идея, что письменная и устная разновидности структурно также различаются. Согласно такому взгляду письменная и устная

разновидности имели бы противоположную, но симметричную инвариантную структуру, где структуре (32) противопоставлена инвариантная структура для письменной речи в форме (40):

(40)



Можно заметить, однако, что (32) и (40) не совсем симметричны: топик, как правило (как и во всех языках) всегда предшествует S^{o} (т. е. топикализация идёт всегда в левую сторону). Существенная разница, таким образом, между двумя структурами заключается лишь в расположении комплекса "Q F". Здесь имеется значительная проблема: нельзя исключить такой случай, когда после "Q F" ещё следует какой-то элемент, как нпр. в (41):

(41) Решил он задачу отлично вчера вечером.

В этом предложении можно считать фокусом и *отлично* и *вчера вечером* (обоих, как известно, нельзя). Кроме того, что таким образом можно сделать очевидный (и естественный) вывод, что письменные формы, письменные средства не всегда достаточны для однозначного определения синтаксических отношений (это естественно, так как письмо не является частью грамматики), можно прийти и к теоретическому выводу, поддерживаемому и устной копией (41): после позиции F должна быть ещё одна позиция. А природа этой позиции неизвестна (отпадает и возможность представить эту позицию как второй топик, ведь она не характеризуется ни фонологическими, ни семантическими признаками "настоящего", предглагольного топика).

Вся наша проблема получает естественное решение тогда, если предложим, что движению поддаются не только аргументы

глагола, но и сам глагол. Тогда на основе инвариантной структуры (32) можно получить и (38) и (41):

(38') $[_T$,Решил$_i$ он$_j$ задачу$_k$ $[_F$ "отлично $[_{S^o}$ t_i t_j $t_k]]]$

(41') $[_T$,Решил$_i$ он$_j$ задачу$_k$ $[_F$ "отлично //$[_{S^o}$ t_i t_j t_k вчера вечером]]]

Согласно этому в (41') позиция T состоит из нескольких компонентов (это и разрешается), именно *решил, он* и *задачу,* позиция заполнена аргументом *отлично,* а исходное предложение S^o состоит лишь из аргумента *вчера вечером.* От (41') отличается (38') только в том, что в последнем S^o является пустым. Точнее, согласно теории движения, каждый выдвинутый элемент оставляет на своём оригинальном месте свой след; и это происходит в наших случаях. Следовательно, S^o не является пустым и в (38'), хотя и содержит только следы. (Хотя предположение, согласно которому глагол в (38') оставляет свой след в S^o могло бы оказаться излишним, так как порядок составляющих в результате движения такой же, каким и был в исходном S^o, нам нужно предложить общее решение, такое, согласно которому можно объяснить и, напр. (41'), т. е. предложения, в которых глагол выдвинут, а какой-то аргумент остаётся в S^o. А это обеспечивается и именно тем, что - согласно теории движения - глагол оставляет свой след в S^o.)

Естественным образом возникает вопрос: если устная и письменная разновидности получаются из одной и той же инвариантной структуры, и если в устной речи возможны обе разновидности, почему же разрешается в письменной речи только один вариант порядка слов и почему это именно тот вариант, где фокус следует за глаголом. Ответ будет очень простым: в любой из разновидностей позиция T предшествует нетопикализированным элементам, значит, естественно считать первые элементы предложения топиком. Если же в предложении имеется топик, то - опять же согласно универсальным правилам - должен иметься в предложении и фокус. Наименее специфичным (т. е. наименее маркированным) же является конец предложения. Тактика, значит, такова: *если* начало предложения будем воспринимать как топик, то ищем фокус, который мы легче всего (наименее специфично) найдём в конце предложения.

Имея эту тактику, можно (иногда и нужно) учитывать и другие факторы. Назовём здесь лишь один: из анализа

окружения, контекста может оказаться, что считать тот или иной составляющий фокусом более вероятно. И если потенциальный фокус падает не на конец предложения, тогда данный аргумент будет считаться фокусом, а последующие элементы - нейтральными. Вот мы и видели: для интерпретации письменной разновидности нужно учесть и факторы вне грамматики. Следовательно, неопределённость в некоторых случаях письменной разновидности - это не недостаток грамматики, а недостаток именно письма. А это последнее, разумеется, не является объектом грамматической теории.

7. Заключение

Настоящим анализом русского предложения нами было продемонстрировано следующее:

а) порядок слов в русском языке является "свободным" с точки зрения свободы выражения тематических (аргументных) ролей;

б) порядок слов является "связным" с точки зрения коммуникативных ролей;

в) устная и письменная разновидности являются реализациями одной и той же инвариантной синтаксической структуры: их синтаксическое различение не имеет теоретического значения;

г) существование такой инвариантной структуры имеет важное типологическое значение.

Литература

Акад. Грам. 1980:
Шведова, Н. Ю. (ред.) Русская грамматика. Том 2, Синтаксис. Академия Наук СССР, Институт русского языка. Москва: Наука.

Земская 1973:
Земская, Е. А. (ред.) Русская разговорная речь. Москва

Золотова 1973:
Золотова, Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. Москва.

Кенешеи 1986:
On the Logic of Word Order in Hungarian. In: W. Abrahams and S. de Mey (eds.), Topic, focus and Configurationality, J. Benjamins, Amsterdam.

Киш 1979:
É. Kiss, K. A magyar szintaxis egy transzformációs generatív megközelítése (Трансформационно-генеративный подход к венгерскому синтаксису). Канд. дисс.
Киш 1987:
É. Kiss, K. Configurationality in Hungarian. Budapest.
Папп 1968:
Папп, Ф. (ред.) Курс современного русского языка. Будапешт.
Хейл 1983:
Hale, K. Warlpiri and the Grammar of Non-configurational Languages. *Natural Language and Linguistic Theory* 1, 5-49.
Хомский 1957
N. Chomsky, Syntactic Structures. The Hague
Хомский 1981:
N. Chomsky, Lectures on Government and Binding. Reidel, Dordrecht.
Хуняди 1990:
Хуняди, Л. Лекции по синтаксису русского языка (рукопись).

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV. 97-106. 1991 Debrecen

Игровые компоненты в языковых обучающих программах на микрокомпьютере

Д. ШАНКО

1.1. В наши дни уже существует общепринятое мнение, что обучение иностранным языкам не только может, но и должно быть занимательным. Вряд ли найдется такой преподаватель, который так или иначе не прибегал бы к языковым играм в процессе обучения. Игра, это урегулированное правилами и все-таки свободное, занимательное знаятие отвлекаетвнимание учащихся от языковых форм: вместо того, чтобы думать о языке, они рецептивно и продуктивно пользуются им. Игра постоянно стимулирует, поощряет игроков, и хотя она не лишена наполненных напряжением драматических ситуаций, все-таки снимая внутреннее торможение, она приводит учащихся в такое психическое состояние, в котором они способны воспринимать наибольшее количество информации. Вместо формального включения в учебный процесс, они получают возможность для полного раскрытия своей линости. С помощью игры учащиеся могут заново открыть для себя данный предмет, язык.

Может ли микрокомпьютер помочь в том, чтобы учащиеся воспринимали усвоение языка не как тяжелую и скучную работу, а как развлечение? Зная возможности персонального компьютера (ПК), мы с полной уверенностью можем ответить на этот вопрос положительно. Этот тип компьютеров завоевал огромную

популярность среди молодежи прежде всего благодаря игровым программам. На это явление обратили внимание языковеды, преподаватели иностранных языков, и у них родилась мысль об использовании персонального компьютера и в обучении языкам. Для этой цели был переработан ряд игровых программ, и конечно множество новых программ было создано. В ходе изучения языковых программ сотсавленных на компьютерах подобного типа мы с удивлением заметили, что подавляющее большинство программ представляли собой или чисто игры, или включали в себя несколько элементов игры.

1.2. По мнению известного английского программиста М. Кенинга большинство традиционных языковых игр можно компьютеризовать, но микроЭВМ предлагает и множество новых возможностей. (Кеннинг 1983, 154). Об этих возможностях подробнее будет сказано ниже. Какими игровыми, зрелищными возможностями обладает микроЭВМ? Как с их помощью она может пробудить у учащихся интерес, и направлять его в нужное русло? В известном смысле и сам компьютер как сравнительно новое техническое средство может вызывать интерес. Само изучение персонального компьютера, обращение с ним можно воспринимать как хорошую игру. Это непременно может служить мотивирующей силой, однако здесь мы хотим сразу заметить, что сила эта незначительная. С одной стороны, пока учащиеся не познакомились с клавиатурой машины и не усвоили, как обращаться с ней, их неопытность примерно в такой же мере препятствует учебе, замедляя её темп, которой еле-еле противовесит прелесть новизны. С другой стороны, это только кратковременная мотивация, так как сама ЭВМ лишается своей мотивирующей силы как только она становится привычной для учащихся.

Даже самые простые графические изображения могут быть очень эффективными: можно нарисовать карты, схемы, диаграммы, и всевозможные статичные фигуры тоже могут оживлять программу. Например в программе "ЛИМЕ" (Кечкеш - Ремени 1986) - в которой основным заданием является вписать в предложение подходящие формы русских личных местоимений - встречаются такие статичные фигурки. На экране в верхних углах предъявляются мальчик или девочка, два мальчика или две девочки и т. д., фигуры которые в частности наглядно указывают на нужный род и число. Конечно на этих школьных персональных компьютерах графическое изображение далеко не такого хорошего качества как на фотографии, но для нас не это главное. А если подключить видеомагнитофон к микроЭВМ, мы не только преодолеем эту проблему, но овладеем и другими,

ные пока еще малоиспользуемыми возможностями. Если введем мультипликацию, изображение на экране дисплея становится "живым", динамичным. Изменение размера, формы, положения и места языковых категорий, фигур и других простых графических изображений предлагает учащимся целый ряд игровых комбинаций, и дает возможность заглянуть в процессы, происходящие в языке. В программе "ГЛАДВИ" (Тот - Агоч 1986), которая предусмотрена для ознакомления учащихся с употреблением приставочных глаголов от основы *идти - ходить*, на экране "живая картина": человек движется по отношению к изображенному на экране домику согласно значению данного глагола движения и связанных с ними предлогов и приставок. С помощью мультипликации значения глаголов представлены очень наглядно и занимательно.

Используется и цвет: яркий и выразительный - он способствует повышению интереса к самой программе. Сопровождение оживленной графики звуковыми эффектами (шум, звон и т. д.) делают ее более жизнеподобной, а музыка, сочиненная на ЭВМ (народные песни, известные, популярные мелодии) может приблизить учащихся к культурной жизни народа говорящего на данном языке и, таким образом, вместе с соответствующей графикой может имеь страноведческое значение. В программе "HELP THE BEE" (Шанко - Веил 1987) на экране изображена прилежная пчела, собирающая суффиксы с лепестков цветка, к слову расположенному в центре цветка. После выбора подходящего суффикса образуется новое слово. Ввиду того, что эта программа предусмотрена познакомить детей с словообразованием на английском языке, мы применили и мультипликацию и звуковые сигналы, чтобы вызвать у них интерес. Во время своего полета (и только при движении) пчела жужжит, неправильно выбранный лепесток с грустным шумом падает с цветка, в случае же правильного ответа для играющего звучит приятная веселая мелодия.

По нашему опыту все вышеупомянутые возможности микрокомпьютера (графика, мультипликация, звуковые сигналы) и прежде всего применение последних, несмотря на их положительный эффект, могут быть помехой в языковой программе. С одной стороны, спустя некоторое время они могут надоедать как постоянные формальные части программ, с другой стороны, звуковые сигналы могут мешать и отвлекать внимание учащихся на групповых занятиях. Некоторые авторы защищаются от этого нежелательного явления такой программной структурой, что пользователь в зависимости от своего желания может и стирать все эти зрелищные элементы игры. В программе

"SIGGIS WERKSTATT" (Узони - З. Папп 1984) - назначенной для тренировки порядка слов в немецком языке - учащийся может стереть графику, звукоэффекты и счетчик временного компонента и по одиночке и вместе, таким образом, обнажая программу до "сухого" традиционного синтаксического, грамматического упражнения. Однако само грамматическое упражнение может привлечь внимание, и с пользой применяться на занятии, если оно довольно богато, разнообразно, ловко сконструировано. Значит, стерев все лишнее, мы можем расширить возможности употребления программы, продлить её долговечность.

2.1. Основная функция игровых языковых програм помочь учащимся в достижении учебных целей, пробудить желание заниматься. Игра может облечь даже трудные по мнению учащихся задания в увлекательную форму, и тем самым сделать их легче и быстрее усвояемыми. Отвлекая внимание учащихся от языковых явлений только как самоцельных сведений, языковые игры поощряют учащихся к действительному обмену информацией на иностранном языке. В первую очередь усвоение трудоемких, скучных, нелегких и монотонных заданий можно значительно облегчить, элементами игры. (ср. Кечкеш 1987, 27). Потенциально скучное задание можно просто превратить в очень увлекательную форму загадки и вместо "сухих" малопривлекательных грамматических упражнений стоит применять имитации (моделирование) ср. "GRAMMARLAND" (Хиггинс 1982). Наш девиз: превратим обучение в развлечение сделав его незаметным, ненавязчивым.

2.2. Успех программы зависит от нескольких факторов: насколько она увлекательна, зрелищна и не в последнюю очередь насколько она нова для учащихся. Эффективность программы в первую очередь зависит от того, насколько правильно языковой материал подобран с точки зрения возраста и уровня подготовленности учащихся. Применяемые языковые формы не должны быть непреодолимой преградой перед ними. Как успех так и эффективность игровых программ зависит от того, чтобы играющие были знакомы с правилами игры и всегда точно знали, что им следует делать. В таких программах разные мотивации могут быть заложены в действиях играющих. Одним из таких мотивов является создание ситуации соревнования, в которой учащийся не хочет быть побежденным. Большинство игр начинается с своеобразного вызова, который ученик, как правило, с удовольствием принимает, и в течение игры старается победить машину как соперника, своего товарища, с которым он играет, или превзойти свой уже достигнутый

результат, работая как можно эффективнее. Хорошо составленная программа стимулирует пользователя до самого конца игры как эмоционально, так и интеллектуально. Интеллектуальная мотивация обеспечивается достаточно высоким уровнем заданий. Даже программа, содержащая самые интересные элементы игры становится неценной и неинтересной, если она соедржит материал не соответствующий уровню подготовленности учащегося.

Если материал представляет собой слишком низкий языковой уровень, он будет скучным, а если он слишком труден, перед учащимся-игроком встанет непреодолимая преграда. Эмоционально влияет сложная мотивация. С одной стороны игра наводит "страх": в результате ошибочного решения играющий ожет потерять очки, или даже "время" и "деньги", и тем самым проиграть всю игру, что считается потерей престижа. Важный психологический момент, что при этой потере престижа не присутствуют преподаватель и класс, только (в худшем случае) его товарищ - соперник и микроЭВМ, которая, конечно, нема как могила. Публичное посрамление может часто на долгое время задерживать учащихся в учебе. Как раз по этому мы считаем очень важным эмоциональный настрой, постоянное побадривание учащихся, поздравление победителя, утешение "побежденного". Позитивной стороной эмоционального стимулирования является радость, вызванная игровыми программами. Самое сильное чувство радости вызывается победой учащихся над партнером, машиной, но надо упомянуть и радость, вызванную просто удачей, везением (ср. Квенель 1985, 33).

2.3. Любая программа - независимо от того, какую интересную игру, как умело подобранный материал она не содержала бы - после некоторого времени становится привычной, скучной. Это явление можно смягчить, или в значительной степени замедлить двумя способами. Один из них, когда вместо статичных данных используем динамичные, т. е. напр. не целые, готовые предложения подаем в машину, а только слова, из которых она по методу случайных чисел порождает чрезвычайно большое количество различных предложений (ср. Кечкеш 1987, 107). Другим способом является составление не "закрытых", а "открытых" т. н. авторских программ, в которые преподаватели или сами учащиеся могут напечатать свой языковой материал (Девис 1982, 35). Внешняя игровая форма программы остается, но содержание, которое для нас намного важнее, становится изменяемым, см. напр. "LEXITRAP". Если программа предлагает возможность выбора,

она достаточно гибка, ее разнообразные задания ставят все новые проблемы перед учащимися, она надоедает только спустя долгое время.

2.4. Своеобразная мотивация игровых языковых программ влечет за собой своеобразную оценку достижения учащихся. Игра - свободная деятельность, игроки берутся за нее самостоятельно, без принуждения, и следовательно она в основном является занятием без всякого вознаграждения. Поведение играющих прежде всего объясняется внутренней мотивацией: движущей силой являются их энтузиазм и фанатичность. Похвала или подарки - только вторичное вознаграждение. Поэтому излишне включать в программу (особенно в сугубо игровые программы) отдельную оценивающую часть, ведь уже от участия в игре и достигнутого результата ученик испытывает чувство успеха. Учащимся и без специальных указаний хорошо видно напр. в приключенческих программах или имитациях, насколько им удалось преодолеть препятствия и достичь намеченной цели: вышли ли они из лабиринта или застряли в нем, добыли ли принцессу и сокровища или нет, и т. д. Даже в менее эксплицитных программах происходит только опосредствованная оценка: играющие могут проверить, сколько денег у них осталось, сколько времени они растратили и т. д. и согласно этим данным они сами могут оценивать достигнутый ими результат. Традиционные оценки типа '*хорошо*', '*отлично*', '*слабо*', '*плохо*' и т. п. только испортили бы атмосферу игры и этим настроение учащихся.

3. Какие доводы поддерживают идею использования персональных компьютеров для разработки языковых игр? По мнению Солсбури, компьютер использовать имеет смысл только в том случае, если благодаря его уникальным возможностям данный учебный процесс можно провести лучше и эффективнее чем любым другим средством, имеющимся в нашем распоряжении (Солсбури 1984). Согласно современной педагогике в учебном процессе на передний план выдвигается активная деятельность учащихся. Этому подходу хорошо соответствует способ использования микроЭВМ, и программирования, придуманный английским языковедом Дж. Хиггинсом. По его мнению компьютер должен исполнять не роль распоряжающегося магистра, а роль ожидающего вопросы и распоряжения и откликающегося на них педагога, который всегда готов учить. Пускай машины делают ту работу, которую они лучше выполняют, и оставим преподавателям, то, что они могут эффективнее сделать (ср. Хиггинс 1985, 34). Компьютер способен реагировать на безграничное число попыток любого типа, тогда как

преподаватель из-за большого числа учащихся, в условиях острого дефицита времени на занятии не способен сделать этого. Из этого вытекает, что пользуясь ЭВМ ученики могут экспериментировать над языком, моделируя разные комбинации его компонентов. Они могут попробовать множество правильных и неправильных вариантов, на которые программа реагирует согласно своему уровню интеллигентности. Изучение языков путем экспериментации - сейчас пока еще звучит довольно странно (Хиггинс 1985, 34). Одним способом экспериментации является применение эксплорационного (открывающего) принципа. В программах такого характера в игру входит и то, что надо разгадать, какие команды программа понимает вообще. В ходе экспериментации над программой учащиеся постепенно, и что еще важнее, незаметно открывают и сам язык (Джонс, Т. 1982). Компьютеризация очень выгодна для традиционных языковых игр, так как в ходе игры постоянная связь, а в случае необходимости и помощь удерживают учащихся от того, чтобы посмотреть ключ к заданиям и этим испортить себе игру (Кеннинг 1983, 154). Использование ПК имеет и другие выгоды. Она с многих точек зрения может превосходить даже преподавателя:

- машина бесконечно терпелива;
- она может преподавать одновременно многим учащимся и со всеми работает индивидуально, в том темпе и той степени сложности, которые им посильны;
- хорошо запрограмированная ЭВМ никогда не ошибается и всегда справедлива.

Наличие безличного контакта между учащимися и ПК обеспечивает активное участие в занятиях даже застенчивых среднеуспевающих учащихся, ведь у них нет больше боязни допустить ошибку в присутствии всего класса. Необходимо упомянуть те физические свойства микроЭВМ, которые могут оказать отчуждающее влияние на людей. С одной стороны при пробеге программы нужно нажимать разные клавиши, что может оказывать отдаляющее влияние на чуждающихся техники людей, но такая специфика в обращении с ПК для других может быть как раз привлекательна. С другой стороны, информацию нужно прочитать на экране, что ограничивает время занятий с ПК, так как глаза учащихся быстро устают.

И в связи с игровыми языковыми программами возникают некоторые проблемы, опасения. Хотя большинство специалистов признают несомненные достоинства таких программ, они ясно видят и то, что эти программы внутренне ограничены, как

правило одиночны, и поэтому охватывают только небольшой языковой материал и, следовательно, не могут быть всеохватывающими средствами для обучения иностранным языкам. Поэтому по мнению М. Филипса программы подобного типа можно считать периферийными по отношению к главной задаче обучения (ср. Филипс 1987, 279). Чтобы компенсировать узкий диапазон, вставляются авторские системы, но во многих программах нет таких систем и не может быть.

Остается под большим вопросом и "сила" таких программ, т. е. то, какое влияние они способны оказать на дальнейшее развитие обучения иностранным языкам. Специалисты опасаются, что игровые языковые программы могут портить репутацию ПКО (поддерживаемому компьютером обучению) так как многие могут отождествлять его просто с приятным развлечением в конце недели (ср. Филип 1987, 280). Можно ПК упрекать и в том, что хотя он стимулирует, мотивирует, но дает мало простора для развертывания активности учащихся, не поощряет их к языковой креативности. По мнению Ф. марти, компоненты игры могут даже помешать учащимся в работе, отвлекая их внимание от настоящих заданий (Марти 1981, 34). Несомненным является одно: если компоненты игры и обучения не интегрируются в программе в соответствующей степени, или если элементы игры имеют перевес, программа как учебное пособие становится малостоящей, негодной.

5. Вопреки выше перечисленным недостаткам и негативным мнениям, игровые языковые программы помимо их учебных достоинств, обладают и педагогическими ценностями:

- различные моделирования (имитации) и стратегические игры развивают способность решать разные проблемы.
- развивают навыки мышления, самостоятельность, быстроту реакции, ловкость рук, комбинаторские способности, память, соблюдение временного режима, внимательность, амбиции и т. д.
- формируют характер учащихся.

В конечном итоге, компьютерные игры для обучения иностранным языкам развивают языковую компетенцию, расширяют знания о культуре, стране, народе изучаемого языка, и способствуют развитию положительных психологических резервов личности. Конечно они не могут разрешить всех проблем связанных с изучением языков но могут служить идеальными средствами для дополнительных занятий в учебном процессе, поскольку через них учащиеся могут полюбить изучаемые языки,

получить удовольствие от процесса обучения и эффективнее овладеть коммуникативными умениями.

Литература

Агоч 1987:
Agócs László Mikroszámítógépek az oktatásban. OOK, Veszprém.

Азимов, Э. Г. 1989: Использование компьютера в обучении русскому языку как иностранному. Москва.

Барна - Эмерици - Матеидес 1986:
Barna J. - Emericzy T. - Matheidesz M. Számítógépes nyelvoktatás; az International House Budapest nyelviskolában folyó kutatások eredményei (Микрокомпьютеры в обучении языку; результаты исследования, проведенного в школе "Интернэшнл Хаус" Будапешт). *Nyelvpedagógiai írások* VIII. MKKE, Budapest, 178-185.

Девис 1982:
Davies, Graham. Computers, language and language learning. Centre for Information on Language Teaching and Research. London.

Хиггинс 1985:
Higgins, John. Can Computers Teach? English Teaching *Forum,* Vol. XXIII. № 3, 1985. 34-37.

Джонс, Т. 1982:
Johns, Tim. Exploratory CALL: an alternative use of the computer in teaching foreign languages. Birmingham: English for Overseas Students Unit, University of Birmingham, Mimeo 7.

Кечкеш 1987:
Kecskés István. Mikroszámítógépek használata az idegennyelvoktatásban (Использование микрокомпьютеров для обучения иностранным языкам). Budapest.

Хеннинг 1983:
Kenning, M. J. - Kenning. M. M. An Introduction to Computer Assisted Language Teaching. Oxford University Press, Oxford.

Ли 1979:
Lee, W. R. Language Teaching Games and Contests. Oxford University Press.

Марти 1981:

Marty, F. Reflexions on the use of computers in secondlanguage acquisition. *Studies in Language Learning* 3.

Филипс 1987:

Phillips, Martin. Potential Paradigms and Possible Problems for CALL. *System*, № 3. 275-287.

Квенель 1985:

Quenelle, Gilbert. Trois "Jeux d'aventure" educatifs, *Le Francais Dans le Monde*, septembere, 32-35.

Солсбури 1984:

Salisbury, D. F. How to decide when and where to use microcomputers for instruction. *Educational Technology*, March, 22-24.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.107-112. 1991 Debrecen

Следы половецкого эпоса в Галицкой летописи

М. ФОНАЛЬКА

На историю и культуру русской земли XIII века наложило свой отпечаток татаро-монгольское нашествие, которое, однако, не в равной мере тормозило развитие разных областей Руси. В юго-западной части древнерусского государства более высокая подготовка военных сил, крепкие оборонительные постройки вокруг городов, и, не в последнюю очередь, целеустремленная внешняя политика галицкого князя Даниила Романовича и в эту трудную пору обеспечили почти нормальное течение жизни, развитие культуры. Благодаря этому светская литература могла здесь развиваться по своему собственному пути. В результате этого появляется новый литературный жанр: связный исторический рассказ. Жизнеописание князя Даниила Галицкого выделяется среди этих произведений в первую очередь своей целостностью.

Автор биографии князя обнаруживает исключительный литературный талант. Его рассказ изобилует изысканными фразами, архаическими грамматическими формулами, необыкновенными образами, заимствованиями из разных литературных произведений, и, конечно, цитатами из Библии. Все это придает его повествованию некоторую торжественность. Хронист смело перешагает границы традиционных литературных норм, и в его повествовании на переднем плане стоят рыцарские доблести, а не христианские добродетели князя. Он

использует и песни придворных певцов, которые по языческим традициям создавали свои «славы» в честь князей-победителей, Даниила и его брата Василька. Об этом он открыто пишет: «И многи крестьяны от пленения избависта, и пѣснь славну пояху има ... и придоста со славою на землю свою, наследивши путь отца своего великого Романа ...»[1]. Тяготение автора к этим славам привело его к произведениям устного народного творчества - к эпосу, корни которого были сходные и у славян, и у соседних - не родственных - народов, например у половцев. Так получилось, что древнерусский хронист без всякого затруднения мог использовать в своей работе половецкую эпическую песню, и она была понятна всем. Появление этой песни в древнерусском литературном произведении интересно в первую очередь тем, что таким путём сохранились главнейшие мотивы не дошедшего до нас устно-поэтического произведения, а с другой стороны сам факт указывает на наличие еще в русской княжеской среде XIII века старинного генеалогического принципа, следы которого обнаруживаются и в других литературных памятниках эпохи. В данном случае замечательно то, что этот принцип соединяет два противостоящих друг другу народа: русских и половцев. Половцы с XII века угрожали русским землям, но в зависимости от своих интересов выступали то как враги, то как союзники русских князей.

Появление в степи в начале XIII века нового кочевого народа - монголо-татар - было страшно не только русским, но и половцам. Они, сознавая опасность, обратились за помощью к русским князьям, но из последних только некоторые поняли значение этого шага. Даниил был одним из них. После поражения объединенных сил становилось ясным, что раздробленная Русь даже с помощью половцев неспособна защитить себя от татар. При этом русские сохранили память о неприятных походах половцев на Русь в предыдущий период, поэтому неохотно решались на совместное выступление с ними. Именно об этой двойственной связи говорит автор жизнеописания Даниила в поэтической форме в похвале Роману - отцу Даниила - и Владимиру Мономаху, их «деду». (Мономах был самым почетным членом этой ветви княжеского рода.) В древнерусской княжеской среде языческий культ Рода выражался в том, что люди считали живых и умерших родичей как бы вместе существующими. В жизнеописании Даниила по этому же принципу появляется в самом начале повествования Роман и Владимир Мономах. В этой похвале автор положительно отзывается и о неприятелях Романа, о половцах. Это, наверно,

объясняется в первую очередь тем, что Даниил с 1215 года был женат на Анне, дочери князя Мстислава Удалого и внучке Котяна. Известно, что его предки тоже не раз устанавливали тесные семейные контакты с половцами.

Появление половецкого эпоса в древнерусском литературном произведении можно объяснить и тем, что в русском обществе XIII века еще существовали некоторые мифологические представления и ощутимы были даже поэтические символы язычества, так что символика половецкого эпоса была легко уловима читателем. Эти пережитки помогли утверждению в древнерусской письменности таких категорий, как «честь», «слава», «обида» и пр. Употребление термина «слава», например, наблюдается почти во всех произведениях светской литературы данного периода. Половцы тоже стремились к этой славе, но их поступки часто стимулировала и «месть» за родовую «обиду». Возмездие за потерянные битвы было так сказать законным, признаваемым элементом русско-половецких отношений, так же, как право обеих сторон на дедовскую «славу». Создавая некролог Роману Мстиславичу, галицкий летописец по этим же причинам обратился к событиям международного значения и победам над внутренними врагами.

Чтобы показать величие своего героя, автору надо было доказать, что его враги - половцы - страшные, мужественные воины, и для этого целесообразно было использовать их эпическое повествование о предках. Современником, и личным врагом Романа был Кончак, который своей военной силой поддерживал враждебных Роману князей, возглавлявшихся Рюриком. Но Роман в союзе с тем же Рюриком в 1205 году окончательно победил полвцев. Родовой принцип повествования все же не позволял сразу ввести в сюжет образ Кончака, сперва надо было говорить о борьбе его предков с «дедом» героя - Владимиром Мономахом. По преданию великий русский князь Мономах «изгнавшю Отрока во обезы, за Желѣзныя врата». Повествование начинается именно с этого момента. Военные успехи Мономаха на самом деле заставили некоторые части половцев передвинуться по направлению Северного Кавказа. Это позволило царю Давиду IV Строителю, объединителю Грузии усилить свой военный потенциал тем, что в 1118 году переселил в Грузию примерно 45 тысяч половецких семей, которые составили конницу в армии и собственных телохранителей («гвардию»). Они, конечно, были независимы от местных феодалов. Переселяя половцев, Давид, продолжая политику традиционных родовых союзов, женился на Гурандухте, дочери Отрока. Летопись грузинской истории повествует, что

царь при помощи половцев принудил «овсетских» феодалов к повиновению, открыл их «крепости Дарьяльские и все врата Овсетии, и по этой безопасной дороге повел тестя своего и братьев супруги своей». Это были отец, старшая сестра и братья Кончака.

Отрок и его родичи после смерти Мономаха вернулись в половецкую землю, но причиной этой обратной миграции могла быть не только долгожданная смерть русского князя, но и кончина зятя Отрока, Давида, который умер тоже в 1215 году, как и Мономах. После смерти царя грузинская придворная оппозиция усилилась, поэтому положение половецких войск и хана ослабилось. Но это казалось очень повседневной причиной, поэтому эпическая традиция половцев хотела найти собственное своей природе объяснение этого крупного передвижения. И в этот момент появляется в повествовании хан Сырчан, о котором песня отзывается не совсем положительно: «Сырчанови же оставшю у Дону, рыбою оживъшю». После военных неудач он со своими воинами не покидал донских кочевий, поэтому память о нем сохранилась с меньшей силой, чем о его брате. Но все-таки его слова «воротися, брате» являются ключевыми для построения сюжета, потому что эпическое предание ими выдвинуло на первое место общеплеменные мотивы. Судьба Сырчана бесславна, хотя он язляется главой кочевников-скотоводов, все же «рыбою оживъшю». Помимо конкретной ссылки на то, что он в действительности жил за счет донской рыбы, это выражение носит и необычную образность. В характеристике хана дательный самостоятельный «Сырчанови же» сопровождается творительным сравнения «рыбою». Это словосочетание - метафорическое уподобление, которое было распространено и в других литературных памятниках, например в «Слове о полку Игореве», в котором Боян «растекается ... серым волком, шизым орлом» и т. п. Архаизмы подобного типа были свойственны вообще эпическому творчеству.

Важную роль в повествовании играл Орь, «гудец» (=певец) Сырчана, образ которого тоже свидетельствует об эпическом происхождении повествования. Придворные певцы увековечили исторические события, на которые ссылались позднейшие поколения певцов. Таким предком считает автор певца половецкого эпоса Оря, который выполнял и посольские функции, чем принес большую пользу своему народу. Его роль в событиях была очень важна, об этом можно судить по следующему месту: «Оставъшю у Сырчана единому гудьцю же Ореви». В дальнейшем выясняется, что на него возлагалась

надежда в деле объединения половцев. Сырчан следующими словами отправил его в Грузию: «Володимеръ умерлъ есть. А воротися, брате, поиди в землю свою». Эта речь по форме обычная для летописей, но для эпоса она была недостаточна. По последнему, чтобы достичь своей цели, необходимо троекратное обращение к адресату. Поэтому Сырчан прибавил к этому традиционному обращению: «Молви же ему моя словеса, пой же ему пѣсни половѣцкия. Оже ти не восхочеть, дай ему поухати зелья, именемь евшанъ». Средний компонент поручения («пой же ему пѣсни») типичен вообще для эпоса. Орь с честью выполнил свой долг, но ни дипломатичское поручение, верно переданное им, ни пение песен не возбудили в душе Отрока желание к возвращению. Тогда Орь дал ему понюхать пучок травы с родных степей - евшан. «Зелье» напомнило Отроку родину, и «восплакавшю рче: 'Да лучше есть на своеи землѣ костью лечи, и не ли на чюже славну быти'». Предполагается, что летописец здесь немножко изменил суть оригинального эпоса, и вместо «славы» в мышлении хана на первое место поставил смерть за «свою землю». Этим он выразил важнейший моральный принцип русской княжеской дружины и немножко руссифицировал образ половецкого хана.

Возвращением «во свою землю» Отрока кончается эпос об отцах. В дальнейшем действующими лицами выступают сыновья. Мстителем за отцов выделяется Кончак, который не только по преданию, но и в действительности выполнил свой долг: он победил Игоря Святославича, героя «Слова о полку Игореве», и потом со своими войсками обрушился на южные русские княжества. Его характеристика в конце повествования более чем загадочно ссылается на это:: «иже снесе Сулу пѣшь ходя котель нося на плечеву». Загадочность в первую очередь состоит в том, что Кончак командовал половецкой конницей, об этом известно из исторических источников. На основании этого можно было бы считать опиской выражение «пѣшь ходя». Но с другой стороны можно предполагать, что это старая символика, взятая из других источников. Это предположение подтверждается тем, что Никита Хониат, например этими словами описывает своему императору половецкую конницу: «Это пешая стая крылатая, налетающая на нашу землю и опустошающая ее чище саранчи». Но не менее таинственные и другие символики половецкого хана. По объяснению Всев. Миллера «снесе Сулу» значит, что он вычерпал Сулу. Он же выразил мнение о том, что Кончак показывается «в гиперболических чертах какого-то мифологического богатыря». Та же самая гиперболизация наблюдается у него как по отношению к

Мономаху, который «пиль золотом шоломомъ Донъ» - значит одержал блестящую победу. Между прочим даже символика реки Сулы имела историческое обоснование, ведь войска Кончака не раз сосредоточивались в бассейне этой реки, которая была границей между двумя землями: русской и половецкой. В этом отношении допускается и другое объяснение символики «снесе Сулу», которое может обозначать, что Кончак унес Сулу куда-то, значит изменил границы двух земель. Эпическая гиперболизация главных героев требовала от них радикальные изменения границ. Кончаку в данном случае надо было унести реку, как ненавистную границу. Выражение «котель нося» Миллер сводил к символике народной словесности, где существует такое предание, что Кончак, когда веселился, часто «перебрасывался с братьями котлом».

В гиперболизации героев также важно то, что они всегда действуют без помощи других, они выступают как бы вместо всего своего войска. Такой метод изображения был принят во время формирования половецкого эпоса и у других народов, не исключая и русских. На сходство эпического наследия двух народов указывает однотипная стилистическая символика. И русские и половецкие певцы называли например своих героев «соколами» а врагов «птицами», «галками». Появление в русской символике серого волка, древнетюркского тотема-родоначальника тоже свидетельствует о взаимных связях между ними. Близость этих символов и образов по всей вероятности поддерживало так называемое «двоеверие», живые остатки которого еще существовали у русских, и которое дало себя знать и у половцев, вследствие христианизации в первую очередь половецкой знати. Обращение к прошлому всегда вызывало необходимость обращаться и к образам, и символам предков. Исторический эпос как бы стимулировал современников быть похожими на старшее поколение, и это соперничество плодотворно повлияло на сознание самобытности данной группы людей.

Часть Галицкой летописи, содержащую следы половецкой эпической песни на тему любви к родине, можно назвать наиболее художественным образцом поэтического стиля всей летописи. В ней можно обнаружить лучшие характерные черты литературных произведений XIII века: экспрессивность выражения, лаконичное, сжатое изложение событий.

[1] Летопись по Ипатьевскому списку. Издание Археографической комиссии. СПб., 1871. (под 1251 год).

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.113-131. 1991 Debrecen

Повествовательный аттитюд в «Пиковой даме» Пушкина

Л. ЛИБЕР

В русской литературе 19. века можно различать субъективную и объективную прозу[1]. В субъективной прозе авторская тенденция проявляется непосредственнее, в объективной эпическое мышление автора в большей мере скрыто в поэтической структуре. Представители субъективной прозы продолжали декабристскую традицию - это Герцен, Щедрин, Некрасов, Чернышевский, Лесков, Успенский, Гаршин, Короленко; к другой группе можно причислять Пушкина, Гоголя, Тургенева, Лермонтова, Гончарова, Достоевского, Толстого, Чехова. Нет чёткой границы между представителями двух групп, мы имеем дело с переходными формами напр., у Гоголя, Лермонтова, Тургенева, синтез двух тенденций совершается в творчестве Л. Толстого.

Голос рассказчика в русской прозе 19. века является очень динамичным, подвижным, то он приближается к голосу автора, и одновременно отдаляется от голосов персонажей (в субъективной прозе), то наоборот, автор старается бесстрастно объективно изобразить жизнь; он скрывает свою мнение, своё миросозерцание, оно растворяется в движении сознания и судеб чужих ему персонажей (среди них и рассказчкика) и в общей целостной структуре произведения. Объективная манера достигает своей вершины на определённом

среднем этапе прозаического творчества Чехова (во второй половине 80-х, в начале 90-х годов). Развитие происходит в направлении объективной прозы, реалистического анализа русской действительности; вследствие всеобщего мировоззренческого кризиса ослабевает формообразующее начало личности автора. Но уже Пушкин и Гоголь писали объективные прозаические произведения (Капитанская дочка, Станционный смотритель, Нос, Записки сумасшедшего). Пушкин и в данном случае оказывается зачинателем дальнейшего движения русской прозы, так как в его прозе оба начала, субъективность и объективность находятся в тесном, органическом соединении; это единство однако благодаря неопределённости, динамическому характеру голоса рассказчика на диапазоне между авторским голосом и голосами персонажей является очень динамичным. Исследователи говорят о Пушкине-Протее, автор постоянно меняет свой облик, его оценочное отношение к изображаемому миру становится трудно определимым, неоднозначным. В возникновении эстетического впечатления подобного рода существенную роль играет рассказчик-Протеи, его подвижный, сложный, трудно уловимый аттитюд. Для доказательства этого может служить анализ с данной точки зрения «Пиковой дамы».

Аттитюд - установка - те представления, содержания сознания, которые живут в личности как убеждение, глубоко коренившееся в эмоциональном мире, они относительно постоянны, для них характерны содержание и эмоциональная интенсивность. Благодаря аттитюду человек вырабатывает отношение к явлениям, ценностям мира, которые отличают неповторимую личность от других. В случае художников эти глубокие, прочные ценностные направленности лежат в интеллектуально-эмоциональной основе их произведений[2].

Образы - повествователь - автор - три семантических уровня литературного произведения, с тремя разными средами передачи голосов: на уровне образов - слово и действие, на уровне повествователя - интеллектуальная информация и ценностное суждение, а голос автора передаётся через семантическую целостность произведения, как эстетической модели действительности. Повествовательный аттитюд является вторичным по отношению к авторскому, благодаря его посреднической функции между знаком и значением и потому, что он может воплощать эпическую оценочную функцию с дистанции времени-пространства[3]. Образы живут как бы в действительности, для рассказчика тоже действительно существуют как образы так и он сам, разница только в том,

что рассказчик интеллектуально созерцает, оценивает остальных персонажей с определённой временно--пространственной дистанции, для него образы даны в целостной системе. Автор создаёт своё произведение для эстетического переживания, предметом которого и являются телеологически оформленные образы и рассказчик в квази - реальном мире[4].

Для Пушкина постоянное изменение дистанции между повествовательной позицией и позициями остальных персонажей в «Пиковой даме» является тоже средством для возбуждения эстетического наслаждения - ведь изменение, колебание подобного рода создаёт осцилляцию читательского внимания между разными полюсами произведения. Повествователь-Протей - эстетический результат автора-Протея.

Можно ли ощущать, переживать присутствие повествователя в «Пиковой даме»? Ведь есть видные исследователи, которые отрицают это, считая, что по сути дела есть только процесс повествования, который ассоциативно-психологически и формально-грамматически предполагает субъект повествования. Так, например, Н. Гей пишет о том, что в пушкинском произведении существует только мнимый повествователь и мнимое повествование[5]. Мнимое повествование - это «отсутствие выражённого структурно субъекта повествования, при наличии известных формальных примет повествовательности, развитие событий не самих по себе, но всё же в формах рассказывания»[6]. По утверждению Гея рассказ Томского о прошлом своей бабушки в первой главе тяготеет то к формам личностного (от Томского, от рассказчика, или трудно установить, от кого), то к универсально безличным формам повествования. К концу первой главы субъектное рассказывание, ведущееся от лица Томского, уравнивается со всем остальным повествованием. Достигается полный эффект неразличимости между «рассказыванием» Томского и всем остальным текстом повести. Доминантным станет объективное повествование[7]. Изображённый мир является объективным, превалирует иллюзия отсутствия текста. Чтобы усилить эффект «бессубъективности» - много мест прямой речи от персонажей, много диалогических вкраплений[8].

Динамическое слияние разных точек зрения в повествовании определяет и своёобразие пушкинского психологизма - оно ведёт к раскрытию субъективного содержания не самого повествующего, а другого, того, о ком это повествование ведётся. Если это так, тогда повествовательный аттитюд изчезает, и не имеет смысла анализировать то, чего

нет в рассказе Пушкина. Впоследствии мы постараемся доказать противоположное. Хотя в 30-ые годы в творчестве Пушкина станет господствующим реалистический метод, действие как историко-общественных, так и психологических законов человеческой судьбы станет до известной степени внутри возможностей эстетического творчества надиндивидуальным, самодовлеющим (и это не только в прозе но и в лирике, напр. стихотворение «Вновь я посетил...»), но это ведёт только к подчеркнутому нами своёобразию образа повествователя. Внутри эстетической установки автора движение повествовательного аттитюда мотивируется ценностным сознанием, трудно определимой, часто неоднозначной нравственной ориентацией повествователя.

Хотя в первой и в последней главах субъект повествователя грамматически не определяется, в этих частях, как в фрагментах текста всего произведения есть указания на постоянное присутствие повествователя в толпе окружающих его людей. Он с нейтральной позиции следит за поведением Германна, который повествователем слабо, «нечаянно» выделяется среди людей, а в конце рассказа оставлен, передан своей участи. В заглавии и в эпиграфе рассказчик, ссылаясь на гадательную книгу (и тем самым объективность и фантастичность сразу же сочетаются) указывает на неожиданный переворот в сюжете, в развитии главного стремления Германна к обогащению. «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга»[9]. Все части рассказа стоят в отношении к развитию жажды денег главного персонажа, эта связь элементов организуется интеллектуально-оценочно повествователем. В экспозиции - в эпиграфе к первой главе и в первой главе - страсть к карточной игре и страсть к деньгам соединяются; к концу первой главы постепенно «германовская тема» жажды денег преобладает. «А в ненастные дни/ Собирались они/ Часто;/ Гнули - бог их прости!/ От пятидесяти/ На сто,» (306) Лирическое выражение рассказчиком своего опасения увеличивать ставки предвещает роковое значение этой страсти Германна для него и его окружения. В первой главе рассказчик остаётся сдержанным, объективным, наблюдает, скупо передаёт, что он слышит среди гостей у Нарумова, не выдавая в основном своего переживания, мнения об увиденном, услышанном. О внешности присутствующих он ничего не говорит, кроме непосредственной передачи речи, употребляет только глаголы, относящиеся к речевому проявлению; сказал, заметил, подхватил, продолжал, или указывает одним словом на общее

психическое состояние: гости сидели «в рассеянности» (306), разговор «оживился» (306), молодые игроки «удвоили внимание» (308). Эти указания в начале и в конце главы обрамляют её, ведь самое значительное состояние духа гостей, которое важно с точки зрения сюжета - занятость карточной игрой. Рассказчик сливается с переживанием гостей, с их позицией. Они так заняты игрой, что «Долгая зимняя ночь прошла незаметно;» (306). В конце главы, когда Томский заканчивает свой занимательный рассказ о таинственных выигрышных картах бабушки, он его неожиданно прерывает: «Однако пора спать: уже без четверти шесть» (308). Повествователь добавляет: «В самом деле, уж рассветало: молодые люди допили свои рюмки и разъехались» (308). Здесь он вместе с другими гостями, которые полностью были поглощены повествованием Томского и забывали о действительном мире вокруг них, приходит в себя. И поглощённость усиливалась; ведь необыкновенная история бабушки возбуждала в присутствующих внутри страсти к карточной игре страсть к деньгам. А в экспозиции такой сдвиг сближает нас с Германном. На увеличение страсти присутствующих к обогащению указываети замечание рассказчика, которое прерывает рассказ Томского на том месте, когда Сен-Жермен открыл графине свою тайну: «Молодые игроки удвоили внимание» (308). Этот сдвиг мотивирует не бабушка, ведь она играла уподобляясь всеобщей моде «В то время дамы играли в фараон» (307), а душевный склад гостей, и специально телеологически Германна, реакции которого рассказчик уделяет больше остальных внимания.

К концу рассказа Германн неудержимо, закономерно приближается к трагическому повороту своей судьбы; лучше сказать такая закономерность становится в процессе чтения всё в большей мере осознанный читателями, потому что, как на это указывает Л. Каранчи, трудно определить время начала сумасшествия героя. «Его можно датировать кратким сообщением рассказчика в конце произведения, неудачей Германна выиграть в карты при помощи «тайны» графини, появлением призрака графини в спальне героя, или шоком, произведённым смертью старухи. Но одержимость Германа можно считать с самого начала симптомом его скрытого сумасшествия»[10]. Упомянутое впечатление возникает и благодаря выдержанной нейтральной позиции рассказчика-наблюдателя. Трагическая участь Германна определяется его наполеоновски-мефистофелевской натурой, влиянием окружающего мира, но она могла бы быть определена ещё и фантастической местью графини, её ироническим смехом. Слово «совесть» в применении рассказчиком к Германну может

иметь иронический оттенок, оно указывает на внешнее, холодное отношение повествователя к главному персонажу, ведь в 5. главе, таким же образом, как в шестой главе превалирует объективное, безразличное описание окружения героя. Совесть Германна не имеет нравственно положительного значения, он боится как суеверный человек вредного влияния умершей графини, он обвиняет самого себя в убийстве, но при этом не думает о ценности человеческой жизни. Анализ рассказчика беспристрастен, точен: «Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мёртвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, и решился явиться на её похороны, чтобы испросить у ней прощения» (322). Подобного рода анализом внутреннего состояния Германна начинается и 6. последняя глава. Под влиянием усиливающейся жажды денег герой пересоздаёт действительность. Он реагирует механически - как машина - на сложную действительность - его мономания суживает её - и в этом тоже ирония рассказчика, который окончательно отделявшись от Германна, как бы подчёркивает, что пусть такой человек осуществил самого себя в полном разрыве с миром, но этот путь ведёт к уничтожению психического существования. «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семёрка, туз - скоро заслонили в воображении Германна образ мёртвой старухи. Тройка, семёрка, туз - не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!... Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: Без пяти минут семёрка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза» (324).

Германн является трагическим героем, неповседневным человеком вместе со своими отрицательными нравственными свойствами, (как например Ричард III), субъективный замкнутый мир которого уничтожается в повествовательном показе действительностью, она наказывает героя прежде всего не за его виновность, (хотя есть и такой оттенок), а за узость взгляда на мир. В последней главе доминирует точка зрения повествователя, ведь Германн поглощён своей стратью, которая суживает его сознание. Он обращает внимание только на ход в интересах конечной цели - выиграть. Уважение силы и широты действительности рассказчиком показано в выдержке позиции описания окружения Германна в ходе игры с

Чекалинским. «В следующий вечер Германн явился опять у стола. Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна (...) Германн стоял у стола, готовясь один понтировать(...) снял и поставил свою карту, покрыв её кипой банковых билетов» (326). Сила и широта действительности и в заключении, в котором рассказчик спокойно, лаконично излагает судьбы остальных персонажей, которые слагались независимо от сумасшедшего Германна. «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека (...) Томский произведён в ротмистры и женится на княжне Полине» (327).

Сила и широта окружающего героя мира выражена не только в доминирующей позиции повествователя над позицией Германна, но и качеством, отношением этого мира в объективном описании рассказчика к главному персонажу. Если Германн полностью подчинён своей страсти, то Чекалинский, его противник свободен, выше игры и своей страсти к игре, его «полное и свежее лицо изображало добродушие, глаза блистали, оживлённые всегдашнею улыбкою. Нарумов представил ему Германна. Чекалинский дружески пожал ему руку, просил не церемониться и продолжал метать» (325). Эта действительность даже высмеивает Германна, ирония объективной но одновременно и субъективной стороны судьбы героя заключается в том, что он под влиянием своего воображения создаёт этот смех. Уже в предпоследней главе в церкви на отпевании графини «показалось ему, что мёртвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (323). А когда он «обдёрнулся» и вместо туза у него оказалась пиковая дама «ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его. - Старуха! - закричал он в ужасе" (327). Судьба - действительность в образе старухи смеётся над ним, над его подчинением одной роковой (и низменной) страсти (также как убитая старуха высмеивает Раскольникова в его сновидении, она высмеивает ложную, безнравственную теорию героя[11]). Пушкин только намекает на нравственное значение иронии судьбы, у Достоевского оно не только ясно, но и первостепенной важности. Ирония рассказчика и в реакции помешанного Германна на своё поражение в Заключении. Прозрение сумасшедшего выражено в автоматическом утверждении несоответствия действительности и субъективного мира страсти. «Германн сошёл сума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет

необыкновенно скоро: Тройка, семёрка, туз! Тройка, семёрка, дама!» (327).

В предыдущей части повествователь не вырабатывал непосредственного оценочного отношения к Германну. Он только наблюдает, описывает, каким образом Германн станет сумасшедшим под влиянием реальных и/или фантастических сил. Мы имеем дело с подобным повествовательным аттитюдом и в таком случае, когда как рассказчик так и герой по разному оценивают одно и то же явление. Причина разницы вытекает из их психико-нравственных натур; отрицательно-отвергающее отношение рассказчика к Германну показано таким образом опосредствованным путём. Жажда денег опошляет, обедняет душу Германна. Его угрызения совести почти полностью подавлены, он прикидывается стать влюблённым в Лизу, и готов даже стать любовником старухи, хотя он видит её отвратительную, страшную внешность, когда она раздевается. «Булавки дождём сыпалисть около неё. Жёлтое платье, шитое серебром, упало к её распухлым ногам. Германн был свидетелем отвратительных таинств её туалета» (317). Для Германна графиня страшна прежде всего потому, что она владетельница тайны; а для рассказчика по причине её неестественности, контраста между её возрастом и пышным туалетом, и потому, что она тиранизирует людей вокруг себя, то есть и на основе его прежних впечатлений (проведённая цитата из третьей главы). В пятой главе описание толпы родственников и знакомых графини в церкви дано тоже с точки зрения рассказчика и Германна, но у каждого свои мотивы для изображения того, что представляется непосредственно для зрительного ощущения. «Усопшая лежала (...) с руками, сложенными на груди, в кружевном чепце и в белом атласном платье. Кругом стояли её домашние: слуги в чёрных кафтанах с гербовыми лентами на плече и с свечами в руках; родственники в глубоком трауре» (322). Но рассказчик видит только внешнюю сторону явлений вокруг себя потому, что у собравшихся нет скорбных переживаний, их душа пуста, не о чём говорить, к тому же спокойная внешность считается приличной маньерой. «Никто не плакал; слёзы были бы - une affectation. Графиня так была стара, что смерть её никого не могла поразить и что её родственники давно смотрели на неё, - как на отжившую» (322). Германн рассеянно смотрит на окружающих, ведь его центральное стремление к обогащению подавляет переживание чужой беды вообще, а в данной ситуации он занят только смягчением возможной посмертной мести графини.

Бывают и такие случаи, когда рассказчик посредством позиции другого персонажа информирует о Германне. Этот третье лицо в повести - предмет алчных стремлений и жертва немца - Лиза. Она постепенно поддаётся сильному - хотя и странному, как ей кажется - чувству Германна - потом следует её крутое отрезвление, отвращение. Рассказчик то приближается к восприятию воспитанницы графини, то внешней объективной позиции анализирует её переживания, постепенно изменяющиеся в течение развития сюжета. Позиция рассказчика определена его нравственной ориентацией и развитием взаимоотношения Германна и Лизы. Если к Германну повествователь остаётся сдержанным, нейтральным или же с иронией смотрит на него, то Лизе он сочувствует (и это передаётся в форме несобственно прямой речи) сопереживает её волнениям, догадкам, а после её разочарования в Германне отдаляется от неё, хотя по другой причине, чем в случае Германна, где ирония повествователя уступает место, как мы уже видели, бесстрастному наблюдению. Для изложения рассказчика (и сюжетосложения писателя, автора романтической новеллы) характерно сначала подробное описание следствия (ситуации, внешности персонажей) и тем самым намёк, а потом уж развёртывание предыдущих событий, ситуаций, мыслей, чувств, душевных состояний. Этот приём применяется во второй главе, в начале которой Томский посещает свою бабушку и просит её, чтобы она разрешила ему представить ей одного из своих приятелей. Лизавета Ивановна *тихо* (309) спрашивает, кого он хочет представить, а когда узнает, что Нарумова, она дальше осведомляется, он военный ли или статский и что *инженер* ли? (310) Когда Томский уже вышел, рассказчик сообщает о том, что «Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался *молодой офицер*. Румянец покрыл её щёки» (310) (выделено мной, Л. Л.). Так на основе данных, сообщаемых рассказчиком, постепенно выясняется, что это Германн, в которого Лиза влюбилась. Сначала рассказчик знает не больше читателя, а потом он ознакомляет нас как с внутренним миром воспитанницы, так и с её рабским положением в доме графини, и её одиночеством в светском обществе, на балах, так и с недавним прошлым, когда и в каких условиях зарождается её симпатия к Германну.

На сюжетно важном месте повествователь сближается с Лизой, в форме несобственно прямой речи он сообщает о её нерешительности. После полученного от Германна первого письма она колеблется: принимать или отвергать его домогательства? От её реакции зависит, удастся ли Германну

подобраться к графине и узнать её тайну. «Его дерзость ужасала её. Она (...) не знала, что делать: перестать ли сидеть у окошка и невниманием охладить в молодом офицере охоту к дальнейшим преследованиям? – отослать ли ему письмо? – отвечать ли холодно и решительно?» (314-5). Письма Германна становятся всё более страстными, рассказчик, характеризуя изменение эмоционального тона писем раскрывает не только усиливающуюся страсть немца, но и позицию, оценку Лизы. Одновременное применение трёх точек зрения направляет сюжет сжато, стремительно к развязке. Письма Германна «уже не были переведены с немецкого. Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения. Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать: она упивалась ими;» (316).

Четвёртую главу читатель воспринимает как паузу, умолчание, ретардацию в развитии главного стремления Германна вследствие перехода от позиции Германна к позиции Лизы. В позиции Лизы обнаруживается пушкинская неоднозначность, сложность; Томский сообщает ей на балу шутя о том, что у Германна профиль Наполеона, а душа Мефистофеля (320), но впоследствии она убеждается в серёзности значения слов Томского. Автор оказывается при всей скупости отличным психологом в мотивации чувств Лизы. Германн для неё первый мужчина с намерением сближения (хотя выразительные жесты этого сближения оказываются очень странными (повторяющийся неподвижный, устремлённый на неё взгляд, его постоянная, неизменяющаяся позиция наблюдателя на улице напротив окна Лизы)). Пушкинский рассказчик с разных сторон мотивирует углубление значения Германна для Лизы, вызывающий амбивалентные чувства в ней. Особое значение имеет здесь ещё и опыт прочитанных книг. «Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня, но они глубоко запонились в душу молодой мечтательницы. Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло её воображение» (321).

В четвёртой же главе Лиза преодолевает нравственный кризис, хотя она сильно потрясена, но пока ещё не слишком вовлечена в отношения с Германном, в образе которого есть для неё много отталкивающих моментов. Начиная с второй половины главы, она постепенно отдаляется и отделяется от немца, а рассказчик, одновременно, как бы видя самостоятельную силу Лизы, тоже с нарастающейся

объективностью изображает её душевное состояние. Рассказ Германа её сильно потрясает, рассказчик сопереживает разочарованию Лизы (форма несобственно прямой речи), потом через описание эстетического впечатления девушки и через объективное описание ощущений мужчины происходит её отдаление от него. «Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, всё это было не любовь! Деньги, - вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желание и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой её благодетельницы!» (321) «Она отёрла заплаканные глаза и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну» (321). Потом при разлуке следует описание охлаждения Лизы через её жесты, что указывает на её «победу», на преодоление кризиса. «Германн пожал её холодную, безответную руку, поцеловал её наклонённую голову и вышел» (322). И это сообщение рассказчика является последним в произведении перед заключением, из которого выясняется единственный слабый намёк на прошлый опыт Лизы: У Лизаветы Ивановные воспитывается бедная родственница» (327), то есть её горе, страдание, разочарование в Германне воспитывали в ней восприятие чужой беды.

Динамическое, постоянно меняющееся отношение, пространственно-психическая поизция рассказчика мотивируется его интеллектуально-нравственной ценностной ориентацией. Важнейшим композиционным приёмом, обеспечивающим эмоциональную целостность новеллы, является ирония повествователя к Германну и симпатия к Лизавете Ивановне. Впоследствии мы обращаем внимание на некоторых частях произведения, в которых обнаруживается иронический повествовательный аттитюд. В начале, в экспозиции есть несколько намёков на конфликт главного персонажа и на кульминацию, неожиданный переворот в его судьбе, благодаря которым момент неожиданности ослаблен. Рассказчик передаёт разговоры гостей Нарумова, из которых мы узнаем, что окружению Германна бросается в глаза противоречие в его поведении. Один из гостей замечает, что Германн «отроду не брал (...) карты в руки (...) а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!» (306). Сам герой объясняет причину своего странного поведения: «- Игра занимает меня сильно, (...) но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести

излишнее» (306) Для него важнее материально обеспеченное прочное положение чем карточная игра, а из этого конфликта естественным образом (психически) возникает под влиянием рассказа Томского страсть к обогащению и игра также как и любовь или даже человеческая жизнь оказываются только инструментальными ценностями для достижения богатства. Рассказчик как бы случайно прислушивается к этому разговору, темой которого оказывается поведение Германна, а потом ещё раз услышит его реакцию на странный выигрыш бабушки Томского: «- Сказка!» (308) Ирония здесь в том, что позже именно он станет трагической жертвой этого фантастического выигрыша. По сути дела речь идёт скорее о слиянии фантастического и реального, реально ещё возможного. Именно эта реальная возможность повторения трёх выигрышных карт подряд заставляет Германна верить в своё счастье, и реальность происшествия подчёркивается позже в кульминации его случайной ошибкой (что такая ошибка как сила действует на исход событий, и причина такой ошибки - крайне напряжённое состояние духа немца в решающий момент). Всё это, эти оттенки, как намёк на кульминацию вложено в реакции слушателей, ведь кроме Германна один из гостей тоже замечает: «- Случай!» (308), а третий подхватывает: «- Может статься, порошковые карты?» (308) Таким образом реакция главного персонажа окружена замечаниями остальных, и это придаёт кажущуюся незначительность, естественность и объективность событиям, и восприятию самого рассказчика, но и дальнейшее молчание героя заставляет читателя слабо его выделить из гостей и догадываться, что может произойти в его душе. В третьей главе Германн выжидает установленное время перед домом графини, а потом входит; описание мрачной погоды и квартиры в основном ведётся с точки зрения рассказчика, но когда герой вторгается в дом, оно всё чаще дается глазами Германна, иногда даже есть намёк на нравственную оценку. Параллель между мрачной погодой и его характером для усиления эмоциональности вводится только рассказчиком, ведь Германн занят своей целью. «Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени (...) Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло (...) Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока. Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега (...) Он остался под фонарём, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты. Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо» (315). Сравнение указывает на

хищнический характер героя, оценочное слово «Ванька» тоже далеко от него. Повествовательная ирония раскрыта в автоматическом повторении его имени, и в указании на точность немца - ведь в конце он совершает ошибку, или старуха всё таки умрёт. В описании обстановки спальни графини замечания рассказчика к предметам иронически замедляют действие, стремление героя, но слова «печальная» и «бедная»могут принадлежать и ему, ведь позже, когда он услышал шаги Лизы «В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло» (316). «Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотою, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями (...) По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroy, коробочки, рулетки (...) Германн (...) увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы» (317). Германн не полностью похож на Наполеона, только рассказчик указывает на это, ведь герой не знает об этом сходстве (позже уже самого Раскольникова терзает этот вопрос).

В пятой главе при описании сна Германна рассказчик обособляется, только извне, через холодный, беспристрастный анализ показывает уничтожающую силу жажды денег, ведь центральные стремления героя определяют события сна. «- Тройка, семёрка и туз выиграют тебе сряду» (324), говорит графиня, но она сообщает и о том, что «Прощаю тебе мою смерть с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне» (324). Вследствие «угрызений совести» (как было упомянуто, это слово имеет оттенок повествовательной иронии), на основе своего «чувства долга» перед воспитанницей Германну снится, что он должен платить женитьбой на ней, которая была для него средством при достижении своей конечной цели. Повествовательный иронический аттитюд смещивает действительность и фантастику (автор употребляет этот прём ради другой, эстетической цели). Сновидение Германна имеет и реальную мотивацию (как в случае Адриана Прохорова в «Гробовщике»). «(...) вино ещё более горячило его воображение» (323). Он просыпается во сне (как и Прохоров). «Сон у него прошёл» (323). Происходит ретардация фантастического появления графини. «(...) кто-то с улицы заглянул к нему в окошко (...) Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его (...) возвращался» (323). Хотя потом на один момент рассказчик сближается с героем, ставится восклицательный

знак («Германн узнал графиню!» (324)), герой успакаивается после изчезновения графини, он верит в действительность привидения под влиянием жажды денег. После сна рассказчик двусмысленно сообщает: «Германн долго не мог опомниться» (324). Слово «опомниться» имеет два значения: 1. Прийти в сознание 2. Вернуть себе самообладание [12]. Вследствие возможности допущения второго значения здесь скрыта тонкая повествовательная ирония.

Рассказчик во второй главе сначала с точки зрения Лизаветы Ивановны передаёт зарождение симпатии к «молодому офицеру», «инженеру», и только в конце главы раскрывает прошлое Германна и его внутреннее состояние, когда он увидел в окне старой графини «головку» и «свежее личико и чёрные глаза» (314). Это уже передано с позиции Германна. Рассказчик хорошо знает о внутреннем конфликте героя между стремлением к материальной независимости и сильным влечением к карточной игре и к обогащению, ведь он уже в экспозиции слышал это от одного из гостей у Нарумова, но он дословно повторяет всё и даже выделяет курсивом. «(...) будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее*, – а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (313). Ирония по отношению к герою в том, что Германн вопреки механическому повторению одной и той же мысли всё таки хочет познакомиться с графиней, добиться её тайны, «сделаться её любовником». В рассуждении Германна тоже есть повествовательная ирония, что касается его стремления к материальной независимости. В сознании героя появляются будущие роковые выигрышные числа: «Да и самый анекдот? ... Можно ли ему верить? ... Нет! расчёт, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» (313). И рассуждая таким образом, он очутился именно перед домом графини, вместо туза он встречает пиковую даму, графиню, «старуху», которая в конце рассказа «прищурилась и усмехнулась» (327). Она уже здесь присутствует в размышлениях Германна и как бы притягивает его, как сирена, к своему дому. Есть доля иронии в том, что сначала действительность подчиняется сознанию героя, а потом вместо туза представляется графиня. Уже во второй главе ясно вырисовывается оценочная позиция рассказчика и основная проблематика сюжета: Холодная ирония к Германну и

сострадание к Лизе, к «домашней мученице» (311), к «пренесчастному созданию» (311). Но есть случаи, когда рассказчик и по отношению к ней защищается от излишней чувствительности. Так в третьей главе после возникновения интереса Лизы к Германну, когда она в первый раз идёт с графиней на прогулку, она увидела у самого колёса «своего инженера» (314). Рассказчик отграничивает себя от восприятия героини и намекает на её разговор с Томским (Не инженер ли незнакомый гость, которого он хочет представить графине). Лиза в это время хотя и с нарастающим волнением, но и с трепетом, с боязнью следит за «инженером», которого повествователь уже называет «своим», то есть принадлежащим уже девушке. Есть ирония и при переходе повествователя от несобственно прямой речи к описанию, когда Лиза читает письмо Германна. «Возвратясь домой, она побежала в свою комнату, вынула из-за перчатки письмо: оно было не запечатано. Лизавета Ивановна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна» (314). Пушкин во многих своих произведениях критикует далёкие от жизни, искуственные западноевропейские литературные сюжеты, чувства. Книжные переживания Томского и Лизы искажают их впечатления о Германне. Томский говорит о Германне, что он «лицо истинно романическое»: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства» (320). «Романическое» - здесь не в смысле «романтическое», а в смысле изображаемого в романах. В таком смысле воспринимает Лиза слова Томского. «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло её воображение»[13].

Приведённые части произведения аргументируют постоянное присутствие повествовательной личности, которая вопреки всем изменениям своей позиции не покидает своего центра, куда она после всяких ротаций возвращается - это обеспечивается её нравственной ценностной ориентацией. Повествователь или изменяет дистанцию между ним и остальными образами или застывает в позиции наблюдателя. Однако не только пространственная позиция наблюдения оказывается подвижной, но и интеллектуальный кругозор рассказчика, который в течении сюжета то расширяется, то суживается. По мнению Ю. Лотмана основное сюжетное противоречие «Пиковой дамы» заключается в том, что «герой вступает в игру со случаем,

будучи убеждён в том, что сам он является орудием прямой противоположности Случая, а именно Провидения, т. е. скрытой необходимости»[14]. М. Дрозда указывает на то, что Пушкин «сознательно ограничил эпическую компетентность повествователя, его всезнание именно там, где герой ведёт себя в сфере Случая, как в сфере Провидения, т. е. там, где он фатально ошибается»[15]. Это происходит в конце произведения, в проанализованной ситуации, в которой повествователь окончательно отдаляется от Германна. «Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдёрнуться. В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась» (326-7). Данное изменение в интеллектуальной диапазоне легко выделяется на важном месте сюжетного развития, но так как дело здесь в постоянной динамической связи сознания повествователя и героя, она проникает всё произведение. Именно поэтому так трудно определить время начала сумасшествия Германна (мы ссылались в начале работы на мнение Л. Каранчи). Пушкин предвосхищает не только подвижной повествовательный горизонт Чехова, но и вследствие сближения и смещения фантастики и реально возможного подготавливает путь к своёобразию реализма Достоевского. Важен пушкинский характер сближения и смещения, ведь фантастика как литературный приём был распространен во многих повестях того времени (Гоголь: Портрет; Загоскин: «Пан Твардовский», «Белое привидение»; Сомов: «Страшный гость» и т. д.[16].

Фантастична или реалистична «Пиковая дама»? М. О. Гершензон считает, что произведение имеет только психологическую основу, А. Л. Слонимский говорит о «фантастической фабуле», считая, что «до самого конца повести мы колеблемся между фантастическим и реальным восприятием, но что «подлинной фантастикой является только последний момент - выигрыш», и он «делает всё предыдущее несомненно фантастическим». Г. А. Гуковский в своём неоднозначном определении верно и объективно отражает семантическую неясность, расплывчатость пушкинской повести, согласно которому хотя «веры в потустороннее в ней нет», «Пиковая дама» - «фантастическая и нефантастическая повесть»[17]. Достоевский на основе «Пиковой дамы» определяет должностную эстетическую меру фантастики в литературном изображении: «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему. ... вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное

с его мировоззрением, а между тем в конце повести, ... вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. Вот это искусство!»[18] Не случайно это мнение Достоевского, у которого своёобразная концепция реализма. Он пишет Н. Н. Страхову 26 февраля (10 марта) 1869: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве) и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казённый взгляд на них, по-моему, не есть ещё реализм, а даже напротив... Нежели фантастичный мой Идиот не есть действительность, да ещё самая обыденная!» Как Пушкин так и Достоевский подчёркивают посредством фантастики законы действительной человеческой жизни, разница в онтологической оценке, что они считают ещё/уже действительной. Следствие этой разницы более активное, подвижное влияние сознания повествователя Пушкина на сознание остальных образов, с одной стороны, объективное невмешательство сознания повествователя Достоевского в драматическое столкновение сознания персонажей, с другой. Пушкин-мыслитель не был расположен к мистике, но как поэт и человек своего времени, он придавал значение вещим снам, приметам, предчувствиям в изображении, определении судеб своих персонажей.

«Пиковая дама» отражает верно, с документальной точностью социально-психологическую жизнь Петербурга 30-х годов. Точно и планомерно развиваются в ней сюжетные линии и психологические переживания героя. Но важный принцип структуры фантастической повести того времени - подчёркивание контраста между реальным и фантастическим миром. Пушкин тоже уделяет большое внимание такому сцеплению жизненных событий, которое соответствует трезвому реалистическому опыту человека. Но наш анализ старался выделять те ключевые части в сюжете, в которых интеллектуальная организующая энергия повествователя чуть уловимо вкрапляет в восприятие и оценку повествователя и других образов моменты, нарущающие однозначность и онтологический характер воспринятых ими явлений, процессов и ситуаций. Автор при помощи своего повествователя-Протея сближает и смешивает противоположные полюсы, но таким образом, что составные элементы не исчезают, а продолжают возбуждать в читателе сложные эстетические переживания.

В современной венгерской эстетике есть такое мнение (Э. Ханкишш, Э. Бойтар), что «осцилляция» является причиной и питающим ключом эстетического переживания. Эта осцилляция происходит между противоположными или просто между/среди с других, несоответствующих друг другу моментов произведения, начиная с самого общего рода: между частью и целым, конкретным и абстрактным, индивидуальным и общим, старым и новым, проходящим и возникающим, знакомым и незнакомым, временем и пространством, знаком и значением и т. д.[19]. Информационное содержание и познавательная функция произведения осложняется, углубляется.

Позиция пушкинского повествователя может приближаться к позиции автора, но меру, степень близости можно более объективно установить только на основе глубокого знания авторской личности, выкристаллизовывающейся в целом творчестве. Автор подчиняется законам жанра и направления, романтической фантастической повести, и заставляет своего повествователя «вести себя» надлежащим образом (осложнять действие с целью повышения эмоциональной напряжённости, сближать реальное и фантастическое) ради достижения эстетической ценности в частности проанализированным нами путём.

[1]**Д. Кирай.** Dosztojevszkij és az orosz próza. (Достоевский и русская проза.) Будапешт, 1983, 58-9, 77.
[2]Esztétikai kislexikon. (Малая эстетическая энциклопедия.) Будапешт, 1979, 52.
[3]**Д. Кирай.** - Указ. соч. - 441-2.
[4]Там же. - 446
[5]**Н. Гей.** Проза Пушкина. Москва, 1989, 180-1.
[6]Там же. - 194.
[7]Там же. - 181.
[8]Там же. - 178-9.
[9]**А. С. Пушкин.** Избранное. Москва, 1985, 306. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.
[10]**Л. Каранчи.** На начальном этапе развития психологизма. (Наблюдения над художественным методом Пушкина.) Slavica XXII. Дебрецен, 1986, 70.
[11]**З. Хайнади.** Az orosz regény. (Русский роман.) Будапешт, 1991, 69.
[12]**С. И. Ожегов.** Словарь русского языка. Москва, 1987, 390.
[13]**Н. В. Измайлов.** Фантастическая повесть XIX века (под ред. Б. С. Мейлаха). Л., 1973, 234.

[14]**Ю. М. Лотман.** Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века в.: Труды по знаковым системам, VII, Тарту, 1975, 120-42. (**М. Дрозда.** Нарративные «ошибки» Пушкина. Revue des études slaves, tome 62. Fascicule 1-2, Paris, 1990, 89-90.)
[15]**М. Дрозда.** - Указ. соч. - 90.
[16]**Н. В. Измайлов.** - Указ. соч. - 157.
[17]Там же. - 159-60.
[18]**Ф. М. Достоевский.** Письма. т. IV, М., 1959, 178.
[19]**Э. Ханкиш.** Az irodalmi mű mint komplex modell. (Литературное произведение как комплексная модель.) Будапешт, 1985, 595. **Э. Бойтар.** Slavic Structuralism. Budapest, 1985, 132.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.133-166. 1991 Debrecen

Роман об ответственности человека
Люди-избранники

З. ХАЙНАДИ

В русской литературе второй половины XIX века возросло значение этических проблем. Это проявилось и в том, что идейное содержание своих произведений писатели часто увеличивали за счёт их образности. Гончаров выразил тревогу в связи с этим явлением: «Перестанет он также быть художником и в таком случае, если удалится от образа и станет на почву мыслителя, умника или моралиста и проповедника. Его дело изображать и изображать.» (Гончаров, 1977-1980, 6, 456).

Толстой, уже будучи всемирно известным писателем, неоднократно заявлял: «Лермонтов и я - не литераторы». (XVII-XVIII, 242). Достоевский тоже жаловался своим друзьям, что в нём поэт всегда перетягивает художника: «Я больше поэт, чем художник, я вечно брал темы не под силам себе.» (29/I, 146) (Слово «поэт» он использует в значении первоначального смысла греческого слова, т.е. творец, создатель.) Свою творческую деятельность оба они оценивали так, что в них роль творца гораздо больше беллетриста вообще, она носит пророческий характер. Они брали на себя роль совести своего поколения и поэтому их называли ветхозаветными пророками.

Достоевский и Толстой синтезировали русскую мысль второй половины прошлого века. Они были более глубокими и оригинальными мыслителями, чем профессиональные философы их эпохи. Писатели не создали целостную философскую систему, а изложили свои взгляды в диалогах романных героев, в противоборстве противоположных взглядов. Довольно часто они включали в художественный текст, фабулярно независимые от действия, исторические или нравственно-религиозные размышления. Их современникам казалось, что философские отступления по жанровым канонам романа не могут быть согласованы с объективностью художника, ибо автор в них излагает свои суждения непосредственно, что несовместимо с сущностью искусства.

Философские трактаты, нравственные притчи на уровне фабулы связаны с действием непрочно или вообще не связаны с ним, но необходимы для выяснения идейной мысли произведения. Религиозные учения Гоголя, Достоевского, Толстого, отдельно взятые из их произведений, имеют малую действенную силу. А оставаясь на своих местах, они символической сжатостью подытоживают всё то, что выражают опосредствованно характеры героев. Так нравственные притчи, лирические и философские отступления становятся в произведениях эстетически значимыми элементами.

Для героев русских романов смысл бытия не ограничивается покорением сердца женщины, накоплением имущества, формированием удачного жизненного пути. Они преклоняются идее, а не красивой женщине или же золотому телёнку. Им нужны не миллионы, а разрешение какого-нибудь «проклятого вопроса». Деньги для них не самоцель, а средство для доказательства справедливости их идеи. Раскольников и Аркадий Долгорукий с помощью денег хотят добиться не мещанского благополучия, а завоевания власти над людьми. Они приходят к пониманию того, что в данную епоху один лишь миллионер способен возвыситься над законом. Он, как некий полубог, может совешить то, что он хочет: может вмешаться в судьбы людей и играть роль фатума. «Что такое liberté? Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода делать всё что угодно в пределах закона. Когда можно делать всё что угодно? Когда имеешь миллион. Даёт ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает всё что угодно, а тот, с которым делают всё что угодно». (5, 78).

Буржуазия создала свой идеал человека, прокладывающего себе дорогу своими силами. В словаре героев Стендаля и

Бальзака часто встречается слово «счастье», под которым понимается личный успех, карьера. Создаётся такое впечатление, будто счастье заключается в деньгах. Предел желаний французских романов - пэрство, благосклонность баронесс, миллионы в банках. У героев английских романов те же мечты, с небольшой разницей: лордство, состояние, безупречная жена, благовоспитанные дети.

О чём говорит, по сравнению с этим русский роман?

Героев русских романов, в первую очередь, волнует вопрос, - как должен человек деятельно любить своих ближних? Как можно совместить любовь к ближним с любовью к дальним? Как можно соединить борьбу за своё с борьбой за других? Они постоянно ведут спор о вечных вопросах бытия. А именно: Что такое добро, что такое зло? Свободен ли человек или его судьба заранее предопределена роком? Рождён ли человек для счастья или для страдания? Есть ли преступление и наказание? Ответственен ли человек за других? Существует ли бессмертие? Есть ли Бог? Можно ли жить нравственно в мире без Бога? А те, которые в Бога не веруют, они спорят о социализме и об анархизме, или о том, каким образом должен человек осуществить свою миссию на земле.

По сравнению с этими вопросами кажутся незначительными мечты о любви и деньгах.

Достоевский и Толстой мечтали о таком универсальном человеке, который станет предвестником всечеловека, поборником примирения разных идей и людей. Больше не будет личной, национальной судьбы, судьба всего человечества разрешится вместе. Человек, осознающий свою миссию, примет на себя ответственность за все неустроенности мира. Он отличается от лишнего человека и от людей, деятельных только на вид, и от нигилистов, не располагающих программой действия, и поэтому всё разрушающих.

В *Преступлении и наказании* и *Анне Карениной* внимание направлено на виновность человека и общества. В *Воскресении* и *Братьях Карамазовых* в центре внимания стоит вопрос об ответственности. Кто за что несёт ответственность? Мы только за свои поступки отвечаем или и за действия других? Невиновность в юридическом смысле освобождает ли человека от моральной ответственности?

Раскольников нарушил закон, однако он не осознаёт свою вину. Братья Карамазовы не пошли против закона в буквальном смысле, но всё же все трое чувствуют себя виновными. Не нужно нам убивать самим, мы ответственны и за кровь, пролитую чужой рукой. Напрасно параграфы закона освобождают

от обвинения в укрывательстве преступления, если внутреннее нравственное чувство человека подсказывает ему виновность и без преступления. Личная невиновность не освобождает от коллективной вины. Дмитрий Карамазов не убивал, однако он добровольно соглашается на каторгу, ибо все мы ответственны за всех. Нехлюдов путём брака с Катюшей Масловой хочет искупить свою вину перед ней. Он готов пожертвовать своим состоянием, сословием, великосветской жизнью, чтобы спасти девушку и, тем самым, себя. Его предложение о браке с Катюшей точно также, как и у князя Мышкина с Настасьей Филипповной, является жестом лишнего донкихотства «кающегося дворянина».

Простит ли князя Катюша? Примет ли Иван Карамазов такую мировую гармонию, которая строится на страданиях и слезах детей? Можно ли совместить разнообразные интересы с индивидуальной добродетелью на личной основе?

Великие гуманисты и реформаторы мира верно поднимали вопросы своей эпохи, но неверно сформировали ответы на них. Они хотели создать общество собратьев в Христе на основе любви к ближнему. Писатели хотели переделать мир на нравственной основе. Они пытались объединить людей в душевной общности, основанной на личном примере каждого из них. История не подтвердила осуществление идеального общества, основанного на мифе любви. Всё это оказалось утопией.

Однако утопии всё же нельзя считать продуктом пустого мечтания. Они освещают перспективы, предсказывают будущее. Утопия сегодняшнего дня является правдой завтрашнего, если даже она не точно в такой форме осуществится, как думали об этом мечтатели.

В своих художественных произведениях Достоевский и Толстой сделали более прозрачными, ощутимыми те изменения, которые произошли в России. Они хотели сделать героями своих последних романов революционеров. За несколько месяцев до смерти Достоевский рассказал Алексею Суворину - редактору петербургского журнала «Новое вермя», что он «напишет роман, где героем будет Алёша Карамазов. Он хотел провести его через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно стал бы революционером». (Дневник А. С. Суворина, 1923, 15-16).

Алёша не уходит в монастырь, ибо он хочет не душевного покоя, а идёт в «мир», в люди. Катюша Маслова выходит замуж не за Нехлюдова, который может предоставить ей лишь утешение

Евангелия, а разделяет общую судьбу с преследуемыми интеллигентами.

В конце XIX века в России появились новые люди, готовые пожертвовать своей свободой, жизнью ради благородной идеи. Толстой посвящает им в *Воскресении* последние страницы романа. Окончание *Братьев Карамазовых* тоже имеет символический смысл. После похорон Илюшечки Алёша Карамазов говорит речь у камня. Воодушевлённые подростки дают клятву. Коля Красоткин произносит страстную исповедь перед собравшимися: «О, если б и я мог хоть когда-нибудь принести себя в жертву за правду. [...] я желал бы умереть за всё человечество». (15, 190).

Рождается новый человек, у которого сознание своей миссии связывается с добровольной жертвой мученичества ради человечества.

Братья Карамазовы

> Ибо знайте, милые, что каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей и за всякого человека на сей земле. (Достоевский, 14, 149).

В *Идиоте* Достоевский создал модель положительно прекрасного человека, в *Бесах* - он показал модель ненависти и зла. В *Братьях Карамазовых* уравновешиваются тёмные и светлые силы. Достоевский в качестве позитивного противопоставления карамазовскому разврату показал Алёшу и благородных молодых людей, окружавших его. Бесовскому злу, сардоническому смеху сатаны отвечает удивительно чистый детский хор. Художественное величие Достоевского проявляется в том, что он смог показать сходное разнообразным. Впечатления discordia consors (созвучная разность) он достиг с помощью полифонической композиции романа: изменениями ритма, переходами из одной тональности в другую, контрапунктом, переплетением несущественных частей с существенными, смешиванием поэтической мечты со страшными картинами действительности, одновременным звучанием партий разных тональностей.

Братья Карамазовы - роман-синтез. Это мирская агиография, где сочетается жизнь святых, показанная в

архаичной форме, с достоверностью социографической обрисовки общества - и всё это включается в действие криминального романа.

Самым важным структурным элементом традиционного романа является приключение. В произведении Достоевского встречается много «не романических» элементов, которые чужды приключению. Философские диспуты, протоколы судебных заседаний, речь прокурора и защитника, показания свидетелей, цитаты из Шиллера, стихотворение горе-поэта, письма, анекдоты, хроники жизни старцев, цитаты и пояснения к Евангелию - всё это объединяется в единое целое. «Он ставит себе задачей собрать в одном произведении самые разнообразные элементы, чтобы бросить их в вихревое движение катастрофического замысла, придающего единство сплошного устремления этим многообразным материалом». (Гроссман, 1925, 174).

Главными героями романа, как и в народной сказке, являются три брата с той разницей, что каждый из них является типичным представителем какого-нибудь мировоззренческого кризиса. Самого молодого из них зовут Алёшей также, как и популярную фигуру из жития святых - Алексея, человека божия. Алёша нашёл свою веру и твёрдо придерживается её. Дмитрий же - не нашёл её, он ищет. Иван - уже потерял веру, не ищет, но его мучают сомнения: можно ли жить нравственной жизнью в мире без Бога?

Судьба трёх братьев развёртывается перед нами параллельно, переплетаясь друг с другом. Фабула строится на истории Мити, а сюжет организуется вокруг образа Ивана. На уровне фабулы героем является Митя, а в идейном смысле - Иван. Кульминацией фабулы является отцеубийство (и судебный процесс). На уровне сюжета - вершинным пунктом является поэма Ивана. Достоевский поддерживает до конца напряжённое внимание читателя с помощью такого бравурного развития сюжета, который превосходит даже детективный роман. До самого конца романа писатель не раскрывает перед читателем - кто убийца и кто его подстрекатели.

Рядом с Митей и Иваном Алёша показан лишь эскизно. Он является связующим звеном между героями, приносящим-относящим вести. Со всеми он поддерживает дружеские отношения - и с мужскими, и с женскими фигурами романа. Для каждого он находит доброе слово, но в то же время больше выслушивает других, чем говорит сам. Собственная же его деятельность заключается в том, что он собирает вокруг себя горстку школьников, учеников.

Алёша - возрождение положительно прекрасного человека с той разницей, что он не настолько иконообразный, как князь Мышкин. Это не болезненный мечтатель, бледный мистик, а пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток. Достоевский заранее хотел избежать упрёков критики в том, что он наделил своего героя необыкновенными чертами. Он подчёркивал, что Алёша не фанатик или мистик, а реальный человек, как и любой другой. «Он был просто ранний человеколюбец, и если ударился на монастырскую дорогу, то только потому, что в то время она одна поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его.» (14, 17). В нём, «в реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры.» (14, 24).

Алёша стал бы главным героем продолжения романа, планируемого Достоевским. В первом романе он исполняет лишь мелкие или же более крупные поручения, которые испытывают его нравственную силу, закаляют его характер и подготавливают его к будущему подвигу. По замыслу Достоевского из братьев Карамазовых Алёше пришлось бы пройти самый крутой и неожиданный путь: от монастырского инока до революционера-мученика.

Алёша воплощает в себе обет на будущее, свои подвиги он должен был бы совершить во втором романе. Но продолжению дилогии помешала смерть писателя.

Символическое значение имеет то обстоятельство, что герои Достоевского становятся всё моложе. Алёше только что исполнилось 19 лет. По его следам идут уже более молодые - подростки типа Карташова, которые становятся его наследниками. Достоевский верил в то, что более молодое поколение найдет ответ на те вопросы, которые напрасно искал Иван. В 1878 году, когда писатель планировал ещё написание *Братьев Карамазовых* в двух романах, он писал: «Я замыслил и скоро начну большой роман, в котором, между другими, будут много участвовать дети и именно малолетние, с 7 до 15 лет примерно. Детей будет выведено много. Я их изучаю и всю жизнь изучал, и очень люблю и сам их имею.» (30/I, 12).

Включив трёх братьев в роман, он создал видимость того, что действие *Братьев Карамазовых* построено на простой конструкции сказки или же агиографической притче. На самом же деле структура романа намного сложнее сказок и житий святых. Образы братьев Карамазовых сочетаются с женскими двойниками: необузданному, страстному Мите соответствует инфернальная Грушенька. Загадочному, замкнутому Ивану - гордая, и вместе с тем, обиженная Катерина Ивановна.

Покорного, человеколюбящего Алёшу дополняет капризный «бесёнок», истеричная Лиза Хохлакова. Грушенька любит вовсе не поляка, а влюблена в оскорбление, полученное от него, в «пятилетние слёзы». Митя также убеждён, что Катерина Ивановна любит не его, а свои добрые поступки. Лиза всем сердцем тянется к ангелообразному Алёше, но всё же предлагает себя Ивану. Несмотря на сложные сердечные дела, архитектоника романа строится не на любовных треугольниках.

Эмоционально-имущественные отношения между главными фигурами романа я продемонстрирую на легко обозримой схеме, которая по логике вещей, является неизбежным упрощением. (Belknap, 1967, 69).



Сложная конфликтная ситуация главных героев нарушается преступлением и, следующим за ним, - наказанием. Поляк, Фёдор Павлович, Смердяков и чёрт - окончательно исчезают со страниц книги. Шестиугольник братьев Карамазовых и женских двойников распадается. Взаимоотношения упрощаются, эмоциональные связи между «парами» затягиваются крепче. Митю приговаривают к двадцати годам каторги, Грушенька следует за ним в Сибирь, Катерина Ивановна днём и ночью ухаживает за больным Иваном.

Воскреснут ли Митя и Грушенька в Сибири? Выздоровеет ли Иван? Это всё открытые вопросы, которые оставлены без

ответа. Будущее Алёши и Лизы Хохлаковой - тоже сплошная загадка. На всё это ответил бы второй роман.

Изображение трёх братьев является излюбленным приёмом сказки и оттуда они попадают в роман. Это хорошая возможность для автора показать разнообразные типы людей в своём произведении. Этим приёмом пользовался и Толстой в *Сказке об Иване-дураке и его двух братьях: Семёне-воине и Тарасе-брюхане, и немой их сестре Маланье, и о старом дьяволе и трёх чертенятах.*

В варианте народных сказок все три брата - мужики. У Толстого же братья различаются по принадлежности к разным общественным слоям. Старший - витязь Семён - солдат, средний - пузатый Тарас - торговец, младший - Иван - мужик. Чёрт, работающий головой и соблазняющий Ивана на зло - интеллигент.

В *Анне Карениной* тоже фигурируют три брата. Богоискатель Константин Левин и безбожник Николай Левин в своих чувствах близки друг другу, но идеологически - они антиподы. Николай - родной и старший брат Константина Левина и одноутробный брат Сергея Кознышева, являющегося представителем третьего пути. Их образами Толстой раскрывает перед читателями не три status quo, а три программы действия. Все они хотят перестроить и переделать Россию по-своему. Николай хочет устроить слесарную артель в деревне. Константин - хотел бы согласовать интересы помещиков и мужиков с помощью свободной наёмной работы крестьян, а интеллигент Кознышев пишет книгу «Опыт образа основ и форм государственности в Европе и в России».

Для братьев Карамазовых характерной является *идейно-мировоззренческая* полярность. Для Достоевского существенно является не их место, роль в семье или в обществе, важным является не их биография или характер, а их мировоззрение. Иван - Алёша - «одноутробные». Они одной крови и поэтому крепче привязаны друг к другу, чем к Дмитрию, однако идейно они противопоставлены друг другу. Их мировоззрение уже сформировано, их убеждения - тверды. Один непоколебим в своей вере, а другой - в безверии. Безверие Ивана - мучительное, но не циничное безбожие, как у отца, который хочет обсудить вопрос существвования Бога с сыновьями за конячком. Разница между отцом и сыном заключается в том, что Иван хочет верить, но ему не во что, а Фёдор Павлович и вовсе не признаёт веру. Иван - рационалист. Он отрекается от бога раньше, чем от разума, а Алёша же - наоборот. Дмитрий - сводный брат - лишён идейной

твёрдости убеждения, но это для него не только невыгодно, но является и преимуществом, ибо он ещё может сделать выбор.

«Итак, один брат - атеист. Отчаяние. Другой - весь фанатик. Третий - будущее поколение - живая сила, новые люди. (И новейшее поколение - дети)» (16, 16), - так охарактеризовывает сам автор своих будущих героев в одном из набросков к роману.

Вот эти типы, ожившие на страницах *Братьев Карамазовых,* дополняются - с известными изменениями - образом Смердякова, незаконнорожденного, больного падучей болезнью. В каждом из них воплощена одна из основных, характерных черт их отца. Они все четверо родные или сводные братья, но один Алёша - их душевнй и духовный брат. Их братство окрашено чертовской чернотой. Один из героев романа вместо Карамазов говорит - Черномазов, что означает: намазан чёрным. (Кара - по-татарски означает черное. Карамазов - Черномазов = намазан чёрным. Рогожин получил этот же эпитет - «черномазый» в *Идиоте.*)

«Совокупите все эти черты характера - и вы получите, хоть уменьшённое в тысячную долю, изображение нашей современной действительности России. Вот почему столь важна для меня задача моя» (15, 435), - писал Достоевский редактору журнала «Русский Вестник», где был опубликован роман.

Прокурор в своей обвинительной речи также подчёркивает типичность семьи Карамазовых. «В самом деле, - продолжал он, - что такое это семейство Карамазовых, заслужившее вдруг такую печальную известность по всей даже России? Может быть я слишком преувеличиваю, но мне кажется, что в картине этой семейки как бы мелькают некоторые общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества - о, не все элементы, да и мелькнуло лишь в микроскопическом виде, «как солнце в малой капле воды», но всё же нечто отразилось, всё же нечто сказалось». (15, 125).

Прокурор оказался прав, ибо Достоевский соединяет индивидуальное и всеобщее. Его герои ищут ответы на самые сокровенные вопросы, но эти вопросы совпадают и со всеобщими человеческими стремлениями. Достоевский, пожалуй, самый русский и вместе с тем самый универсальный писатель: он разрабатывает исключительно русские темы, но они всё же обращены ко всем читателям. «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие, - писал Лев Толстой Николаю Страхову. - И что ж! Результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, но

иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее!» (Толстой, 1978-1985, XIX-XX/250)

Действие романа *Братья Карамазовы* - это показ разложения провинциального мелкого дворянства через историю одной семейки. Роман показывает атомизацию русского общества после реформы, распад человеческих отношений. Сюжет строится по принципу расширяющих кругов. Достоевский начинает роман с убийства отца, а закончил бы его политическим убийством. В деле Карамазовых как бы сконцентрирован весь ужас пореформенной эпохи. Как и Гоголя, его тоже интересовали не судьбы отдельных людей, а будущее России.

«Великий писатель предшествовавшей эпохи, в финале величайшего из произведений своих, олицетворяя всю Россию в виде скачущей к неведомой цели удалой русской тройки, восклицает: «Ах, тройка, птица тройка, кто тебя выдумал!» - и в гордом восторге прибавляет, что перед скачущею сломя голову тройкой почтительно сторонятся все народы. Так, господа, это пусть, пусть сторонятся, почтительно или нет, но, на мой грешный взгляд, гениальный художник закончил так или в припадке младенчески невинного прекрасномыслия, или просто боясь тогдашней цензуры. Ибо, если в его тройку впрячь только его же героев, Собакевичей, Ноздрёвых и Чичиковых, то кого бы ни посадить ямщиком, ни до чего путного на таких конях не доедешь! А это только ещё прежние кони, которым далеко до теперешних, у нас почище...» (15, 125).

В конце обвинительной речи прокурор проводит параллель между Европой и Россией и заключает: «у тех Гамлеты, а у нас ещё пока Карамазовы!» (15, 145) То есть: там - сын - мститель за убийство отца, а здесь - братья - убийцы отца.

Фабулой романа является трагический распад помещичьей семьи, а построение сюжета основано на экономическом, религиозном кризисе России. Салтыков-Щедрин тоже изображал распад патриархальной семьи, её физическую и моральную деградацию в *Господах Головлёвых*, однако роман Салтыкова-Щедрина не в силах подняться от показа морально-социальных проблем до уровня изображения философско-мировоззренческого кризиса. Достоевский расширяет рамки семейного и социального романа до философского идейного романа.

Братья Карамазовы не является философским романом в том смысле, как *Кандид* Вольтера. Это не художественное опровержение теологической догмы или оправдание какой-нибудь

мировоззренческой системы, а опыт синтеза «проклятых русских вопросов». Это не философский трактат, перенесённый в художественный текст, а эпический роман, который интегрирует в себе и философские проблемы.

Борьба Бога и Сатаны часто служила основой конфликта западно-европейского романа. Это не сугубо русское явление. Злой дух, как правило, в образе эротической женщины, соблазняет и этим самым испытывает смиренного монаха. Полем боя почти всегда являлось сердце священника. Изображение столкновения ангельских и сатанических сил только очень редко выходило за рамки дидактической притчи. И как правило, добро всегда одерживало победу, а зло терпело поражение.

В западно-европейских романах XIX века не проявлялось с той страстной жаждой желание дать ответ и найти разрешение всех основных вопросов о Боге, как в русских романах этого же периода. Французские энциклопедисты, немецкие просветители уже на столетие раньше дали на эти вопросы исчерпывающий ответ.

Почему же обратились к проблемам религии Достоевский и Лев Толстой - самые самобытные русские мыслители столетия - тогда, когда их современники утверждали уже другие ценности?

Рассматривая этот вопрос нужно учитывать то, что православная религия на Востоке имела ещё сильное влияние на государство и своих граждан, несмотря на то, что Пётр I в 1721 году одним взмахом пера подчинил церковь государственной власти. По свидетельству «Регламента», начиная с этого периода, церковь стала частью духовной политики государства. Государь сузил роль церкви до роли духовных пасторов. Она больше не могла принимать участие в руководяще-управляющей деятельности страны, а только освящала уже действующие законы. После Петра I церковь старалась вернуть обратно утраченные позиции. Началась полная напряжения двухсотлетняя борьба за гегемонию между государством и церковью.

Возобновились споры между мирскими и религиозными людьми о том, что больше служит развитию: святая государственность, подчинённая церкви, или церковь, безоговорочно служащая интересам государства?

В спорах о государстве и церкви опять вступили в борьбу последователи западников-либералов и славянофилов. Достоевский и Толстой не принадлежали ни к одному из этих лагерей, но высказывали в спорах свою точку зрения. Достоевский доказывал, что государство - это прежде всего христианское общество, которое стремится стать церковью. В

Европе это происходит наоборот. Это самая большая разница между Россией и Европой.

В *Братьях Карамазовых* он опять возвращается к этой проблеме, ибо по его мнению все беды происходят потому, что государство инкорпорировало церковь. На Западе «сами же церкви давно уже стремятся к переходу из низшего вида, как церковь, в высший вид, как государство, чтобы в нём совершенно исчезнуть.» (14, 60-61). Легенда о великом инквизиторе является параболическим выражением этой идеи. На Востоке, по мнению Достоевского, наоборот, государство превращается в церковь, возвышаясь до ранга церкви.

Толстой придерживался прямо противоположных взглядов. Он провозглашал принцип полной безгосударственности. Правда, он был заядлым противником официальной православной церкви, как учреждения. Он без посредничества церкви обратился к Богу, ибо по его мнению, Христос дал Евангелие не церкви, а людям. У Толстого религия растворилась в вере.

Владимир Соловьёв, влиятельный теолог и философ конца XIX века, взял под защиту святую государственность, задачу которой он усматривал в том, чтобы обеспечить мир между историческими силами добра и зла. В своем произведении *Три разговора* он вступил спор с Толстым. В одном из разговоров «генерал» подтверждает необходимость государства существованием нерегулярных турецких войск (башибузуков), поджаривающих на огне христианских младенцев. Подобный случай оправдывает необходимость мирской организации, которая обуздывает человека-зверя силою оружия.

Христианский философ эпохи Евгений Трубецкой так подытоживает спор: «Включение государства в царство Божие представляется невозможным прежде всего потому, что царство Божие есть совершенно *свободный* союз между Богом и человеком; между тем государство по самому своему понятию есть союз *принудительный*. Теократическое государство по самому существу своему не мирится с требованием свободы совести, которое с христианской точки зрения представляется непременным условием истинной религиозной жизни: ибо в нём и через него человек входит в состав богочеловеческого союза *не как верующий*, а как подданный». (Трубецкой, 1912, 60).

Достоевского и Толстого волновал, в первую очередь, не вопрос существования или не существования Бога, а то, что потеряв его, мир лишится и Хозяина. Им было невыносимо страшно от мысли: если человек станет свободным в своём отношении к Богу, откроются бездны анархического хаоса «всё дозволено», ибо по их мнению, всякая нравственность

вытекает из религии. Они боялись того, что - если удалить из мироздания Христа, то после чувства исторической бесприютности (которое вызвал капитализм тем, что разрушил патриархальную русскую общину) наступит душевное состояние трансцендентальной бесприютности, которое грозит распаду христианского миропорядка. Этого боится и Иван Карамазов: «Раз человечество отречётся поголовно от бога (а я верю, что этот период, параллельно геологическим периодам, совершится), то само собою, без антропофагии, подёт всё прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность и наступит новое.» (15, 83).

До сих пор все ценности мы сводили к Христу, как абсолютной ценности. В христианском мироздании бог является тоже одним из аспектов: точки зрения абсолютной правды, справедливости. (Поэтому на иконах его изображают как всевидящее око.) Если мы уберём Христа из мироздания, то исчезнет идеал, и у людей станет хаотичным миропонимание. Что мы можем поставить на его место?

В постановке вопроса чувствуется критика Просвещения, которое ставило в центр мироздания человека и безусловно верило во всемогущество человеческого разума. Достоевский и Толстой хотели бы восстановить роль и прежнее место религии, которое она утратила вследствие распространения Просвещения. Они не фанатично верили в Бога, а подчёркивали человеческую сущность Христа, в котором видели символ самых благородных человеческих ценностей.

В своих публицистических трудах Достоевский и Толстой иногда были пристрастны в спорах между богоискателями и безбожниками. А в своих же художественных произведениях они стремились к полной объективности. Они приводили серьёзные доводы как в защиту веры, так и против неё. В их романах сражаются абсолютно серьёзно и в полном вооружении герои - представители обеих позиций.

Толстой повествует с бестрастной объективностью о споре между атеистом Левиным с верующим священником и нет ни малейшего признака того, чья точка зрения приемлема для него. Этот эпизод писатель переработал четыре раза, пока из него абсолютно не исчез его личный взгляд.

Братья Карамазовы - это тоже шедевр русской объективной прозы. В романе почти не встречаются описания, в нём преобладают страстные споры о вере, диспуты. В кипении страстей почти исчезает эпическое повествование и не остаётся ничего другого, как раскалённый до бела диалог. Но

рассказчик-летописец до конца сохраняет свою беспристрастность.

Сразу же в начале романа в келье старца Зосимы разгорается спор в связи со статьёй Ивана об основах церковно-общественного суда, которая непосредственно связана с главной проблематикой произведения. Рассказчик выстраивает противоположные мнения без всякого пристрастия, а своего (писательского) он не высказывает. «А между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка.» (14, 16).

Одним из ведущих мотивов романов Достоевского являются вопросы о Боге и бессмертии. Споры Ивана и Алёши, Ивана и Зосимы о вопросах, неподдающихся эмпиричным чувствам, находящихся за пределами человеческих ощущений - это тонко проведённое метафизическое равенство.

На каждый тезис Иван находит антитезис. В его упрёках, которые он делает Богу за то, что он плохо сотворил и устроил мир, Достоевский даёт свободный ход взглядам, диаметрально противоположным его собственным убеждениям. Рационалист Иван не видит в миропорядке разумности, ибо, по его мнению, ничем нельзя обосновать страдания детей. Он не принимает гармонию в мире, основанную на детских слезах. Он доходит до отрицания Бога из-за любви к людям.

Достоевский в ходе написания романа, когда дошёл до конца этих разговоров, сам был поражен, к каким выводам привела его диалектическая логика. Председателю Синода - Победоносцеву - он писал о том, что образом старца Зосимы ему нужно ответить на обвинения Ивана: «Вы тут же задаёте *необходимейший* вопрос: что ответу на все эти атеистические положения у меня пока не оказалось, а их надо. То-то и есть и в этом-то теперь моя забота и всё моё беспокойство. Ибо ответом на всю эту *отрицательную сторону* я и предположил бы вот этой 6-ой книге, «Русский инок», которая появится 31 августа. А потому и трепещу за неё в том смысле: будет ли она *достаточным* ответом. Тем более, что ответ-то ведь не прямой, не на положения прежде выраженные (В «В<еликом> инквизиторе» и прежде) по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо противуположное выше выраженному мировоззрению, - но представляется опять-таки не по пунктам, а, так сказать, в художественной картине.» (30/I, 121-122)

Он сформулировал ответ, однако его *позитивная сторона* оказалась более бледной, чем негативная. Василия Розанова тоже не убедили ответы русского старца на сомнения Ивана: «Построить опровержение этой диалектики, столь же глубокое и строгое, как она сама, без сомнения, составит одну из труднейших задач нашей философской и богословской литературы в будущем.» (Розанов, 1894, 89).

Достоевский не смог придать такую убеждающую силу утверждениям Зосимы, как отрицаниям Ивана. Старцу не удалось раскрыть противоречивость в системе доводов своего противника и дать убедительный ответ на все жизненно важные вопросы, ибо после высказывания своих представлений об объединении человечества у него хватило времени лишь на то, чтобы благословить до своей смерти самого любимого ученика, Алёшу. Достоевский удалил его из действия романа. Мёртвое тело Зосимы провоняло и тем самым пошатнуло веру людей, ожидавших чуда. Слово провоняло имеет свою, разрушающую авторитет, функцию, поэтому писатель не допустил, чтобы редактор вычеркнул это слово из текста: «Умоляю Вас, Николай Алексеевич, в этой книге ничего не вычёркивать. Да и нечего, *всё в порядке*. Есть одно только словце (про труп мёртвого): провонял. Но выговаривает его отец Ферапонт, а он не может говорить иначе, и если б даже мог сказать: *пропах*, то не скажет, а скажет *провонял*. Пропустите это, *ради Христа*.» (30/I, 126)

Достоевский дал старцу греческое имя. Зосима - означает *живой, живущий*. Мы можем сказать так: nomen non est omen. Но имя старца указывает на жизнь человеческой души. Запах же начавшего разлагаться тела выражает грешность тела, а не ставит под сомнение правильность его учения, хотя оно в данных условиях является невыполнимым.

Братья Карамазовы - двухплановый роман. Убийство отца одинаково мотивировано и на уровне философии и психологии так же, как и в трагедии Эсхила с точки зрения бога и человека было обосновано убийство матери. Убийством Клитемнестры Орест утверждает превосходство патриархального общества перед матриархальным. Усложняет конфликт и то, что Орест, мстя за смерть отца (то есть правосудием), совершает новое преступление, чем вызывает гнев Эринний. Правовая система греческого государства, полиса, вступает в трагическое противоречие с человеческими страстями и кровной местью. В романе Достоевского убийство отца имеет одну предполагаемую и одну реальную причину. Фиктивная причина: отец не отдаёт законное наследство сыну и к тому же, с

помощью этих денег он хочет сманить к себе его возлюбленную. Мотив денег переплетается с ревностью и поведёт судебное следствие по ложному пути. Ведь убийцей является не Митя, а Смердяков, который убивает не из-за денег, а во имя идеи «всё позволено», являющейся «соблазнительной теорией подлецам.» (14, 79). Правда, существует ещё одна прагматическая причина: он хочет открыть трактир в Париже, но после убийства даже и не думает об этом.

Юридически больше всего в убийство отца замешан Митя, морально - Иван. Ибо он является идейным зачинателем убийства: Смердяков является лишь орудием исполнения. Три встречи Ивана со Смердяковым открывают первому глаза на его роль в убийстве и ответственность его. «Смердяков видимо стал считать себя бог знает почему в чём-то наконец с Иваном Фёдоровичем как бы солидарным, говорил всегда в таком тоне, будто между ними вдвоём было уже что-то условленное и как бы секретное, что-то когда-то произнесённое с обоих сторон, и лишь им обоим только известное, а другим около них копошившимся смертным так даже и непонятное.» (14, 243).

После убийства, Смердяков - этот поздний потомок человека из подполья - как бы возвышается над своим духовным наставником. С Иваном он разговаривает так, как будто имеет власть над ним или, по крайней мере, равен ему. Оружие, выкованное из ложной идеи, обращается против собственного творца. Иван расплачивается за своё циничное невмешательство в убийство, за сделку с чёртом.

Убийство является косвенным следствием распада христианского миропорядка. По мнению Достоевского, в мире без Бога закономерно господствует теория «всё дозволено», радикальный волюнтаризм, по которому дозволено убивать и отца. Отцеубийство - это следствие социальной бесприютности, спутанных эмоционально-материальных отношений, которые усугубляются чувством трансцендентальной бесприютности. Философский план порождает духовный. Он демонстрирует то, что изображённые события, хотя они и частичны, но в то же время являются проявлением общего закона.

Убийство в хорошо раскрываемых причинно-следственных отношениях находится в непосредственной связи с мировоззренческим кризисом героев романа. Семейство Карамазовых, как и большинство русских дворянских гнёзд, являлось рассадником помещичьего деспотизма. Убийство в романе переплетается с мотивом бунта против феодального самодержавия и тиранства. Иван и Митя всем сердцем ненавидят в отце деспота, причудливого старого шута. Это вызывает в

них мысли о его убийстве. (Митя: «Зачем живёт такой человек!» (14, 63), Иван: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!"» (14, 129)

В центре фабульной структуры *Братьев Карамазовых* находится отцеубийство. В фокусе идейной проблематики романа находится легенда о великом инквизиторе. Даже убийство в легенде получает своё религиозно-философское объяснение. Композиционные нити сходятся в этот идейный центр или расходятся от него.

«Если мы рассмотрим эту историю с точки зрения концепции о человеке, тогда мы можем видеть борьбу двух принципов и перед нами предстанет противоборство между человекобогом и богочеловеком: первый воплощается в образе Христа, а второй - в великом инквизиторе». (Juhász, 1984, 104).

И Христос, и инквизитор хотели бы объединить в общем загоне разбегающую паству. Оба они мечтают о создании мировой гармонии. В этом они едины, но методы их различны. Руководящим принципом действий инквизитора является не любовь к ближнему, а жажда власти и господства. «Мы исправили подвиг твой и основали его на *чуде, тайне и авторитете.*» (14, 234). По его мнению только так можно обуздать «дикое, многомиллионное стадо». Человечеству он предлагает земные блага взамен свободы. «Клянусь, человек, слабее и ниже создан, чем ты о нём думал!» (14, 233) Он считает, что человек перенесёт любое своё порабощение, только чтобы его кормили. Христос наоборот, не хочет, чтобы людей лишили свободы подачкой хлеба или авторитетом власти.

Нельзя однозначно решить, кто из них прав. Иван ставит под сомнение правоту Христа, ибо тот нагружает на плечи людей такую жестокую тяжесть, как свободу выбора. В его понимании инквизитор является больше человеколюбцем, чем Христос, так как он снимает с их плеч мучительное бремя свободы и берёт на себя право и ответственность принимать решения.

Утопии Христа - любви к ближнему инквизитор противопоставляет другую утопию - свою мечту об идеально устроенной мировой империи, во главе которой стоит он.

Рассказчик Достоевского никого не судит, а лишь перечисляет факты без гнева и пристрастия. Из этого, однако вовсе не вытекает, что оба они правы. В романе объективная правда выкристаллизовывается путём столкновения субъективной правды отдельных героев.

Формой легенды является внутренний монолог, но Достоевский строит его так, что он кажется диалогом. Великий религиозный реформатор как бы ведёт диалог сам с собой: «Христос всё время молчит, он остаётся в тени. Положительная религиозная идея не находит себе выражения в слове. Истина о свободе неизреченна. Выразима лишь идея о принуждении.» (Бердяев, 1923, 196).

В конечном итоге для читателя не представляет трудности решить - чью правду считать правильной. «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула» (14, 237) - говорит Алёша и точно также целует в губы старшего брата, как Христос инквизитора «в его бескровные девяностолетние уста». (14, 239) В такой безмолвной форме отвечает действенная любовь на противоположные доводы.

Через эту объективность просматривается то, что Достоевский сердцем признаёт правду за Иисусом и Алёшей, но разумом более вескими считает доводы великого инквизитора и Ивана. Он не отождествляется ни с одной из точек зрения. Ибо, если бы он был согласен с одной из них, то было бы это в ущерб другой. А эта пристрастность противоречила бы тому объективному методу изображения, которому Достоевский был верен, начиная с самого первого романа: «Во всём они привыкли видеть рожу сочинителя: я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорил Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может». (28/1, 117)

Достоевский объективен как в раскрытии психологического мотива отцеубийства, так и в разоблачении философских причин поступков. На судебном процессе он с такой же убедительной силой строит речь прокурора, как и адвоката. Речи защитника и обвинителя являются великолепным примером софистического искусства спорить. «Господа присяжные, психология о двух концах и мы тоже умеем понимать психологию» (15, 162) - говорил адвокат и с помощью духовной манипуляции он доказывает: так как «в настоящем же деле, Фёдор Павлович Карамазов, нисколько не подходил под то понятие об отце...» (15, 168), значит и отцеубийства не было.

Достоевский потому считает опасными фальшивые психологические доводы, что за правильными на первый взгляд аргументами, применяя скрытые различные психологические уловки, одинаково успешно можно доказать виновность или невиновность обвиняемого. Как правильно отметила Ева Анчел, Достоевский потому протестовал против психологии, ибо «если, уходя в прошлое, без особой трудности можно объяснить без пробелов - почему данный человек совершил то, что им сделано

-, тогда волей-неволей и в будущем может вырисовываться фатальное предназначение судьбы». (Ancsel, 1983, 363). Что и случилось с Раскольниковым.

Односторонний психологический подход закономерно приводит к судебной ошибке. Адвокат в полной мере избавляет Митю от моральной ответственности, а прокурор не находит для него никакого оправдания. Обвинительная речь прокурора и речь защитника представляют собой мастерски созданное психологическое уравнение, следовательно, ни одна из его составных частей не может претендовать на полную обоснованность. Естественно, и Митя протестует против того, чтобы в нём усматривали либо благородного человека, либо - подлеца: «А вот именно потому, что мы натуры широкие, карамазовские - я ведь к тому и веду, - способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения». (15, 129).

Меч правосудия падает всё же не на безвинного человека. Митя, безусловно, не виновен в убийстве отца, но считает себя виновным, так как он желал его смерти. На его совести лежат другие «жертвы»: он чуть не убил слугу, старика Григория, унизил Катерину Ивановну, оскорбил отставного штабс-капитана Снегирёва и этим самым обрушил неимоверные страдания на Илюшечку. За эти преступления Митя готов нести наказание. Он сознаёт, что залогом его морального возрождения являются добровольно принятые на себя страдания вместо других. «За детё-то это я теперь в Сибирь пойду, я не убил, но мне надо в Сибирь пойти». (15, 10).

Самопожертвование является наивысшим признаком свободы личности. Такое страдание морально превосходит горе и мученичество благородных нищих и обездоленных судьбой людей, типа Мармеладова и Снегирёва.

Нравственное возрождение Мити намечено только бегло. Достоевский в одном из своих писем пишет, что он хотел подробнее разработать моральное обновление своего героя. «К тому же намечу ещё сильнее характер Мити Карамазова: он очищается сердцем и совестью под грозой несчастья и ложного обвинения. Принимает душой наказание не за то, что он сделал, а за то, что он был так безобразен, что мог и хотел сделать преступление, в котором ложно будет обвинён судебной ошибкой. Характер вполне русский: гром не грянет - мужик не перекрестится. Нравственное очищение его начинается уже во время нескольких часов предварительного следствия, на которое и предназначаю эту 9-ю книгу.» (30/I, 130)

Совесть Мити пробуждается по императиву нравственности, которые ему внушает его соучастие в преступлении. Поэтому он добровольно принимает на себя 20 лет рудников и остаётся абсолютно равнодушным к судебной комедии.

Осуждение его проходит в двух планах: в плане гражданского уголовного кодекса и в плане морального взвешивания и осуждения поступка. Так сочетаются в романе интонирующее начало сюжета и венчающее его заключение.

Ошибочный судебный приговор как бы подтверждает идейный смысл статьи Ивана «Об основах церковно-общественного суда». На самом же деле доказывает: только то наказание какого-либо преступления является действительно устрашающим и карающим которое вытекает из собственной совести преступника. Бездушная машина правосудия только ещё больше возмущает человеческое сердце и не направляет преступника на путь истинный. Пример Мити ясно демонстрирует, что только нравственный императив сможет перековать человека, а мёртвые буквы закона не в состоянии ничего изменить и параграфы не могут заменить совесть человека. Роман заканчивается моральной победой Мити и Грушеньки. Оба они прошли через тяжёлые испытания, но нашли в себе достаточно сил, чтобы начать новую жизнь.

Условием рождения нового общества является стремление героев освободиться и очиститься от наследных грехов. Умирающий мир хоронит в себе неспособных к обновлению и рождает новых людей. Последними фигурами в исчезающем мире являются - Фёдор Павлович, Смердяков, Зосима. Алёша и подростки - первые из наступающего будущего. Жизнь является единством распада и построения. Кризис не обязательно означает отступление назад, а может быть сопровождающим явлением рождения нового общества. Из дисгармонии возникает гармония. Из царства карамазовской тьмы рождается свет, а из чрева старого мира - новый человек.

В конце романа новое толкование, глубокий смысл получает цитата из Евангелия, написанная в начале книги.

> «Истинно, истинно говорю вам:
> если пшеничное зерно, падши в
> землю, не умрёт, то останется одно;
> а если умрёт, то принесёт много
> плода». (14, 5).

Притча о зерне, упавшем в землю, в глубоком смысле означает творческое самопожертвование и символизирует секрет

спасительных страданий, которые имеются в природе. Этот эпиграф является универсальным, своеобразной формулировкой основной идеи романа. Он выражается словами, взятыми из Евангелия, смысл которых нельзя упростить и довести до очевидности какого-то обычного, бытового понятия. Он не имеет прямого отношения ни к какой-либо сцене или к какому-нибудь герою, а имеет всеобщее значение. Слова евангелиста Иоанна в продолжении романа были бы тесно связаны с личностью самого младшего из Карамазовых - Алёшей, которому нужно было бы умереть подобно пшеничному зерну, упавшему в землю, чтобы принести «много плода», - найти многочисленных последователей.

Воскресение

> Роман - та свободная форма, в которой есть место и свобода для выражения всего, что только переживает внутри и во вне человек. (Толстой, 1928-1959, 30, 359)

Пушкин был уверен в том, что история дворянства равносильна истории народа: «Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа». (VI, 50). В России до 1861 года дворянство считалось нацией. Его традиции относили к народным традициям. Взгляд на историю Толстого в *Войне и мире* рождён был тоже в этом духе. Во время написания *Анны Карениной* писатель осознал, что не может идти дальше по начатой дороге - время патриархальной гармонии прошло. Рассеялись его иллюзии о прогрессивной роли дворянства. Выяснилось, что хранителем национальных традиций является не верхний образованный слой общества, подражавший европейской культуре и даже потерявший знание родного языка, а крестьянство, которое на протяжении тысячилетий почти нисколько не изменилось. Значит, надо вернуться к мужику, от которого отвернулось дворянство под влиянием чужой культуры.

Требование литературы, сменяющей дворянскую, появляется всё сильнее. Нужно что-то новое, - отмечал Достоевский, «ведь это помещичья литература. Она сказала всё, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого)». (29/I, 216)

Хотя *Анна Каренина* с новой точки зрения поднимает вопрос народной жизни, но и по-прежнему в центре внимания романа стоит «кающийся дворянин». Мужики - Пармёновы, Титы,

Фоканычи - появляются только в поле зрения помещика Левина. Они не являются объектами изображения, а лишь символами поиска идеала героя дворянского происхождения.

После *Анны Карениной* Толстой более, чем десять лет не писал романов. Он экспериментировал в таком жанровом виде, в котором жизнь помещиков и крестьян он мог бы изобразить в острых противоречиях. Один из его незаконченных набросков «Трудящиеся и обремененные» начинается так: «Родится молодой Князь и в то же время родится ему слуга». (Толстой, 1928-1959, 17, 312). Позднее писатель отказался от этого наброска. Он не считал его подходящим для всеобъемлющего изображения общественных противоречий. Тем более, что историю господина и слуги Гончаров уже разработал в своём романе *Обломов*.)

Последний роман Толстого *Воскресение* является первым в том отношении, что в истории русского романа в нём впервые фигурирует герой народного происхождения, являющийся таким же важным, как и герой, имеющий дворянское происхождение. У Пушкина Татьяна сюжетно равноправна с Онегиным, но она не крестьянка, а барышня из дворянских кругов. Она нравственно возвышается над петербургским аристократом тем, что у неё русская душа. Татьяна не потеряла связи с родной землёй. «Может быть, Пушкин даже лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина, ибо бесспорно она главная героиня поэмы» (26, 140), - отметил Достоевский. Коренную переоценку и перестановку ролей героя и героини Толстой осуществил в *Воскресении*. Новое содержание требовало и героя нового типа. Нужно было изменить и точку зрения писателя, что было не так просто. Над своим последним романом Толстой работал двенадцать лет - больше, чем над *Войной и миром* и *Анной Карениной* взятыми вместе. Он оставил после себя шесть незаконченных и два законченных варианта романа. Толстой долго настаивал на главной роли в романе князя Нехлюдова, пока не уяснил для самого себя, что нужно изобразить «положительно и серьёзно её и отрицательно и с усмешкой его». (XXII, 62).

Осенью 1895 года он записал в свой дневник два важных замечания: «Брался за *Воскресение* и убедился, что это всё скверно, что центр тяжести не там, где должен быть.» (XXII, 36). Другая запись: «Сейчас ходил гулять и ясно понял, отчего у меня не идёт *Воскресение*. Ложно начато. Я понял это, обдумывая рассказ о детях - *Кто прав*; я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то тень, то отрицательное. И то же понял и

о *Воскресении*. Надо начать с неё. Сейчас хочу начать». (XXII, 38).

Основой фабулы *Воскресения* служила реальная история, которую рассказал Толстому из своей судебной практики прокурор Анатолий Кони. Литературные реминисценции тоже действовали на писателя, например, *Бедная Лиза* Карамзина, в которой бессердечный аристократ от скуки вскруживает голову невинной крестьянской девушке и этим самым губит её. Слезливую мелодраму Эраста и Лизы Толстой привил в общественный роман-прозрение.

Однако *Воскресение* в его архитектонике следует не карамзинской, а пушкинской модели создания романа. В романе два героя – Нехлюдов и Катюша Маслова, являющаяся сюжетно и идейно одинаково важной с ним. Сначала князь оставляет влюблённую в него Катюшу, а затем она отвергает его. Завязка в обоих романах исходит из чувства между женщиной и мужчиной, но доходит до другого уровня. Структура *Воскресения* сочетает в себе карамзино-пушкинское наследство. Несмотря на их фабульное и сюжетное сходство, эти произведения всё же в такой мере отличаются друг от друга, что ни одно из них не кажется повторением другого.

У Толстого любовная интрига является не материалом, а только прологом романа. Она служит лишь поводом для начала конфликта. В дальнейшем повествователь отказывается от того, чтобы приковать внимание читателя к себе банальными сердечными делами. Его интерес направлен, в первую очередь, не на отношения двух главных героев, а на среду, в которой они действуют – мир судей, адвокатов, заключённых и тюремных надзирателей. Толстой поставил акцент не на изображение поэтической любви, хотя и в этом отношении в романе имеются яркие страницы, а на произвол русского самосудия, на его ошибки и жертвы. Любовный конфликт он глубоко вложил в русскую действительность.

Писатель объединяет в романе две биографии по принципу контраста. Это уже делалось до него и другими. Качественная новизна его романа заключается в том, что он выбирает героя из высших аристократических кругов, а героиню – из нижних слоёв народа. Только с помощью показа поляризированных по своему общественному положению героев, можно было охватить бездны и высоты «верхов» и «низов». Только таким образом можно было убедительно объединить отрицание жизни аристократов, стоящих на самом верху, с утверждением стремлений людей, стоящих в самом низу. Изменение точки зрения взаимосвязано с изменением миропонимания Толстого. Он

видел самую важную национальную силу, хранителя будущего России уже не в дворянстве, а в крестьянстве. Поэтому в центре проблематики *Воскресения* оказывается вместо внутренней душевной драмы дворянского героя реальная трагедия Катюши. Князь является представителем лишь меншинства высшего общества, а Катюша же - представляет собой большинство народа.

Архитектоника *Воскресения* проста по сравнению с предыдущими романами Толстого. Роман начинается не с побочного действия, как *Война и мир* и *Анна Каренина*, а сразу с сущености дела. У него нет побочных линий действия. События и герои располагаются вокруг Нехлюдова и Масловой как двух магнитных полюсов. Герои романа, чередущиеся калейдоскопически, или совсем событийно не связаны друг с другом, или связаны очень слабо. Их соединяет лишь то, что они вступают в связь с Масловой и Нехлюдовым, хлопочущим о её деле. Все герои романа, начиная с судей, включая уголовных преступников и кончая политическими заключёнными, показаны глазами их двоих. Структуру романа организует двойная точка зрения, которая освещает события с аспектов постороннего наблюдателя и участника событий. Рассказчик постоянно переключает своё внимание с одного плана на другой. Сдвоенная точка зрения означает двойную систему ценностей.

Архитектоника *Воскресения* стройна и пропорциональна. Сюжет не загромождают подробные описания. Конфликт в романе драматически сжат. Структура романа строится не на расположенных параллельно друг с другом линиях действия, а основана на принципе контрапункта. Толстой и в своих предыдущих романах охотно использовал контрастную постановку города и деревни, войны и мира, счастливых и несчастливых семей и противопопоставление разных судеб: Наполеон-Кутузов, Елена Курагина-Наташа Ростова и т.д., но - *Воскресение* единственный роман у него, действие которого построено исключительно на принципе контраста.

При написании романа *Воскресение* Толстой опирался на богатую традицию русского романа-путешествия. Он использовал всё то, что накопилось в этом жанре, начиная с плутовских романов Чулкова и Нарежного, путешествием Радищего, поэмой Гоголя и кончая очерком-путешествием Чехова *Остров Сахалин*. (Последний он читал во время написании *Воскресения*, и *Остров Сахалин* произвёл на него огромное впечатление.)

В этом жанре чаще всего встречаются два подтипа романа. В первом - грешный человек ехал в Святую землю с намерением

исправиться. Чаще всего его целью были святая гора Афон и город Иерусалим. В другом же - праведный человек с открытыми глазами путешествовал по свету - на родине или за границей - и тем временем замечал превратности, пороки, которые показывал перед читателями с нескрываемой целью исправления. Толстой объединяет оба подтипа: у него герои отправляются в дорогу грешными и прибывают праведными людьми в Сибирь, в это великое Чистилище.

На протяжении столетий жил в русской литературе жанр роман-путешествие, пока Толстой не соединил социографически верный путевой дневник с богатыми традициями психологического романа. Роман Толстого отличается от традиционного романа-путешествия тем, что его герои изменяли свои места не только топографически, но, между тем, они изменялись и нравственно - становились лучше. Путешествие соединяется голгофой души. Поездка Нехлюдова получает характер покаяния. Эндре Тёрёк метко указывает на то, что пока «священные герои Достоевского (Алёша и Мышкин - З. Х.) *существуют* в мире, то толстовские же - *движутся*». (Török, 1979, 157).

Нехлюдов - тип русского путешественника конца XIX века. Он тоже постоянно в пути также, как Онегин, Печорин, Чичиков, но цель и направление его путешествия являются другими. Скитания Онегина сюжетно не изображены, они вытесняются из романа. Печорина же Лермонтов переносит в излюбленное место романтиков - на Кавказ, хотя это место служит лишь фоном для душевного путешествия героя. Чичиков едет в маленькие русские города и деревни, но отличается от Онегина и Печорина тем, что он во время путешествия душевно не изменяется. Нехлюдов тоже открывает новые миры, но не в географическом, а в этнографическом, социографическом смысле. ««Да совсем новый, другой, новый мир», - думал Нехлюдов, глядя на эти сухие, мускулистые члены, грубые домодельные одежды и загорелые, ласковые и измученные лица и чувствуя себя со всех сторон окружённым совсем новыми людьми с их серьёзными интересами, радостями и страданиями настоящей трудовой и человеческой жизни.
«- Вот он, le vrai grand monde», - думал Нехлюдов, вспоминая фразу, сказанную князем Корчагиным, и весь этот праздный, роскошный мир Корчагиных с их ничтожными, жалкими интересами.» (XIII, 372)

Композиционно *Воскресение* делится на две части - на краткое эстетическое вступление, в котором изображена поэтическая любовь Катюши и Нехлюдова, и на этическую часть,

в которой показано их душевное возрождение. Толстой сгустил поэтичность сместив её в далёкое прошлое - в дороманное время. Любовь молодых начинается поцелуями, цветением сирени, пасхальным ходом в мягком дворянском гнезде - в провинциальной усадьбе тётушек Нехлюдова - и заканчивается в Сибири - в тюрьме, полной вшей и слёз. После акта любви следует сцена ненависти. Эстетическая часть служит лишь поводом для раскрытия этического смысла произведения. Поэтическое описание юного влечения друг к другу Катюши и Нехлюдова необходимо потому, ибо только на этом фоне открывается возможность правдивого изображения их воскресения. Красота этой сцены подчёркивает безобразие человеческих отношений. Эстетическая сторона уравновешивает и контрапунктирует этическую. Первая часть романа показывает чувственный провал героев, а вторая, более содержательная часть - представляет нам их моральное возрождение. Это творческое намерение писателя выражается и в композиционных пропорциях. Эротические главы соблазнения занимают всего двадцать страниц, а судебный процесс - в три раза больше. Остальные части действия происходят в остроге, в тюрьме или же на квартирах и в конторах сановников судейства, к которым приходит Нехлюдов с просьбой освобождения Катюши и других несправедливо осуждённых каторжников.

Нехлюдов принадлежит к тем толстовским кающимся дворянам, в которых заговорил голос совести, являющийся синонимом сознания ответственности за ближних. Поворотным моментов в его жизни является то, что он меняет чувственно-эстетический аспект на этический: «В Нехлюдове, как и во всех людях, было два человека. Один - духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и других людей, и другой - животный человек, ищущий блага только себе и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира.» (XII, 58) В первый период жизни героя, который Толстой называл «сумасшествием эгоизма», человек-зверь подавил в нехлюдове духовного человека. Его случайная встреча на суде с той девушкой, которую он когда-то соблазнил, заставляет его осознать свой моральный долг.

Проблема душевного рождения стоит в фокусе поздних прозаических произведений Толстого точно также, как и в его драмах. Произведения *Смерть Ивана Ильича, Хозяин и работник, Власть тьмы, И свет во тьме светит* - поднимают вопрос практической этики также, как и *Воскресение*. В героях рассказов и драм чувство ответственности просыпается обычно в конце жизненного пути, незадолго до смерти. По сравнению с

предыдущими произведениями совершенно другую архитектонику имеет роман, в котором прозрение героя происходит уже в экспозиции, в начале жизненного пути. В Нехлюдове уже во время судебного процесса пробуждается чувство ответственности, которое в дальнейшем определяет его поступки. Процесс осознания собственной ответственности развёртывается на протяжении всего романа. Сочувствие к людям, и вытекающая из этого, действенная любовь, появляется не символом поиска идеала, а реализуется в поступках героя.

Толстой даёт почувствовать как в душе Нехлюдова зарождается чувство жалости и сочувствия к падшей, страдающей женщине. На суде он ещё боится того, что прольётся свет на его подлый поступок. Позднее он принимает на себя и вину других, хотя не один он виноват в том, что Катюша оказалась там, куда она попала. И другие несут ответственность за её судьбу: её отец - проезжий цыган, которого она и не знала: барышни - старые девы, которые изгнали её из дома после первого проступка; её тётка, которая оставила её в беде; новые хозяева - лесничий и становой, которые воспользовавшись беззащитным положением девушки, хотели поразвлекаться с ней; сыщица дома терпимости и работники этого заведения; судьи и присяжные, которые по ошибке осудили её на каторгу. Нехлюдов является только одним звеном в цепи бесчувственности и безответственности.

Вторая часть романа, по замыслу автора, происходит в той же цепной реакции, но в противоположном направлении. В душе соблазнителя зазвучит голос совести. В нём пробуждается жажда морального исправления, которая распространяется сначала на Катюшу, а затем - на всё более широкий круг людей, окружающий их.

Прозрение Нехлюдова имеет две ступени - просветление и воскресение. Сначала он чувствует личную вину только за испорченную жизнь девушки, позднее же и за судьбы других тоже. «О чём бы он ни думал теперь, что бы ни делал, общее настроение его было это чувство жалости и умиления не только к ней, но и ко всем людям.» (XII, 383)

То, что в зале суда у него пробуждается душевное «я», имеет причины духовного порядка. Он приходит к выводу, что не только отдельному человеку нужно возродиться, но и всему миру. Просветление Нехлюдова в начале романа адресовано только ему, а прозрение в эпилоге - это моральная заповедь для всех. В какой мере оттеснены моральные проблемы изображением общественных пороков, в такой же мере уменьшалась и роль Нехлюдова в воскресении Катюши.

Постепенно организующим центром действия становится героиня. Пользуясь излюбленным словом Толстого, она оказывается фокусом, к которому стремятся все лучи и от которого они исходят.

Переоценка ролей Катюши и Нехлюдова изменили и развязку романа. Толстой долгое время считал, что правильной развязкой будет то, что мужчина браком с девушкой искупает свою вину перед ней. (Уже и Левин мечтал о том, что женится на крестьянской девушке.) Нехлюдов, хоть и предлагает Катюше выйти замуж за него, но брак всё же не состоится. «Начал перечитывать *Воскресение* и, дойдя до *его* решения жениться, с отвращением бросил. Всё неверно, выдумано, слабо.» (XXII, 62).

Оказывается, настоящей развязкой будет не то, что князь жениться на падшей женщине, а то, что *она* откажется от предложения мужчины. «– Уйди от меня. Я каторжная, а ты князь, и нечего тебе тут быть, – вскрикнула она, вся преображённая гневом, вырывая у него руку. – Ты мной хочешь спастись, – продолжала она, торопясь высказать всё, что поднялось в её душе. – Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись!» (XIII, 172-173). Предложение Нехлюдова жениться на Катюше получает парадоксальную окраску тогда, когда Симонсон признаётся ему, что любит Катюшу и хочет жениться на ней. Следовательно, донкихотский жест князя становится бессмысленным, а его присутствие – лишним.

Нехлюдов воскрес потому, что проявляет душевное сочувствие к страданием других. А Катюша Маслова возрождается потому, что принимает на себу настоящую общность судьбы с преследуемыми народниками.

Душевное возрождение героев *Воскресения* Толстой изображает, странным образом, не психологическими средствами. Он раскрывает характер в действиях и поступках. «Для меня главное – душевная жизнь, выражающаяся в сценах.» (XIX-XX, 443).

Ромен Роллан обратил внимание на то, что в позднем периоде творчества Толстого в его художественном мышлении господствует драматическая форма. В какой мере усиливается драматический принцип, в такой же степени уменьшается потребность в психологическом изображении. Драматический повествователь говорит не о том, что чувствуют или думают герои, а показывает самого действующего человека. Акцент с драматических характеров перемещается на драматичность ситуации.

Толстой с такой же иронией изображает намерения прокурора, чтобы «проникнуть в глубь психологического преступления и обнаружить язвы общества»(XIII, 77), как и Достоевский в *Братьях Карамазовых*. Он так же мало снисходителен по отношению к психологическому методу адвоката. Толстой высмеивает и его: «Хотел он подпустить красноречия, сделав обзор того, как была вовлечена в разврат Маслова мужчиной, который остался безнаказанным, тогда как она должна была нести всю тяжесть своего падения, но это его экскурсия в область психологии совсем не вышла, так что всем было совестно. Когда он мямлил о жестокости мужчин и беспомощности женщин, то председатель, желая облегчить его, попросил держаться ближе сущности дела.» (XIII, 80).

Во имя объективной прозы Толстой отвернулся от диалектики души. Психологизирующий метод всегда связан с морализацией: в противовес объективности он подчёркивает субъективные аспекты. Объективный рассказчик не пытается разгадать чувства героев, движущие силы их поступков или же вложить в уста других героев ключ к их разгадке. Он пишет так, как будто события происходят перед ним, а он является их очевидцем. Достоевский словами повествователя *Бесов* метко раскрыл сущность этого метода: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи». (10, 166).

Толстой и сам говорил о том, что «нехорошо в беллетристике - описание от лица автора. Нужно описывать, как отражается то или другое на действующих лицах». (Литературное наследство, т. 37-38, 1939, 533.).

Объективный писатель не *описывает*, не рассказывает, а *создаёт диалоги*, т. е. даёт герою самому говорить. В этом и заключается существенная разница между, в основном, нарративным методом повествования у Толстого и, в большинстве случаев, - драматизирующим методом повествования Достоевского. Если мы сравним изображение судебного процесса в *Братьях Карамазовых* и в *Воскресении*, то будет ясно видна эта разница.

В романе Достоевского обвиняемые, свидетели, прокурор и адвокат говорят на протяжении многих страниц без того, чтобы кто-либо помешал бы им в высказывании своей точки зрения. Толстой же постоянно берёт обратно слово у своих героев. Прокурор только начинает свою речь, когда нарратор прерывает его одним коротким предложением: «Товарищ прокурор говорил очень долго» (XIII, 77), и берёт у него слово обратно. Адвокат Масловой и вовсе не получает слово. Вместо него

рассказчик обобщает сущность его речи. Так же он поступает во время чтения заключения медицинской экспертизы, чтения протокола следствия и т. д. Секретарь, врач зачитывают только несколько статей, когда повествователь прерывает их предложенем - «ещё тринадцать пунктов» (XIII, 75), и затем говорит сам.

Описания, включённые и промежутки между диалогами, читатель всё же воспринимает не так, будто всезнающий повествователь хотел бы подняться над героями и событиями. Он ощущает, что подытоженные слова на самом деле прозвучали. Рассказчик только потому не развёртывает их в полном объёме, что тем самым не хочет терять время и надоедать читателю.

В *Воскресении* повествователь не становится героем произведения, как это происходит во многих романах Достоевского, не тождественен с самим автором, и не является его рупором. Толстой от всезнающего рассказчика *Войны и мира приближается к методу очевидца-повествователя в Воскресении.* Немирович-Данченко, когда ставил на сцене Московского художественного театра *Воскресение*, понял важную функцию рассказчика и поэтому роль нарратора поручил отдельному артисту, который появляется на сцене не в костюме Толстого.

Сцену суда из романа Достоевского можно поставить на сцене не изменяя ни одного слова. Писатель из диалогов устраняет даже такие авторские ремарки, как «он крикнул», «закричал», «сказал» и т. д. (Но постановка всего романа на сцене - исходя из жанровой специфики драмы, вызывает большие трудности.)

Структура *Воскресения* - inclusive: диалогизированные сцены охватывают авторские подытоживания. Роман вбирает в себя все атрибуты и церемонию судейства и судопроизводства. Он охватывает почти весь круг вопросов политической, религиозной и общественной жизни, в нём поднимается вопрос земельной собственности, обсуждается отношение государства и церкви, рассматривается преследование сектанства и т. д. Толстой смешивает художественный рассказ с публицистикой. Он не заботится о форме, а хочет излить невысказанную правду, которая наболела в его душе. Ему опротивели - fiction, выдумка, неправда.

Отношение Нехлюдова и Катюши является таким зерном фабулы, которое окружают репортажно достоверные факты. Душещипательное описание депортации заключённых в Сибирь Толстой подтверждает фактами: «В начале 80-х годов пять человек арестантов умерло в один день от солнечного удара, в

то время как их переводили из Бутырского замка на вокзал Нижегородской железной дороги» (XIII, 351). Другая заметка писателя: «Факт, описанный в книге Д. А. Линёва *По этапу*». (XIII, 37).

Стремительному ходу действия не препятствуют на каждом шагу художественное описание пейзажей, опоэтизированные картины крестьянской работы, широкие батальные картины, как в предыдущих романах Толстого. Писатель делает материал своего романа более прозрачным, буквально всё он организует систематично, по пунктам. В тоже время он не стремится к тому, чтобы в романе всё совпадало бы точь в точь с действительностью.

Толстой во время написания *Воскресения* пришёл к такому убеждению, что эпоха традиционной художественной литературы уже прошла и необходимо что-то новое: «Форма романа не только не вечна, но и она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (XXI, 494), писал он в своём дневнике 18 июля 1893 года.

Толстой в *Воскресении* экспериментировал такой формой романа, в которой диагноз болезни общества взаимосвязан с прогнозом его исправления. Роман пронизан с одинаковой силой и пафосом отвержения, и одобрения. Он является одновременно отрицающим и утверждающим. Это обвинение против старого мира, которому наступил смертельный час, и в то же время, это страстная речь защитника зарождающейся новой России.

Творчеством Толстого закончилась целая эпоха в истории русского романа. Его современники так видели в *Воскресении* художественное завещание писателя, которым он встречает наступающий новый век.

За свои 60 лет литературной деятельности Толстой создал больше 200 произведений. Среди них - три романа. Все три представляют собой исключительный жанровый феномен. *Война и мир* - историко-семейный роман, вобравший в себя элементы эпоса. *Анна Каренина* - общественно-психологический роман, *Воскресение* - роман-прозрение. Этот монументальный триптих охватывает весь XIX век, отражает всё то, что пережили русские, перечувствовали и передумали о самих себе и о мире. Действие *Войны и мира* начинается в июле 1805 года, *Анны Карениной* - происходит в пореформенных десятилетиях, а *Воскресения* - заканчивается в последние дни столетия. (Толстой закончил роман 17 декабря 1899 года.).

Литература

É. Ancsel: Három tanulmány. A szabadság dilemmái. A megrendült öntudat mitoszai. Írás az éthoszról. (Три исследования. Дилеммы свободы. Мифы поколебленного сознания. Записки о нравственности) Budapest, 1983.

Robert L. Belknap: The Structure of "The Brothers Karamazov". Mouton, Columbia University, 1967.

Основой модели служила идея Роберта Белнапа, но я дополнил ее Смердяковым и чертом, чего просто не принимает во внимание американский исследователь Достоевского. Пунктирной линией я отметил более слабые из двойственных связей женских фигур.

A. Juhász: Nyikolaj Bergyajev. Budapest, 1984.

E. Török: Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma. (Лев Толстой. Миропонимание и форма романа.) Budapest, 1979.

Н. Бердяев: Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923.

И. А. Гончаров: Собрание сочинений в восьми томах. Москва, 1977-1980.

Л. Гроссман: Поэтика Достоевского. Москва, 1925.

Ф. М. Достоевский: Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград, 1972-1990. (Ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы.) Литературное наследство, т. 37-38. Москва, 1939.

В. Розанов: Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. Санкт-Петербург, 1894.

Дневник **А. С. Суворина**. Москва-Петербург. 1923.

Л. Н. Толстой: Полное собрание сочинений в девяноста томах. Москва-Ленинград, 1928-1959.

Л. Н. Толстой: Собрание сочинений в двадцати двух томах. Москва, 1978-1985. (Ссылки на это издание даются с обозначением римской фицрой - тома, а арабской - страницы.)

Е. Трубецкой: Спор Толстого и Соловьёва о государстве. = О религии Льва Толстого, Москва, 1912.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.167-175. 1991 Debrecen

Антиутопии XX-ого века
(Замятин: Мы. - Оруэлл: 1984.)

Й. ГОРЕТИЧ

«Мы», Евгения Замятина и «1984» Джорджа Оруэлла связаны друг с другом в первую очередь на основе литературного жанра, характерного для XX-ого века. Об обоих произведениях принято говорить как о самых известных представителях так называемой антиутопии или негативной утопии.

Об осуществлении будущего человечества существуют три основных представления: катастрофа, утопия и антиутопия. Катастрофическое соображение вовсе не означает, что будущее - безнадежное и, следовательно, спасти человечество приходится путем консервации настоящей формы мирового порядка. Катастрофа, апокалиптические ожидания человека всегда выражают его надежды на то, что существующий мировой порядок в близком будущем разрушится, и конец света, сочетаясь с циклическим пониманием времени окажется одновременно и исходным пунктом к возрождению мира. В этом отношении катастрофический и мифологический взгляды на мир пересекаются.

Катастрофические и утопические представления о будущем похожи друг на друга в том, что оба направления стремятся к замене несовершенного, ложного и грешного мира настоящего прекрасным, изумительным, счастливым миром будущего. Все

таки они различаются в том, что согласно катастрофизму прекрасное будущее будет осуществлено через разрушение мира настоящего, а по утопическим взглядам оно будет достигнуто с помощью самосовершенствования существующего мирового строя.

По катастрофическим и утопическим соображениям будущее остается открытым, незавершенным, а в антиутопиях будущее представляется как нечто неизбежно законченное, неизменяемое и вечное. В негативных утопиях - парадоксально - раскрывается осуществленное будущее, в них показывается, как были-будут осуществлены на практике чисто духовные представления о будущем, описанные в катастрофах или в утопиях. Таким образом в антиутопиях пишется не только о том, что утопические идеи о прекрасном будущем во время их практического осуществления превращаются в свою противоположность, а выясняется и то, что предположенное катастрофизмом возрождение мира после происшедшей катастрофы тоже невозможно. В произведении Замятина «Мы» - с одной стороны - настоящему времени романа предшествовала катастрофа (Двухсотлетняя Война), и в этом отношении изображенная в романе счастливая жизнь является возрождением мира, которое по катастрофизму должно последовать за катастрофой. С другой стороны в романе показывается и то, что антиутопия является практическим, следовательно несовершенным осуществлением идеи идеального общества (Единого Государства).

Критерием антиутопии считается, что осуществленное в ней будущее должно быть вечным, безвременным настоящим, у которого нет ни прошлого и причины, ни будущего и следствия. «Прошлое умерло, будущее нельзя вообразить. (...) И как узнать, что владычество партии не будет вечным?»[1] - раздумывает Уинстон Смит, главный герой романа Оруэлла. Если, согласно антиутопическим взглядам, будущее человечества оказывается безначальным и бесконечным настоящим, то это мнение указывает не только на бессмысленность человеческой истории, но и на жанровую ограниченность негативной утопии. Неизменяемое, неподвижное, вечное настоящее - либо мы находимся *внутри* структуры общества и в этом случае оно кажется нам раем, либо стоим *вне* структуры общества и в этом случае оно кажется нам адом - не может стать предметом и организующей силой никакого повествовательного художественного произведения, в том числе и романа. Для того, чтобы написать роман об «идеальном обществе», позиция повествователя должна быть намеченной вне структуры общества. Это, конечно, не противоречит тому, что

фиктивный расказчик романа Замятина является членом того общества, о котором он, в форме повествования от первого лица рассказывает, ведь использование этого художественного приема косвенно связано с тем, как теряет рассказчик веру в идеальность общества, как он начинает бунт против тоталитаризма, пока он не подвергнут Великой Операции. Но после Операции, после полного приспособления рассказчика к тоталитарному обществу оканчивается роман, потому что в этом положении уже нечего сказать об осуществленном «идеальном обществе». Несмотря на то, что позиция рассказчика вне общества проблематична - ведь нет такого места, которое находилось бы вне тоталитарного, всеохватывающего общества -, авторы антиутопий всегда принуждены прибегать к использованию ситуации, в которой осуществление «идеального общества» на волосок не достает. В обществе, которое должно быть идеальным, есть еще недостаток, живет в нем еще человек - как правило, главный герой негативной утопии-, который принимает на себя задачу изменения неизменимого. Правда, бунтующие герои антиутопий обычно проваливаются, и к концу произведений «идеальное общество» совершится, все-таки бунт героя и усмирение властью мятежника доказывают некоторые изменения в общественной жизни, и это противоречит идее неизменяемого, безначального и бесконечного настоящего. Для того, чтобы показать в романе осуществление «идеального общества» на практике, автор антиутопии должен согласовать друг с другом непримиримые противоречия между повествовательной формой и описанием «идеального общества». Во избежание этой антиномии все авторы антиутопий принуждены пользоваться одной и той же банальной и шаблонной историей о бунтующем против почти осуществленного «идеального общества» герое.

На ограниченность жанра тоже указывают банальные любовные истории, предназначенные свидетельствовать о том, что противопоставляться разумно, но антигуманно построенному миру могут только естественные человеческие чувства и инстинкты, находящиеся за пределами чистого разума.

И еще одна опасность кроется в жанре антиутопии, хотя за эту опасность несет ответственность не сам жанр, а скорее литературоведение. Дело в том, что всякая негативная утопия легче интерпретируется литературоведами простым политическим памфлетом, чем сложным, носящим эстетические ценности художественным произведением. Один из венгерских критиков, разбирая произведения Оруэлла «Скотный двор» и «1984», с иронией устанавливает следующее: «В одном лагере

разделенного надвое мира эти два романа считаются карикатурами на коммунизм, *следовательно* они заслуживают похвалы. В другом лагере эти же два романа считаются карикатурами на коммунизм, *следовательно* они заслуживают осуждение»[2]. Конечно, вышеупомянутые произведения Оруэлла и «Мы» Замятина нельзя трактовать *только* политическими памфлетами. Авторы антиутопий «1984» и «Мы» рисуют общую картину о природе и функционировании всякой диктатуры. Они делают попытки ответить на вопрос, возникающий у всех, кто считает себя призванным разработать теорию осуществления «идеального общества». Этот вопрос был уже поставлен Достоевским в словах Великого Инквизитора: должно ли большинство людей при осуществлении «идеального общества» отказаться от свободы, для того, чтобы стать счастливыми? Исключают ли друг друга свобода и счастье? Авторами антиутопий излагается та же самая проблема, с которой сталкивался уже и другой герой Достоевского. Шигалев из «Бесов» в своей теории будущего общества приходит к выводу, что «Мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»[3].

Сильная общественная и политическая определенность антиутопий приводит к тому, что они легко могут стать произведениями тенденциозными, не имеющими никаких эстетических ценностей. В связи с негативными утопиями таким образом снова разгорается спор о старом литературоведческом вопросе: является ли искусство самостоятельным, т. е. подчиненным только своим законам, или оно должно служить общественным идеям и интересам. Ответить на этот вопрос трудно. С одной стороны, художественные произведения, открыто проявляющие какую-нибудь политическую идею, непременно оказываются тенденциозными, следовательно фальшивыми. Такие произведения не способны добиться даже желанных общественных и политических целей, наоборот, они вызывают у читателей противоположный ожиданному результат. С другой стороны, произведения, претендующие быть чисто эстетическими, не безусловно считаются самыми совершенными творениями искусства. И, соответственно этому, не исключена возможность, что занимающиеся общественными проблемами произведения с точки зрения эстетики могут быть и ценными.

На основе вышеуказанных возможных ответов на вопрос о независимости искусства мы должны установить, что антиутопии Замятина и Оруэлла подвергнуты разным эстетическим суждениям. Раймонд Уиллиемс в своей монографии об Оруэлле

пишет следующее: «Можем констатировать, что он ставил на передний план вместо формы - содержание, вместо слова - переживание, и таким образом он стал в большей степени обязанным общественной идее писателем 30-ых годов, чем эстествующим писателем 20-ых годов»[4]. В противовес этому, творчество Замятина по нашему мнению относится к характерному для 20-ых годов эстетствующему направлению, хотя и в его произведениях решающую роль играют общественные проблемы. Разница между творчеством Замятина и Оруэлла, может быть, улавливается в том, что пока поднимающая общественные и политические вопросы антиутопия Оруэлла является самым характерным для английского писателя романом, то «Мы» Замятина считается безусловно самым известным, но не самым свойственным для русского писателя произведением. Кроме этого, в занимающейся общественными проблемами антиутопии Замятина можем наблюдать элементы, указывающие на родство его творчества с русским литературным авангардом 20-ых годов. Роман Замятина тесно связан со стремящейся к повествовательному новаторству так называемой орнаментальной прозой, представителями которой были Борис Пильняк, Исаак Бабель, Михаил Зощенко, Юрий Олеша и другие. Джордж Оруэлл наоборот, стал писателем уже в 30-ые годы, и «горькой реальностью 30-ых годов было именно то, что ни один честный человек не мог отказаться смотреть в глаза»[5] общественной действительности. И это высказывание более справедливо относится к 40-ым годам, когда был написан роман Оруэлла «1984».

В произведении Замятина эстетической ценностью оказываются в первую очередь гениальные языковые находки, цитаты и реминисценции, а художественная ценность романа Оруэлла проявляется в изображении и разоблачении циничной казуистики («двоемыслия»), характерной для тоталитарных общественных формаций. Языковое новаторство, метафорические и экспрессивные описания, сложная ассоциативная структура романа Замятина резко противопоставляются твердо стучащим, простым, неукрашенным предложениям Оруэлла. В то же время изображенное в романе Замятина тоталитарное общество, восходящее с одной стороны к традиционному в русской литературе толкованию взаимоотношения гражданина и власти, с другой стороны к переосмыслению русской-советской действительности послереволюционной эпохи, оказывается в некоторой степени наивно представленным по сравнению с «идеальным обществом» антиутопии Оруэлла. В 1920-ом году для Замятина было невообразимо антигуманное коллективное

сумасшествие, вызванное действительностью 30-40-ых годов, и знание которой помогло Оруэллу написать свой роман.

С точки зрения взаимоотношения личности и власти в обоих произведениях развертывается практическое осуществление теории Великого Инквизитора Достоевского: счастье и земной рай противостоят индивидуальной свободе человека. Представители власти снимают с плеч человека тяжелое бремя свободы, они отказываются от своего счастья с той целью, чтобы не участвующие во власти граждане стали счастливыми и равными друг с другом - аргументируют все участники власти в подражение Инквизитору. Иерархическая общественная структура Оруэлла и Замятина осложняется тем, что общество в их произведениях разделяется на три основных слоя. На высшем уровне общества находятся представители власти, на среднем - счастливые рабы, а на низшем - стоящие вне закона и общества: у Замятина - живущие за Зелёной Стеной волосатые дикари, а у Оруэлла - пролы. «Пролы ниже подозрений. Как гласит партийный лозунг: «Пролы и животные свободны»»[5]. Все-таки в обоих произведениях именно эта вытекающая из внезаконности сомнительная свобода дает некоторую надежду разрушить бесчеловечную иерархию общества.

Если о считающемся неизменным и вечным настоящем выясняется, что оно изменяется, то это означает, что оно имеет не только будущее, но и прошлое. Для того, чтобы видимость неизменяемости сохранилась, представители власти должны отрицать не только будущее, но и прошлое. Единое Государство у Замятина с такой целью стремится показать прошлое ложной легендой, и с той же целью у Оруэлла Партия выставляет прошлое как придаток настоящего. Таким образом в обоих произведениях прошлое и память выступают как единственная возможность и надежда для человека на сохранение и подтверждение своей человечности.

В «идеальном обществе» человек подразумевается как нечто безличное, унифицированное, как марионетка или винтик громадной машины. Машинально повторяющийся и заранее установленный образ жизни становится идеальным, в словах косноязычего повествователя Замятина даже красивым. Машинальность в первую очередь является последствием того, что участники власти во имя счастья своих рабов стремятся рационализировать все сферы их жизни. Организация быта происходит по законам «чистого разума», то есть в ней преобладают только количественные закономерности и правила формальной логики. Но так как сама антиутопия критикует рационально устроенное общество со стороны рационализма, в

довольно банальной антиномии ума и сердца чистому разуму она может противопоставить только партикулярный здравый смысл или естественные человеческие чувства.[7]

Рационально устроенное общество у Замятина и у Оруэлла критикуется по-разному. Было уже упомянуто, что внеструктурная авторская позиция - это жанровая потребность антиутопий. Все-таки повествовательная позиция романа Замятина находится внутри структуры, на что указывает форма записок. Из этого следует, что «идеальное общество» романа показывается с точки зрения логически и математически мыслящего повествователя, Д-503. Относительно авторской позиции можно делать выводы из «случайных оговорок» Д-503. По повествователю мир построен на основе математической истины 2 + 2 = 4. А смотрящий извне на структуру общества автор в образе Д-503 доказывает, что мир и жизнь человека организуются не только по математическим правилам. В оформлении человеческой жизни кроме здравого ума определяющую роль играет иррациональность естественных чувств и инстинктов, и если вопреки этому кто-нибудь хочет определить человека с математической формулой, то должен установить, что 2 + 2 ≠ 4, а 2 + 2 = 5.

У Оруэлла не только авторская, но и повествовательная позиция находится вне структуры общества, таким образом критика рационально устроенного общества основывается не на противопоставлении авторской позиции повествовательной, как это было видно в романе Замятина. С внеструктурной позиции автора и повествователя «идеальное общество» вовсе не оказывается разумно устроенным: стремление во что бы то ни стало к осуществлению рациональности неизбежно приводит к иррациональности. По ложной идеологии Океании 2 + 2 = 5, или 2 + 2 = 3, скорее и то и другое. Этой логической бессмыслице Уинстон Смит может противоставить только очевидную математическую истину 2 + 2 = 4. Оруэлл этим указывает на абсурдность здравого смысла XX-ого века: здравый ум защищается от иррациональности крайнего рационализма - здравым умом. Хотя Замятин и Оруэлл по-разному приближаются к проблеме истины 2 + 2 = 4, по сути дела они приходят к одному и тому же выводу: оба писателя изображают рациональное мышление ловушкой, оба они осознают полный крах здравого смысла.

В романе Замятина:

«И надо всем сойти с ума, необходимо всем сойти с ума - как можно скорее»[8].

«Нелепое - потому что белое не может быть одновременно и черным, долг и преступление - не могут совпадать. Или нет в жизни ни черного, ни белого, и цвет зависит только от основной логической посылки»[9].

В романе Оруэлла:

«Ключевое слово здесь - *белочерный*. Как и многие слова новояза, оно обладает двумя противоположными значениями. В применении к оппоненту оно означает привычку бесстыдно утверждать, что черное - это белое вопреки очевидным фактам. В применении к члену партии - благонамеренную готовность назвать черное белым, если того требует партийная дисциплина. Но не только назвать: еще и *верить*, что черное - это белое; больше того: *знать*, что черное - это белое, и забыть, что когда-то думал иначе»[10].

«Мы» Замятина и «1984» Оруэлла обращают внимание на то, что пришло время порвать с устаревшим в XX-ом веке мышлением, считающим человека только рациональным существом. Человека нельзя отождествлять с разумом: человек есть необъяснимая совокупность умственных и психических процессов, он есть неоконченность и загадка, словом - личность. И тоталитарные общества стремятся именно к уничтожению самостоятельности и однократности человека. В обоих произведениях уничтожаются личности, и это наглядно указывает на то, что человек не имеет никаких шансов беречь свою индивидуальность от аппарата власти. Обе антиутопии заканчиваются тем, что лишенные своих личностей главные герои не только примиряются с судьбой, но они даже согласны со страшным решением власти. В конце романа Замятина после Великой Операции герой Д-503 способен только к тупоумной улыбке:

«Я улыбаюсь - я не могу не улыбаться - из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто. Точнее: не пусто, но нет ничего постороннего, мешающего улыбаться (улыбка-есть нормальное состояние нормального человека)»[11].

А к концу романа Оруэлла участники власти владеют не только телом, но и душой главного героя, Уинстона Смита. ««Они не могут в тебя влезть», - сказала Джулия. Но они смогли влезть. «То, что делается с вами здесь, делается навечно.», - сказал О'Брайен. Правильное слово. Есть такое - твои собственные поступки, - от чего ты никогда не оправишься. В твоей груди что-то убито - вытравлено, выжжено»[12].

И, наверно, эта безвыходность является ужаснейшим идейным содержанием обоих произведений.

[1] **Д. Оруэлл:** 1984. «*Новый мир*» 1989/2, 142.
[2] **M. Süközd:** Orwell és a negatív utópia (Оруэлл и негативная утопия). in: Orwell: 1984. «Európa Kiadó» 1989. 353. 353.
[3] **Ф. М. Достоевский:** Бесы. «Лениздат» 1990. 352.
[4] **W. Raymond:** Orrwell. «Gondolat» 1989.
[5] **Д. Оруэлл:** 1984. «*Новый мир*» 1989/2, 44.
[6] **Д. Оруэлл:** 1984. «*Новый мир*» 1989/2, 160.
[7] **Á. Szilágyi:** Ezerkilencszáznyolcvannégyen innen és túl -..... «Magvető» 1988. 107-123.
[8] **Е. Замятин:** Мы. Москва, 1989, (Современник), 200.
[9] там же, 320.
[10] **Д. Оруэлл:** 1984. «*Новый мир*» 1989/3, 184.
[11] **Е. Замятин:** МЫ. 345.
[12] **Д. Оруэлл:** 1984. «*Новый мир*» 1989/4, 119.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.177-184. 1991 Debrecen

Правда жизни и правда искусства (К анализу «Алых парусов» А. Грина)

А. МАТИ

В 70-летней истории советской литературы существовали весьма короткие периоды, в которые общественно-политические условия не хотели навязывать свои требования теории и практике искусства. Этот факт создал всем известные тяжелые условия для творческой работы, несмотря на то, что искусство обладает объективно данной, связанной с его сущностью суверенностью. Художник - сын своей эпохи и все равно, какой есть мир, созданный им, эпоха извещает в нем потомкам. «Искусство - язык жизни, с его помощью действительность рассказывает о себе»[1].

Первая половина 1920-х годов в истории советской литературы принадлежит к тем редкостным периодам, когда присутствует импонирующее богатство изображения действительности (по проблематике произведений и творческим методам тоже), каких будет очень мало в последующие времена[2]. Кажется, тормозящая сила нормативных эстетик последующих лет влияет на развитие литературы более отрицательно, чем скудные материальные условия начала 20-х годов. После гегемонии поэзии в начале века и в 1910-е годы теперь поражает нас своим богатством и многообразием проза. Б. Пильняк, Б. Лавренев, И. Бабель, ранний Б. Пастернак, М. Шолохов, А. Толстой, Ильф-Петров и другие - вершины и

полюсы, каждый сам по себе. Но принимая во внимание сущность их таланта, их взгляд на действительность, их можно отнести к одному и тому же типу писателей: данная общественная и историческая среда не только представляет материал для их произведений, но в основном определяет их поэтику. В богатой прозе эпохи есть один такой писатель, у которого связь с действительностью более сложная, развязать её особенно трудно. Это - Александр Грин (1880-1932).

Оценка Грина в советской критике и истории литературы достаточно противоречива. Были времена, когда отношение его произведений к действительности считалось совсем сомнительным. К. Зелинский в написанной в 1934 статье прямо отрицает существование А. Грина в советской литературе: «Ему не было никакого дела до революции и до внешнего мира, а новый, революционный читатель выронил из рук его книги, потому что они ему показались старамодными в своей романтике и слишком отвлеченными в своих устремлениях. О нем вспомнили его немногие друзья»[3].

А. Роскин в своей оценочной статье противопоставляет фабулу действительности в произведениях Грина: «Из средства фабула у Грина превращалась в цель, - развертываясь, она не раскрывала перед читателем действительность, а деформировала ее»[4]. Даже и М. Слонимский, который подходит к Грину достаточно благожелательно и объективно, пишет о нем в статье в 1938 году: «В сказочном мире Грина мечта и действительность спорят и борются друг с другом»[5]. А. Н. Извергина еще и в 1965-ом году считает, что «гриновские повести, романы, 20-х годов - это произведения прежде всего для юношества»[6]. (В этом замечании выражается пренебрежение критика не только к произведениям Грина, но и к «юношеству».) В. Ковский в 1969 уже спорит с этим взглядом и отвергает его. Анализируя «детскую чистоту» героев Грина он подчеркивает: «Это отнюдь не делает его «детским писателем» - в том схематичном и чуть-чуть уничижетльном значении, которое принято обычно вкладывать в подобную формулировку»[7].

Общеизвестно, что в писательской реабилитации Грина очень важную роль играл К. Паустовский. Начиная с трудных 30-х годов он боролся за издание полного собрания сочинений Грина. В своих воспоминаниях и вступительных статьях, написанных к отдельным изданиям произведений Грина, Паустовский всегда выражал свою любовь и уважение к писателю. Но в основном и Паустовский считал Грина «мечтателем и поэтом», и думал, если бы Грин творил дальше, он стал бы великим реалистом своей эпохи. «Грин умер на

пороге социалистического общества, не зная, в какое время умирает. Он умер слишком рано»[8]. В этом Паустовский ошибся. Грин умер вовремя, чтобы ему позже не замолчать под влиянием другого принуждения.

Но у представлений Паустовского о Грине есть очень интересные черты. Заслуживает например наше внимание, как он толкует основной смысл произведений Грина, их послания читателю: «Все существует в романах Грина для того, чтобы человек хотя бы на мгновение поверил в радостное чудо и стремился бы к нему в своей обыденной жизни»[9]. То есть, и Паустовский, вопреки лучшим его намерениям, противопоставляет мир Грина «обыденности» современной ему действительности. В этом Паустовский в какой-то мере прав, конечно, тем более, что он не оспаривает право писателя на то, чтобы тот изображал действительность такими средствами, какие диктует ему его талант.

Другое интересное замечание Паустовского: «Раньше он был нетерпим в своем отрицании действительности, сейчас он был нетерпим в своей требовательности к людям, создавшим новое общество»[10]. (Где слово «раньше» касается дореволюционных произведений Грина, а «сейчас» произведений, написанных после революции.) Тут Паустовский указывает на чрезвычайно важную черту писательского поведения Грина: моральная чистота, эмоциональное богатство и душевная красота его героев послание и призыв к своей эпохе, которые она принимает далеко не однозначно.

Ряд гриновских произведений после революции открывают «Алые паруса». Паустовский (вместе с многочисленными другими авторами) указывает на обстоятельства, при которых было написано произведение: «Характерно, что эту пленительную и сказочную книгу Грин обдумывал и начал писать в Петрограде 1920 года, когда после сыпняка он бродил по обледенелому городу и искал каждую ночь нового ночлега у случайных, полузнакомых людей»[11]. Читая «Алые паруса», мы на самом деле не находим никаких непосредственных указаний на страшные переживания Грина. Ни место действия, ни сюжет, ни выбор героев не указывает на те условия, при которых родилось произведение. К тому же писатель осложняет положение тем, что он определяет «жанр» своего произведения, то есть он называет его «феерией». По 17-и-томному словарю современного русского литературного языка (1960) слово «феерия» имеет два значения. Первого, прямого значения слова («театральное или цирковое представление фантастического, сказочного содержания») мы не можем принимать во внимание. В переносном

смысле слова может идти речь «о необыкновенном *сказочном* зрелище.» (Подчеркнуто мной. – А. М.). Так как многочисленные литературоведы поверхностно отождествляют часть с целым, они склонны называть «Алые паруса» просто «сказкой». (А. Роскин, К. Зелинский, М. Слонимский и др.). Являются ли «Алые паруса» на самом деле сказкой?

В своей отличной книге, в «Морфологии сказки» В. Пропп приходит к очень важным, принципиального значения выводам в связи с поэтикой волшебной сказки. С точки зрения нашего анализа мы считаем чрезвычайно важными следующие его утверждения:

1. Воля, намерения персонажей не имеют значения в процессе их определения. *Не то важно, какие у них намерения, какие эмоции руководят ими, а то, что они делают*[16]. (Подчеркнуто мной. – А. М.).

2. Сказка содержит очень мало из явлений повседневной жизни[13].

3. Перед героем возникают препятствия, преодолением которых он может найти средство, с помощью которого добьется своей цели[14].

1. Напротив Пропповского положения в «Алых парусах» Грина играет очень важную роль, какие эмоции руководят героями. Причиной их необычного положения в действительности произведения является именно *интенсивность их эмоциональной жизни*. Связь Лонгрена и его жены Грин характеризует опосредствовано, но очень точно в начале произведения: «В одно из его редких возвращений домой он не увидел, как всегда, – еще издали, на пороге дома, – свою жену Мери, всплескивающую руками, а затем бегущую навстречу до потери дыхания»[15]. Первую встречу Лонгрена с дочкой сопровождают эмоции подобной интенсивности: «Мертвея, Лонгрен наклонился и увидел восьмимесячное существо, сосредоточенно взиравшее на его длинную бороду...»[16]. Любовь Лонгрена к жене является источником его ненависти к Меннерсу, который был причиной смерти Мери. Эту эмоциональную дугу завершает месть Лонгрена, что в конце концов приводит к отчуждению жителей деревни и создает необычное положение Лонгрена и Ассоль: «Случай с Меннерсом закрепил раннее неполное отчуждение. Став полным, оно вызвало прочную и взаимную ненависть, тень которой пала и на Ассоль»[17]. Отрицательное отношение жителей деревни к Лонгрену и Ассоль не приводит к удалению друг от друга отца и дочери, наоборот, их отношения становятся еще теплее.

В оформлении образа Ассоль также играет очень важную роль изображение ее эмоциональной жизни. В этом основное значение имеет сказка, *как эмоционально-интеллектуальное переживание*. «Фантастические лекции» отца сильно влияют на Ассоль с самого начала: «Ну, говори еще», - просила Ассоль, когда Лонгрен, задумавшись, умолкал, и засыпала на его груди, с головой, полной чудесных слов»[18]. Эти сказки рассеивают одиночество девушки и способствуют формированию ее богатой, чувствительной фантазии. Эта психологическая основа подготавливает встречу Ассоль и Эгля, «известного собирателя песен, легенд, преданий и сказок». Этим мотивируется решающиее влияние «сказки» Эгля на всю дальнейшую судьбу Ассоль.

2. Исходя из второго приведенного положения Проппа - в противоположность сказке в произведении Грина *явления повседневной жизни занимают важное место*. Лонгрен ищет себе новую профессию под принуждающим влиянием обстоятельств, и это является исходным пунктом и для других важных сюжетных элементов: «Десять лет скитальческой жизни оставили в его руках очень немного денег. Он стал работать. Скоро в городских магазинах появились его игрушки - искусно сделанные маленькие модели лодок, катеров, однопалубных и двупалубных парусников, крейсеров, пароходов...»[19].

Продуктом труда мастера (художника?) Лонгрена является и маленькая яхта с алыми парусами, которая порождает сказку Эгля при встрече с Ассоль в лесу.

Подобным важным мотивом в формировании судьбы Грея является эпизод в библиотеке, где описывается картина, висящая на стене: «Картина изображала корабль, вздымающийся на гребень морского вала»[20]. В прилечении Грея к картине выражается его рано возбудившееся привлечение к морю.

3. Перед героями Грина не какая-нибудь чудесная сила, как в сказке, а сама жизнь ставит препятствия или задачи. Такие черты характера как выдержка, сила воли несомненно делают их подобными героям народных сказок, но их сходство этим и исчерпывается. Ибо средства достижения своих целей они получают не ценой преодоления каких-нибудь препятствий, а сами планируют и создают их.

С точки зрения развития событий и развязки играют очень важную роль склонности и интерес Грэя, вся его жизнь до встречи с Ассоль. События показывают точную причинно-последственную связь друг с другом и в основном лишены всех сказочных или фантастических элементов. Наоборот, именно это та часть рассказа, которая содержит

очень важные автобиографические элементы. По воспоминаниям друзей, жены Грина и по «Автобиографической повести» Грина общеизвестна глубокая, рано возбудившаяся любовь писателя к морю, плаванию. Вряд ли сомнительно, что возбудившийся в Грэе-ребенке страстный интерес к морю напоминает Грина: «В маленьком мальчике постепенно укладывалось огромное море. Он сжился с ним, роясь в библиотеке, выискивая и жадно читая те книги, за золотой дверью которых открывалось синее сияние океана»[21]. Наше убеждение еще больше подкрепляет другой момент рассказа: «Осенью, на пятнадцатом году жизни, Артур Грэй тайно покинул дом и проник за золотые ворота моря»[22]. Сам писатель был чуть старше своего героя, когда первый раз в жизни убежал из дому от скучной, серой жизни, чтобы отправиться в море. И хотя он сам участвовал всего навсего в единственном настоящем дальнем плавании, его герои осуществляют все то, что писателю не удалось. Препятствия, поставленные действительностью он не мог преодолеть, но его герои преодолевают препятствия, созданные его воображением. То есть писательская позиция Грина в основном определена современной ему действительностью, его чрезвычайно тяжелой человеческой судьбой, но - результат полностью отличается от привичного. Лишения, голод, болезнь, недорозумения в достаточной мере выпали на его долю для того, чтобы он захотел их преодолеть. В действительности это ему не далось, значит, он преодолевает их в своих произведениях подобно Михаилу Булгакову, писательская судьба которого во многом похожа на его судьбу.

Итак, герой «Алых парусов» Грэй, стремится к тому, чтобы осуществить свои желания и ради этого одно за другим преодолевает все препятствия. (Вряд-ли случайно, что его инициалы совпадают с Гриновскими.) Его награда не просто его радость, но и радость и наслаждение другого человека. В поэтике и эстетике рассказа символом романтической тоски по красоте, любви и счастливой победы являются алые паруса, чудесная находка Грина.

«Алые паруса» Грина, таким образом, не сказка, а прекрасный рассказ с романтическими и реалистическими элементами о желании, о благородстве человеческой души, о власти воображения. Обо всем том, что Грин считал чрезвычайно важным в жизни, обо всем том, что и до сих пор не потеряло свою силу и актуальность. Право писателя на то, чтобы он изображал действительность так, как диктует его талант, сегодня уже не отрицает советская критика и теория литературы: «Правда жизни и правда искусства - это не

противоположности, но и не тождество в смысле только прямого отражения явлений действительности. Искусство - старая истина - образно претворяет мир. Речь должна идти о соответствии логике, общим закономерностям исторического развития. Коль скоро это условие соблюдено - художник обладает исключительной свободой поиска различных путей и способов эстетического освоения человеческого опыта. Субъективность играет в художественном творчестве первостепенную роль. Здесь важна не правда вообще, а индивидуальное видение мира, сила творческого воображения, своя, отличная от других, проблематика, открытие новых человеческих характеров, конфликтов и т. д. Собственно, на этом основано многообразие форм художественной правдивости»[23].

Слова Д. Маркова не содержат в себе много принципиального нового, особенно, если мы вспоминаем учение Д. Лукача[24] о сущности субъективного и объективного в искусстве. Но они хорошо отражают те новые позиции советских литературоведов, которые формируются параллельно общественным изменениям, и, которые по всей вероятности окончательно приводят к правильной оценке некоторых «выходящих из строя вон» литературных явлений.

[1] **Ю. М. Лотман.** Структура художественного текста. Изд-во «Искусство», М., 1970, 11.

[2] *Új ég és új föld.* (Новое небо и новая земля.) (Предисловие **М. Варга**) Вр., 1987.

[3] **К. Зелинский.** Грин. «*Красная новь*», 1934, № 4, 263.

[4] **А. Роскин.** Судьба писателя-фабулиста. «Художественная литература , 1936, № 4, 5.

[5] **М. Слонимский.** Александр Грин. «*Звезда*», 1938, № 4, 166.

[6] **Н. П. Извергина.** А. С. Грин и А. М. Горький. Ученые записки Кировского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. Киров, 1965.

[7] **В. Ковский.** Романтический мир Александра Грина. Изд-во «Наука», Москва, 1969, 163.

[8] **К. Паустовский.** Александр Грин. В. кн.: А. Грин - Алые паруса. Бегущая по волнам. Золотая цепь. Изд-во «Детская литература», М, 1965, 417.

[9] Там же, 415.

[10] Там же, 416.

[11]Там же, 419.
[12]Мысли **Проппа** мы приводим по венгерскому изданию его книги: **V. J. Propp.** A mese morfológiája. (Морфология сказки). Bp., 1975. 116.
[13]Там же, 154.
[14]Там же, 129.
[15]**А. Грин.** Избранное. Симферополь, 1969, 341.
[16]Там же, 341.
[17]Там же, 346.
[18]Там же, 347.
[19]Там же, 342.
[20]Там же, 363.
[21]Там же, 363.
[22]Там же, 365.
[23]**Д. Марков.** О некоторых вопросах теории социалистического реализма. «Вопросы литературы», 1988, № 3, 8.
[24]Lukács György: Művészet és társadalom. (Искусство и общество) Bp., 1968, 119-125.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.185-201. 1991 Debrecen

Miroslav Krleža and Hungarian literature

I. LŐKÖS

An important part of Krleža's knowledge of Hungarian culture is manifested in his opinions of the whole of Hungarian literature and its individual representatives, published in various places and times. This includes his study on Ady as well as short references in his diary and certain items in his fiction. A thorough investigation of the problem is obviously useful and important as these data ought to be treated not only as elements motivating the education of the writer but also as factors playing some role in the formation of the whole oeuvre and they even became important constituents of the life-material of the works. To justify this last statement let us remember a few data.

In the second chapter of Krleža's novel, *Flags (Zastave)*[1], called *Joja in Glina and Kamill in Hungaricum*[2] we find the description of a police home-raid in the room of Kamill Emerički Ir., which informs us of what books are to be found in the library of the councellor's son, this secondary school boy. The description shows that besides the books in French and Croatian there are some Hungarian ones, too, namely those by Mikszáth, Jókai, Petőfi, Vörösmarty, Ferenc Molnár.[3]

Earlier works, written much before *Flags* also offer similar examples, especially a short story in the prose volume of Glembay cycle, entitled *Ivan Križovec.* A passage in the short story says: "From the ramparts we could see the bluish misty line of the Dráva in the distance; and while his eyes looked into the misty distance doctor Križovec mused over his youth in Hungary. When over there on the left side of the Dráva he was learning infinite hexameters; *Mohács* by Kisfaludy, of the Leonidas of Sziget, of Nikola Subics Zrinszki, of Vörösmarty's Árpád with his cape of leopard skin".[4] In the other place of the short story the name and the poetry of Endre Ady turns up as one of the Hungarian spiritual influences upon Križovec: the portraits of Reynolds, Rahmaninov in the performance of a Dutch pianist, the first successes of the poetry of Endre Ady - this was the... atmosphere in which doctor Iván Keresztes was gleaming in the mystic light of the descendant of the archbishop of Esztergom."[5]

Hungarian literary influences can be traced in the poetry of Krleža, too. In 1958 Stojan D. Vujičić noticed that in one of the Kerempuh-ballads of Krleža, in *Lageraška (Camp Song)* the mood of Ady's poem, *A grófi szérűn (On the Count's Field)* can be felt and quoted the following lines as an example:

> V taborišču šipuš pod šatorom žvegla:
> grofovski štagel megla je podžegla...[6]

The influence of Ady's poetry on Krleža is emphasized even more by Imre Bori. In his study *Hungarian, Serbian and Croatian avantgarde (A magyar, a szerb és a horvát avantgarde)*, which raises several interesting questions, he wirtes: Krleža gives the following answers - among others - to the question "from whom have you learned anything" in May, 1916: "I have learned a lot from the Hungarian press and Hungarian history. Of all that is written there just the reverse is true. I have also learned a lot from the Galilei group (from Oszkár Jászi and his friends). They have made me free from the conventional lies, but where are they and where have I got?..." In September 1916 he mentions Ady: "If Ady's Hunnia represents the contemporary Hungarian reality, what of Ivan Meštrović in London today? The ideal symbol of the nation or formula of the British Empire's conquest around the Danube and the Adriatic?..." In November 1917 he

meditates on "the ringing of the bell coming from the alcove of earl Tisza", and *this direct influence of Ady and contact with him is confirmed by the part of his memoirs called Notes From Nineteenhundred and Eighteen which projects the relation of Vienna-Budapest, as Ady saw it, to Budapest-Zagreb. Similar possibilities are offered by the tirades and turns of Krleža's* poems the thorough analysis of which would be impossible here."[7] (italics mine, IL)

Our own investigations prove this, too: we have good reason to search for Ady's inspiration in Krleža's poetry - in spite of the fact that the Croatian writer once refused the possibility of the examination of Ady's influence.[8] A few pieces of the Kerempuh-ballads (in our opinion especially *Alas, Jerusalem* and *An Old Women is Lamenting Under the Gallows*) are very much akin to Ady's Kuruc poems[9] in their mood and archaic quality. Krleža wrote about these poems of Ady already in 1922 with great enthusiasm, finding that it would be very tempting to disclose the aesthetic values of these Kuruc poems by way of analysing the "virtuosity of the language". For example the following line of the poem *Alas, Jerusalem* sounds nearly as the paraphrase of the beginning of Ady's *Krónikás ének 1918-ból (Chronicle Song From 1918)*:

a) Kusa kervava rastergali ku su,
luctvo se vtaple v sramoti i v gnusu.

b) V znutrenji človeka je zegnjil Božji Križ,
zverh galga, kuge, jognja i podertinah hiž.

Ady's stanza:

Iszonyú dolgok mostan történülnek,
Népek népekkel egymás ellen gyűlnek,
Bűnösök és jók egyként keresülnek
S ember hitei kivált meggyöngülnek.

Besides such similarities in the system of motives - which offer further results to thorough philological examination - we may suspect the inspiration of Ady's poetry also in the fact that Krleža - like Ady - used linguistic archaization in creating the adequate form of expression for his poetic message, and also in the fact that Krleža made Gubec tradition the central theme of Kerempuh-ballads, which

was the symbol of progress in the 19th-20th century Croatian literature just like that of Dózsa in Hungary.[10]

Obviously, several other examples can be quoted, and a more entire elaboration of the theme can show what place and role Krleža's knowledge of Hungarian literature has in his conception of Hungarian culture. This work naturally can begin with a historical survey of the connection of Krleža and Hungarian literature.

The first question can be as follows: at what time could Krleža get in contact with Hungarian literature first? From the above quoted lines of *Flags*[11] we may draw the conclusion that he learned Hungarian already as a schoolboy at Zagreb and could read the works of Mikszáth, Jókai, Petőfi, Vörösmarty in the original - because the model of Kamill Emerički is primarily the writer himself. But the supposition is contradicted by a personal information of Krleža according to which he learned the Hungarian language when a cadet in Pécs, and the first Hungarian sentence he learned by heart was the following: "The Greek towns in Asia Minor have lost their independence." (A kisázsiai görög városok elvesztették függetlenségüket.) But again, one of the interesting documents of the Krleža exhibition (1973) in the Petőfi Literary Museum, i. e. a letter in Hungarian, which was also discovered some years ago by Djordje Zelmanović, a researcher from Zagreb,[12] in a section of the archives of the military academy of Budapest, gives an additional aspect to the question. Namely, as this letter was signed by Krleža's father, it seems probable that the Hungarian language was not unknown in the family, so perhaps the writer could see the works of the above mentioned authors. His father's knowledge of Hungarian seems also probable because he was a civil servant, a "city supervisor" as we can read under the signature of this letter - in Hungarian, too. After the supposed data concerning Krleža's knowledge of Hungarian the first certain references to it are from the years he was a cadet at Pécs. In his pamphlet entitled *Finishing with Them (Moj obračun s njima)*[13] he says that during his stay at Pécs (1908-11) he translated *The Apostle (Az apostol)* by Petőfi into Croatian, which - as he says - "hads a decisive, nearly fatal effect" on him[14] and also that "the poem by Petőfi about the wolves" was "the first factor to inspire him to write".[15]

One can hardly doubt the fact that Krleža's systematic studying of Hungarian literature did not start with Petőfi.

Though we are not familiar with the exact curriculum of the cadet college of Pécs, we may take it for granted that the students heard about earlier literature as well as about, say, Petőfi or Vörösmary. The references to Hungarian literature in the short story *Ivan Križovec* are quite certainly in connection with Krleža's personal experiences as a cadet; he had to learn by heart *Mohács* by Kisfaludy, the stanzas of *Szigeti veszedelem (The Tragedy of Sziget)*, the hexametres of Vörösmarty, as this was a demand at the college.[16] It also seems probable that it was here that he saw first the text of *Funeral Sermon (Halotti beszéd)*, some poems by Balassi, the works of some representatives of the enlightenment and the names of János Garay, József Eötvös, Jókai, Szigligeti, János Arany.[17] It is inevitable then that the cadet Krleža, full of literary ambitions, starts translating Petőfi, and even more so that later on, when a student at the military academy, paid attention to the new literary trends of the century, especially the poetry of Endre Ady.

At another place we have already spoken about his acquaintance with Ady's poetry in the Galilei group and under the influence of bourgeois radicalism, especially of Oszkár Jászi,[18] the natural consequence of which was his more thorough studying of the literature of the *Nyugat* period. From his diary noter we can learn that after a longer break he went to Pest again in 1915 and got in contact with Dezső Kosztolányi, with whom he discussed the problems of contemporary Hungarian literature at the editorial office of "Világ": "I have never put down the impressions of my trip to Pest (1915). At the editorial office of Világ lamps with green shields. Kosztolányi is resigned like Juš many years later in Ljubljana. He is complaining that Hungarian civilization is still in a painfully miserable condition. »No one reads anything, no one is interested in anything apart from operetta and the most vulgar comedy. Nothing! If there were no snobs of Pest (mainly Jews), there would be nobody. The Hungarian Jews are the only guarantee for the existence of Hungarian literature. Who created the cult of Ady? Who reads Babits? Two or three prostitutes - this is the only reading public of Hungarian poetry.« This is what Kosztolányi said in 1915..."[19]

A year later, having returned from the battlefield, Krleža spends a few days in Pest again, and, naturally, he

goes to see Kosztolányi. The above mentioned diary notes inform us of the meeting: "...On my way back from Galicia I saw him in his flat in Buda, when I told him what was happening in the war, how we had to fight against our Ruthenian citizens as traitors, and the conversation turned to a nervous dialogue."[20]

Despite the laconism of the notes we have good reason to suppose that this connection was both inspiring and helping him to get to know contemporary Hungarian literature. Otherwise how could we explain that in a diary note of 1916 (quoted by Imre Bori too)[21] he approaches the essence of Ady's poetry with such an understanding: "...the Hunnia of Ady is the summary of today's Hungarian reality..."; [22] and that he calls Babits the virtuoso of the Hungarian language, and that he speaks of "the talented Zsigmond Móricz."[23]

The interest of Krleža in Hungarian literature after this seems to be nearly unbroken until 1922. A great part of his published material in 1918 has a Hungarian topic, and so, is the document of his paying attention to Hungarian events.[24] In 1919 he immediately reacts to the death of Ady and writes the first, and probably the only foreign obituary which proves again that he is able to perceive the real essence of his poetry.[25] The fact that he goes to Pest for a short visit in 1918, too, is also known to us[26] and from another part of his diary we can learn that at this time he works on the translation of *Bánk bán* by Katona[27]. In 1922 he writes the already mentioned essay entitled *Petőfi and Ady, the two Banners of Hungarian Literature (Petőfi i Ady dva barjaka madjarske knjige)*, which gives a general outline of Hungarian literary progress from Petőfi to Ady and also a remarkable survey of Hungarian literature as a whole. We have already pointed out the dierct inspiration and opportunity for writing this essay: it was an important summary in the anti-Horthy number of Nova Evropa.[28] But Krleža, by that time devoted to socialism, probably had an other aim with the writing: to modify the one-sided picture of Hungarian culture in Croatia created during the Khuen-Héderváry period and afterwards.[29] A diary note of 1918 can support this idea. He writes "we should speak about the Hungarians from a point of view quite different from the one urged. We have no idea of the Hungarians. We have to reckon with them to the end of our lives, we have to get to know them".[30] But we can quote the lines of the essay, too,

in which he speaks about the lack of objective Croatian estimation of the Hungarian revolution and war of independence in 1848. "About the Hungarian 48 - he writes - there is very little written objectively in our country, and the works analyzing the period nearly always represent the narrow viewpoint of the so-called national front."[31]

In the above mentioned essay Krleža starts the historical survey of our literature with the *Funeral Sermon.* He informs the reader of nearly all the important data in connection with the text, i. e. the fact of its originating from 1200, and its being the first literary piece in Hungarian, preserved on the paper of a manuscript in Latin. A single sentence of his shows how well aware he was of the literary value of this text, and how well he felt the reflection of the atmosphere of the Hungarian Middle Ages: "This language, preserved in an old Latin manuscript sounds hard and wonderful and gives voice to the dark Middle Ages." And he continues the interpretation: "This important »*Sermo super sepulchrum*«, put down in Latin transcription, is an interesting document of that phase of the Hungarian language..."[32]

Knowing the intention of information of the essay, it seems quite natural that the author calls the attention of the Croatian readers to the words of Slav origin in the Hungarian text, which then were really preserving the original Slav form (*milost, brat*).

Krleža is not so understanding in esteeming the periods following the first literary piece in Hungarian. He does not find any value up to Miklós Zrínyi which would be worth mentioning in the main line of the development of literature. He does not consider the "Catholic legends" significant literary monuments, nor the "translations of the Bible", and his judgment is the same concerning the protestant translations during the reformation period. So what he finds important before Zrínyi, can be connected with two names: that of Balassi and Pázmány. He knew Balassi quite well, and called him "the first erotic poet" in our literature. He also wrote a poem: *Funeral Song in a Church (Tužaljka nad crkvom)* to evoke Balassi's memory. He wrote the following as introductory words: "U slavu staromadžarskih infinitiva baruna Balinta Balaše" (To the glory of the ancient Hungarian infinitives of Baron Bálint Balassi).[33]

He considers that the first really great achievement of Hungarian literature is *The Tragedy of Sziget*, the epic by Zrínyi: "About the middle of the 17th century Miklós Zrínyi, the viceroy of Croatia, publishes *The Syren of the Adriatic Sea* in Vienna, which establishes the Hungarian epic and Hungarian literature..." All later achievements in Hungarian literature are the results of this, especially the efforts of the turn of the 18th and 19th centuries, the great representatives of which are Ádám Pálóczi Horváth, András Dugonics and Kazinczy. He lays special emphasis on Kazinczy's role, whom he calls "the creator of the new Hungarian language". He even considers the whole period "the age of Kazinczy" because of his work as a neologue and his participation in the Martinovics movement. This period, he assumes, prepared the trend of Hungarian literature the outstanding figures of which were József Katona and Vörösmarty.

Even if some of his statements are questionable, on the whole he gives a Kazinczy portrait to the Croatian reader which helps to understand the essence of the period. As an illustration of this here we quote only a few sentences of his: "In the age of Kazinczy - which coincides with the age of the French revolution and counterrevolution - the Hungarian language was the language of the poor and miserable peasants and herdsmen... Kazinczy himself, the confident of the Croatian Martonvics and the participant of the Martinovics conspiracy, suffered for seven long years in Hapsburg prisons in Brünn, Kufstein and Munkács. In the mean time he came to the conclusion - like all slavofil representatives of enlightenment from Bug to Krapina - that there is no nation without a language. He started translating Goethe, Schiller, Klopstock, Lessing, Molière; he collected old words - already died out - from medieval missals; revived the lost sounds of Asiatic origin and this way he created a language which is used by millions today."[34]

It is only pitiable that this - intentionally objective - characterization of Kazinczy is soon followed by a rather strange note, giving the impression that Kazinczy wanted to realize his efforts as a neologue against the national minorities living on the territory of the historical Hungary. And this statement concerns not only Kazinczy but this is his opinion of the Martinovics movement, "the wise speeches of Kossuth", and even of Petőfi, whom he considers

a few lines later the first great poet of Hungarian progress. From his words we can feel his view that these efforts to create a homogenious language and homogenious nation were the errors of the progressive Hungarians of the age, and are altogether a "false and dangerous fiction", and so could not bring about the desired result, i. e. that "the Hungarian language" will "burn" and "parch" "as a renewing fire and lava" "all that is ill, servant, alien, feudal and medieval" in this territory.

No doubt, the statement is not valid for the whole of the efforts of Hungarian enlightenment and age of reforms, even less so for Kazinczy of Petőfi. But in fact what is important in this essay is not such or similar passages but rather those which are objective or at least nearly so. His Petőfi interpretation e. g. is written with impressive dynamism and a special sensitivity. It suggests that he can entirely identify himself with the special, Petőfi-like portrait of the Hungarian countryside, discovered by the means of Petőfi's poetry. His knowledge and certainty of judgment is also remarkable: he understands the essence of Petőfi's revolutionary ideas as well as his descriptive poems and their significance in Hungarian literature, and endeavours to point out their parallels in world literature. He knows the poet, who is enthusiastic over the French revolution and Jacobin ideas as well as the one devoted to the ideal of international liberty and he is also able to understand the determinant power of Hungarian folksongs in Peőtfi's poetry. He analyzes only two poems as illustrations but they are wellchosen: one presents the poet of international liberty to the Croatian readers (*One thought disturbs me = Egy gondolat bánt engemet*), the other (*Dogscraper = Kutyakaparó*) the poet of the Hungarian countryside, the Great Plain (Alföld). He sees Petőfi's poetry on the whole as the most truthful expression of 1848, and believes that is was Petőfi who - figuratively - saved all the revolutionary heritage of 48 "from shipwreck" "on the barge of his poems" during the "flood" attacking all the Hungarians after 1849. He characterizes the years of tyranny like this: "After Petőfi general collapse and black-and-yellow absolutism followed, which came to an end in 1867 with the compromise of Hungarian lords and the dynasty. After 48, in the dark emptiness, robbed and burnt out houses were standing, the wind was trumpeting among the broken ribs of the attics, and ravens were crowing at every

crossroad where they were nipping with their beaks the eyes of rebels hanged up. It was in those distressed days that the Hungarian classic, the academic Vörösmarty wrote his best poem, *The Old Gipsy (A vén cigány).*"[35]

He writes about Vörösmarty as one of the best Hungarian poets of the 19th century, who wrote "epics and epic poems to fill a whole library", the great works of Hungarian literature, and who, in fact, put into words the feelings of "a whole generation" in the stanzas of *A vén cigány.* (*The Old Gipsy*).

There is an interesting sentence in the passage dealing with Vörösmarty, which refers to the fact that he got acquainted with the works of the Hungarian master of Romanticism during the years at Pécs as a cadet. "In Hungarian secondary schools his hexameters are still to be heard - he says - in which... he sings of God, of the Lord God of Hosts, of »Árpád clad in leopard skin«..."[36]

We may suppose that one of the reasons for his misunderstandings in connection with our literature in the period after Világos was the restricted quality of information at school. After the passage on Vörösmarty he speaks about the literature of the second half of the century in general and mentions a few names, too. He does not make a distinction between the literary portrait of the Bach-era and the years around the compromise, which can be partly explained by school-information, but certainly also by the opinion of the Croatian opposition in connection with the Hungarian political and spiritual life of the second half of the last century, the roots of which can be found in the Croatian-Hungarian compromise in 1868. Which offended the Croatian national interests. "Following Vörösmarty's poem *A vén cigány* - he writes - the compromise came in politics, and in literature hypocrisy, lying and formalism dominated.." But he approaches reality more when, giving the cross-section of social life, he says: "life has become bureaucratic, capitalistic...". But the continuation reflects misunderstanding again: "...the Hunarian gentry of the counties produced the hosts of journalists, scholars, novelists, all of whom glorified the existing regime..." and who "had to be noisy, play comedies, show off in front of Europe to maintain Hungarian supremacy. They established libraries, the academy, unions of scientists, organized congresses, celebrated anniversaries, built pantheons; a crowd of dilettanti appeared, and this is how Hungarian

history and literature were being formed. Garay, Bajza, the three barons Jósika, Kemény and Eötvös, the famous Jókai, Szigligeti, Arany, Tompa - these are the main pillars on which the building of the Hungarian literature was based after the period of the Deák compromise".[37]

He extended this general negative judgment to the literature of the turn of the century, too. This period was only partly known by him again, otherwise how could he put such names beside each other as Gyula Pekár and Ferenc Herczeg, or Sándor Bródy and Zoltán Ambrus.

His opinion about our literature changes only with the presentation of the *Nyugat* generation. It is in this movement that he sees the only continuation of the literary progress which stopped at Petőfi's death. The explanation is offered in the text of the essay itself. He mentions together with the *Nyugat* such platforms of bourgeois radicalism as *Huszadik Század* and *Világ,* i. e. the periodical and newspaper, determined by the name and work of Oszkár Jászi, whom Krleža - just because of his attitude to the national minorities - knew and respected. But let us quote Krleža's own words: "the young intellectuals around the sociologist Jászi (of the newspaper *Világ* and the review *Huszadik Század*) and the group of progressive writers of *Nyugat,* and some progressive... democratic parties (Károlyi) and the socialist-democratic section of Renner - all these were manifestations against the feudal mentality, the representatives of which had sold the sovereignty of the black-and-yellow dynasty..."[38]

The unquestionable leading figure of this spirit was Endre Ady - as Krleža continues his examination -, who, like Petőfi, "powerfully expresses and synthesizes the spirit of the whole generation... synthesizes all doubts, hopes, bloody congestion" in the Hungary of the age.[39] He evaluates Ady's poetry from this point of view in the rest of the essay, but also in the Ady essay of 1930, which we have discussed previously.[40]

Between the two world wars Krleža deals with Hungarian problems and Hungarian literature less frequently. Yet the continuity of interest is not broken. The intensity of the earlier experiences suggests that it could not be broken. In a diary note of 1942 we can read the following: "How many times have I dreamt and spoken in dreams in Hungarian. How much fear and uncertainty, how much humiliation, because, after all, what had happened before 1918, was more or less a

Calvary of colonial suffering and humiliation. And yet Vlado Čerina reproached me when one of my Hungarian writings was published in Nova Evropa (1922): »you have never put down a single Croatian line with so much warmth than when you spoke about the Hungarians«".[41]

This confession proves also the fact that Hungarian impressions, so those of literature too, have entered the world of Krleža's works, multiplying since 1920, also on an emotional level. But it also explains the character of Hungarian motives turning up from time to time in Krleža's diaries.

Getting to the end of our analyses, we believe that this brief sketch of Krleža's knowledge of Hungarian literature suggests that a broad philologic investigation of the Hungarian inspiration of Krleža's oeuvre will be an important and promising task...

[1] **M. Krleža**, *Zastave*, Zagreb 1967.
[2] Ibid.
[3] "Books, many books: Chateaubriand *Le dernier jour des Abencérages,* in the translation of Nikita, the prince of Montenegro, the libretto of the opera *The Magic Hunter* by Karl Maria Weber, the monography of the town of Zagreb by Adolf Mosinski, the novels of Jules Verne, *Twenty thousand Miles Under the Sea* and *Travel to the Moon,* Josip Eugen Tomić, *Melita*, Zagorka, *Mr. Vladimir*, Ante Tresić-Pavičić, *Waves of Thoughts and Feelings,* Starčević, *The Letters of Hungarofils*, the selected poems of Kranjčević, and some Hungarian books: Mikszáth, Jókai, Petőfi, Vörösmarty, Ferenc Molnár..."
Original text: "Knjige, mnogo knjiga: »Posljednji Abencerage« od Chateaubrianda, u prijevodu knjaza Nikole Crnogorskoga, libreto opere Karla Marie Webera »Strijelac vilenjak«, Monografija o gradu Zagrebu, Adolfa plemenitoga Mošinskoga, Jules Verne: »Dvadeset tisuća milja pod morem«, Jules Verne: »Put na mjesec«, Josip Eugen Tomić: »Melita«, Zagorka: »Gospodin Vladimir«, Ante Tresić-Pavičić: »Valovi misli i čuvstava«, Starčević: »Pisma madžarolacah«, Kranjčević: »Izabrane pjesme«, nekoliko madžarskih knjiga, Mikszáth, Jókai, Petőfi, Vörösmarty... Ferenc Molnár..." **M. Krleža**, *Zastave, Joja u Glinu a Kamilo u Hungarikum*, FORUM, Zagreb 1962. Godina 1. br. 4. 452.

[4]Original text: "S bedema vidjela se u daljini dravska linija, puna modrikaste vlažne pare, i zagledavši se tako s bedema u maglenu dravsku perspektivu, doktor Križovec razmišljao je o svojoj davnoj madžarskoj mladosti, kada je tamo prijeko na drugoj obali Drave učio napamet beskrajne heksametre o Mohaču, o sigetskome Leonidi Nikoli Šubiću Zrinskome, a Vörösmartyjevom Arpadu s leopardovim krznom..." **M. Krleža,** *Glembajevi*, Beograd 1965. 201. (cirill)

[5]Original text: "Reynoldsovi portreti, interpretacija Rahmanjinova po kakvoj holandeskoj sviračici klavira, prvi uspjesi lirike Endre Adyja, to bijaše ona... atmosfera, u kojoj je živio doktor Ivan de Keresteš u mističnoj rasvjeti jednog autentičnog potomka staroga ostrogonskoga biskupa..." **M. Krleža**, *Glembajevi*, Beograd 1965. 226-227.

[6]**Sz. D. Vujicsics**, *Ady és a szerbhorvát írók*, (Ady and the Serbo-Croation Writers.) Világirodalmi Figyelő 1958. 128-137.; also in French: *Ady et les écrivains serbo-croates*. Acta Litteraria (Budapest) 1959. 185-201.

[7]**I. Bori**, *A magyar, a szerb és a horvát avantgarde.* (Hungarian, Serbian and Croatian avantgarde.)In: *Szomszédság és közösség. Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok*, (Neighbourhood and Similarities. Southern Slav and Hungarian Literary Connectlions.) Compiled by: Vujicsics D. Sztoján, Budapest 1972. 437-438.

[8]**Krleža** says in one of the footnotes of his essay on Rilke, first published in a periodical in 1930, then in a volume in 1932: "A critic, speaking about my poems, says - knowing my essay on Ady's Poetry - that Ady's possible influence on my poetic development should be examined. But Ady never influenced me in any way. In fact I got acquainted with Ady very late, about 1922."
Original text: "Neki kritik, govoreći o mojoj lirici, spomenou je povodom moga prikaza Adyjeve lirike, kako bi bilo potrebno proučiti eventualni upliv Adyja na moj lirski razvoj. Ady na mene nije djelovao nikada i nikako. Adyja sam upoznao zapravo vrlo kasno: oko dvadeset i druge." **M. Krleža**, *Eseji, Knjiga prva*, Zagreb 1961. 34.

[9]Soldiers fighting against Hapsburg opression at turn of 17th-18th c.

[10]See: **I. Lőkös**, *Tanulmányvázlat a Kerempuh-balladákról.* (A Sketch of the Kerempuh Ballads.) *Hevesi Szemle* (Eger - Hungary), 1974. 4. 44-46.

[11]See: note 3.

[12] **Đ. Zelmanović**, *Kadet Krleža. Školovanje Miroslava Krleže u mađarskim vojnim učilištima.* Zagreb 1987.
[13] **M. Krleža**, *Moj obračun s njima*, Zagreb 1932.
[14] Ibid, 148-149.
[15] Ibid, 12.
[16] We know from the history of the Pécs Cadet College that among theoretical subjects Hungarian language and literature could be found too. As for the demands, it is worth while quoting the principle: "to learn little but that thoroughly". **L. Garày**, *A pécsi magyar királyi honvéd hadapródiskola története*, (The History of the Hungarian Royal Cadet School in Pécs.) Pécs, 1939. 44-46.
[17] He speaks more in details of these in his essay of 1922: *Petőfi i Ady dva barjaka madjarske knjige*, NOVA EVROPA (Zagreb) 1922. Knj. IV. br. 11. 341-354.
[18] **I. Lőkös**, *Miroslav Krleža és a magyar forradalmi törekvések*, (Miroslav Krleža and the Hungarian Revolutionary Ambitions.) In: *Meghallói a törvényeknek. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből III.* (Hearers of the Laws. Studies on the History of Socialist Literature.) Compiled by: M. Szabolcsi and L. Illés. Budapest, 1973. 77-82.
[19] **M. Krleža**, *Fragmenti dnevnika iz godine 1942.* FORUM (Zagreb) Knj. XXIII. br. 4-5, 1972. 526-527.
[20] Ibid. 527.
[21] See: note 7.
[22] **M. Krleža**, *Davni dani. Zapisi 1914-1921*, Zagreb 1956. 221.
[23] **M. Krleža**, *Petőfi i Ady dva barjaka madjarske knjige*, op. cit., 351.
[24] **I. Lőkös**, *Miroslav Krleža és a magyar forradalmi törekvéesk*, op. cit., 75.
[25] Ibid. 91.
[26] **M. Krleža**, *Iz davnih dana. Fragmenti dnevnika iz 1916-1917-1918-1919.* FORUM (Zagreb), 1972, Knj. XXIII, br. 3. 326-328.
[27] Ibid. 330.
[28] **I. Lőkös**, *Hidak jegyében*, (In the Spirit of the Bridges.) Budapest 1974. 123-124.
[29] It is enough to mention the views of Antun Gustav Matoš, the most important Croatian poet of the period, concerning the Hungarians: "Pešta je karikatura velegrada. U toj zemlji nema ništa, što me ne ne vrijeđa. Podvala, »švindl« je tu državni sistem. Srbija izvozi svinje, Ugarska izvozi Madžarice... I taj... narod... demorališe i do krvi

isisava moju otadžbinu!" (Pest is the caricature of the metropolis. In this country there is nothing which would not hurt me. The family, the »swindle« are the characteristic system of the political rule. Srbia exports pigs, Hungary Hungarian women... And it is this nation that demoralizes and sucks the blood of my country.") See: *Misli i pogledi A. G. Matoša. Izbor tekstova.* Indeks i objašnjenja M. Ujević. Zagreb 1955. 322.

[30] "O Madžarima trebalo bi govoriti sa posve drugog gledišta, nego što se to kod nas tjera. Mi o Madžarima nemamo pojma. S njima ćemo imati posla dok smo živi. Madžare treba poznavati." **M. Krleža**, *Davni dani. Zapisi 1914-1921.* op. cit., 471-472.

[31] **M. Krleža**, *Petőfi i Ady dva barjaka madjarske knjige.* op. cit. 346.

[32] In reviewing the essay we do not refer to the number of pages or place and date of edition.

[33] **M. Krleža**, *Tužaljka nad crkvom:*

Pred crkvama klečati, prositi, moliti,
i bližnjeg ko sama sebe voliti.

Graditi baršun i skerletne cvijetove,
osvajati gradove, podjarmiti svijetove.

Gubavce dvoriti, s ludama vikati,
čupati kose, od očaja rikati.

Graditi palače, iskapati kipove,
vječnost ispijati na plamene kipove.

U čohi, bosonog, gladan, se skitati,
slijepca na mostu za blagoslov pitati.

Klati se, gostiti, smijati, trovati,
u poroku sagnjiti, umorstva snovati.

Gđe viteška je luda koja tako može
da pronosi ti salvu, nerazgovjetni Bože?

See: **M. Krleža**, *Pet pjesama.* SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK NS, knj. XXXIV., br. 3., 174-175. Beograd 1. 10. 1931.

[34] "U Kazinczyjevo vreme, koje pada uglavnom za Francuske Revolucije i proturevolucije, bio je madjarski jezik organ, ubogih i bednih težaka i marvogojaca... Sam Kazinczy bio je intimus Hrvata Martinovića, i kao sukrivac

Martinovićeve zavere čamio je sedam dugih godina po habsburškim tamnicama u Brnu, Kufsteinu i Munkaču, gde je u reštu u njemu sazrevala ista ideja koja se u ono doba javlja u svih slavjanofilskih preporoditelja od Buga do Krapine - da nema naroda bez jezika. On je počeo prevoditi Goethea, Schillera, Klopstocka, Lessinga, Molière-a; iz nekih sredovečnih misala ispisivati stare i već nepoznate reči; oživljavati zenemele azijatske glasove i tako... stvarati jedan jezik, kojim danas govore i pišu milijoni." See: **M. Krleža**, *Petőfi i Ady dva barjaka madjarske knjige.* op. cit 345.

[35] Ibid. 348-349. The original of the text quoted: "Posle Petőfija došao je slom, i crnožuti apsolutizam, koji svršava sa kompromisom između madjarskih grofova i dinastije, godine 1867. Posle četrdesetosme, nastala je crna praznina, u kojoj su stajale demolirane i popaljene kuće, i vetar svirao po stršećim rogovima tavana kao ma polomljenim rebrima, a na svakom raskršću graktale vrane što kljuvale oči obesenim buntovnicima. U očaju onih dana, madjarski klasik i akademik Vörösmarty ispevao je svoju najbolju pesmu: »Staroga Ciganina«."

[36] "Mađarske srednje škole još i danas zvone od njegovih heksametara, kojima... pevao o Ištenu, hadurima, Arpadu u leopardskom krznu..." **M. Krleža**, *Petőfi i Ady dva barjaka madjarske knjige.* op. cit. 349.

[37] The original text of the quotations: "...posle... *Starog Ciganina* došla je nagodba od šezdesetisedme, u politici; a u knjizi vlada hipokrizije, laži i virtuoziteta, i prazne forme. Život se je birokratizirao, kapitalizirao, varmeđijski džentri najimao je legije novinara, naučenjaka, romansjera, i sve su stali da trube panegirike postojećem režimu... U interesu mađarske supremacije trebalo je pred Evropom vikati, komedijati, reprezentirati. Osnivale su se biblijoteke, akademije, naučne sekcije, sazivali kongresi, slavili jubileji, zidali panteoni; nastupila je čitava legija diletantskih imena, i tako se fabricirala moderna mađarska istorija i literatura. Garay, Bajza, tri barona: Jósika, Kemény i Eötvös, famozni Jókai, Szigligeti, Arany, Tompa - to su ti glavni stupovi na kojima je sagrađena zgrada mađarske knjige posle nagodbenjačkog Deakova doba." **M. Krleža**, *Petőfi i Ady dva barjaka mađarske knjige.* op. cit. 349.

[38] ... oko socijologa Jászija (dnevnik *Világ* i revija *Huszadik Század*), grupe naprednih književnika oko revije

Nyugat, liberalne težnje nekih... progresivnih demokratskih partija (Károlyi), pa Rennerovska socijaldemokratska filijala, sve je to značilo kucanje na vrata tvrđave burgo-feudalnog, varmeđijskog grofovskog džentrimentaliteta, koji je suverenitet države prodao crnožutoj dinastiji..." Ibid. 350.

[39] "...kao što je Petőfi nosio u četrdesetosmaškoj atmosferi zastavu, i značilo sintezu i pregnantni izraz jedne cele generacije i celog vremena, tako sada Ady znači sintezu sviju sumnja i nada i krvavih kongestija, među savremenim Mađarima." Ibid. 351.

[40] See: **I. Lőkös,** *Hidak jegyében.* op. cit. 125-132.

[41] "Koliko li sam toga već izgovorio i prosanjao madžarski. Koliko straha i neizvjesnosti, koliko poniženja, jer sve ono do 1918 bilo je čitava kalvarija muka i ponižen̄ja, više-manje ipak kolonijalnih. Pa ipak, eto, »nikad nisi napisao ni jednog hrvatskog retka tako toplo kao ono o Madžarima« prigovorio mi je Vlado Čerina kad sam u *Novoj Evropi* štampao jednu od svojih madžarskih varijacija (1922)." **M. Krleža,** *Fragmenti iz godine 1942.* FORUM (Zagreb) Godište XI. Knj. XXIII., br. 4-5. 1972. 530.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.203-213. 1991 Debrecen

Stanisława Vincenza dialog z ojczyzną

A. NASALSKA

Stanisław Vincenz pojawił się w świadomości krajowego czytelnika znacznie wyprzedzając główną falę powrotów polskich pisarzy emigracyjnych. Pierwszy tom tetralogii huculskiej "Na wysokiej połoninie" ukazał się w 1980 roku i w ciągu kilku następnych lat obce w brzmieniu nazwisko Vincenza na trwałe związało się z tym, co w myśleniu o polskości najbardziej wartościowe, świadome i pożądane. Jego twórczość ocala dla przyszłości obraz "małej ojczyzny" z dorzecza Dniestru oraz dostarcza argumentów na rzecz uniwersalizmu dostrzegającego jedność człowieka w różnorodności wyrażającej go kultury. Niechęć możnowładców PRL wynikała z obydwu aspektów tego pisarstwa: należał do świata systematycznie wymazywanego z pamięci Polaków oraz zachował postawę całkowitej suwerenności duchowej, która tak zawsze drażni tyranów.

Wydaje się, że harmonia wewnętrzna, którą promieniują utwory Vincenza odsuwa na plan dalszy ich zasadnicze uwarunkowania: brak w nich zupełnie motywów z emigracyjnego repertuaru - tęsknoty, samotności, niechęci do narzuconego świata, dezorganizacji osobowości pod ciśnieniem wydarzeń zewnętrznych. Pojawiają się w listach do przyjaciół i w

dzienniku; zbyt intymne i zbyt oczywiste, by znaleźć się w formach bardziej oficjalnych. Ta niechęć do tematów i nastrojów powszechnie przeżywanych, lecz mało konstruktywnych wynika konsekwentnie z koncepcji literatury, która winna wychowywać i - w tym konkretnym emigracyjnym przypadku - leczyć. Wskazując tę cechę postawy Vincenza Czesław Miłosz pisał: "Słuchacza-czytelnika bierze za rękę, odprowadza w inną stronę i mówi do niego: nie patrz tam, patrz tu."[1]

Wydziedziczony i przecież świadomy nieodwracalności losu cały wysiłek pisarski skupia Vincenz na oswajaniu nowej sytuacji, na przezwyciężaniu wygnania. W sposób bezpośredni motyw ten występuje w eseistyce, ale także wpływa na kształt świata przedstawionego w "Wysokiej połoninie". Z tetralogii Vincenza tylko "Prawda starowieku" ukazała się przed wojną w kraju, następne powstawały na obczyźnie i wydaje się usprawiedliwionym zabieg odnajdywania w odtwarzanej w nich rzeczywistości huculskiej refleksów tułaczej kondycji autora.

Już w drugim tomie padają słowa, które można uznać za dewizę dla wszelkich poszukiwań way of life na emigracji: "... nie ma żadnej obczyzny. Oto nauka dzisiejszego dnia. Tam tylko chyba, gdzie się kłócą i gryzą, gdzie handryczą się i biją. A wszędzie dokąd jedziemy i dojedziemy, ziemia Boża i człowiecza. My potrzebujemy innych, inni nas. (...) Bo nas tam czekają nie obcy, nie wrogowie, tylko pobratymi. (...) Bóg nas i ich wyszukał i dobrał do siebie. Wara nam psuć Boga dzieło."[2]

Stosunek do obcego świata ujawnia tu zdecydowanie inną perspektywę niż w "Prawdzie starowieku". Jest to perspektywa człowieka pogodzonego z koniecznością egzystencji poza ojczyzną i szukającego dla niej sankcji poprzez wpisanie się w uniwersalny plan rodziny ludzkiej.

W mitycznym porządku "Prawdy starowieku" świadomość istnienia obcego świata i pęd ku nieznanemu należą do podstawowych doświadczeń człowieka. Jednak wyprawy podejmowane przez legendarnych opryszków, potwierdzające ich waleczność i odwagę, utrwalają prawdę powszechnie przeczuwaną, że prawdziwy świat rozciąga się tylko w granicach ich ojczyzny, Wierchowiny a dalej - chaos, żywioł wrogi, dziwny, nierealny, dziedzina szatana.

Jest to optyka człowieka zakorzenionego, zwiedzającego obce kraje, ale istniejącego w swoim jako gazda, dziedzic fortuny materialnej i duchowej konkretnego miejsca na ziemi.

Jest to obczyzna powstała z wyobraźni i emocjonalności pisarza, wrośniętego w swoją ojcowiznę, z której wyrusza w podróże po świecie, zawsze z perspektywą powrotu.

Zmiana uderza w tomach następnych, oddzielonych od poprzedniego barierą zamykającą całą epokę, pisanych w innym czasie, w innej przestrzeni, z innej pozycji. Na obraz niby tej samej Huculszczyzny oddziaływa nowa sytuacja autora-tułacza, uwydatniając w niej rysy teraz najbardziej pożądane. To nie odrębność Huculszczyzny decyduje o wartości jej kultury, lecz szacunek i życzliwość dla wszelkiej odrębności przenikające jej atmosferę. Idealizacja kraju lat dziecinnych dokonuje się teraz poprzez dostrzeżenie w niej archetypu ojczyzny wygnańców. Żydzi, Ukraińcy, Polacy, Ormianie - różnorodność ras, języków, religii i zabobonów, przeniknięta duchem tolerancji i akceptacji dla "wszystkiego, co żyje, tak, jak żyje". Wspólnota oparta na zasadzie uwzględniania wszelkich swoistości, zapewniająca ich żywotność i ciągłość własnych tradycji.

Dotykamy problemu dla Vincenza niezwykle istotnego, a zasadniczego dla sytuacji emigranta: poczucia tożsamości, własnych korzeni, pępka. Motyw ten zyskuje ilustrację w fabule księgi "Zwada", pokazującej rozbijanie ram odwiecznej tradycji i towarzyszące temu rozdarcie duchowe człowieka. Nowe czasy wdzierają się w zamknięty świat Wierchowiny narzucając własny ład i hierarchię, ale także stwarzając największą groźbę: roztopienia się w chaosie, utraty indywidualności - znijaczenia. Stąd konieczność umocnienia wspólnoty poprzez ustalenie "środka".

Dla Hucułów pępek ziemi wyznacza szczyt Palenicy. Ale znamienne przesunięcie, które dokonuje się w efekcie oddziaływania nowych czasów sygnalizowane jest już w pierwszym zdaniu księgi: "Pępek świata jest w Rzymie, innego nie będzie." Tak więc zmiana sposobu życia, przejście od pasterstwa do wyrębu lasu, przyjmowana przez Hucułów jako czyn świętokradczy - gwałt zadany naturze i podeptanie świętych praw starowieku, zyskuje w ostatecznym rozrachunku akceptację jako nieuchronność procesu dziejowego. Nie stawia ich poza wspólnotą, lecz rozszerza jej granice, nie pogrąża w chaosie, powoduje otwarcie się na świat.

Nie sposób w tym obrazie przełamywania się epok nie zauważyć sytuacji samego pisarza i nie odczytać między wierszami przesłania do wygnańców, dla których zmiana układu odniesienia staje się pierwszym warunkiem adaptacji. Problem jest w zasadzie ten sam; i w jednym i w drugim przypadku

chodzi o zachowanie tożsamości w momencie rozbicia wspólnoty. Konkretne wydarzenia z dziejów Huculszczyzny tworzące fabułę "Zwady" stają się symboliczną ilustracją końca pewnego świata i sytuacji emocjonalnej uczestniczącego w nim człowieka. Wygnanie z raju stało się faktem, pozostaje już tylko zachować nienaruszalne świadectwo przynależności.

W rodzimej mitologii odnajduje Vincenz przestrogę przed znijaczeniem. To opowieść o Syrojidach i ich kraju niewoli. Utrzymywali oni stada istot niby ludzkich, lecz w zwierzęcej postawie na czworakach, poddanych tresurze nijaczenia w ogólnym planie budowania świetlanej przyszłości. Mocarze-Karmiciele, sami niczym "liście zeschłe" oderwani od pnia, tworzą nową wspólnotę opartą na strachu i woli życia pozbawionej innych cech ludzkich trzody. "Nie dbamy o dawność, o to, co było, jak w ludzkich krajach, wyhodujemy, co będzie. Nie będziemy gnić na gazdostwach, jak wy tam, u siebie. Z piaskiem pustyni, z burzą spadniemy."[3]
W tym celu tępią myśl własną, samotność, postawę wyprostowaną. Pozostawiają swoim stadom swobodę wzajemnego zagryzania się i podśpiewywania jednej piosenki: "chru-chru-chru-dobrze tu."

Ale baśniowy status krainy Syrojidów pozwala na zwycięstwo dobra, uratowanie człowieczeństwa, miłości bliźniego. Stara pieśń huculskiego śmiałka wyprowadza ludzi z niewoli, a samych Syrojidów zmienia w ludzi.

Powtórzmy: pieśń gminna odważnego watażki budzi ludzkie dusze, pokonuje bezkształt, odczarowuje człowieka ze zwierzęcia. Bardzo to znamienne dla Vincenza - owa wiara w potęgę słowa, w możność porozumienia, w skuteczność perswazji. Wierny czytelnik Platona, intelektualista europejski wyrosły z klimatu duchowego swojej wielonarodowościowej "bliższej ojczyzny" traktuje dialog jako "formę życia"[4].

"W naszej epoce monologów i monologistów, jako że zerwały się czy ukryły sieci wspólnoty, ludzie dość rzadko przemawiają jeden do drugiego. Raczej mówią obok siebie, nie dbając o porozumienie (...). I jakoś mimo woli rodzi się niesamowite przeczucie, że wszystkich razem czeka takie porozumienie, a raczej unifikacja, w której nikt nie będzie miał nic do gadania. Wydaje się przeto, że stosowną formą porozumienia także w pisaniu winien być dialog. Niekoniecznie zewnętrzna forma dialogu, raczej jego zasada: wysłuchanie innych, uwzględnienie nie tylko głosów, ale i szeptów."[5]

Słuchania innych i przemawiania do nich ich własnym językiem uczyła wielogłosowa Huculszczyzna, przekonanie o możliwości "przemiany świata za pomocą świadomego ideału, perswazji i dyskusji"[6] zawdzięczał dziedzictwu helleńskiemu. W samej osobowości Vincenza otwartość stanowiła nadrzędną cechę wyrażającą się w niezmiennej ciekawości innych ludzi. W ten sam sposób traktował lekturę - jako dialog myśli prowadzony ponad czasem i przestrzenią. "Książka chce i ma być posiewem żywego słowa przez wieki, ma być dobrym przewodnikiem słowa tego od duszy do duszy."[7] - powtarzał za Platonem, który patronuje koncepcji jego własnego pisarstwa. W nieustannej rozmowie z czytelnikiem przyjmuje rolę platońskiego mistrza budzącego jedynie prawdę ukrytą we własnym wnętrzu człowieka i ułatwiającego poznanie samego siebie.

Konstytuuje tę twórczość zawsze obecność adresata - w świadomości Vincenza jest to jednak słuchacz: odczytów, pogadanek radiowych, wspomnień lub dyktowanych tekstów przeznaczonych do druku. Z form literackich wybiera esej, jako najbliższy duchowi żywej rozmowy, z jej swobodą, brakiem stanowczości, szkicowością. Jeżeli w dodatku próbuje on doprowadzić do samookreślenia, odnalezienia swego miejsca w świecie, to te możliwości eseju mają dla Vincenza zasadnicze znaczenie.

Rozmówcami Vincenza od momentu opuszczenia ojczyzny w 1940 r. są exulowie wszystkich czasów - współcześni, rzuceni jak on na tułaczkę i dawni, którzy wytyczyli jej szlaki: Dante, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Conrad. Wydawać by się mogło, że takie pogrążenie się w dawności, w drobiazgowych analizach arcydzieł literatury europejskiej jest przejawem naturalnego w tych warunkach eskapizmu. Ale przyglądając się zainteresowaniom Vincenza i wnioskom, z jego niekiedy czysto filologicznych analiz, można zauważyć, że ich kierunek wytyczany jest nieustannie przez teraźniejszość pisarza. Przyjmując wskazówkę Pauzaniasza, że czas jest długi i podobne sprawy mogą w nim wracać na nowo, szuka Vincenz w przeszłości odbicia swojej epoki i być może tkwiących tam również rozwiązań. Daje jednocześnie przykład niezwykłej umiejętności dostrzegania wszelkich aspektów zjawiska; wierny własnej zasadzie wysłuchiwania zarówno głosów jak i szeptów nie lekceważy żadnego tropu, żadnego znaku, który może przybliżyć sens przesłania.

Pierwsze świadectwa aktywności Vincenza z okresu jego wojennego pobytu na Węgrzech wynikają z doraźnego celu

opanowania chaosu, rozpoznania sytuacji, wyznaczenia właściwego kierunku. Równina węgierska w niczym wprawdzie nie przypomina Wierchowiny, a przecinająca Pole Bobrowe Cisa, "siostra Prutu" uzmysławia jedynie dystans dzielący od jej źródeł "u stóp Howerli", to główny walor tego pejzażu dostrzega się dopiero z perspektywy rozbitka: on po prostu jest.

"W czasach, które są wprost przeładowane i rozsadzane czynami, które jak zdawałoby się, nie mogą już pomieścić nadmiaru czynów, a zatem dziania się, stawania, lecz także przemijania i zniszczenia, odczuwa się wdzięczność, że jeszcze coś jest: step, choć uprawiony już i zużytkowany przez człowieka, wciąż jednakowo bezkresny, nieporuszony, przestrzeń bez szczegółów, a raczej ze szczegółami ukrytymi, pogrążonymi w tym bycie przestworu."[8]

Trwanie, swojska codzienność świata poza historią, zatopionego w niezmiennym porządku ludzkiego zmagania się z naturą, stanowi duchową dominantę pejzażu węgierskiego prezentowanego w szkicu "Krajobraz jako tło dziejów" z r. 1943. Sposób charakteryzowania miejsca i ludzi uwzględnia świadomość emigranta, który otrzymuje niezbędną informację etnograficzną, ale i niezbędną dawkę nadziei, że w tej rzeczywistości toczy się przecież życie takie samo i wciąż to samo. Utwierdzają w tym także odkrywane szczegóły tej przestrzeni, aż wzruszające w nostalgicznej jednokierunkowości skojarzeń.

Górski odcinek Dunaju pod Visegradem: "Wydaje się prawie, że to zakręt Czeremoszu pod Synyciami albo przełom pod Jasienowem po takiej powodzi, jak w roku 1927." (s. 387)

Aleja w parku zamkowym w Visegradzie: "Wygląda trochę jak płaj watażki Dobosza z Czarnohory." (s. 390)

Góra zamkowa: "cała stalowa, a na grani posiniała, ma wyraz szczególnie surowy i ponury. Niemal jak osypisko Smotrycza ku potokowi Dzembronia w Czarnohorze." (s. 394)

Oswojenie świata następuje poprzez zaznaczenie w nim miejsc znanych, rodzimych, zasadę przetrwania podsuwa sam krajobraz:

"Właśnie stare drzewa, derenie, kasztany przywodzą na pamięć, że one jedynie z tego wszystkiego zachowały się przy życiu. Może w tym wskazówka, że pozostaje to tylko, co zasiewa się i potrafi współżyć z klimatem?" (s. 395)

W zamęcie ludzkich poczynań umiejętność odczytywania księgi życia stanowi dla Vincenza istotny warunek

odzyskiwania ładu. Równie ważny, jak umiejętność czerpania z ludzkiego doświadczenia zapisanego w kulturze.

Myśl tę rozwija pisarz w "Polskim wstępie" poprzedzającym cykl wykładów z historii filozofii greckiej, wygłoszonych w ramach kursów uniwersyteckich dla emigrantów w Budapeszcie. Potrzebę sięgania do tradycji myśli greckiej uzasadnia genealogią duchową Polski wywiedzioną przez Słowackiego. Dzieje tej myśli są wyrazem nieśmiertelnej młodości, wzorem do naśladowania dla młodego narodu polskiego, który mimo kataklizmów nie traci nigdy ducha. W ten sposób określa Vincenz podstawowy obszar swoich intelektualnych penetracji.

Odyseja jako obraz kondycji polskiego emigranta pojawia się w sposób oczywisty z całym bogactwem analogii. Perypetie Odysa wyczerpują zasób tułaczych doświadczeń - od okrucieństwa Lestrygonów i cyklopów po spokój zapomnienia w kraju Lotofagów, lecz Vincenz szczególnie uwydatnia gościnę u miłych bogom Feaków i naukę, która z niej płynie. Życzenie Odysa: "obym pozostał waszym gościem także u siebie będąc daleko w domu" adresuje do poznanych przez siebie Feaków-Węgrów, ale równocześnie czyni zeń pierwsze przykazania życia na obczyźnie. Poznać, zrozumieć, przejąć, co najlepsze, włączyć się do wspólnoty. Ale także stać się emisariuszem własnej kultury, świadomym "doniosłości oscylowania między domem a tułaczką, między regionalizmem a uniwersalizmem."[9]

Duchowa obecność na tym szlaku Wielkich Poprzedników staje się cennym drogowskazem: "...My późne wnuki (...) ten jeden dar im zawdzięczamy, aby wszędzie być w domu. Aby nie było obczyzny."[10]

"Księgi narodu i pielgrzymstwa" wspomagane Sokratesowym "jestem nie tylko z Aten, jestem ze świata" sankcjonują szukanie korzeni we wspólnocie szerszej niż granice dotychczasowej ojczyzny, ale powtórzonej sytuacji wewnętrznego rozdarcia wobec politycznego wyboru "między uniwersalizmem a nacjonalizmem, między przemocą a prawem, między przymusem a wolnym udziałem w życiu publicznym" patronuje Dante i konieczność opuszczenia własnego miejsca na ziemi stanowi konsekwencję postawionego za Dantem pytania: "czy może być coś gorszego na ziemi niż gdyby człowiek nie był obywatelem?"[11]

Fascynacja Dantem jest u Vincenza bardzo silna. Jeżeli w Homerze widzi on "ojca europejskich horyzontów duchowych", to Dantego traktuje jako punkt oparcia dla polskiej myśli na

uchodźstwie. Współczesnemu tułaczowi przybliża jego postać i dzieło za pośrednictwem sprawdzonych autorytetów: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida; właściwie dla Vincenza istnieją oni o tyle, o ile da się w nich Dantego odnaleźć. Podstawę bliskości - oprócz sytuacji wygnania - stwarza polski katolicyzm i tradycje polskiej demokracji. Ale Vincenz w postawie Dantego podkreśla jeszcze jedną wspólnotę - ponadczasową wspólnotę losu "literatury źle obecnej" - stałą groźbę wygnania w efekcie tego, co *trzeba* powiedzieć.

On sam rozumie ten imperatyw bardzo dobrze. Prowadzi swój dialog w przekonaniu, że świat, który "wyszedł z zawiasów" da się jeszcze naprawić poprzez przypomnienie unieważnionych w nim prawd. Bez napastliwości, "trzymając się ściśle zasad i granic sokratycznych, to jest definicji i uprzejmości w starciach"[12], nieustannie gotowy do wysłuchania cudzych racji. Z tą staroświecką galanterią wobec odmiennie myślącego przeciwnika nawet własne aresztowanie i pobyt w więzieniu NKWD ujmuje w literacką formę "Dialogów z Sowietami".

Metoda Vincenza przypomina dzieło Pauzaniasza z jego własnego eseju, podróżującego po Grecji w epoce jej schyłku, "po wielkich wojnach, zniszczeniach i wyludnieniach" i opisującego relikty jej kultury, "atmosferę duchową coraz bardziej zabytkową, coraz trudniejszą do wskrzeszenia, a nawet dla wspominania". Vincenz wędruje duchowym szlakiem dawnej Europy w poszukiwaniu recepty dla jej współczesnych schorzeń. Mówi o nich cudzym głosem, prezentując postawy i problemy o cechach symbolicznych (Hamlet, Don Kichot, Faust, Gandhi). Interpretuje je unaoczniając wszelkie determinanty, wysnuwa wnioski, rozważa inne warianty sytuacyjne, przypomina analogiczne przykłady z kultury antycznej, wreszcie odnosi do współczesności; wierząc za Platonem w zbawczą moc perswazji, która legła przecież u podstaw cywilizacji.

W jego ujęciu tragedia Hamleta jako "czytelnika dzieł humanistycznych" zaskoczonego przez wydarzenia zewnętrzne, do których "w łupinie swych ideałów" nie był przygotowany jest tragedią całej formacji intelektualnej w momencie rozsypywania się świata tradycyjnych wartości. (1945)

"Don Kichot" - ulubiona lektura Karola Marksa - nawołuje do czujności i krytycyzmu wobec zbyt pięknych idei, "to wieczne ostrzeżenie o niekongruencji między naszymi wyobrażeniami o rzeczywistości, zabarwionymi pragnieniem, a

samą rzeczywistością. Ostatecznie któż więcej popełniał donkichotyzmu jak marksiści? Bądź ortodoksyjnie wierząc w książkę swego mistrza, bądź ignorując jej ostrzeżenia i nawet zdradzając ją dla zaspokojenia gorących pragnień ziszczenia ideału socjalistycznego. Byłaby im się może przydała nie heglowska dialektyka faktów obalających, lecz właśnie platońska wysłuchanie argumentów innych i argumentów rozumu."[13]

W szkicu o Conradzie uwydatnia postawę wierną ideałom jako przeciwwagę dla zagrożeń wynikających z emigracyjnego osamotnienia. Conrad jest pisarzem pesymistycznym. "Nie widzi on sensu i celu świata, ale to nie zachwiewa szans i powinności walki (...) choćby świat miał się jutro skończyć."[14]

Każdorazowy wybór tematu odkrywa swe współczesne inspiracje, staje się pretekstem do rozmowy o sprawach aktualnych i znanych z dotkliwego uczestnictwa. Recepty Vincenza są proste i aż zdawałoby się anachroniczne w swej jednoznaczności. Analizuje dialog z "Gorgiasza" Platona, ponieważ jest to "szczególnie stosowna lektura dla naszych czasów".

"Krzywdzić jest czymś szpetnym i jest gorsze niż doznawać krzywdy" - powtarza za Sokratesem i pokazuje tę prawdę domyślaną do końca w postawie Gandhiego. Przemoc godzi we wspólnotę, a wspólnota jest prawem kosmicznym; powinnością człowieka jest otwarte przeciwstawianie się przemocy i czujność wobec jej zamaskowanej postaci. Jedyną instancją - sumienie, jedynym celem - trwanie przy prawdzie, jedynym warunkiem - wyzbycie się lęku - podkreśla Vincenz w swoim eseju w 1951 roku.

Ale w jednolitej, programowej postawie Vincenza występują niekiedy rysy ujawniające jak gdyby drugi głos w dialogu toczącym się w nim samym. Zniechęcenie, niewiara w przydatność racjonalnych kategorii, obawa, że sprawy zaszły za daleko i uwolnienie się świata od władzy rozumu może mieć charakter definitywny. Refleksje te pojawiają się znienacka, unieważniając wywód lub uświadamiając idealny status jego przedmiotu:

"Gdzież szukać w obecnej chwili fundamentów spólnoty i jej sprawdzianu? Czyżby już tylko w obozach koncentracyjnych i komorach tortur, które - jak chcą niektórzy - legitymują nowe szlachectwo, gdyż wyzywają, budzą i sprawdzają cnotę, jako że perswazja uchodzi za synonim bezsiły, łagodne prawo

za letnie, a cnota bez uszkodzonych kości za nieprawdopodobną lub niepewną."[15]

Świadectwem istnienia alter ego idealisty są także "Powojenne perypetie Sokratesa". Książka wydana przez spadkobierców Vincenza, pisana przez niego w czasie wojny i w latach 50-tych jest dziełem niedokończonym. Jej fabułę tworzą domniemane przygody Sokratesa uratowanego od śmierci przez przyjaciół i wywiezionego z Aten.

Charakterystykę świata, z którym styka się w swoich podróżach filozof objaśnia epitet "powojenny"; w fikcyjnej scenerii państw Hellady przeglądają się rozpoznawalne konfiguracje polityczne i problemy XX-wiecznej, powojennej Europy. Jeżeli Sokrates jest dla Vincenza symbolem tych wszystkich wartości, które stanowiły fundament kultury europejskiej, to jego doświadczenia z podróży unaoczniają jednocześnie drogę, jaką przebyła duchowość Europy od swoich źródeł po karykaturalną postać współczesną. Sokrates bowiem w osobliwych tworach politycznych i społecznych dostrzega wynaturzone kształty własnych idei: rozumu, dobra, wolności. Sfałszowane, odpowiednio spreparowane w nowym wspaniałym świecie wspomagają szaleństwo, uzasadniają nienawiść i terror, sankcjonują niewolnictwo.

Pokonany i bezradny Sokrates pragnie już tylko jednego: wrócić do Aten i wypić cykutę, spełnić, co przeznaczone, ale w obrębie zrozumiałego i akceptowanego porządku. "Z Aten jestem, dla Aten tylko" - przyznaje z goryczą. A Vincenz, późny dziedzic starej Europy pieczętuje tym wyznaniem również własną przegraną.

[1] **Cz. Miłosz,** Przedmowa (do:) S. Vincenz, *Po stronie dialogu,* t. I, Warszawa 1983, s. 9.
[2] **S. Vincenz,** Na wysokiej połoninie, Zwada, Warszawa 1982, s. 458.
[3] **S. Vincenz,** Na wysokiej połoninie, Barwinkowy wianek, Warszawa 1983, s. 392.
[4] **S. Vincenz,** Z perspektywy podróży, Kraków 1980, s. 21.
[5] Ibidem, s. 248-249.
[6] **S. Vincenz,** O dziedzictwie helleńskim, (w:) *Po stronie dialogu,* t. I, s. 239.
[7] O książkach i czytaniu, (w:) *Po stronie dialogu,* t. I, s. 68.
[8] **S. Vincenz,** Krajobraz jako tło dziejów, (w:) *Z perspektywy podróży,* s. 22.

[9]**S. Vincenz,** O możliwościach rozpowszechniania kultury i literatury polskiej, (w:) *Po stronie dialogu,* t. I, s. 90.
[10]**S. Vincenz,** Dantyzm w Polsce, (w:) *Z perspektywy podróży,* s. 178.
[11]**S. Vincenz,** Adam Mickiewicz, poeta i człowiek (w:) *Po stronie dialogu* t. I, s. 120.
[12]**S. Vincenz,** Dialogi, (w:) *Z perspektywy podróży,* s. 22.
[13]**S. Vincenz,** O książkach i czytaniu, (w:) *Po stronie dialogu,* t. I, s. 71-72.
[14]**S. Vincenz,** Conrad a konwencje, (w:) *Po stronie dialogu* t. II, s. 152.
[15]**S. Vincenz,** Rocznice Gandhiego, (w:) *Z perspektywy podróży,* s 257-258.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.215-225. 1991 Debrecen

Koncepcja człowieka w prozie nowelistycznej Różewicza

E. ŁOCH

I

W świadomości współczesnych krytyków i badaczy literatury T. Różewicz jawi się przede wszystkim jako poeta i dramaturg. I słusznie. Bowiem o jego poezji napisano już wiele artykułów naukowych i krytycznych[1], a i dramaturgia również znalazła swoich zwolenników[2]. Wydawać by się więc mogło, że poeta uprawiał tylko te dwa rodzaje twórczości, że nie interesował się prozą, która jednak znalazła swoje miejsce w jego dorobku twórczym. Powstawała równocześnie z tomami poezji i dramatami, które od razu były oceniane przez krytykę, gdy tymczasem o zbiorach utworów prozatorskich w ogóle pisano niewiele. Całościowy brak wydań prozy mógł również przesądzić o niewielkim zainteresowaniu się czytelników tym dorobkiem. Dobrze się więc stało, że w 1973 roku Ossolineum wydało pokaźny tom prozy Różewicza, umieszczając w nim utwory nowelistyczne mniejsze i większe rozmiarami, a także autokomentarze i wspomnienia, szkice o pisarzach oraz inne rodzaje twórczości publicystycznej. Dzięki temu do rąk czytelników trafiły teksty ze zbioru *Opadły liście z drzew* z 1955 r., *Przerwany egzamin* z 1960. *Wycieczka do muzeum* z 1966 r. i większe rozmiarami

opowiadania *Moja córeczka* a także *Śmierć w starych dekoracjach*.

Wszystkie te utwory potwierdzają predylekcje twórcy do tworzenia miniatur prozatorskich, wyrastających z kręgu doświadczeń poetyckich, problematyki życia współczesnego i filozofii egzystencjalnej. Te same tematy bowiem drążyły świadomość poety zarówno w poezji jak i prozie, dlatego też możemy z powodzeniem powtórzyć za J. Kwiatkowskim konstatację, sprowadzającą się do przekonania o posługiwaniu się podobnymi elementami w tych dwóch rodzajach twórczości[3]. Sytuując prozę na tle poezji trzeba wyraźnie wskazać na tożsamość ja- lirycznego i panującego prawie we wszystkich tekstach prozatorskich narratora - często odautorskiego, personalnego, w wielu sytuacjach tożsamego z samym Różewiczem. Temat ten podjął następująco Kwiatkowski:

> "Jest w twórczości Różewicza świadomość przynależności do pokolenia w wyjątkowy sposób obdarzonego przywilejem wglądu w mechanizmy historii współczesnej"[4].

Narrator ów, czyli sam Różewicz staje się swoistym medium. Wciela się jakby w głosy różnych bohaterów zarówno morderców jak i mordowanych, mędrców i ludzi zwyczajnych - jak pisał Andrzej Kijowski[5].

Autobiografizm i introspektywność prozy Różewicza dają o sobie znać na każdym miejscu. Występują w prozie jak również i w poezji. Przyjmowanie różnych punktów widzenia w narracji, stosowanie struktur o prowieniencji poetyckiej i reportażowej, obiektywizacja zdarzeń zgodnie z rodowodem realistycznym, a także subiektywizm refleksji, prezentacja monologowych i dialogowych wypowiedzi, wprowadzanie chwytów o charakterze intertekstualnym, odwoływanie się do groteskowych struktur, głęboko zakorzenionych w realistycznej wizji świata - wszystko to potwierdza różnorodność form wypowiedzi literackiej, jaką stosuje twórca *Niepokoju* w utworach prozatorskich. Rożnorodność życia z piętnem "somatyzmu trumiennego" jak to określał K. Wyka[6], da się wyrazić tylko w nowych konwencjach literackich, uprzywilejowanych w technice collage, co zresztą w odniesieniu do poezji zauważyli wcześniej krytycy[7]. W prozie natomiast znajduje ona wyraz choćby w opowiadaniu *"Nowa szkoła filozoficzna"*, gdzie obok normalnej narracji personalnej znajdujemy formę jakby modlitwy błagalnej. Ta sama technika wypełnia częściowo *"Próbę rekonstrukcji"*, a także utwór *Tarcza z pajęczyny*, w którym

większe wstawki poetyckie zajmują poważną część tekstu prozatorskiego. Trochę inaczej przedstawia się struktura opowiadania *"Śmierć w starych dekoracjach"*, które obok podstawowej formy opowiadania zawiera sporą ilość notatek prasowych lub fragmentów tekstów naukowych, ujawniających szeroką erudycję narratora - autora-bohatera, wmontowanych w strukturę opowiadania w kształcie monologu wypowiedzianego. Domeną tej techniki jest przeskakiwanie z tematu na temat, stosowanie także metody asocjacyjnego łączenia zdarzeń, w czasie i przestrzeni celem stworzenia iluzji świata poćwiartowanego na kawałki.

Narrator opowiadań Różewicza wydaje wyroki na historię okupacyjnej przeszłości, ocenia ludzi i zdarzenia współczesnego świata, wypowiada się na temat kultury, zwłaszcza sztuki poetyckiej i sakralnej, ocenia dzieła wielkich mistrzów renesansowych, wnika w starożytną przeszłość na przykładzie zwiedzania Rzymu widzianego w płaszczyźnie przeszłości antycznej i współczesności. Wyprowadza też pesymistyczne sądy przemijalności życia, o ciągłej walce ze śmiercią, o nieuchronności i zwycięstwu umierania ludzi i cywilizacji w imię Heideggerowskiego "sein zum Tode".

Elementami konstruującymi bieg myśli i działania narratora są podróże w czas i przestrzeń. Podróże w czas to przede wszystkim ewokowanie przeszłości wojennej zawsze współobecnej, czy to jest mowa o towarzyszach broni w partyzantce, czy o obserwowanych ludziach współczesnej starszej i młodszej generacji, naznaczonych piętnem wojny i śmierci.

Przeszłość wojenna zbyt mocno jest zakodowana w świadomości narratora i stworzonych przez niego bohaterów. On jej nie niszczy, pozwala wciąż na jej powroty, ocenia przez pryzmat upływającego czasu i ludzkich zachowań.

Odbywane przez narratora podróże w przestrzeń tę wojenną, okupacyjną, obozową, ale i powojenną przestrzeń miast europejskich Paryża i Rzymu, pozwalające na poszukiwanie śmierci w starych kulturowych dekoracjach - stwarzają podstawy do utrwalania katastroficznej wizji współczesnego świata.

II

Kim są bohaterowie, stworzeni przez narratora, jaka jest ich koncepcja życia?

W pierwszych utworach tomu "Proza" dominuje *etos Polaka - partyzanta*. Opowiadania *Owoc żywota, Trucizna, Pragnienie, Opadły liście z drzew, Spowiedź, Synowie* - zawierają bardzo skrótowe, zwięzłe opisy zachowań, doznań i odczuć narratora i jego towarzyszy partyzanckiej niedoli. Nie poznajemy ich bezpośrednio w akcji zbrojnej, raczej zapoznajemy się z warunkami ich życia, z różnorodnymi sytuacjami, z trudem znoszonymi na skutek wyobcowania z domu rodzinnego. Naturalistyczne opisy głodu, tęsknota za zaspokajaniem podstawowych potrzeb egzystencji osłabia ich odporność na trudy żołniersko-partyzanckiej doli. Życie traktowane jest tutaj przez pryzmat fizjologii, dominującej w ich marzeniach o sytej i wygodnej przeszłości. Opis zachowań ludzi konspiracji, to zarazem opis pokolenia, zagrożonego śmiercią[8].

Różewicz nie przedstawia tu wzniosłych ideałów patriotycznych partyzantów, ogranicza się do ich szarej, leśnej egzystencji. Marzenia bohaterów o znośnym życiu partyzanckim osłabiają niebezpieczeństwo śmierci, ale ono istnieje. Dosięga tych, którzy zastrzeleni leżą nadzy, nie pogrzebani, bo taki jest zakaz władz. "kto bez rozkazu pochowa, będzie rozstrzelany na śmierć... Trzeba patrzeć, jak władze ukarały bandytów"[9].

Podobny obraz leżących ofiar terroru występuje w prozie wojennej Iwaszkiewicza. Dość często są odwołania poety do *Wzlotu*, widoczne w warstwie stylistyczno-językowej. Idzie tu szczególnie o opowiadanie Różewicza *Tolerancja*. Motyw nagich, nie pochowanych trupów posiada swoją antyczną prowieniencję, wywodzącą się z *Antygony* Sofoklesa. W *Owocu żywota* występuje także pokazanie tragedii jednych i obojętności wobec śmierci drugich, którzy zostali przy życiu, oswoili się z wypadkami zabijania, muszą jakoś egzystować, ale także i umierać. Śmierć i obojętność wobec niej to problemy historii i biologii pozostające w trwającej opozycji. Ów faustyczny wymiar ludzkiej obojętności bliski jest również Iwaszkiewiczowi w jego opowiadaniu *Ikar*.

Relacja między biologią a historią znajduje swój wyraz także w opowiadaniu *Pragnienie*. Schwytany przez partyzantów Niemiec nie zważa na to, że jest prowadzony na śmierć, bo silniej w jego świadomości działa instynkt biologiczny. "A jego prowadzą na śmierć i chce mu się pić"[10]. Śmierć nie dotyczy tu młodych konspiratorów polskich, lecz przedstawicieli morderców, Niemców. W innych wymiarach groźbę śmierci przeżywa bohater *Trucizny* Henryk. Gotów jest

sam zadać sobie śmierć, dlatego też zaopatruje się w truciznę. Takie wypadki w czasie wojny zdarzały się często. Stąd realistyczna wierność wobec opisywanych faktów i przeżyć ludzkich. Każdej sytuacji towarzyszy jakaś sentencja uogólniająca. Jeśli w *Owocu żywota* występują racje żywych i umarłych, to w *Truciźnie* nieustannie w relacji narratora przewijają się myśli o życiu: "Młodzi ludzie powinni myśleć o życiu, a nie o śmierci"[11]. Wojna zabrała ludziom dzieciństwo i młodość i raz na zawsze określiła psychikę tych, którzy ocaleli, niestety z tym piętnem muszą żyć do końca swoich dni.

Etos partyzanta realizuje się w inny jeszcze sposób w opowiadaniu *Opadły liście z drzew*. Narrator reprezentujący grupę partyzantów opowiada:

> "Poszliśmy. Dwadzieścia kroków dalej, na mostku leżał Maks. Pochyliłem się nad nim. Maks leżał na brzuchu, z rozłożonymi rękami. Z rozłupanej głowy, spomiędzy jasnych włosów, wywaliła się wielka, różowobiała gruda mózgu (...) Obróciliśmy go twarzą do nieba, pod brodą wisiała pacyna krzepnącej krwi ...
> - Potknął się (...) upadł i gotów - Sosna pokiwał głową"[12].

Wypadki z bronią w czasie wojny zdarzały się często. Różewicz sięgnął zapewne do zdarzenia, którego był świadkiem. Ten sposób umierania przedstawił w wymiarach naturalistycznych, z pełną świadomością stworzenia iluzji rzeczywistości.

W kreacji tego rodzaju bohaterów nie są eksponowane przez narratora - autora li tylko dodatnie cechy osobowości partyzantów. Romantyczny mit nieskazitelnego powstańca, zapaleńca, szaleńca, bohatera narodowej sprawy zostaje tu odarty z owego idealistycznego kształtu. Narodowość i patriotyzm pod piórem Różewicza zostają zastąpione niepokojem o zachowanie moralności i człowieczeństwa, zagrożonych wojną. Determinacja śmiercią, zarażenie nią, niestety nie może usprawiedliwić czynów moralnie złych. Można by w tym miejscu szukać swoistej polemiki z *Popiołami* Żeromskiego, gdzie autor pragnie usprawiedliwić czyny walczących Polaków przy zdobywaniu Saragossy[13].

Ów typ bohatera znamienny jest również dla utworu "Morze". Myślenie walczących jest tu skierowane ku przyszłości powojennej, której każdy chce doczekać. Snucie planów na przyszłość o życiu powojennym, o podróżach

zagranicznych, o zobaczeniu polskiego morza, uzupełnieniu wykształcenia, upiciu się na umór, przeżyciu pięknej miłości - zderza się z okrutną rzeczywistścią. Wojna bowiem skończyła się w Europie. 8 maja ogłoszono Dniem Zwycięstwa - ale wojnę tę przyżył tylko Wiktor, ten, który nie widział polskiego morza. Reszta jego towarzyszy broni zginęła. Świat wyobraźni Wiktora zapełniony jest jednak umarłymi kolegami. Narrator relacjonuje:

> "Wojna się skończyła, ale umarli zostali z Wiktorem. Czasem odchodzili na kilka dni. Zjawiali się nagle w nocy (...) Umarli przychodzili do Wiktora gromadami. Czasem byli rozmowni, rozbawieni i trudno było przewidzieć, kiedy ujawnią swoje prawdziwe oblicze. Często umarli wchodzili między żywych i wtedy nie można ich było ani odróżnić, ani rozdzielić. Byli też umarli, którzy zawsze zjawiali się sami. Milczeli"[14].

Kontakt ze światem umarłych towarzyszy bohaterom Różewicza na każdym kroku. Relacja: żywi - umarli posiada niemalże wymiar groteskowy, wsparty scenami naturalistyczno-surrealistycznymi[15]. Zaznaczyć jednak należy, że groteskowa struktura świata Różewicza, tak bardzo wyeksponowana w jego dramatach (*Kartoteka, Stara kobieta wysiaduje* itp.) w opowiadaniach posiada rodowód bardziej realistyczny. Można tu mówić też o syntezie tragizmu i groteski.

Te właśnie obrazy makabry wojennej decydowały także o rodzaju poetyckiej metafory, występującej w wierszach Różewicza. Przypomnijmy choćby jego wiersz *"Hiob"*:

> "Ziemia, niebo ciało Hioba gnój
> niebo gnój
> oczy gnój
> usta..."

Można tu wskazać na fakt, że etos partyzanta i jego zarażenie śmiercią przesiąknięte są ukształtowaną przez wojnę osobowością Różewicza, jego "porachunkiem z grozą minionych lat", jest to również wymierne dla dążeń całego pokolenia[16].

Wspomnienie wojny i obozów koncentracyjnych występuje także w *Wycieczce do muzeum*, gdzie mamy do czynienia z przywołaniem etosu więźnia obozowego. Tu wszystko z przeszłości jest umarłe, nic nie ostało się przy życiu. Muzeum oświęcimskie jest jednym wspólnym grobem dla zamordowanych 6 milionów istnień ludzkich. Wszak w blokach, gdzie mordowano więźniów mieszkają dziś ludzie, wszak

zwiedzający, poznając zbrodnie hitlerowskie, myślą też o tym, że żyją, że uczestniczą tylko w wycieczce, że mogą z dystansu oglądać ślady historycznej już przeszłości okupacyjnej. Tak więc relacja: życie i śmierć w kontekście etosu partyzanta i więźnia obozowego nabiera pod piórem Różewicza wymiarów uniwersalnych, przekraczających modernistyczne tradycje narodowe (np. *Noc listopadowa* Wyspiańskiego). Katastrofa obozu zagłady posiada w utworze Różewicza charakter uniwersalny; nie idzie tu o zagładę ludności jednego narodu, ale wielu narodów. Po tych umarłych na nowo powracają do nowego życia młodzi Polacy, też nie pewni swego przyszłego losu wobec groźby wojny nuklearnej. Ci ludzie już współcześni, jak i ludzie żyjący w innych krajach boją się wojny:

> "Śmiejesz się z tych młodych, że przyznają się, iż się boją wojny i śmierci, że są tchórzami ? Mówią otwarcie prawdę"[17].

III

Jak zatem przedstawia się etos człowieka współczesnego w opowiadaniach Różewicza?

Nieustannie poszukuje on własnej tożsamości, sensu życia, który nie istnieje. Wartości humanizmu ludzkiego zostały raz na zawsze zniweczone, bo właśnie wojna uczyniła, że wszyscy ludzie czują się podejrzani, jedni nienawidzą innych, rośnie niechęć do życia i próba skończenia ze sobą. Narrator pisze:

> "Przede wszystkim nie cierpię ludzi. Brak życzliwości do innych osobników tego samego gatunku jest pewnie cechą człowieka współczesnego"[18].

Człowiek ten nie może być Anhellim, może być tylko Lucyferem i właśnie ten model działania odpowiada mu w świecie, w którym wszelkie wartości zostały raz na zawsze zaprzepaszczone. Dla potwierdzenia własnego obrazu współczesnego świata przytacza autor sądy o swej wartości: "Ponieważ siebie mam za nic i patrzę na siebie często z nienawiścią, więc dlaczego mam poważać i kochać innych ludzi?"[19] Narrator - bohater nienawidzi ludzi, nie darzy ich życzliwością. Jest tylko życie, a ono nie zna moralności[20]. Ale trzeba żyć i umierać. Taka jest egzystencja człowieka współczesnego według Różewicza. Egzystencja z nienawiścią,

bez sensu, bez moralności, w świecie chaosu, rozbicia, wszechpanującego podejrzenia niezależnie od tego, czy jest się bohaterem, zdrajcą, konspiratorem, paskarzem, szantażystą, oprawcą czy prowokatorem. Wszystko bowiem zostało zatrute. Jaki jest więc sens takiego życia? Czy nic nie zdoła jego ocalić. "Żyjemy umarli. Obrotni, złośliwi, podstępni, uczynni, rozkładający się, umarli (...)"[21] - donosi narrator - bohater. Czy więc poszukiwanie samotności, obrzydzenia sobie ludzi i nawet siebie daje szanse jakiegokolwiek trwania? Czy XX - wieczny człowiek może więc szukać ratunku przed własnym zabijaniem siebie, przed światem, który znienawidził? Czy jest w ogóle możliwy ratunek? Czy ów katastroficzny wymiar ludzkiej egzystencji posiada szanse ocalenia, jeśli młodzi w tym świecie nie potrafią poszanować starych, steranych pracą ludzi[22], jeśli nie stosuje się zasad tolerancji w stosunku do osób o innym światopoglądzie, odbierając im prawo miejsca na cmentarzu, jeśli świat wokół nas jest obcy, posługujący się kłamstwem i prawem pięści, świat, który nigdy nie będzie zdolny przywrócić utraconych wartości?[23] Na co więc można liczyć w kręgu życia pozbawionego wszelkich wymiarów humanizmu? Jak można myśleć o ratunku, gdy mamy wciąż do czynienia ze złem i głupotą. Oskarżają sami poszkodowani bohaterowie, którym narrator oddaje głos.

Człowiek współczesny, jeśli chce żyć, musi się tworzyć na nowo. Musi odbywać własną przeszłość, bo ona jest niezbędna w teraźniejszości.

> "Świat współczesny jest śmietnikiem
> Idź i nie oglądaj się za siebie
> Czemu żyjesz na tym śmietniku".

pisze poeta w jednym ze swoich wierszy.
Człowiek współczesny reprezentuje model człowieka wewnętrznie pękniętego, rozdartego, wybierającego postawę niepokoju i rozpaczy. Zjawisko to J. Trznadel nazywa turpizmem wiążącym się z dramatem wyobcowania, degradacji, pozbawienia wszelkich wartości[24].

Czy więc Różewicz - katastrofista chce nim zostać do końca, czy też szuka jeszcze jakiejś innej próby ocalenia człowieka współczesnego, wobec którego nic nie znaczy wiara w boską zasadę świata?

> "Dlaczego Dóg - mówi narrator - tak często odchodzi, prawie ucieka z naszego życia, z naszych miast, z naszego czasu... Do czego może być "przydatny" Bóg powiedzmy w roku 1960, jeśli

"szczęście" na ziemi można osiągnąć łatwiej bez Boga, a szczęście "wiekuiste" jest zbyt trudne dla naszej ubogiej wyobraźni..."[25].

Wypada się zastanowić nad tym, czy poeta rezygnuje z próby zrekonstruowania współczesnego człowieka i świata. Otóż jego bohater *Nowej szkoły filozoficznej* i *Próby rekonstrukcji* pragnie odbudować człowieczeństwo, wszystko zacząć od początku, poskładać świat z rozbitych klocków, wrócić do siebie dawnego. Pragnie też obecności drugiego człowieka, bo tylko on jest zdolny potwierdzić istnienie własnej jego tożsamości.

"Nigdy się nie dowie, że patrzę na niego,
jak na złego boga, mojego stwórcę, dobroczyńcę
i zbawcę"[26].

Ratunek i ocalenie tkwi w komunii dusz, w braterskiej miłości ludzi, prowadzącej do znalezienia sensu życia w tym bezsensie świata. Koncepcja człowieka Różewiczowskich opowiadań jest jednak na wskroś pesymistyczna. Jest to koncepcja człowieka i świata ekspresjonistycznego. O poetyce tej w opowiadaniach Różewicza, podobnie jak w jego poezji i dramatach stanowią: zrównanie wzniosłości z trywialnością, humanizmu z groteską, symultanizm czasowy i przestrzenny, otwartość i alogiczność form wypowiedzi, zobrazowanie świata zarażonego śmiercią, zdruzgotanego, swobodnie przepływającego przez świadomość narratora i bohaterów, otwartość kompozycyjna, katastrofizm, obsesja umierania i rozkładu, wreszcie wołanie o uniwersalną komunię ludzką, któremu towarzyszy świadomość niemożliwości jej osiągnięcia. Są to najistotniejsze składniki Różewiczowskiego ekspresjonizmu zarówno w poezji jak i w prozie[27]. Nurt ów w poezji tego twórcy najlepiej oddaje wiersz "Jatki":

"Różowe ideały poćwiartowane
wiszą w jatkach
w sklepach sprzedają
maski błaznów
pstre pośmiertne
zdjęte z naszych twarzy
którzy żyjemy[28],
którzy przeżywaliśmy
zapatrzeni
w oczodół wojny."

Gdyby uwzględnić język Różewicza, wypada stwierdzić, że jak najbardziej wyraża on ową bezradność wobec historii i wszelkiego zniszczenia. "Świat Różewicza - pisze A. Lam - przypomina rozpad, skamienienie, nicość, odcisk paproci na węglu, owada w grudce bursztynu, postacie z Pompei zastygłe w lawie wulkanu. Jest to świat, który przenika nieuchronnie śmierć"[29].

Różewicz w utworach swych pamięta o tym, że struktury nowelistyczne wymagają silnego zaakcentowania puenty w końcowych partiach utworów. Poświadcza to świadomość teoretyczną pisarza, serio traktującego czytelnika, z którym pragnie się zetknąć bezpośrednio przez nagi obraz faktów i zdarzeń. Jest to więc myślenie realistyczne, które stanowi najważniejszy grunt dla wszelkich jego dokonań twórczych.

[1] **Np. K. Wyka,** Dwa razy Różewicz i Zaległe tomy Różewicza (w:) *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977; Z. Siałkowski, Tadeusz Różewicz *"Zaraz skoczę szefie"* (w:) *Liryka polska. Interpretacje*, Kraków 1966; **J. Kwiatkowski,** Różewicz inny i ten sam (w:) *Klucze do wyobraźni*, W-wa 1964; Także Powrót Różewicza do Różewicza tamże; **J. Trznadel,** Wobec Różewicza (w:) *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej.* W-wa 1966; **A. Kijowski,** Arcydzieło nieznane. Kraków 1964; **A. Lam,** Polska poezja współczesna i Dramat Różewicza (w:) *Pamiętnik krytyczny*, Kraków 1970 itp.

[2] **St. Gębala,** Teatr Różewicza, Wrocław 1978.

[3] **J. Kwiatkowski,** Różewicz inny i ten sam. op. cit., s. 27.

[4] **J. Kwiatkowski,** Powrót Różewicza do Różewicza, op. cit., s. 236.

[5] **A. Kijowski,** Arcydzieło nieznane, op., cit. s. 99.

[6] **K. Wyka,** Dwa razy Różewicz (w:) *Rzecz wyobraźni*, op. cit., s. 337.

[7] Pisała o tym w odniesieniu do Kartoteki **M. Bechczyc-Rudnicka** w *Kartoteka* uzupełniona *Teatr* 1972, nr 11.

[8] **J. Kwiatkowski** wyraźnie wskazuje na wpływ behawioryzmu Johana B. Watsona i prozy Steinbecka, także Caldwella na twórczość Różewicza. Por. Różewicz inny i ten sam (w:) *Klucze do wyobraźni* op. cit., s. 220.

[9] **T. Różewicz,** *Owoc żywota* (w:) *Proza*, Wrocław 1973, s. 16.

[10] **T. Różewicz,** *Pragnienie*, (w:) *Proza...* s. 38.

[11] **T. Różewicz,** *Trucizna*, *Proza*, ibid., s. 28.

[12] **T. Różewicz,** *Opadły liście z drzew* (w:) *Proza*, ibid., s. 44-45.

[13] **St. Żeromski,** *Popioły*. Dzieła. Tom 6, Warszawa 1956, s. 77.

[14] **T. Różewicz,** *Morze* (w:) *Proza*, op. cit., s. 81.

[15] Na obecność nadrealizmu w poezji Różewicza wskazał **J. Kwiatkowski** w: Różewicz inny i ten sam. *Klucze do wyobraźni*, op. cit., s. 221.

Krytyk poszukiwał jego rodowodu w starożytnym Wschodzie, w malarstwie Boscha, Margritte, a także w twórczości Mrożka.
[16]Problemy Różewiczowskiej osobowości omawia **Jacek Trznadel** w artykule Wobec Różewicza (w:) *Róże trzecie* op. cit., s. 65.
[17]**T. Różewicz,** *Śmierć w starych dekoracjach,* op. cit., s. 414.
[18]**T. Różewicz,** *Nowa szkoła filozoficzna,* Proza, op. cit., s. 95.
[19]Ibid., s. 95.
[20]Ibid., s. 99.
[21]Ibid., s. 103.
[22]**T. Różewicz,** *Na placówce dyplomatycznej,* Ta stara cholera, Proza ibid.
[23]**T. Różewicz,** *Tolerancja,* Moja córeczka, ibid.
[24]**J. Trznadel,** Wobec Różewicza, op. cit.,
[25]**T. Różewicz,** *Śmierć w starych dekoracjach,* op. cit., s. 380.
[26]**T. Różewicz,** *Nowa szkoła filozoficzna,* op. cit., s. 108.
[27]Pisał na ten temat **A. Lam** w artykule Dramat poezji Różewicza (w:) *Pamiętnik krytyczny,* Kraków 1970, s. 271.
[28]Ibid.
[29]Ibid, s. 285.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.227-235. 1991 Debrecen

Triumf i klęska Witolda Gombrowicza

A. KOCHAŃCZYK

Rzecz będzie o "Dzienniku" Gombrowicza, dziele przez wielu krytyków uważanym za najwybitniejszą pozycję w dorobku pisarza. Rozpoczął je w 1953 roku i kontynuował przez 16 ostatnich lat życia. Ten arcybogaty utwór, potraktowany przez autora jako teren intelektualnej walki o nieśmiertelność w literaturze, posiada ogromną literaturę przedmiotu, zaświadczającą o jego wyjątkowej randze. Gombrowicz w ocenie krytyki odniósł niekwestionowany sukces. Tragicznym paradoksem jest więc, iż jego poczuciu osiągniętego zwycięstwa towarzyszyła narastająca świadomość klęski. Na drogę wiodącą ku literackiej sławie kładł się coraz głębszy cień śmierci. Walki z czasem Gombrowicz nie mógł wygrać. Prześledźmy ten właśnie wątek dzienników, który pozwala wejrzeć pod maskę triumfatora i zobaczyć jego twarz tragiczną.

Gombrowiczowskie "pretendowanie na cokół" nie mieści się w repertuarze konwencjonalnych zachowań pisarza. Wybór takiej strategii, której celem jest przede wszystkim samokreślenie, podyktowany został przez pragnienie obrony przed Formą, kształtem przypadkowym i uciskającym. Imponujący jest sposób, w jaki autor modeluje i forsuje w dzienniku swoje ja, wchodząc w "miłosno-nienawistne" związki

z coraz to innymi Formami. Brawurowo odgrywa przed audytorium swoje przedstawienie benefisowe, w którym olśniewa całą gamą ról, prezentując ogromną skalę swoich artystycznych możliwości, ale przede wszystkim agresywność, z jaką broni własnej autentyczności. Zasadą tego "widowiska" jest nieustanne przeistaczanie się, wcielanie w kolejną osobowość, wkładaną i zdejmowaną niczym teatralny kostium, uprawianie mistyfikacji i niemalże cyrkowych sztuczek, jak choćby rozszczepianie się na kilka wcieleń. Oto dwie najbardziej wyraziste autokreacje, dwa jakby przeciwstawne syntetyczne wizerunki bohatera "Dziennika". Pierwszy to pewny siebie artysta, nawet ze skłonnością do bufonady, egocentryk, szyderca, agresywnie atakujący wszystko, co jego zdaniem zagraża indywidualności; to brylujący w środowisku amerykańskiej bohemy znakomity pisarz, bez kompleksów wkraczający do najświetniejszych salonów literackich Europy wieśniak z Sandomierskiego. Oto drugi Gombrowicz: szamoczący się z losem nieuznany twórca, większą część życia egzystujący jako turysta, bezradnie szukający w chaosie trywialnych zdarzeń jakiegoś porządku, wyższej logiki. Ten Gomrowicz trwożnie śledzi upływanie czasu, a przychodzącą u schyłku życia sławę przyjmuje jako wartość, która nie jest mu już w stanie zrekompensować utraconej młodości, będącej prawdziwym źródłem jego sztuki. Pierwszy z bohaterów "Dziennika" nonszalancko odwrócony od przeszłości, żyje chwilą aktualną, zachowując wszakże dystans także i wobec codzienności, którą traktuje jakby była niezwykła, niepowszednia. Wartość najwyższą stanowi dla niego sztuka, bez której nie miałby żadnej szansy spełnienia. Dla sławy właśnie wyrzeka się przeszłości, która w drodze do wielkości byłaby tylko balastem. Natomiast drugi bohater "Dziennika", obarczony gorzką świadomością jałowej tymczasowości życia, próbuje nie zagubić w niej samego siebie i dąży do odzyskania utraconej wraz z przybyciem do Ameryki części biografii, do zespolenia się z sobą dawnym. Oba te autoportrety są zarazem prawdziwe i zmistyfikowane o tyle, że kreowane są z myślą, by odsłonić się i ukryć jednocześnie; prawda o bohaterze wyłania się migotliwie z ich wzajemnej gry.

W miarę przybywania zapisów diariusza coraz wyraźniej zaczyna dominować nie portret bohatera - zdobywcy, lecz - człowieka postępującego ku klęsce. Żywioł gry na koniec przycicha, w ostatnim tomie nie pojawiają się już brawurowe parady aktorskie, zarzucona zostaje występująca wcześniej

forma 2 i 3 osoby. Twarz autora dziennika zdaje się pokrywać coraz cieńsza warstwa charakteryzacji, pełne agresywności polemiki ustępują miejsca wypowiedziom utrzymanym w stylu gorzko ironicznym: przedstawienie, na początku ciążące ku farsie, rozwija się w kierunku dramatu.

Prześledźmy dalej za diariuszem pewne momenty biografii i narastanie refleksji tak właśnie uchwyconego, czy - jakby sam Gombrowicz powiedział - "przychwyconego" bohatera, koncentrując się na jednym z ważniejszych aspektów duchowego wymiaru tej biografii, dotyczącym egzystencjalnego doświadczenia czasu, dramatycznego pogłębiania się świadomości przemijania. Zalążek dramatu bohatera tkwi w zarysowanej przez niego sytuacji wyjściowej: jego indywiduum dąży do własnego, niepowtarzalnego kształtu, do wyodrębnienia się spośród innych istnień. Zmierzając do wybitności Gombrowicz, jak każdy artysta pragnie Mistrzostwa, które oznacza uzyskiwanie form coraz bardziej dojrzałych, skończonych. W procesie rozwoju twórczości czas przybliża więc twórcę do sukcesu, ale zarazem do nieuchronnego kresu w momencie osiągnięcia Pełni. Tymczasem bohater "Dziennika" jako człowiek oraz jako artysta pragnąłby nie utracić królestwa Młodości, której żywiołem jest właśnie niedojrzałość. Początkowo tej nierozwiązywalnej sprzeczności Gombrowicz nie przeżywa nazbyt boleśnie, jakby nie uświadamiając sobie w pełni jej istnienia. Ma to związek z jego argentyńskim statusem wycieczkowicza, który przypadkiem pozostał w Ameryce i tylko chwilowo nie robi tego, co jest jego przeznaczeniem. Fakt, że wszystko to dzieje się na skutek przypadku odczuwa jako tymczasowe wypadnięcie z toru historii. Czuje się wydziedziczony, odcięty od swojego właściwego czasu i miejsca na ziemi, ale za to w przedziwny sposób odmłodzony; trwa zanurzony w bezczasowości. Odrzuciwszy niedorzeczną w jego sytuacji, zniewalającą zwykle emigrantów formę polskości, w której zastygłby w groteskowej pozie, za ojczyznę swoją uznaje właśnie Młodość, z jej formami niegotowymi, niewykończonymi.

Pierwszym świadectwem, że czas dla Gombrowicza przestał być niedostrzegalny, jest podjęcie dziennika. Oznaczało, iż autor Ferdydurke osiągnął głęboką świadomość przemijania i zapragnął utrwalenia, wydatkowanej dotąd bez kontroli, teraźniejszości. Dla odbierającego świat i siebie na sposób estetyczny Gombrowicza, ważniejszym od świadomości jest zawsze przeżycie, a zwłaszcza przeżycie bólu. I oto bólu

doznaje, spostrzegłszy, że "zdradziła go twarz", na której czas zapisał się zmarszczkami:

"Ośmieszony, upokorzony jakością tego cierpienia, zrozumiałem, wpatrując się we własną twarz, że oto koniec, kres, finał, kropka i punkt."[1]

Choć powód nie wydaje się współmierny do intensywności przeżycia, nie można jednak tego odruchu rozpaczy poczytywać za jedną z póz, za jeszcze jedną błazeńską minę. Utrata młodości, zaskakująca w ahistorycznym trwaniu, chroniącym przed działaniem czasu, dla zakochanego w niej Gombrowicza znaczyła tyle, co wygnanie z raju:

"... ja sam jestem starzeniem się i żywą śmiercią, która udaje życie, która jeszcze chodzi, mówi, nawet zabawia się, nawet używa, a jednak jest naprawdę żywotna już tylko jako stopniowe urzeczywistnienianie śmierci. (...) pewnego dnia musiało się urwać to nieprawe i spóźnione przebywanie w życiu rozkwitającym i oto teraz jestem starzeniem się, ja zatruty, ja wstrętny, ja - dorosły!"[2]

Problem, którego pojawienia się nie brał dotąd pod uwagę, pogrąża Gombrowicza w rozpaczy. Nie potrafi nad nią zapanować, nie stać go na autoironię, na grę z uczuciami głęboko zawstydzającymi, gdyż ujawniły próżność i pychę. Uczucia te kierują jego refleksję w stronę spraw ostatecznych; z tej perspektywy jego dotychczasowa postawa jawi się jako "niezbyt poważne" igranie z życiem na jego powierzchni.

Postawa filozoficzna Gombrowicza zakładała ujęcie człowieka bez reszty sytuującego się w kulturze, w świecie w którym nie istnieją żadne wartości absolutne. "Filozofia" ta, głosząca iż człowiek jako twór kultury jest "antynaturalny", lekceważyła biologiczny aspekt istnienia. W sytuacji, gdy dała o sobie znać "brutalna perfidia" praw natury, ujawniła swoją słabość: "uchylanie się życiu", czyli igranie z Formą nie łagodziło egzystencjalnych i metafizycznych lęków. Skuteczne jako strategia artystyczna, zawodziło jako postawa życiowa. Gombrowicz przekonywał się, że jednostkę może bardziej niż uwikłania międzyludzkie, ogranicza to, co ma swe źródło poza kulturą. W nowej sytuacji emocjonalnej autor dziennika próbuje zmodyfikować strategię uników wobec życia, wiążąc je jeszcze ściślej niż dotąd, ze sztuką. Tak więc z problemami, które w życiu nie mają rozwiązania, wycofuje się na ocalający grunt literatury:

"Z metodą myślenia, która organizuje ten odwrót, jestem dosyć oswojony. Myślę sobie: twoje umieranie żyje i nawet wcale intensywnie. Przeżywasz śmierć, aby ją opisać najżywiej, chcesz ją zużytkować dla resztek twego istnienia, dla twej kariery literackiej."[3]

Gombrowiczowskie dialektyczne widzenie świata pozwala mu na terenie literatury rozwiązywać antynomie, godzić sprzeczności. I tak w śmierć można tchnąć życie, gdy da ona impuls twórczości, gdy powoła do istnienia dzieło, stając się w nim przedmiotem analizy. Charakterystyczne, że tym rozumowaniem Gombrowicz jeszcze ocala fundamenty swej postawy filozoficznej: gdy przeżycie spraw ostatecznych pisarz czyni problemem twórczości, przez dzieło powraca z "ostateczności" w swojskie regiony oddziaływania międzyludzkiego.

"Zaglądasz w przepaść aby opowiedzieć innym, coś zobaczył. Szukasz wielkości, aby o cal wywyższyć się między ludźmi. Przed sobą masz otchłań, ale za sobą rojny ludzki światek."[4]

Ton bolesnej drwiny tej wypowiedzi bierze się stąd, że Gombrowicz dobrze przecież wie, iż siebie przed rozpaczą, a swoje koncepcje przed klęską ratuje w istocie intelektualną spekulacją. Literatura może być w tym przypadku najwyżej paliatywem. Poczucie obecności za plecami "rojnego ludzkiego światka", stanowiącego reprezentację jedynej właściwej człowiekowi, bo rozpoznanej i oswojonej rzeczywistości, nie stanowi żadnej pociechy w sytuacji, gdy musi on stanąć nad otchłanią. Jeśli jednak literatura nie może być niczym innym niż tylko półśrodkiem, a nie istnieją żadne inne sposoby uśmierzenia bólu, Gombrowicz będzie szukał schronienia na jej obszarach. Możność uzyskania azylu przed lękiem i rozpaczą stwarza tutaj znienawidzona Forma. Dzięki niej spojrzy Gombrowicz na siebie samego z zewnątrz, jak na bohatera swojego utworu.

Przyczyną lęku autora "Dziennika" staje się także w pewnym momencie przestrzeń, odczuwana jako metafizyczna otchłań w stanie nieustającego ruchu. Znamienny jest w jego narracji, często pojawiający się motyw żeglugi na pełnym morzu, motyw bezustannego płynięcia jako metafora nigdzie nie zakotwiczonego, dryfującego istnienia. Innym, obsesyjnie rozwijanym w różnych wariantach motywem, także wyrażającym odczucie przestrzeni, jest motyw ręki kelnera z Café Qerandi. Najogólniej określając, oznacza on pragnienie przezwyciężenia przerażającego poczucia samotności w

przestworzach, przytwierdzenia w przelewającym bezmiarze, uzyskania jakiegokolwiek stałego punktu odniesienia.

"Czy już nie jestem sam? Czy już jestem sam na sam z ręką kelnera, którą sobie wybrałem... czyż jesteśmy we dwoje?"[5]

Samotność odbierana w wymiarach kosmicznych to forma stwarzana przez metafizyczną przestrzeń, kategorię - tak jak i czas, którego jest wektorem - należącą do nieludzkiego, pozakulturowego porządku istnienia. Gdy człowiek próbuje określić się nie wobec innych istnień, ale wobec wszechświata, zawodne okazują się strategie wypróbowane w granicach rzeczywistości kulturowej. I znowu Gombrowicz sprowadza problem tak, jak jest to tylko możliwe, w granice świata ludzkiego. Gdy nie można nie zgodzić się na samotność we wszechświecie, tym mocniej należy zainstalować się w przestrzeni kulturowej.

Gombrowiczowi-Europejczykowi bliższa staje się kultura Ameryki z jej świeżymi i spontanicznymi - wobec europejskiego skonwencjonalizowania, formami. Symbolem tych form staje się Argentyna, którą po opuszczeniu - co znamienne - poddaje świadomej mitologizacji, kreując obraz utraconego królestwa Młodości i Miłości. Argentyna oznacza również ważną część jego życia, którego przemijanie chciałby powstrzymać, unieruchomić siłą swego uczucia. Wzbudza w sobie i podsyca miłość do wyobrażenia tego kraju; jest ono jak reanimujący zastrzyk młodości:

"I pewnie - myślałem - pewnie to wszystko nie jest niczym innym, jak tylko sprawą oddalenia: nie kochać Polski, bo się z nią było za blisko, kochać Argentynę, bo zawsze miałem ją w pewnej odległości, kochać właśnie teraz, gdy się oddalam, odrywam..."[6]

Ponieważ świat, a w nim także człowiek - powiada Gombrowicz - "napisany jest na dwa głosy", już chociażby dlatego powstać musi konflikt między biegunowymi wartościami, których pożąda jednocześnie, a które znoszą się wzajemnie. Ostatecznym celem człowieka, a zwłaszcza artysty, jest Dojrzałość, Autentyczność, Pełnia. Uzyskuje je jednak w miarę stopniowego utracania ubóstwianej Młodości, którą czas, czyniąc cel coraz bliższym, unicestwia. Rodzi się dramatyczny rozziew między świadomością a życiem. I dla tej antynomii Gombrowicz szuka rozwiązania poprzez sztukę. W sztuce można przyjąć, że dążenie do Pełni nie wymaga bezwzględnej rezygnacji z wdzięku Niedojrzałości, bo tylko w relacji do niej ujawnia swój kształt ostateczny Dojrzałość.

Pisarzowi forma skończona jawi się taka w kontekście form nieskończonych, obie są przez to ze sobą w nierozerwalnym związku. Wynik tej intelektualnej operacji, obrazujący jak "duch sztuki może przydać się duchowi myśliciela", nie ma jednak wielkiej praktycznej wartości. W życiu w istocie ani filozofia, ani twórczość artystyczna nie likwidują poczucia rozdarcia.

Przełomowym momentem w rozwijającej się biografii bohatera "Dziennika" staje się powrót na stary kontynent. To zarazem podróż po literackie laury, po zasłużoną sławę, podróż jakby na podbój Europy i jednocześnie droga ku śmierci. Zamykający się etap życia skłania Gombrowicza do komponowania architektury biografii. Za znamienny uznaje fakt pokonywania po raz drugi tej samej trasy, po środku której następuje spotkanie Gombrowicza - wracającego do Europy, z tamtym, płynącym niegdyś do Ameryki:

"Czymże jest ta jazda, jeśli nie jazdą w śmierć?... ludzie w pewnym wieku nie powinni się w ogóle ruszać, przestrzeń zanadto związana jest z czasem, pobudzenie przestrzeni staje się prowokacją dla czasu, cały ten ocean jest bardziej z czasu zrobiony niż z bezmiernych dalekości, jest to przestrzeń nieskończona, która nazywa się śmierć. Wszystko jedno."[7]

Uporczywa myśl, że rozpoczęty etap to ostatnia, schyłkowa faza życia, przyćmiewa radość z odniesionego nareszcie na polu sztuki zwycięstwa. Wracając po wielu latach z dalekiego świata na kontynent urodzenia, Gombrowicz ma poczucie przybliżania się do śmierci "ruchem wstecznym". Jeśli opuszczenie Argentyny odbiera jako utratę bezpiecznego miejsca w czasie, to dlatego, że patrzy na swój powrót z perspektywy końca odysei. Nie może się więc w pełni czuć zdobywcą, mimo że oto triumfalnie wkracza do grona pisarzy świata. Świadomość starzenia się, zbliżającego się kresu sprawia, że Europa po 24 latach nieobecności go nie interesuje. Jest ona bardziej pułapką bez wyjścia, niż lądem ocalającego powrotu. Przyjazd do Berlina, znalezienie się w "najbardziej obroczonym historią punkcie Europy" pobudza poczucie ostatecznego wtrącenia w koleinę historii. To pochłonięcie przez czas równoznaczne było z poddaniem się śmierci. Przestrzenna bliskość miejsca urodzenia wyzwoliła pamięć polskiej przeszłości, której braku nigdy nie odczuwał. Zapach znanych w dzieciństwie ziół wyzwala refleksję:

"Zamknął się cykl, powróciłem do tych zapachów, więc śmierć. Śmierć. W rozmaitych okolicznościach spotykałem się ze śmiercią moją ale zawierało się zawsze w tych spotkaniach jakieś rozminięcie, dające perspektywę życia, tymczasem w Tiergartenia doznałem śmierci wprost - i od tej chwili ona mnie nie odstępuje. Nie trzeba było ruszać się z Ameryki. Dlaczego nie zrozumiałem, że dla mnie Europa musi być śmiercią?"[8]

Jeśli przybycie do Europy nie daje Gombrowiczowi poczucia radości z odzyskania utraconego dziedzictwa, z zakończenia tułaczki powrotem do źródeł, to powodem jest właściwe mu mityczne pojmowanie czasu, który koliście zamyka się nawrotem do początku. To powstrzymuje go od przyjazdu do Polski, który ponadto niemożliwym czyni, ujawniony nagle z całą mocą, kompleks nieuczestnictwa w historii narodu. Strach przed powrotem do Polski ma jeszcze jedno, ukryte źródło - podszyty jest przeświadczeniem, w którym znać ślady myślenia magicznego, że uchylenie się przestrzeni powstrzyma czas, a przynajmniej go nie przyspieszy. Podobnie próbował "zaklinać" czas w Ameryce, gdzie dochowywał wierności Europie, a po powrocie do niej, z tych samych powodów, wzbudzał w sobie poczucie przynależności do kultury Nowego Świata. Tak oto zmagał się Gombrowicz z bezlitosną Formą czasu.

Wizerunek, jaki wyłania się z ostatnich stron "Dziennika", to wizerunek pisarza, który wypełnił swoją "misję dziejową", osiągnął cel, ale czuje się jak człowiek pokonany. I ma świadomość, że czeka go jeszcze klęska pośmiertna: portret jaki po nim zostanie będzie niepodobny do niego, "gęba" ostatecznie przechwyci go za grobem. Konstatuje nie bez ironii:

"Cóż! Tu l'a voulu Georges Dandin! Dlaczego wybrałeś sposób bycia za trudny do opisania - system masek zbyt skomplikowany?"[9]

Jeżeli było nadzieją Gombrowicza, iż "Dziennik" zobrazuje jego drogę do wielkości, to ziściła się ona. Diariusz zapisał w czasie stawanie się jego twórczości wielką literaturą. Osiągnięty finał skłania pisarza do podsumowującej refleksji:

"... jedno z najważniejszych zadań, jakie się ciągle we mnie kołatało, gdym podejmował w tych latach pracę nad dziennikiem, nie zostało osiągnięte. Teraz jasno to widzę... to mnie przygnębia... (...) Ani sens duchowy tej sprawy, ani sens wstydliwie osobisty, ani sens społeczny (ta zmiana mego

osadzenia w ludziach) nie zostały odpowiednio potraktowane. Konwenans okazał się silniejszy. Ilekroć dotykałem tego tematu, zawsze mi się rozdrabniał, ulatniał, staczał w żarcik, w polemikę, w pozorne samochwalstwo, w przekorę... w felieton... Utarte środki wysłowienia zagórowały. (...) To spora porażka - stylistyczna - osobista."[10]

Forma ostatecznie zatriumfowała, a Gombrowicz nie czuje w sobie sił, by jeszcze raz poderwać się do walki:

"I wątpię - kończy "Dziennik" wyznaniem - abym w przyszłości mógł jeszcze uchwycić tego byka za rogi. Czas na to przeszedł."[11]

Ostatni akt "spektaklu" Gombrowicza zakończył się: w pełnym świetle widowni znakomity artysta żegna się z publicznością. Na jego twarzy rozpłynął się kunsztowny retusz teatralny, przeziera przezeń zniszczone czasem oblicze śmiertelnie znużonego człowieka. Po zwycięstwem zakończonej walce o sukces, o nieśmiertelność swoją jako artysty, opuszcza scenę z dojmującym poczuciem porażki.

[1] **W. Gombrowicz,** Dziennik 1953-1956. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 216. Wszystkie następne cytaty pochodzą z tejże edycji i lokalizowane będą dalej przy zastosowaniu oznaczeń: DI - Dziennik 1953-1956; DII - Dziennik 1957-1961; DIII - Dziennik 1961-1966.
[2] DI, s 217.
[3] DI, s. 279.
[4] DI, s. 279.
[5] DII, s. 198.
[6] DIII, s. 101.
[7] DIII, s. 95.
[8] DIII, s. 182.
[9] DIII, s. 202.
[10] DIII, s. 225-226.
[11] DIII, s. 226.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.237-243. 1991 Debrecen

Burzenie literackich mitów narodowych w powieściach J. J. Szczepańskiego

L. K. NAGY

Wybitny prozaik, tłumacz, krytyk literatury i publicysta Jan Józef Szczepański nie należy do najbardziej lubianych pisarzy polskich. A. Szczypiorski w jednym swym artykule stwierdził z ironią, że Szczepański nie jest pieszczochem polskiej krytyki literackiej.[1] I to jest prawda. O tym świadczy również fakt, że aż do dnia dzisiejszego nie ukazała się ani jedna praca monograficzna poświęcona Szczepańskiemu. Autor *Polskiej jesieni* poza granicami ojczyzny jest praktycznie nieznany. Mimo że niektóre jego utwory zostały przetłumaczone na język czeski, niemiecki, rosyjski czy węgierski, rzadko kiedy udało się wybrać tłumaczom najcenniejsze pozycje. Po węgiersku w 1961 roku ukazała się akurat najsłabsza jego książka. Były to *Portki Odysa* pod tytułem węgierskim *Odüsszeusz a hegyekben* (Odys w górach). Przyczyn małej popularności Szczepańskiego za granicą powinniśmy szukać również na gruncie polskim. Bo co z tego, że za *Polską jesień* w roku 1959 otrzymał on nagrodę Hemingway'a, że podczas polemiki nad opowiadaniami partyzanckimi zrodził się nowy termin literacki "zarażenie śmiercią", kiedy Szczepański wciąż jeszcze należy do pisarzy niedocenianych.

W ramach niniejszego referatu zajmę się analizą trzech powieści Szczepańskiego, ale ograniczę się do jednej tylko kwestii, mianowicie do podejścia autora do tradycji romantycznej i polskiego losu. Interesuje mnie proces burzenia pewnych mitów literackich na przykładzie *Polskiej jesieni* (1955) oraz dylogii historycznej pt. *Ikar* i *Wyspa* (1966-68).

Bohaterem dylogii jest postać historyczna, Antoni Berezowski. Uczestniczył w powstaniu styczniowym, w roku 1867 jako emigrant dokonał w Paryżu nieudanego zamachu na cara Aleksandra II. Skazany na dożywotnie galery, Berezowski został wywieziony do Nowej Kaledonii. Zmarł około 1916 roku. Czy byłemu uczestnikowi ostatniego wielkiego zrywu romantycznego chciał autor wznieść pomnik literacki w pięćdziesiątą rocznicę jego śmierci? W pewnym sensie tak. Ale pisząc *Ikara*, a następnie *Wyspę* Szczepański podjął polemikę z żyjącą i głęboko zakorzenioną w świadomości Polaków tradycją romantyczną, właśnie poprzez ukazanie losów romantycznego bohatera. Pozbawił czytelników złudzeń co do pewnych mitów i legend. Stworzył taki obraz walki prowadzonej przez samotnego bohatera romantycznego, do którego Polacy nie byli przyzwyczajeni. Nie oznacza to jednak, że Szczepański ma wyłącznie negatywny stosunek do tradycji romantycznej i polskiego losu. Chociaż autor o tym wprost nie pisze, cała jego twórczość, ciągłe poszukiwanie przez jego bohaterów konfrontacji z wrogiem jest dowodem, że pisarz nie potrafi oderwać się od uroku walczącego Polaka.

Warto przypomnieć, że określenie "polski los" było różnie interpretowane i miało różne realizacje artystyczne. Z jednej strony jest to obraz bohatera, który chce walczyć, ale do walki nie dochodzi, z drugiej strony mamy bohatera walczącego, poświęcającego się sprawie, skazanej z góry na niepowodzenie. Szczepański podchodzi do polskiego losu podobnie jak romantycy. W *Polskiej jesieni* oraz w opowiadaniach partyzanckich bohaterowie ciągle szukają wroga, którego nie ma. Antoni Berezowski natomiast prowadzi walkę, która w ówczesnych warunkach i tak nie mogła przywrócić Polsce niepodległości. Polskiemu emigrantowi nie udało się wyzwolić swego narodu spod obcego jarzma. Do końca życia musiał cierpieć na Nowej Kaledonii.

Pierwsza część dylogii, *Ikar*, obejmuje stosunkowo krótki odcinek czasu. Poznajemy losy Berezowskiego w Paryżu, jak również jego przeszłość powstańczą. Wspomnienia z dzieciństwa przewijają się przez całą dylogię, a dorosłe

życie Antoniego po szaleńczym zamachu omawia *Wyspa*, której akcja toczy się przez pięćdziesiąt lat. W *Ikarze* dwie sprawy wysuwają się na plan pierwszy: temat wyobcowania i psychoanaliza zamachu. Antoni jest samotny i całkowicie zagubiony w Paryżu. Nie zna ani miasta ani języka, nie posiada żadnych praktycznych umiejętności. Żyje na marginesie społeczeństwa. Pod względem politycznym jest naiwny, nie zna mechanizmów władzy. Przypuszcza, że zabicie cara Imperium Rosyjskiego zmieni losy ojczyzny. Ślepo wierząc w swą misję stopniowo traci zdolność realnej oceny sytuacji. Nie zauważa, że emigracja chce go użyć jako narzędzia, gdyż wśród niej nikt nie ma odwagi spełnić tej misji. Równolegle z wątkiem terrorystyczno-powstaniowym Szczepański ukazuje wątek erotyczny. Jako bohater romantyczny, Berezowski ma literacki obowiązek być przystojnym. Mimo to nie jest lubiany przez kobiety i nigdy nie doznaje spełnionej miłości. Kocha się w kobietach, które są dla niego niedostępne: w żonie kolegi z powstania i w wiejskiej dziewczynie, z którą spotyka się tylko w czasie snu. Kocha więc zgodnie z konwencją romantyczną, rezygnując z realnych związków uczuciowych. Zgodnie z biografią innych bohaterów romantycznych Berezowski z kochanka kobiety staje się kochankiem ojczyzny. Jest samotny jako mężczyzna, ale jest samotny również wobec swej epoki i całej historii. Wyjście z tej sytuacji widzi jedynie w zamachu. Chęć zerwania z poczuciem wyobcowania jest tak silna, że we śnie nawiedzają Antoniego marzenia o Ikarowych lotach. Zamach staje się dla niego mocnym przeżyciem, zastępczym aktem miłosnym. Nieudana wyprawa Antoniego do dzielnicy domów publicznych w przeddzień zamachu sugeruje, że ów zamach będzie również nieudany. Następnego dnia, w Lasku Bulońskim bohater cały czas boi się o konia monarchy. Ulega więc tradycji narodowej, wielkiemu sentymentowi do koni, którymi nigdy odtąd nie będzie jeździł. Dokonawszy nieudanego zamachu Berezowski spełnił swą misję romantyczną. Sądzi, że musi zginąć za ojczyznę, gdyż prokurator żąda śmierci dla niego. Wyrok jednak nie zostanie wykonany.

Heroiczne czyny bohaterów romantycznych kończą się tragicznie, bowiem w literaturze romantycznej właśnie tragizm stanowi główną kategorię estetyczną. Ujawnia się to wyraźnie na przykład w *Kordianie*. Ale w finale dramatu Słowacki ratuje duszę i osobowość bohatera, który do samego końca pozostaje Kordianem. Adwokat Arago natomiast ratuje ziemski byt Berezowskiego, odbierając mu osobowość Ikara.

Antoni musi żyć dalej, aby zostać skompromitowanym Kordianem, aby umrzeć jako obłąkany, daleko od ojczyzny. Poprzez kreację zrywu powstańczego i ukazanie jego irracjonalizmu *Ikar* staje się próbą odmitologizowania ostatniego powstania romantycznego.

Dalsze losy Antoniego przedstawia druga część dylogii, która jest dokumentem degeneracji bohatera. Berezowski zostaje zesłany na Nową Kaledonię, gdzie po wielu latach kończy swe życie na "ludzkim śmietnisku". Wielką zasługą autora jest fakt, że na początku nie sugeruje takiego rozwiązania. Efekt artystyczny polega na coraz większym rozczarowaniu czytelników, oczekujących śmierci Antoniego w imię uratowania jego duszy i pamięci o bohaterskiej przeszłości. Szczepański bez komentarza przedstawia radosne nastroje polskiej emigracji, która podczas procesu uratowała życie zamachowcowi. Berezowski nie zdaje sobie sprawy z tego, że dokonał bezsensownego czynu. Nadal wierzy w swą misję. Czekając na znak od Boga Polaków, przygotowuje się do ucieczki. Mały pilnik, który zatrzymał przypadkowo przy sobie również uważa za znak, za okazję, z której powinien skorzystać. Nieustanne czekanie na takie znaki świadczy o tym, że Berezowski wierzy w Boga ślepo i instynktownie. Jego Bóg jest Bogiem Polaków, Bogiem "przywłaszczonym", który zastępuje wszystko, czego bohater nie doznaje. Bóg Polaków pomaga bohaterowi przezwyciężyć samotność. Bo Antoni cały czas jest sam. Nie ma ani jednego bliższego kolegi wśród współwięźniów, a kiedy przybywa na wyspę grupa byłych przywódców Komuny Paryskiej, nie szuka kontaktów z nimi. Mimo że uważał się za więźnia politycznego, nadal pragnął pozostać samotnym, skrzywdzonym przez historię człowiekiem. Nie uświadamia sobie, że wyspa nieszczęścia posiada swoje prawa wewnętrzne. Antoni nie potrafi "urządzić się" w tym świecie. Nie widzi, że pewne dostosowanie się do istniejących warunków byłoby konieczne. Chociaż codzienność kolonii karnej podważa wartość narodowych mitów i symboli, Berezowski jednak nie dokonuje rozrachunku ze swym młodzieńczym patriotyzmem romantycznym. Za niego autor podejmuje polemikę z ideą mesjanizmu, według której cierpienia służą moralnemu odrodzeniu człowieka. W rzeczywistości "karna kolonia nie buduje w bohaterze żadnej nowej wiedzy, nie jest również drogą do szczęścia. Wyrzeczenie się siebie, oddanie własnego ja wszystkim i każdemu jest to mit literacki, który w warunkach

unicestwiającej codzienności nie ma żadnej moralnej władzy nad człowiekiem".[2]

W *Wyspie* znów pojawia się motyw miłości romantycznej. Kochając się w bogatej dziewczynie, Antoni odwraca się od wiejskiej nauczycielki. Powieść kończy scena, w której uczniowie odwiedzają byłego kolegę tragicznego Ikara--Berezowskiego. Opisując wzruszające i groteskowe spotkanie samotnego człowieka z młodym pokoleniem autor raz jeszcze zadaje pytanie o wartość czynu Ikara.

W odróżnieniu od Berezowskiego główny bohater *Polskiej jesieni* walczy z zachodnimi wrogami narodu, z Niemcami podczas ostatniej wojny. Zdaniem Szczypiorskiego powieść ta jest najprzenikliwszą, najbardziej gorzką książką o Wrześniu, demaskującą mity, obnażającą niedostatki duchowej natury Polaków. Na tle ogromnej ilości książek o tematyce wojennej przedstawiających owe czasy w akceptowanej przez większość odbiorców relacji okrutny kat - niewinna ofiara, *Polska jesień* spowodowała szok u czytelników. Była ona zupełnie inna niż dotychczasowe pozycje. Stworzyła nową wizję roku 39.

Paweł Strączyński jest bohaterem nieromantycznym, innymi słowy jest on niewalczącym i naiwnym antybohaterem. Ciągle szuka wroga, ale nie uważa się za wybrańca losu. Jest młody, sympatyczny, wykształcony i zdolny. Jest kandydatem na oficera. Zna trzy języki obce, tłumaczy angielskie i niemieckie komunikaty radiowe. Mimo swej mądrości Strączyński do końca pozostał naiwnym sprawozdawcą wydarzeń. Niektórzy krytycy zarzucali Szczepańskiemu, że jego bohater został w ten sposób zinfantylizowany. Dopiero później zauważono, że autor celowo stworzył narratora o bardzo ograniczonej świadomości. *Polska jesień* nie jest pamiętnikiem napisanym niby na gorąco, tylko relacją wydarzeń, stworzoną bez dystansu czasowego. Kończąc powieść w roku 1949 Szczepański znał całą historię drugiej wojny światowej. W powieści brakuje jednak przeczucia katastrofy. Dla bohatera wrzesień 39 roku jest zaskoczeniem, ale autor nie przypisuje mu tych refleksji, które mógł posiadać dopiero mając doświadczenia wielkiej wojny. Szczepański zapewne tak uważał, że Paweł Strączyński po prostu nie mógł być inny. Jest on ciągle zaskoczony rzeczywistością życia żołnierskiego. W armii panuje chaos, szeregowi nie wiedzą co się dzieje. Często brakuje amunicji, lekarstw, jedzenia. Dziejowe wydarzenia przechodzą mimo uszu. "Przedwczoraj podobno Anglia i Francja wypowiedziały wojnę Niemcom.

Dowiedzieliśmy się o tym jakoś pobocznie i mimochodem. Pogadało się trochę na ten temat, ten i ów wyraził mniemanie, że teraz już wszystko będzie dobrze - i tyle".[3] Bałaganowi tego życia przeciwstawia autor bohaterstwo polskich żołnierzy. W tym prawdziwym bohaterstwie walka i poświęcenie nie są celem w samym sobie. Żołnierze chcą walczyć, nie od nich zależy, że do zbrojnej walki nigdy nie dochodzi. W związku z tym Szczepański burzy mit o mesjanistycznym powołaniu Polaków. U Szczepańskiego walka nie jest zaszczytnym powołaniem, a żołnierze nie są wybańcami losu. Walka obronna jest po prostu obowiązkiem obywatelskim. Mitoburczość *Polskiej jesieni* sięga jeszcze dalej. W odróżnieniu od literatury romantycznej czy współczesnej literatury mitotwórczej walka i tragizm nie stanowią pozytywnej kategorii estetycznej. W *Polskiej jesieni* nic pięknego nie ma w codziennej żołnierce, zwłaszcza podczas wojny. Nie kreuje autor "chłopców malowanych", którzy "czwórkami idą prosto do nieba".

Wspomniane cechy *Polskiej jesieni* sprawiają, że na początku nie znalazła szerokiego rozgłosu wśród czytelników. Z powodu małego dystansu czasowego i wielkiego zaangażowania emocjonalnego Polaków w sprawę narodową dopatrywano się w powieści wyłącznie cech pamiętnika o Wrześniu. Wówczas nie zauważono, że *Polska jesień* podsuwa podobną myśl, jaki jest sens dramatu Brechta *Matka Courage i jej dzieci*: przeciętnemu człowiekowi nie jest jasne działanie mechanizmów wojny, która dla niego przynosi tylko cierpienia. Świadomość i doświadczenia szarego obywatela są sprzeczne z ideologią wojny. Sztuka Brechta sięga do dalekiej przeszłości, czasów wojny trzydziestoletniej. Właśnie od razu szukano i znaleziono w niej ten sens, o którym w wypadku *Polskiej jesieni* jakby zapomniano. Znakomita książka Szczepańskiego nie traci swych uroków z biegiem czasu między innymi dlatego, że jest ona relacją nie tylko o Wrześniu, ale coraz bardziej staje się utworem o wojnie jako takiej.

Szczepański zdaje sobie sprawę z tego, że swą książką uraził wielu swych rodaków. O tym świadczy choćby jego opowiadanie *Koniec legendy*. Autor nie jest jednak w swych poglądach na temat wojny i okupacji odosobniony. Przecież oprócz jego utworów do tego samego nurtu literatury należy proza Tadeusza Borowskiego, początkowa twórczość poetycka oraz niektóre dramaty i opowiadania Tadeusza Różewicza, opowiadania obozowe i *Pamiętnik antybohatera* Kornela

Filipowicza, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, *Tren* Bohdana Czeszki i twórczość pisarska wielu innych wybitnych prozaików, którzy świadomie przeciwstawiali się mitotwórczej potędze tradycji romantycznej. Razem z nimi stworzył Szczepański oryginalny i specyficzny dla literatury polskiej obraz wojny i walczącego Polaka, do którego można by odnieść określenie stosowane w kinematografii, tj. "polska szkoła". Twórcy ci starali się w pewien sposób zerwać z tradycją romantyczną, ale właśnie ich dokonania rzucają nowe światło na romantyzm, bez znajomości którego żaden nie-Polak nigdy nie zrozumie mentalności mieszkańców kraju nad Wisłą.

[1]por. **Szczypiorski, A.**: W świecie prób etycznych. *Odra*, 1975/1.
[2]por. **Sprusiński, M.**: Ikar i łuna wypełnienia. *Literatura*, 1974/24.
[3]**Szczepański, J. J.**: Polska jesień. Wydawnictwo Literackie, 1974. str. 50.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.245-254. 1991 Debrecen

Literacki renesans Tyrmanda

M. WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ

Leopold Tyrmand (1920-1985) należy do pokolenia kolumbów, ale jego losy kształtowały się obok schematu biograficznego rówieśników. Wojnę spędził początkowo w więzieniu radzieckim, potem na przymusowych robotach na Litwie i w Norwegii. Ominęło go zatem doświadczenie AK-owskiej konspiracji i powstanie warszawskie ze wszystkimi konsekwencjami politycznymi i obciążeniami psychicznymi. Po powrocie do kraju w 1946 r. wydał tom nowel "Hotel Ansgar", zaznaczył również swoją obecność jako dziennikarz najpierw poczytnych dzienników warszawskich, później jako członek redakcji i felietonista "Przekroju" i wreszcie współpracownik "Tygodnika Powszechnego" - pisma katolickiego "jedynego niezależnego" - do momentu przejęcia go przez PAX[1] - organu prasowego na obszarze rządzonym przez komunistów. Coraz wyraźniej zatem sytuował się w stale kurczącym się obszarze legalnej opozycji. W związku z tym po zlikwidowaniu prawowitej redakcji "Tygodnika Powszechnego" w roku 1953 i odmowie współpracy z reżimowymi instytucjami, Tyrmand znalazł się bez pracy i bez możliwości zarobkowania. Skazany na milczenie podjął pisanie "Dziennika 1954", które przerwał po podpisaniu umowy wydawniczej na powieść. Utwór od razu stał się bestsellerem a Tyrmand - autorem "Złego", znakomitego "czytadła" o aktualnej tematyce, skonstruowanego

według najlepszych wzorów XIX-wiecznych. Była to chyba pierwsza powojenna naprawdę atrakcyjna powieść przygodowo-awanturniczo-sensacyjno-romansowa, o zwycięstwie dobra nad złem, prawa nad zbrodnią prawdziwego uczucia nad przeciwnościami losu. Na tle socjalistycznych produkcyjniaków uderzała odmiennością spojrzenia na komunistyczną rzeczywistość, w której najlepiej czuł się i funkcjonował świat przestępczy.

Prawdę o powojennej praworządności - w "Dzienniku" wyrażaną bezpośrednio - powieść sygnalizuje przez sam wybór tematu oraz drastyczność epizodów ukazujących zwyrodnienie moralne wspierane poczuciem bezkarności jakkolwiek wybrana konwencja pozwalała na ominięcie kwestii odpowiedzialności władzy za ten stan rzeczy, ideowe przesłanie było dostatecznie czytelne. "Zły" utwór dedykowany Warszawie, utrwala obraz stolicy w momencie gwałtownych przemian urbanistycznych podporządkowujących miasto funkcjom ideologicznym, czemu służyło wytyczanie nowych arterii i placów w miejsce tradycyjnej zabudowy po to, by służyły gigantycznym manifestacjom socjalistycznej radości. Tyrmand - były student architektury paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych w "Dzienniku" wprost, a w "Złym" poprzez wymowne peryfrazy, protestuje przeciwko architektonicznemu gwałtowi zadanemu Warszawie oraz zdrowemu rozsądkowi i ocala na kartach książki dzielnice skazane na zagładę w pracowniach projektowych. Te wszystkie właściwości "Złego" sprawiły, że autor stał się pisarzem sławnym. O jego popularności świadczy epizod na granicy, gdy w r. 1965 wyjeżdżał na Zachód z ukrytymi rękopisami. Obawy o konfiskatę okazały się płonne, bo celnika interesowało jedynie, kiedy ukaże się wznowienie "Złego"? Opuszczał Polskę po kolejnym zakazie publikowania i "Dziennik" ostatecznie został wydany dopiero w roku 1980 w Londynie (wydanie II w r. 1985), stając się kolejnym, choć innej miary, wydarzeniem literackim. Natychmiast pojawiły się edycje krajowe: przedrukowała go podziemna oficyna "Krąg" w r. 1981 i oficjalna "Res Publika" w 1989 r., z licznymi zaznaczonymi w tekście ingerencjami cenzury.

O atrakcyjności "Dziennika 1954" zadecydowała przede wszystkim jego warstwa polemiczno-plotkarska. Pisany jako wyraz prywatnych rozrachunków z totalitaryzmem, okazał się niezrównanym źródłem informacji o ludziach odgrywających do dziś znaczącą rolę w intelektualno-artystycznym życiu kraju. Diagnozy i bezkompromisowe oceny autora nie straciły

aktualności i czytelnik z irytacją a czasem z rozbawieniem odnajduje w tych zapiskach potwierdzenie własnych sądów i odczuć. Specyficznego smaczku nadaje też "Dziennikowi" fakt pojawienia się w latach osiemdziesiątych różnych plotkarsko wspomnieniowych tekstów[2] autorów, których wizerunki zajmują sporo miejsca w diariuszu Tyrmanda, a którzy dokonują karkołomnych wysiłków, by zatrzeć pamięć dawnej służalczości lub zbagatelizować swe ówczesne zachowanie. Działając nadal zgodnie z zasadą uplasowania się możliwie korzystnie w każdej sytuacji, potwierdzają gorzką refleksję Tyrmanda z przedmowy do pierwszego londyńskiego wydania "Dziennika 1954":

"Ponure i bolesne jest to, że po latach łajdacy i durnie dochodzą do przyzwoitości i rozsądku nie walcząc o nic i nie poświęcając niczego - jedynie wymykając się konfrontacjom ze złem aż do czasu, gdy słuszność i uczciwość zwyciężą same, przy pomocy historii lub tylko mody" (s. 13)[3].

Poczytność Tyrmanda niewątpliwie ugruntowała także legenda pisarza, który prześladowany przez władze PRL-u zrobił karierę za oceanem stając się ważną postacią amerykańskiego życia intelektualnego. Współpracował z "New Yorker'em", wykładał na uniwersytetach stanowych, był współzałożycielem Ośrodka Badań Kulturowo-Politycznych The Rockford Institut - placówki dość elitarnej o założeniach konserwatywnych. Wydawał dwa związane z Instytutem pisma: "Chronicales of Culture" i "The Rocleford Papers", ogłosił też kilka publicystycznych książek o antylewicowym przesłaniu ideologicznym. Nie był, naturalnie, jedynym emigrantem z komunistycznej Polski, który osiągnął sukces na Zachodzie, ale jedynym, który od początku deklarował postawę konserwatywną, wyjątkową w okresie powojennych flirtów zachodniej inteligencji z lewicującymi ruchami społecznymi i politycznymi i zupełnie niezwykłą w Polsce, gdzie do lat osiemdziesiątych konserwatyzm uchodził za postawę anachroniczną nawet w kręgach antykomunistycznej opozycji i był etykietką kompromitującą.

Nierzadki to w końcu przypadek, że sława pisarza zasadza się tyleż na twórczości, co i na ekscytującej legendzie biograficznej, ale fenomen Tyrmanda polega także na sprzecznych, wydawało by się, elementach budujących jego obraz zarówno w życiu jak i w "Dzienniku". Najkrócej ujmuje je formuła danays - moralista. Jakkolwiek brzmi ona paradoksalnie, zawiera się w niej spójna koncepcja

zachowania niezależności w systemie totalitarnym, idea sprzeciwu wobec komunizmu postrzeganego jako opanowująca kraj "zaraza".

Odraza do "przodującego ustroju" widoczna jest w każdej niemal dziennikowej obserwacji i refleksji dotyczącej tak spraw zasadniczych jak i drugorzędnych. Socjalistyczny porządek jawi się w nich jako systematyczna, cywilizacyjna degradacja kraju doświadczona dotkliwie w życiu codziennym w sklepach, na przystankach tramwajowych, w dewastacji tego, czego nie zdołała zniszczyć wojna. "Mistyka ekonomiczna centralnego planowania rozwijającego się z potrzebami społecznymi", której rezultatem jest powszechny brak wszystkiego, rodzi niechlujstwo i marnotrawstwo oraz zdziczenie obyczajowe. Nade wszystko jednak komunizm odbiera Tyrmand jako zagrożenie dla tradycyjnych wartości, z premedytacją niszczonych przez obezwładniające kłamstwo. Natrętna, prymitywna, sprzeczna z faktami i zdrowym rozsądkiem propaganda nie jest bowiem wynikiem nieudolności jej twórców lecz świadomym działaniem zmierzającym do wyrobienia w odbiorcach przekonania o całkowitej bezsilności jednostki wobec władzy. Komunistyczna retoryka nie ma na celu przekonania adresata o prawdziwości głoszonych haseł, jej celem jest ukształtowanie przeświadczenia o potędze systemu, który może pozwolić sobie na jawne fałszerstwa. Z ogromną przenikliwością w roku 1954 Tyrmand analizuje zjawisko określone później jako nowomowa[4], ideologiczny bełkot zabijający zdolność samodzielnego myślenia.

> "Diałektyczny sukok polega na wciskani nowego pojęcia w stary, szacowny termin tak długo, dopóki jakieś tam pokolenie zostanie tak odizolowane od właściwego sensu słowa, że straci całkowicie kontrargument" (s. 110).

Demaskując mechanizm propagandy Tyrmand podważa ideologiczne principia nowego porządku, realizującego się jako zaprzeczenie marksistowskich utopii wolności i równości. Polityka społeczna, której istotę stanowi zakaz, stwarza grupy wyjęte spod działania prawa mocą przywileju za cenę ślepego posłuszeństwa władzy. Wątpliwości budzą również podstawowe tezy naukowego socjalizmu ujmującego jednostkę wyłącznie w kategoriach grupy społecznej, warstwy klasy, taka bowiem depersonalizacja prowadzi do zubożenia człowieka o wymiar etyczny.

> "Narasta we mnie głuche podejrzenie, że marksizm rodzi się nie z miłości do ludzi, lecz z pogardy dla ludzi.

Już sama teoria, że lud nie jest zbiorowiskiem jednostek, lecz samoistnym podmiotem, jest wysoce obraźliwa (...) Tylko lud przekształcony w ludzi ma funkcję moralną i budującą w historii, przekształcony w tłum najczęściej rodzi zło i krzywdę, częściej budzi pogardę. I o to właśnie komunistom chodzi. Jak najwięcej ludzi w tłum, aby nim wygodnie i z uzasadnieniem gardzić" (s. 238).

Natomiast ideologiczna formuła stworzenia nowego człowieka w nowej rzeczywistości okazuje się faktem jedynie w tym znaczeniu, że propagandowa fikcja wymusza zachowanie "schizofreniczne" zasadzające się na dwupłaszczyznowym stosunku do programowanego obrazu świata: nieujawnianym prywatnym sceptycyzmie i publicznym potwierdzeniu oficjalnych prawd sprzecznych z doświadczeniami osobistymi. Taką niebezpieczną i na ogół cyniczną grę z zasadami etycznymi dostrzega Tyrmand w postawach luminarzy ówczesnego życia intelektualnego i artystycznego. Casus Kałużyńskiego i Koźniewskiego[5], parokrotnie przywoływanych w plotkarsko-rozrachunkowej warstwie "Dziennika" przytacza jako swoisty model zachowań środowiskowych", określanych przez innych pisarzy jako "marranizm", "murti - bingizm" lub "ketman"[6]. Inaczej jednak niż Czesław Miłosz, autor "Dziennika" nie przyjmuje wobec tego zjawiska postawy "Rozumiejącej". Nazywając rzecz po imieniu dostrzega w owym zakłamywaniu się jedynie przejaw serwilizmu i karierowiczowstwa, dla którego nie widzi okoliczności usprawiedliwiających.

Miarą bowiem uczciwości wobec siebie i swego społecznego obowiązku są dla pisarza postawy przyjaciół z dawnej grupy "Tygodnika Powszechnego": Stefana Kisielewskiego, Stanisława Turowicza, Jacka Woźniakowskiego czy Zbigniewa Herberta[7], którzy nie podjęli współpracy z władzą, płacąc za swą niezależność nędzą. Z najwyższym szacunkiem wyraża się o Herbercie, poecie, który nie zaistniał w świadomości czytelniczej, ponieważ bezkompromisowość moralna nie pozwala mu na układanie się z sumieniem. Pracując zatem jako buchalter w jakichś podrzędnych instytucjach, tworzy wiersze bez żadnej nadziei na ich publikację. Spełniając jednak swoje poetyckie powołanie "przechowuje metr wzorcowy świeckiego katolicyzmu" w Polsce dla przyszłości" (s. 38).

Refleksja nad komunizmem prowadzi do odrzucenia swego "błędnego matematycznego równania" totalitaryzmu zarówno z

powodów moralnych jak i estetycznych, Tyrmand poszukuje więc oparcia w obszarach przez komunizm zanegowanych, wybierając konserwatyzm w sferze wartości etycznych oraz nowoczesność w sztuce, szeroko rozumianej jako działanie autokreacyjne, obejmujące także modę. Te przeciwstawne, zdawało by się, postawy wobec rzeczywistości łączy w "Dzienniku" wysiłek ocalenia swej indywidualności, cel "bycia sobą, kiedy nikomu nie wolno". Dążenie to jest fundamentem, na którym pisarz buduje swój image, tyleż autentyczny co prowokacyjny.

W "Dzienniku" mamy bowiem do czynienia ze świadomym konstruowaniem bohatera - Leopolda Tyrmanda, z autokracją podporządkowaną prawom literatury, tak zresztą jak cała narracja "Dziennika 1954". Osobiste zapiski prowadzone w okresie bezpośrednio poprzedzającym "Złego" wydają się w tej optyce nie tylko formą zastępczą wypowiedzi pisarza pozbawionego możliwości publikacji i realizacją dziennikarskiej pasji utrwalania umykającego czasu, ale także przygotowaniem do pracy nad przyszłą powieścią. Świadczy o tym wyczulenie na problemy przestępczości, które sągłównym przedmiotem tyrmandowskiej wersji "Tajemnic Paryża", wprowadzenie do powieści kilku epizodów opisanych wcześniej w "journal intime", fabularyzacja "Dziennika", zwłaszcza w partiach dotyczących romansu z Bogną. Świadome odwoływanie się do konwencji literackich potwierdza - paradoksalnie - pozornie naturalne niedokończenie zapisków osobistych, przerwanie wywodu, które nasuwa nieodparte skojarzenie z "Podróżą sentymentalną" Sterne'a. Pisarz motywował to później rozpoczęciem pracy nad "Złym", ale fakt, że w tak drobiazgowych notatkach poczytnych zabrakło choćby wzmianki na temat finalizowania umowy wydawniczej, wydaje się dość znamienny.

Nie chodzi mi o zakwestionowanie "szczerości" czy wiarygodności "Dziennika", które to kategorie są również funkcjami literackich norm intymności, lecz o uzasadnienie dla traktowania dziennikowego wizerunku autora jako świadomej kreacji artystycznej. Jest ona podporządkowana ideologicznej potrzebie polemiki z totalitarnym modelem człowieka ale wynika także z dążenia do wyrazistego zaistnienia w świecie, wyodrębnienie się z masy. Dziennik zatem jest świadectwem wysiłków kształtowania siebie i zarazem własnego wizerunku publicznego.

"Sztandarem" tych zmagań są amerykańskie skarpetki w kolorowe paski widoczne spod wąskich i krótkich spodni. O modny na Zachodzie styl jutterburg, nazywany w Polsce

"bikiniarskim" toczyły się homeryczne boje, zakończone ostatecznie kapitulacją ideologów i "było to w gruncie rzeczy jedyne w komunizmie zwycięstwo wolnej sztuki nad drętwotą dogmatu" (140). Dlatego też "pajac w kolorowych skarpetkach bełkocący jakieś idiotyzmy o jazzie" był dla propagandzistów reżimowych zjawiskiem znacznie groźniejszym niż argumenty filozoficzne. Manifestowany przez Tyrmanda dandyzm to także taneczne popisy boogie - woogie w erze pieśni masowych o budowie socjalizmu oraz nieco libertyński stosunek do erotyki. Śmiałe, nawet drastyczne opisy alkowianych przygód zajmujące wiele miejsca w tym diariuszu, w zamyśle autora mają być protestem przeciwko oficjalnej purytańskiej moralności, przeciwko totalitarnej koncepcji człowieka jako funkcji procesów społecznych i uczestnika zbiorowych uniesień. "Pośród okrutnych prób odczłowieczenia mas" erotyka staje się jedynym przejawem człowieczeństwa, jedyną sferą wolności i prywatności. Socjalistyczny ideał równouprawnienia kobiet realizujący się praktycznie jako konieczność podejmowania pracy w zawodach fizycznych wykonywanych tradycyjnie przez mężczyzn i rezygnacji z powabów kobiecości odrzuca ze względów estetycznych ale także jako jeden z przejawów egalitaryzmu. Deklarując bowiem postawę konserwatywną Tyrmand opowiada się po stronie naturalnej hierarchii i różnorodności. Nade wszystko oznacza ona trwanie przy systemie wartości etyczych nie opatrzonych przymiotnikiem "socjalistyczne". Podstawowym przykazaniem jego dekalogu jest odrzucenie kłamstwa "Nie przystąpisz do klubu kłamstw, gdzie wygodne fotele, wykwintne jadło i porozumiewane wyrafinowanie rozgrzeszają, dają rangę subtelnego cognescente, tego, kto wie, jak jest naprawdę" (261). Nie zgadzając się na ideologiczny żargon z upodobaniem posługuje się pojęciami, które w PRL-owskiej rzeczywistości straciły - wydawało by się - wszelki sens. Przeciwko propagandowej idei równości snuje w "Dzienniku" dywagacje na temat "dobrego towarzystwa i elit" upatrując w tych zjawiskach pewną naturalną formę społecznego zróżnicowania. Wykreślenie tych słów z językowego repertuaru komunistycznej publicystyki dowodzi jedynie skrzętnego ukrywania pewnych obszarów rzeczywistości, zakłamywanie jej obrazu, ponieważ "przodujący ustrój" tworzy elity w sposób arbitralny, koncentrując je wokół przywileju.

Sam wybór przedmiotu refleksji: gust, dobre towarzystwo, dobre maniery, kult przedmiotów pięknych i solidnie wykonanych (jak marzenie o samochodzie BMW-DX na

cienkich oponach i szprychowatych kołach) kojarzy się z wytworną staroświecczyzną pozornie nie przystającą do obrazu jazzmana - bikinierza. Ale są to tylko róże aspekty "bycia sobą, kiedy nikomu nie wolno", prowokacji ocalającej indywidualność traktowaną jako wartość najwyższa. Wybierając drogę jawnej niezgody na komunistyczne reguły gry, Tyrmand skazuje się na zawodowe unicestwienie i - jak sam to określa - brak życiowego komfortu, czyli maleńki sześciometrowy pokoik z "wygodami" wspólnymi dla wszystkich mieszkańców piętra, stałe kłopoty finansowe, a co za tym idzie - przerabiane kołnierzyki przy koszulach, chleb z marmoladą i tani obiad w stołówce literatów. Te wszystkie dotkliwości życia bez perspektyw rekompensować ma "luksus" niezależności, także kłopotliwy. Odrzucając przyjęte w środowisku reguły "marranizmu" naraża się na izolację i niechęć ludzi, którzy za swój dyskomfort psychiczny obwiniają właśnie tego, który nie ulega naciskom, zamiast kierować go przeciwko sprawcom tej sytuacji. "Dziennik" odsłania mechanizmy zachowań środowiskowych - od wyrachowanej i cynicznej sprzedajności Kałużyńskiego, poprzez taktyczne koncesje Lema[8], dopisującego sztucznie wątki propagandowe swym znakomitym opowieściom fantastyczno-naukowym, po żałosne próby wmawiania sobie wiary w słuszność systemu w zamian za apanaże. Zwłaszcza dla tych ostatnich odmowa Tyrmanda jest faktem burzącym dogmat konieczności usprawiedliwiający oportunizm lub wręcz nadgorliwość. W związku z tym diarysta odnotowuje niuanse towarzyskiego ochłodzenia lub jawne demonstracje znajomych, którym postawa niepokornego sprawia pewien kłopot moralny. Na kartach "Dziennika" parokrotnie powraca sprawa swoistych zmagań z Koźniewskim, który próbuje nakłonić bezrobotnego Tyrmanda do "cichej" współpracy z pismami "niekompromitującymi", dla samej satysfakcji stwierdzenia, że jakaś forma kolaboracji jest nieunikniona, a uwikłanie w komunizm - po prostu dziejowym fatalizmem. Osamotnienie moralne rodzi niepokojące pytania o sens i strategię tych zmagań o zachowanie godności i osobowości "czy został pustelnikiem?". Jak bronić się przed zniechęceniem i wątpliwościami?. "A co będzie, jeżeli ja się mylę?... Jeżeli oni są dobrzy a ja zły, oni dalekowzroczni a ja ograniczony. Nie tylko zmarnowane życie, kibicowanie uboczne, gorzkie rozżalenie przy wódce" (231).

Walka o to, by nie ulec pokusie postępowania "jak wszyscy", czyli uwolnienia się od ciężaru odpowiedzialności

za własny los, nadaje "Dziennikowi" wymiar tragiczny. Trzeźwa ocena sytuacji ujawnia bowiem beznadziejność wegetacji pisarza pozbawionego szansy rozwoju lub choćby sprawdzenia się w publicznym działaniu.

> "Mam blisko trzydzieści lat i gniję. Jestem pisarzem, któremu nie wydaje się książek, publicystą nie drukującym artykułów, dziennikarzem nie mającym wstępu do żadnej redakcji (...) po prostu nie ma mnie" (23).

Sytuacja ta zmusza do postawienia dwu dramatycznych kwestii. Po pierwsze - czy można uważać się za pisarza, gdy nie tworzy się dzieł funkcjonujących w społecznym obiegu, i po drugie - czy walka z reżimem ma sens w warunkach, gdy praktycznie jest niedostrzegana, bo "kto wie, że ja wogóle jestem".
Wyartykułowanie tych dylematów w czasie powszechnego stosowania uników intelektualnych i moralnych w sprawach dotyczących ethosu artysty, nadaje "Dziennikowi 1954" rangę jednego z głównych tekstów powojennych.

[1]PAX - założone w 1945 r. Stowarzyszenie katolickie podporządkowane komunistom. Po rozwiązaniu przez władze redakcji *Tygodnika Powszechnego* skupiającego katolików świeckich wiernych linii przebywającego w areszcie prymasa Stefana Wyszyńskiego, pismo przejął PAX a redaktorem naczelnym został Jan Dobraczyński. Decyzja ta wywołała społeczne oburzenie i spowodowała czytelniczy bojkot *ygodnika*. W roku 1956 *Tygodnika Powszechny* powrócił do prawowitych właścicieli a redakcję ponownie objął Turowicz.

[2]Przykładowo: **Adolf Rudnicki**, Krakowskie Przedmieście pełne deserów, **Tadeusz Konwicki**, Nowy Świat i okolice, **Paweł Jasienica** (Lech Beynar) Pamiętnik.

[3]Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: *Dziennik 1954*, Warszawa 1989, zatem lokalizuję je w nawiasie po przytoczonym fragmencie.

[4]Novomowa (angielski new speak) pochodzi z powieści **G. Orwella** *Rok tysiąc dziewięćset osimedziesiąty czwarty*. Służy do zaspokajania potrzeb ideologicznych panującego systemu totalitarnego, a została skonstruowana w taki sposób, że nie można było w niej sformułować wypowiedzi niezgodnych z aktualną polityką rządzącej parti. W języku polskim terminu tego używa się na określenie języka propagandy politycznej zmonopolizowanej przez państwo.

[5]**Zygmunt Kałużyński:** krytyk filmowy i eseista piszący na temat sztuki masowej (Wenus automobilowa), **Kazimierz Koźniewski:** prozaik (Piątka z ulicy Barskiej) i publicysta (Historia co tydzień).

[6]Neologizmy utworzone przez różnych pisarzy na określenie zjawiska dostosowywania własnej świadomości do fikcji ideologicznej: **Tyrmand,** Dziennik 1954, Murti-Binga pastylki: **St. Witkacy,** Pożegnanie jesieni, Ketman: Cz. **Miłosz,** Zniewolony umysł.

[7]Stefan Kisielewski (Kisiel), kompozytor, krytyk muzyczny, powieściopisarz (Sprzysiężenie), publicysta i felietonista *Tygodnika Powszechnego* Jerzy Turowicz, redaktor naczelny *Tygodnika Powszechnego*, publicysta podejmujący zagadnienie filozofii katolickiej; Jacek Woźniakowski, historyk sztuki profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, publicysta Tygodnika Powszechnego, pisarz (Czy aryście wolno się żenić?); Zbigniew Herbert, klasycyzujący poeta, twórca liryki filozoficzno- -moralistycznej (Pan Cogito, Raport z oblężonego miasta), eseista (Barbarzyńca w ogrodzie).

[8]Stanisław Lem, prozaik, autor powieści fantastyczno--naukowych (Obłok Magellana, Dzienniki gwiazdowe) i eseista (Filozofia przypadku).

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV. 255-262. 1991 Debrecen

Polski film fabularny po roku 1980

J. PLISIECKI

Sytuacja

W latach osiemdziesiątych w polskiej kinematografii istotnym zjawiskiem i równocześnie problemem stał się rozdźwięk między ofertą twórców filmowych a oczekiwaniami widzów. Zniknęło poczucie więzi między twórcami filmów, ich bohaterami i odbiorcami filmów. Pozostała więź handlowa. Wystąpił spadek frekwencji na polskich filmach. Obniżał się gust szerokiej publiczności opanowanej wtórnym analfabetyzmem. Spadkowi zainteresowania rodzimą produkcją towarzyszył nurt rozrywkowy. Kino rozrywkowe zajmowało duży obszar w produkcji. W jego przypadku szczególnie ważna była kwestia ekonomiczna. Widzowie oczekiwali od kina przede wszystkim rozrywki i relaksu, co uwidoczniło się w kasowych sukcesach. Filmowcy kierowali pretensje do krytyków, że nie promują ich filmów. Krytycy nie widzieli w tych filmach niczego, co budziłoby poważniejsze refleksje. Twórcy poszukiwali ratunku w atrakcyjnych realizacjach. Krytycy nie szczędzili głosów negatywnych.

Rozdźwięk między ofertą kina a zainteresowaniami polskiej widowni wynikał m.in. z faktu, że rodzime filmy fabularne wyświetlane były z dużym opóźnieniem ze względu na ich zatrzymanie (np. "Przesłuchanie" 1989, "Matka Królów"

1981) lub czekały na projekcję miesiącami z racji czysto technicznych. Rodzime filmy fabularne pozostawały poza polityczno-społecznymi i moralno-obyczajowymi realiami bieżącej dekady. Nie korespondowały ze społecznymi odczuciami. Filmy uwolnione funkcjonowały w innym już kontekście społecznym. Część twórców przestała interesować się wydarzeniami "gorącymi", pozostawiając je telewizji i reporterom. Tej sytuacji winni byli polityczni decydenci, reżyserzy i widzowie.

Pod koniec lat siedemdziesiątych, w okresie popularnego realizmu, nurt "moralnego niepokoju" zharmonizował się z oczekiwaniami społecznymi. W latach osiemdziesiątych zmienił się kierunek, gdyż zmieniła się polityka kulturalna, widownia i nastroje społeczne. Wkroczyły w życie emocje wywołane stanem wojennym (13 grudnia 1981), których nie można było rejestrować w warunkach kinematografii państwowej. Stan wojenny był sztucznym przerwaniem rozwojowej linii okresu, który rozpoczął się jeszcze w połowie lat siedemdziesiątych. W latach 1981/82 przerwali długoletnie milczenie artystyczne i tworzyli wszyscy najlepsi reżyserzy, czego dowodem jest głośny film Andrzeja Wajdy "Człowiek z żelaza" (1981). Decyzje i działania ówczesnych władz zaważyły jednak na całym dziesięcioleciu. Zakazano wyświetlania najwartościowszych utworów, od "Popiołu i diamentu" (1958) A. Wajdy po "Robotników 1980" A. Chodakowskiego i A. Zajączkowskiego. Państwowy dystrybutor zaopatrywał widownię w zachodnią komercyjną tandetę. Stan wojenny to żałoba pierwszych dni, koniec wszelkich nadziei, drastyczne ograniczenia cenzuralne, zabraniające wypowiadać się o tym, o czym wszyscy myśleli. Twórcze środowisko filmowe jako aktywne przestało istnieć. Jego część nie realizowała niczego, inni robili filmy na miarę możliwości, część pracowała poza krajem. Przedstawiciele władzy nagradzali twórców drugorzędnych. Ponad kryteria artystyczne postawiono kryterium zysku. Krytyka niewiele pomogła, zasadnicze sprawy pokrywało milczenie, jakby wszystko przebiegało normalnie. Najważniejsze było to, że nie dało się narzucić fałszywej hierarchii wartości. Publiczność odwróciła się od polskich filmów, gdyż nie mogło być inaczej. W oficjalnej kulturze nie mogli mówić ci, którzy występowali w jej imieniu.

W ostatnich latach dekady narastała w społeczeństwie potrzeba odkłamania historii i potrzeba prawdy o aktualnej rzeczywistości. W atmosferze ważnych wydarzeń społeczno-

-politycznych zwolennicy filmów zaangażowanych domagali się dokumentowania spraw aktualnych, co nie było jednak możliwe ze względu na wcześniejsze terminy powstawania filmów fabularnych. Filmowcy zdawali sobie sprawę, że aktualne problemy poważne są i trudne i omijali teren bezpośrednich odniesień. Społeczeństwo polskie stało się pluralistyczne i różnorodne, a nowy język jeszcze się nie wykształcił. W procesie dokonujących się przewartościowań, w obrazie psychicznej kondycji społeczeństwa, w jego moralnych i intelektualnych rozterkach - literatura zdystansowała kinematografię, podejmując próby zmierzenia się z teraźniejszością.

Kierunki

Skrótowe podsumowanie filmowych pozycji, z których wiele nie daje się sklasyfikować, nie tworzy obrazu całości dorobku dziesięciolecia i stanowi tylko z grubsza zarysowane jego kontury. Miniona dekada nie miała wielu ważnych filmowych dokonań. Na ich średnim poziomie wyróżniły się filmy nagrodzone. W latach osiemdziesiątych mimo narzekania na stan techniczny polskiej kinematografii i archaiczną bazę produkcyjną - realizacja filmów fabularnych rosła. Tematyczne i warsztatowe zróżnicowanie filmów tego okresu powodowały liczne debiuty, które uzupełniały obrazy stworzone przez takich reżyserów, jak: K. Zanussi, J. Zaorski, K. Kieślowski, S. Różewicz, W. Has, F. Falk. Pod koniec dekady zaskakuje wielka liczba filmowych tytułów, których twórcami byli adepci sztuki filmowej.

Kino *społeczne* nie mające wielu reprezentantów utrzymywało pewien poziom, co przejawiło się w dyskursach o charakterze uniwersalnym. Znalazły się tu takie filmy, jak: Wiesława Saniewskiego "Nadzór" (1985) - studium obrony indywidualnej niezależności jednostki w warunkach więziennych. Film Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego "...jestem przeciw" (1985) - chłodny i pesymistyczny obraz życia narkomana bez szansy powrotu do normalnej rzeczywistości oraz film Andrzeja Barańskiego "Kobieta z prowincji" (1985) - poetycki portret z epickim tłem i prozą życia, która zawsze najlepiej sprawdza się w filmie. Widownia czekała na film, który skłaniałby do szczerej, dogłębnej dyskusji. W pewnym stopniu wywołał ją film Jerzego Skolimowskiego "Ręce do góry" (1981) a także Krzysztofa Kieślowskiego film "Bez końca" (1985), zawierający nieszablonowe spojrzenie twórcy

na początek lat osiemdziesiątych. Jako przykład zaangażowanego kina społecznego podaje się film Agnieszki Holland "Zabić księdza" (1988), zrealizowany poza krajem, we Francji. Oddaje nie tylko zbiorowe emocje, równocześnie w sposób chłodny analizuje skomplikowane problemy w skali ogólnej.

Nie było fabularnych filmów publicystycznych, ale były takie, w których można oglądać Polskę lat ostatnich. Krzysztof Kieślowski obserwował życie codzienne w perspektywie swego cyklu pt. "Dekalog" w aspekcie raczej moralnym niż socjologicznym. Interesował go raczej człowiek niż Polak. Na festiwalu w Cannes wielki sukces odniósł jego "Krótki film o zabijaniu" (1988). Otrzymał również Europejską Nagrodę "Felix" (1989), co było niewątpliwie wielkim triumfem filmu, oglądanego w całej Europie. "Krótki film o zabijaniu" podejmuje problem stosowania kary śmierci. Nie oszczędza widza, szokuje dogłębną analizą procesu egzekucji i zmusza do refleksji nad celowością tego prawa. W drugim filmie Kieślowskiego pt. "Krótki film o miłości" (1989) poznajemy prawdziwy dramat uczuć, który eksploduje ze zderzenia chłopięcego idealizmu z cynizmem doświadczonej kobiety, biegnącej przez życie bez widocznego sensu.

Do debiutów kinowych należą filmy podnoszące temat współczesnej subkultury młodzieżowej i polskiego rocka. "Yesterday" (1985) Radosława Piwowarskiego jest przykładem łączenia kina popularnego z socjologiczno-kulturową analizą prowincjonalnej młodzieży w małomiasteczkowych realiach. Dawny bohater z filmów "moralnego niepokoju", kontestujący przeciw istniejącemu porządkowi nie pojawia się już w kinie ostatniej dekady. Zjawiają się natomiast narkomani i rockmani, np. "Śmierć Johna L" (1988) Tomasza Zygadły.

Kilka filmów wprowadziło problemy zaczerpnięte z *historii*, w tym z najnowszej. Pociągały reżyserów lata trzydzieste. Film "Baryton" (1985) J. Zaorskiego o słynnym w całym świecie śpiewaku operowym osadzony jest w politycznym klimacie roku 1933. Umiejscowienie akcji filmów na Ziemiach Zachodnich stało się wyrazem powrotu do normalnego życia w powojennej Polsce. Dowodzi tego "Rok spokojnego słońca" (1984), film K. Zanussiego, który w swej twórczości nie wykraczał poza najbliższą współczesność a w tym filmie spojrzał inaczej na powojenną rzeczywistość i losy bohaterów. Film został wyróżniony nagrodą na festiwalu w Wenecji. Waldemar Krzystek zrealizował film "W zawieszeniu" (1987) o latach pięćdziesiątych, przedstawiający los

człowieka, który szuka schronienia przed fałszywym oskarżeniem. Dla dramatu psychologicznego stanowią tło realia historyczne. Reżyser podkreśla walory uniwersalne tej opowieści. Na ich tle warto zaznaczyć "Niedzielne igraszki" (1987) Roberta Glińskiego, w których reżyser w sposób oryginalny ukazuje stalinizm oczami dzieci bawiących się w strach, konformizm i odwagę ludzi dorosłych.

W połowie lat osiemdziesiątych należy stwierdzić ostentacyjną wręcz ucieczkę naszego kina w stronę *literatury*. Adaptacja "Siekierezady" (1986) Witolda Leszczyńskiego, nagrodzona na festiwalu w Gdańsku, oparta na prozie Edwarda Stachury, opowiada w konwencji balladowej nie o losie jednego człowieka. Nabierając metaforycznego sensu staje się opowieścią o poszukiwaniu wartości, w czym góruje inwencja reżysera. "Cudzoziemka" (1986) Ryszarda Bera, wersja dość wierna powieściowemu pierwowzorowi Marii Kuncewiczowej, stanowi psychologiczny portret artystki przeżywającej dramat rezygnacji z własnych dążeń i ambicji. "Kronika wypadków miłosnych" (1986) zrealizowana przez A. Wajdę nie zawiera, wbrew tytułowej sugestii, opisu zdarzeń i ludzi. Zgodnie z klimatem prozy Tadeusza Konwickiego film utrwala plastyczne piękno krajobrazu wileńskiego, miejsca i czasu, do którego nie ma już powrotu.

Do kanonu *lektur* sięgnął Zbigniew Kuźmiński i przygotował adaptację popularnej powieści Marii Rodziewiczówny "Między ustami a brzegiem pucharu" (1987). Ten film dla wszystkich, oglądany chętnie przez widzów, nie pozbawiony jest humoru, dzięki swoistej grze aktorskiego zespołu. Ekranizacja powieści "Nad Niemnem" (1986), dokonana przez Zbigniewa Kuźmińskiego, ożywiła pozytywistyczną powieść i stała się najlepszą propagandą dzieła Elizy Orzeszkowej, zachęcającą do ponownego odczytania. Wydarzeniem repertuaru roku 1988 była niewątpliwie "Matka Królów" (1981) J. Zaorskiego.[1] Film oparty na powieści Kazimierza Brandysa, polityczny, otwarty na rzeczywistość w latach 1933-56, nagrodzony został na festiwalu w Berlinie. Unaocznia rozdźwięk między politycznymi deklaracjami a ich realizacją w praktyce życiowej, niezależnie od panującego systemu. Film podejmuje też rozrachunek z okresem stalinowskim, z systemem żądającym ślepej uległości w osiąganiu celu, jak okazało się chybionego. Liczne, wywołane przez film dyskusje ideowo-polityczne przesunęły na drugi plan walory artystyczne tego dzieła. Nieudana adaptacja powieści Władysława Reymonta "Komediantka" (1987) dokonana

przez Jerzego Sztwiertnię poświęcona jest życiu w środowisku aktorów. "Wierna rzeka" (1987) Tadeusza Chmielewskiego, ekranizacja utworu Stefana Żeromskiego jest filmem ważnym nie tylko ze względu na temat powstania styczniowego. Inspirowany obrazami Artura Grottgera urzeka swym plastycznym pięknem.

"Lawa" (1989) Tadeusza Konwickiego to niezwykła i nieporównywalna z żadną inną adaptacja "Dziadów" Adama Mickiewicza. "Lawa" jest obrazem pewnego procesu historycznego, który trwał w dziejach Polski bardzo długo i trwa nadal. Przez ponad 150 lat oglądają Polacy w arcydziele Mickiewicza swój zbiorowy los i nie ma innego utworu literackiego ani dzieła filmowego porównywalnego pod tym względem. Konwicki daje w "Lawie" własne "Dziady" dzisiaj przez siebie czytane. Stąd też w trakcie Wielkiej Improwizacji pojawiają się na ekranie montażowe wstawki obrazujące naszą rzeczywistość niedawno minioną i całkiem współczesną. Tłem dla Wielkiej Improwizacji jest ludobójstwo systemów totalitarnych. Zwycięstwo zła w historii nad prawem moralnym jest doświadczeniem nie tylko polskim. Konwicki konsekwentnie podkreśla jego charakter uniwersalny. "Lawa" wyświetlana była na międzynarodowym festiwalu w Moskwie (1989). Miało to niezaprzeczalnie wieloznaczną symbolikę a "Lawa" była jedynym filmem w wielkim, prawie już zapomnianym stylu.

Repertuar ostatniej dekady dopełniały utwory dla *dzieci i młodzieży*. Najmłodsi widzowie otrzymali film "Pan Kleks w kosmosie" (1988) w reżyserii Krzysztofa Gradowskiego. Nieco starsi mogli zobaczyć musical "Pierścień i róża" (1986) Jerzego Gruzy według prozy Thackeraya oraz film "Przyjaciel wesołego diabła" (1987). Jerzy Łukaszewicz inspirowany powieścią Kornela Makuszyńskiego dokonał pierwszej w Polsce próby filmu w gatunku fantazji.

Perspektywa

Okazało się, że europejskie nagrody i spektakularne sukcesy nie stały się reklamą w kraju a film polski jakby przestał liczyć się w repertuarze. Rozmijanie się twórczości środowiska filmowego i wyborów, jakich dokonywała widownia, wywołało liczne dyskusje w klubach filmowych i różne refleksje krytyków i profesjonalistów, publikowane na łamach filmowej prasy ("Film", "Ekran", "Kino"). Podniósł się np. głos, że w Polsce, w której nie ma wielkich aglomeracji

miejskich, społeczeństwo jest w dużej mierze społeczeństwem wiejskim. Powierdzeniem tej tezy miało być zaskakujące powodzenie filmu "Nad Niemnem" (1987). Ten nurt wiejski wystąpił w naszej literaturze ostatniego dwudziestolecia lecz w filmie nie miał swego odpowiednika. Przemawiano za tym, że ewolucja polskiej kinematografii powinna przynieść osiągnięcia trojakiego rodzaju: w filmach fabularnych, kreacyjnych, kulturowych, związanych z szeroko podjętą problematyką wiejską; w wielkim, wielowymiarowym dokumencie i w ambitnych filmach rozrywkowych o treści satyrycznej. Historiozoficzne filmy dokumentalne to priorytetowe zadania stojące przed naszą kinematografią i na takie filmy jest wielkie zapotrzebowanie społeczne.

Są krytycy, którzy bardzo surowo osądzili stan naszego kina w latach osiemdziesiątych, gdyż według nich znalazło się w połowie drogi między prowincjonalną komercjalizacją i niezbyt interesującymi ambicjami artystycznymi. Mimo upływu ponad czterdziestu lat kino polskie nie dopracowało się scenarzystów, chociaż przy Szkole Filmowej istnieje Studium Scenariuszowe. Mamy utalentowanych reżyserów i znakomitych operatorów a ciągle trudno jest o scenarzystów. Scenarzysta powinien być współautorem filmu w ścisłym tego słowa znaczeniu, współpracując z reżyserem i aktorami. Nasi scenarzyści nie wkładają wiele wysiłku w formowanie tekstu. Reżyser sam męczy się nad kształtem swego dzieła. Scenariusz to nie tylko struktura dramaturgiczna, ale i postacie, a więc znajomość psychologii. Zarzucono filmowi polskiemu nieumiejętność w przekazywaniu informacji o człowieku. Podawano również filmy wyjątkowe jakkolwiek nieliczne, jak np. "Kornblumenblau" (1989) Leszka Wosiewicza, wynik starannych przygotowań i żmudnej pracy autora.

W 1987 roku po kilkuletnich przygotowaniach, weszła w życie Ustawa o Kinematografii, która powołuje nowe struktury organizacyjne i znosi państwowy monopol na produkcję i dystrybucję filmów. W rodzimym przemyśle filmowym zaczną rządzić prawa rynku. Przebudowa struktury kinematografii jest wyzwaniem dla twórców. Nowe zespoły filmowe będą walczyć o widza, gdyż od niego zależy ich byt. Po latach cała niemal czołówka filmowa wróciła do realizacji. Co trafi do nowej widowni - trudno przewidzieć. Miejmy nadzieję, że o polskich filmach da się wkrótce powiedzieć, że jest w nich prawda.

Na podstawie całego, dotychczasowego dorobku ostatnich dziesięcioleci można przewidywać, że indywidualni twórcy

pozostaną wierni swoim dążeniom moralnym i społecznym, kontynuując walkę o sprawiedliwe i humanistyczne społeczeństwo, o realizowanie ideałów, w które wierzą, a którym rzeczywistość zaprzecza. Na przykładzie uwzględnionych, choć nielicznie, pozycji krystalizują się dwa kierunki w rozwoju filmu fabularnego. Dominującą jego cechą jest paradokumentalny realizm wynikający z wnikliwej obserwacji rzeczywistości i związany z tym naturalny styl gry aktorów. Równocześnie pogłębia się kierunek psychologicznej analizy oraz moralnej i społecznej refleksji.

Polski film fabularny kształtują historyczne doświadczenia narodu, narodowa literatura i sztuka, tradycyjna kultura humanistyczna w dążeniu do ratowania godności ludzkiej. Te rodzime czynniki nie izolują od filmowej kultury europejskiej. Widoczne są związki z filmową sztuką włoską i francuską.

[1]Film leżał na półce przez 6 lat, nim zezwolono na jego premierę.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.263-267. 1991 Debrecen

O kunstruktywistach polskich (Na tle budapeszteńskiej wystawy)

CS. KOVÁCS

Art nouveau - secesja - to jest bunt i zerwanie z tradycyjną, akademicką sztuką końca XIX wieku - jest tylko inicjatorem prądów sztuki modernistycznej, do których należy i konstruktywizm.

Co najmniej w secesji możemy już zaobserwować dwa ważne zjawiska przyszłej sztuki:

1) Pwne dążenie do stylizacji, abstrakcji (według Champineulle - Secesja i jej motywy roślinne to naturalizm abstrakcyjny).

2) Program socjalny, wiara w to, że w otoczeniu stworzonym przez właściwą sztukę da się polepszyć jakość życia wielkich mas ludzkich, całych warstw społecznych. Dążenie to, mimo pewnych sukcesów, powiodło się tylko częściowo, bo szukano rozwązania metodami indywidualnymi i rękodzielnymi. Pierwsza wojna światowa przyniosła ze sobą duże zmiany, i po niej mamy już do czynienia z całkiem inną Europą.

Pierwszy, świadomie stworzony obraz abstrakcyjny, bezprzedmiotowy namalował Kandynskij. Jeżeli chcemy

przedstawić kształtowanie się konstruktywizmu, to należy wymienić - oprócz grupy holenderskiej "de Stijl" (najbardziej znany stąd Mondrian) - artystów skupionych wokół galerii "Der Sturm" w Berlinie oraz słynnych Rosjan, Kandyńskiego i Malewicza, działających na zmianę na Zachodzie i w Rosji. Rozwój ten zaczął się jeszcze przed pierwszą wojną, a jako wykrystalizowany nurt, konstruktywizm pojawił się tuż po wojnie w Holandii, we Francji, w Niemczech, w odrodzonej Polsce, także na Węgrzech, i bardzo zauważalnie w nowej Rosji Radzieckiej, gdzie trwał do wielkiego przełomu polityki kulturalnej. Władze bowiem uznały, że ta sztuka była trudna do zrozumienia i mało przydatna dla celów propagandy, więc zaczęło się potępianie tego nurtu.

Należy do tego wszystkiego dodać, że poglądy konstruktywistów rosyjskich (i również polskich) kształtowały się mimo wszystko pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych, i że konstruktywizm był kierunkiem społecznie dość zaangażowanym.

Konstruktywiści polscy - których prace przedstawiono w zimie 1990 roku w Budapeszcie - jako ugrupowanie wystąpili na początku lat 30. Grupa "Formiści Polscy" skupiła także kubistów i ekspresjonistów, jak Czyżewski, Chwistek i Witkacy, a ugrupowania "Praesens" i "Blok" są już zespołem konstruktywistów, którzy zaczęli wydawać własne czasopisma, jak "Blok", "Zwrotnica" i inne. Za właściwy początek tego nurtu można uznać wileńską "Wystawę nowej sztuki", na której zaprezentowała się większość artystów, których dziś nazywamy konstruktywistami. Trzeba podkreślić, że w wachlarzu całej sztuki polskiej reprezentowali oni tylko pewien odłam. Ich kontakty ze sztuką europejską były bardzo żywe, a nawet po kilkudziesięciu latach nie maleje zainteresowanie nimi za granicą. Wskazują na to różne wystawy z tego zakresu na Zachodzie.

Budapeszteńska wystawa była ważna między innymi ze względu na kontakty między niektórymi konstruktywistami polskimi i węgierskimi. (Chodzi mi o Kassáka i ugrupowania MA oraz o Moholy-Nagya.) Artyści ci nie tylko wiedzieli o sobie, ale wzajemnie drukowali swoje artykuły, traktaty.

W ich czasopismach i biuletynach ukazał się cały szereg tekstów, oświetlających nowe dążenia konstruktywistów. Sądząc z artykułów, kładli oni duży nacisk na element świadomości zarówno w tworzeniu jak i w odbiorze. Architekt Symon Syrkus pisze następująco:

"Nowa sztuka dąży do abstrakcji, do form niczego nie naśladujących, a które są zwięzłe, związane ze sobą i tworzą harmonijną "jedność, zamknięty organizm plastyczny."[1]

"... Niepowtarzalne rzeźby na budynku Erechteion, twory rąk ludzkich, należą dziś do tej kategorii piękności, którą podziwiamy, a których metody są już dla nas martwe."[2]

"... Wychodząc z założenia, że musimy regulować i organizować współżycie ogromnych mas ludzkich, każdy wynalazek trzeba zdemokratyzować. Wtedy architektura przestanie być sztuką arystokracji. Jeżeli celem architektury jest organizacja przestrzeni i czasu, to tworzymy nie rzeczy odległe od życia, a dzieło żywe pod względem społecznym i artystycznym."[3]

Następnie chciałbym przedstawić poglądy Tadeusza Peipera, literata i redaktora czasopisma "Zwrotnica". Już sam tytuł jego eseju - "Miasto, masa, maszyna" - wskazuje na nowe zasadnicze pojęcia, używane przez konstruktywistów.

"Organiczność najlepiej znamy z funkcjonowania społeczeństwa. Ono będzie inicjatorem konstrukcji artystycznej. Dzieło artystyczne będzie tak społecznie uwarunkowane, to jest, będzie społeczeństwem."[4]

To wielkie zaangażowanie i optymizm graniczą gdzieś tu z utopią, jak to teraz już widzimy. Artyści ci dostrzegli bardzo słusznie, że burzliwy rozwój techniki nauki i zapotrzebowań wymuszał całkiem inne rozwiązania, wymiary i estetykę. Konstruktywiści jednak nie bali się maszyny, jako elementu współtworzącego sztukę. "Maszyna musi być sługą sztuki, i tych celów, które rodzą się z istoty sztuki" - pisze jeden z nich. Głęboka wiara w wyzwalającą rolę kreacji kontruktywistycznej wynika łeż z tekstu Pevsnera, artysty pochodzenia rosyjskiego.

"... Niesamowite odkrycia nauki zmieniły oblicze świata ..., następujący okres historii ludzkiej będzie etapem wielkich i kolektywnych kreacji, kiedy w olbrzymich miastach staną ogromne konstrukcje."[5]

Trzeba jednak stanowczo stwierdzić, że wybitniejsi artyści absolutnie nie wpadali w pułapkę utylitarności. Odczuwając wyzwanie swojej epoki, odpowiadali na nie w sferze ogólnoartystycznej.

Niektórzy z konstruktywistów bardziej ulegali wpływom aktualnej polityki, jak Teresa Żarnower albo Mieczysław Szczuka. Ten ostatni był skrajnym zwolennikiem utylitaryzmu i w konsekwencji tego doszło do konfliktu ze Strzemińskim, jednym z głównych ideologów nowej sztuki.

Władysław Strzemiński i jego żona, Katarzyna Kobro bardziej teoretycznie potraktowali związki między społeczeństwem, sztuką i estetyką. W swojej wspólnej książce wprowadzili oni pojęcie "czasoprzestrzeni". Chodziło im o to, że kompozycja plastyczna (budynek czy zespół architektoniczny) dysponuje nie tylko jedną perspektywą, jak dzieła dwuwymiarowe, a wieloma oglądami, jeśli widz z różnych stron ją postrzega. Różne aspekty kompozycji realizują się nie tylko w przestrzeni, ale również w czasie. Pod tym względem autorzy nie widzą granicy między dziełami architektury i rzeźby. Z wystawy budapesztańskiej odnosi się wrażenie, że abstrakcyjne kompozycje rzeźbiarskie Katarzyny Kobro mogą służyć jako modele kompozycji architektoniczno-przestrzennych. Autorzy wymienionej książki uważają za niezbędne uzyskanie spójności między następującymi czynnikami:

1. Tworzywo i nowe techniczne możliwości jego kształtowania.
2. Treść, czyli funkcja społeczna
3. Koncepcja plastyczna

Jako ideał przywołują starogreckie budowle doryckie. Trafnie twierdzą, że zasadą każdej architektury artystycznej jest to, że elementy konstrukcyjne mają być zarazem elementami oddziałującymi artystycznie. W kompozycjach abstrakcyjnych - jak mówi teoria czasoprzestrzeni - dla uzyskania harmonii i rytmu niezbędna jest pewna proporcja rozmiarów, która konsekwentnie przenika elementy dzieła. Istnienie tej zasady zdradzają zresztą i budowle średniowieczne.

Jeżeli patrzymy teraz na kompozycje abstrakcyjne, możemy w nich odczytać precyzyjny zamysł, porządek i jakkolwiek nie mamy do czynienia z produktem improwizacji, to mamy świadomość obcowania z prawdziwą kreacją artystyczną.

Nurtowi konstruktywistów położyła kres II wojna światowa. Ich kompozycje, służące bezpośrednim celom praktycznym, odczuwamy dziś już jako odległe od nas. Natomiast z perspektywy 60-70-u lat są to wciąż nurtujące kreacje o wymiarze ogólnym.

[1] **Szymon Syrkus**
Czas architektury. Czasopismo Praesens Nr 2. 1930.

[2] **Szymon Syrkus**
op. cit.

[3]**Szymon Syrkus**
op. cit.
[4]**Tadeusz Peiper**
Miasto, masa, maszyna. Czasopismo Zwrotnica, Nr 2. 1922.
[5]**Naum Gabo**
Antoine Pevsner. New York 1948. str. 53.

Literatura

Herbert Ried
A concise history of modern painting, London, 1959.

Konstruktivizmus Lengyelországban (Katalog wystawy) Budapest, 1989.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV. 269-277. 1991 Debrecen

Związki z kulturą polską w biografii Ciurlionisa

E. JUHA

Mikołaj Konstanty Ciurlionis jest malarzem mało znanym, w niektórych tylko podręcznikach historii sztuki współczesnej wymieniono tylko jego nazwisko. Kto to jest właściwie Ciurlionis?

Wielka Encyklopedia Powszechna określa go następująco: "Malarz, kompozytor litewski. Przebywał w Warszawie, działał w Wilnie i Petersburgu. Tworzył poematy symfoniczne: "Las" (1900); "Morze" (1907). Malował mistyczno-symboliczne kompozycje, w których starał się wyrażać impresje muzyczne przez abstrakcyjne układy form i kolorów. Należał do najbardziej oryginalnych nowatorskich przedstawicieli europejskiego symbolizmu".

Niektórzy krytycy określają go jako pierwszego malarza abstrakcyjnego, który o blisko 7 lat poprzedza Kandińskiego. Twórczością Ciurlionisa zajmowali się rosyjscy poeci i historycy sztuki: V. Iwanow, S. Makowski, Worobiow, V. Czudowski, Lechmann. Poświęcono mu jeden egzemplarz wydawanego w Petersburgu czasopisma "Apołłon" (nr 3, 1914). W 1939 roku sam Romain Rolland, wybitny pisarz francuski chciał napisać o nim książkę. W Kownie istnieje Muzeum Ciurlionisa, w którym zebrane są jego obrazy. Wprawdzie utraciły one - na skutek używania przez artystę złych farb,

temper - połowę swojej jakości kolorystycznej, zawsze jednak można je tam obejrzeć. Widziałam je na własne oczy, są bardzo piękne. Muzeum Narodowe w Warszawie też posiada dwa obrazy Ciurlionisa. Jeden pastel z cyklu "Potop", drugi "Krajobraz z kępą drzew" - wykonany na desce w oleju.

W bieżącym 1991 roku przypada osiemdziesiąta rocznica jego śmierci, z tego powodu chciałabym poświęcić pamięci malarza ten artykuł i naświetlić wątki polskie w życiorysie malarza.

Ciurlionis urodził się w Varenie (*Oranacsh*) na Litwie 22 września w roku 1875, jako pierworodny syn spośród jedenaściorga dzieci miejscowego organisty. Jego biografia jest początkowo głównie biografią muzyka. Kiedy chłopiec miał trzy lata rodzina przeniosła się do znanej miejscowości leczniczej Druskienniki, gdzie Ciurlionis spędził swoje lata dziecinne. Piękno natury i litewskiego krajobrazu później stało się niewyczerpanym źródłem jego malarstwa. Mając lat pięć Ciurlionis zaczął grać na fortepianie ze słuchu, następnie uczył się od ojca grać na organach. Do Druskiennik przyjeżdżali na letni odpoczynek zamożni ludzie z Warszawy i Petersburga. Tutaj Ciurlionisowie zaprzyjaźnili się z polską rodziną muzykalnego doktora Markiewicza, który polecił Mikołaja do prywatnej szkoły muzycznej, utrzymywanej przez księcia Michała Ogińskiego w Płundze na Żmudzi. Miał on wtedy 13 lat. W tej szkole Ciurlionis uczył się od 1889 do 1893 roku. Szkoła ta dostarczyła mu nadzwyczajne przeżycia i kiedy już został członkiem nadwornej orkiestry księcia, odkrył w sobie zamiłowanie do muzyki orkiestrowej. Ta muzykalność wyraziła się później i w jego kompozycjach malarskich. Poparcie księcia Ogińskiego dla syna miejscowego organisty było znaczącym rodzinnym wydarzeniem. Rodzina Ogińskich była dla Litwinów najwyższym autorytetem. Książę Kazimierz Ogiński był hetmanem wielkim litewskim, który rozwijaniem obrotu wewnętrznego handlu znacznie pomógł rozwojowi narodu litewskiego. Ostatnim potomkiem tej rodziny magnackiej był książę Michał, utrzymujący orkiestrę, amator i mecenas muzyki.

Ogiński doradził osiemnastoletniemu absolwentowi wstąpienie do Konserwatorium muzycznego w Warszawie i obiecał pomoc finansową. Artysta przebywa w Warszawie najpierw w latach 1893-1900. Początkowo studiował w klasie fortepianu, później teorię kompozycji. Jego nauczyciel, profesor Zygmunt Noskowski (1846-1909) słynny młodopolski kompozytor, (twórca poematów symfonicznych) wcześnie

zauważył nadzwyczajny talent Ciurlionisa i zaczął odnosić się do niego bardzo poważnie, jak do przyszłego kompozytora. Noskowski podzielił się ze swym uczniem praktycznymi doświadczeniami w dziedzinie kontrapunktu. Pod kierownictwem Z. Noskowskiego w ciągu dwu lat Ciurlionis stworzył około 25 fug i dwie sonaty na fortepian. Poza muzyką interesował się różnymi dziedzinami wiedzy, wśród których ważne miejsce zajmowały astronomia, numizmatyka, fizyka przeżywające właśnie okres wielkich wstrząsów wywołanych teoriami Einsteina. Te teorie miały wpływ na późniejsze cykle malarskie "Stworzenie świata", "Znaki Zodiaku" i "Sonata gwiazd". Konstantyn razem ze studentami warszawskimi często spacerował po przepięknym parku łazienkowskim, chodził na brzeg Wisły, jeździł do Wilanowa. W Warszawie pojawił się też nowy przyjaciel, jak się okazało dozgonny - późniejszy słynny kompozytor i wykonawca muzyki - Eugeniusz Morawski. W tym czasie obydwaj byli jeszcze studentami, uczyli się u tych samych profesorów. Właśnie Eugeniuszowi Ciurlionis zwierzył się ze swojej tajemnicy, że pragnie uczyć się malarstwa. Wielką radość sprawiały Ciurlionisowi koncerty dzieł znanych kompozytorów. Stolica Polski była wtedy ośrodkiem muzycznej kultury - zwłaszcza opery i baletu. Wśród muzycznych zainteresowań młodego Ciurlionisa były polonezy i muzurki Chopina, wyjątkowo wysoko ocenił on również twórczość Bacha, Wagnera i Beethovena. W dziełach tych muzyków można znaleźć źródła przyszłych kompozycji Ciurlionisa, przede wszystkim skłonność do wzniosłego wyrażania uczuć. W 1899 roku Ciurlionis jest już absolwentem z dyplomem kompozytora. Z tej okazji książę Ogiński podarował mu pianino. Później proponowano mu posadę dyrektora szkoły muzycznej w Lublinie, ale Ciurlionis wolał prywatne lekcje muzyki w Warszawie. Podczas wakacji w Druskiennikach zaczął malować olejne pejzaże nadniemeńskie. W roku 1900 hrabia Zamoyski ogłosił konkurs na utwór orkiestralny, co zachęciło Ciurlionisa do skomponowania poematu symfonicznego p.t. "Las". Za ten utwór, który w tym gatunku muzycznym jest pierwszym dziełem litewskim, dostał główną nagrodę. Wiosną tego samego roku spotkał się z Ogińskim w Płundze i uzyskał sfinansowanie dalszych studiów muzycznych w Niemczech.

W roku 1901 Ciurlionis jedzie do Lipska. Tutaj również zapisuje się na uniwersytet w charakterze wolnego słuchacza. Przedmiotami jego zainteresowań są: psychologia, filozofia hinduska, fascynują go również teorie kosmogoniczne

Flammariona, aforyzmy Nietzschego, niesamowite opowieści Edgara Poe, Oskara Wilde. Tymczasem - przed jego dyplomem - umiera Ogiński, na skutek czego znalazł się w trudnej sytuacji materialnej. Z pomocą pośpieszył mu jednak wierny przyjaciel E. Morawski, umożliwiając młodemu kompozytorowi ukończenie studiów w Lipsku.

W drodze powrotnej do Polski zwiedza galerię drezdeńską. Od jesieni roku 1902 widzimy Ciurlionisa znowu w Warszawie. Zaproponowano mu pracę w Konserwatorium, jednak i ta oferta zostaje odrzucona. Ciurlionis kontynuje lekcje prywatne i własną twórczość muzyczną.

W roku 1904 zaczął poważniej zajmować się plastyką. Najpierw wstąpił do szkoły plastycznej w Warszawie. Tu rozpoczął od nauki rysunku u Karola Tichego. Po kilku miesiącach wstępuje do szkoły Stabrowskiego wkrótce przekształconej w Akademię. Stabrowski - Litwin z pochodzenia - zaprasza do współpracy polskich artystów młodszego pokolenia: K. Krzyżanowskiego, X. Dunikowskiego. Tutaj Ciurlionis tworzy samodzielnie, bez teoretycznych uzasadnień - pastelami i temperą. Profesorowie - Krzyżanowski i Tichy - zrozumieli, że mają do czynienia z autentycznym artystą i nie chcieli ingerować w metodę Ciurlionisa. Jego talent ukształtował się samodzielnie, jednak był ściśle związany ze środowiskiem modernistycznym Warszawy tych lat. W Warszawie Ciurlionis zetknął się z nowymi prądami, jakie pojawiły się wówczas w Europie. Tu zaczął malować swe pierwsze obrazy, przekładające wizje muzyczne na formy plastyczne. Tematyka tych pierwszych lat zaczerpnięta jest z Biblii, zwłaszcza inspiruje go Księga Genezis, pod której wpływem powstaje cykl dwunastu obrazów zatytułowanych "Stworzenie świata". Z biegiem czasu obrazy Ciurlionisa stają się coraz bardziej fantastyczne.

Gdy patrzymy na te wczesne prace malarza, wyraźnie widać oddziaływanie symbolistyczno-secesyjnego środowiska Młodej Polski. Bez wątpienia początki Ciurlionisa tkwią w polskiej plastyce jego rówieśników, takich jak: Ferdynand Ruszczyc, Jacek Malczewski, Xawery Dunikowski i Stanisław Wyspiański. Jednak Ciurlionis poszedł własną drogą odkrywając abstrakcyjne niemal surrealistyczne przedstawienie przedmiotów.

Podobnie jak jego równieśnicy polscy, Ciurlionis wyraził swój czas w sposób bardzo skondensowany i intensywnie przeżyty. Dzieła jego realizując koncepcję syntezy sztuk zawierają w sobie muzyczność, barwę, zapach,

całą zmysłowość tej osobliwej epoki, kiedy dziewiętnasty wiek zderzał się z dwudziestym. Dlatego oglądając obrazy Ciurlionisa można odnieść szereg pozornie sprzecznych ze sobą wrażeń. Z jednej strony artysta tkwi jakby w klimacie modernizmu i secesji, z drugiej stanowi osobowość tak odrębną i zamkniętą, że nie mieści się w ramach jednego prądu. Niektórzy historycy sztuki przypisują Ciurlionisowi prekursorstwo prawie wszystkich wielkich kierunków XX wieku (surrealizmu, kubizmu, futuryzmu, fowizmu, symultanizmu). Jednak najbardziej wyraziste cechy stylu malarskiego Ciurlionisa można odnieść do młodopolskiego symbolizmu.

Artysta ten bliski jest Stanisławowi Wyspiańskiemu w tym aspekcie, że - podobnie jak Wyspiański - występuje jako oryginalny mitotwórca. Ciurlionis kreuje własny, fantastyczny świat, mało przypominający realność, w którym żyją zjawy, widma, chimery, upiory i różne alegoryczne i dziwaczne istoty. Jak w dziełach Wyspiańskiego są to głównie stwory wyobraźni malarza - poety. Ciurlionis jako mitotwórca ukazuje wizję nierealnego świata, a tym samym tworzy nadrealną realność. Maluje postacie ponadczasowe o wielkiej sile duchowej, które są często uosobieniem jego wewnętrznych marzeń. W ten sposób artysta próbuje wyrwać się ze świata realnego do świata marzeń, który jest idealny, piękny w przeciwieństwie do chaotycznej, brutalnej rzeczywistości ziemskiej. Te niemal bezcielesne, dematerializujące się postacie nadają obrazom Ciurlionisa prawie zjawiskowy charakter. Świat, który on odkrywa przed nami - te nieziemskie marzycielskie wizje, wyblakłe, delikatne bladozielone, fioletowe odcienie, nierealna przestrzeń - wydają się fantomami sennymi. W tym właśnie bliski jest surrealizmowi. Ciurlionis i Wyspiański byli pierwszymi z tych, którzy przedstawiali zjawy. W swym autoportrecie, zatytułowanym "Prawda" (druga nazwa obrazu "Nadzieja", 1904-1906), jednym z pierwszych jego dzieł, Ciurlionis sam przedstawił się jako zjawa. Wyłania się z mroku, otoczona przez ćmy surowa twarz mężczyzny, oświetlona światłem świecy. Mężczyzna trzyma świecę w swych rękach, wokół niego migoczą drobne języki ognia jak motyle i anioły zarazem. Wszystkie motyle zlatują się do płomienia. Ten obraz przypomina drugi p.t. "Przyjaźń". Na obydwu obrazach widzimy ludzką twarz. W "Prawdzie" - osoba trzyma w ręku "światło", płomień świecy, a w "Przyjaźni" - jasne słońce. Słońce i jego ekwiwalenty: promieniujący płomień; ognista kula - to stałe symbole artysty, które zawierają w sobie znaczenia

dobra, piękna, prawdy tj. wyższych wartości. Do światła w rękach "Prawdy" zlatują się motyle - anioły w długich szatach ze złotymi aureolami nad głowami, i wszystkie one spalają się, giną w ogniu i z osmalonymi skrzydłami spadają w dół, w nieistnienie. Artysta sugeruje, że osiągnięcie prawdy, ideału możliwe jest tylko za cenę wielkiej ofiary, nawet śmierci. Anioł u Ciurlionisa jest znakiem dobra, dlatego rozszyfrowując ten obraz narzuca nam się przekonanie, że dobro dąży do prawdy, ale w tej drodze może także ulec zagładzie. To dzieło to "ars poetica" Ciurlionisa, jego artystyczne credo.

Muzyk - malarz staje się coraz bardziej popularną osobistością Warszawy i tworzy wokół siebie krąg złożony z polskiej inteligencji twórczej. W tym samym czasie następuje także odrodzenie się narodowe Ciurlionisa, jako Litwina, do czego mu dopomogła lektura polskich utworów na tematy litewskie: "Pan Tadeusz", "Dziady" A. Mickiewicza; historyczne powieści Kraszewskiego; utwory Słowackiego. Do pierwszej wojny światowej bowiem Litwa należała jeszcze do imperium rosyjskiego i nazywana była krajem zachodnim. W roku 1904 zaczyna wychodzić pierwsza gazeta codzienna w języku litewskim w Wilnie, zaprenumerowana przez ojca Ciurlionisa, który zaczął się na niej uczyć po litewsku. Poprzednio rodzina mówiła tylko po polsku. Sam Mikołaj Konstanty będzie pobierał lekcje mowy swych przodków dopiero od roku 1907 w Wilnie - z ust panny Kimantajte, z którą ożeni się w roku 1909. Ciurlionis prawie całe życie posługiwał się językiem polskim jako własnym. Napis "Stań się" na jednym z obrazów "Genezis" też jest polski. Oprócz historii swojej ojczyzny poznał również folklor bałtycki, także z dzieł pisanych po polsku. W szczególności pozostawał pod urokiem znanej także w Polsce baśni o królowej morza, Juracie. (Jura po litewsku znaczy morze). Nawet napisał operę na ten temat. Motyw ten podejmuje zresztą prawie równocześnie inny kompozytor okresu Młodej Polski, zaledwie o dwa lata od niego młodszy, Feliks Nowowiejski (1877-1946). Gdy oglądamy szkic scenograficzny "Juraty" Ciurlionisa, ów pałac podwodny ze straszącą głową i wokoło pływającymi rybami, albo kurtynę obrazującą obrzęd ofiarny u dawnych Bałtów - Litwinów czy Prusów - wydaje się nam, że są to szkice do "Legendy Bałtyku" Warmińskiego, piewcy Perkuna. Jest to jeszcze jeden przykład młodopolskich powiązań Ciurlionisa i powinowactwa z nastrojami epoki.

W roku 1904 Litwini warszawscy grupują cię w narodowe towarzystwo samopomocy, przy którym Ciurlionis organizuje i prowadzi chór. Ciurlionis zakochał się w litewskich pieśnach ludowych, które zbierał, harmonizował, albo brał jako materiał do dalszej stylizacji kompozytorskiej.

Interesował się sztuką plastyczną, szczególnie angielskim grafikiem, najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem secesji: Aubreyem Beardsleyem.

W roku 1904 Ciurlionis poznał rodzinę Wolmanów z Irkucka, która otoczyła artystę opieką. Zwłaszcza pani Wolman - bardzo kulturalna kobieta - poznała się na niezwykłych zdolnościach Ciurlionisa. Dla niej namaluje on alegoryczną "Przyjaźń" (1907). Pani Wolman wniosła wiele światła, ciepła i piękna w życie malarza. Na tym obrazie Ciurlionis przedstawił poetycką twarz kobiety w pióropuszu, której profil przypomina rysy starożytno-egipskiej Nofretete. Niesie ona kulę słoneczną (obsesyjny motyw Ciurlionisa) - jakby z podziękowaniem. Ten obraz to jakby gest samooddawania się artysty: "Oto, weź! Wszystko, co posiadam, wszystko co jest dla mnie światłem - weź, to także jest twoje ..." Ale Ciurlionis wręcza płomień przyjaźni nie tylko swojej mecenasce, ale jakby wszystkim ludziom. Przyjaźń jego świeci jak słońce, oświetla mroki życia.

W 1907 roku zostaje stworzony najlepszy poemat symfoniczny Ciurlionisa "Morze" - dedykowany również pani Wolman. Jest to neoromantyczny utwór, który powstał pod wpływem wykonywanych właśnie dzieł Ryszarda Straussa. Wolmanowie subsydiują podróż artystyczną do Rosji. Ciurlionis objeździł malownicze tereny Kaukazu, gdzie natchnęły go niezapomniane widoki górskiego krajobrazu, uzupełniające rodzinne przeżycie pejzażowe. Ta przyroda jest też obecna w wielu jego kompozycjach malarskich.

W roku 1907 Ciurlionis opuszcza Warszawę dla Wilna i wtedy dochodzi do głosu jego prawdziwe, wewnętrzne "ja". Kiedy jako młody człowiek, wychowany na ówczesnej kulturze polskiej i niemieckiej, zaczynał swoją działalność artystyczną, Litwa nie miała jeszcze wykształconego profesjonalnego malarstwa. Naród litewski przeżywał właśnie narodziny świadomości narodowej. Litewska kultura stała dopiero u progu swego rozwoju. Ciurlionis jako syn narodu litewskiego czuje, że ma obowiązki wobec ojczyzny. Nie szczędząc ani trudu, ani fatygi włączy się do życia kulturalnego Litwy. W Wilnie staje się aktywnym członkiem Litewskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych oraz pracuje jako

dyrygent chóru. Dzięki jego wytrwałej pracy organizatorskiej odbyła się pierwsza Wystawa Narodowa Sztuk Pięknych w roku 1906, na której on sam wystawiał liczne swe obrazy. Poświęcił wiele pracy dla rozwijania i rozpowszechniania sztuki ludowej. Zajmował się litewską poezją ludową i ludową muzyką. Druga litewska Wystawa Sztuk Pięknych została zorganizowana w roku 1908. Tu wystawił swój cykl 12 obrazów p.t. "Znaki Zodiaku".

W ojczyźnie jednak malarstwo Ciurlionisa nie zostało zrozumiane i uznane, dlatego w roku 1909 przeniósł się do Petersburga. Tu miał możliwość wystawiania swych dzieł na licznych ekspozycjach. Ówczesna krytyka rosyjska wypowiadała się o nim jako o artyście oryginalnym, podkreślano jego intelektualną wyjątkowość i niezwykłą osobowość twórczą. Ciurlionis wstąpił do stowarzyszenia "Mir Iskusstwa" (Świat sztuki) powstałego w 1898 roku i skupiającego artystyczną elitę Petersburga przełomu XIX i XX wieku. Członkowie-malarze M. Dobużyński i A. Benois szczerze popierali litewskiego malarza. Niestety, choroba psychiczna artysty przedwcześnie skończy zaledwie rozkwitającą twórczość. Ciurlionis zostaje przewieziony do Druskiennik w roku 1909. Wielbiciele warszawscy umieszczają go później w szpitalu "Czerwony Dwór". Tutaj pod Warszawą umiera na rękach E. Morawskiego, który postarał się, aby mecenas sztuki, Lubomirski, pokrył wydatki związane z leczeniem. Tym przykładem polsko-litewskiej przyjaźni kończy się w roku 1911 dramatyczna biografia kompozytora-malarza, która do złudzenia przypomina życiorys innego wybitnego artysty - Van Gogha.

Ciurlionis pochowany został w Wilnie na cmentarzu na Rosie. Nad trumną przemawiał w języku polskim jeden z jego warszawskich nauczycieli - Ferdynand Ruszczyc, którego mowa pożegnalna jest zarazem interpretacją tego niezwykłego w sztuce zjawiska, jakim była twórczość Ciurlionisa.

"Odszedł w zaświaty, o których sen snuł przez całe swoje życie, tak krótkie. W tę daleką krainę, której nie znamy, lecz o której wiemy, że być musi, bo ją w sobie odczuwamy... Głosił nam o tych światach i roztaczał przed nami harmonie swych wizji... My, cośmy widzieli rozkwit jego talentu od pierwszych nie spodziewanych objawień do późniejszych, żegnamy człowieka nieskazitelnej czystości, towarzysza o szczytnych dążeniach i zachowamy głęboko w pamięci tragicznie przerwaną pieśń...

Jest obraz jeden Ciurlionisa dobrze Wam znany. Z budzącego się światła wyłania się ptak i dużym rozmachem swych skrzydeł okrąża szczyty i leci w dal. To "Wieść." Z taką wieścią przyrzedł Ciurlionis. Był zwiastunem nowej młodej sztuki, której nadał własne piętno odrębne."

J. Ludwiński
Między muzyką, baśnią i abstrakcją. *Życie Literackie* 1958, Nr 337, s. 8.

J. Ludwiński
Mikołaj K. Cziurlionis - pierwszy malarz struktur. *Życie i Myśl* 1964, Nr. 3-4. 183-186.

F. Nowowiejski
Życiorys Czurlonisa. *Życie Literackie* 1959, Nr 363, s. 7.

A. Jakimowicz
Pierwszy abstrakcjonista? *Wsóptczesność*" 1962, Nr 12.

D. Lubieńska
Mikołaj Konstanty Ciurlionis (1875-1911). *Współczesność* 1965, Nr 17, s. 6.

Druga litewska wystawa sztuk pięknych w Wilnie. *Tygodnik Illustrowany* 1908, Nr 13, s. 259-260.

F. Ruszczyc
M.K. Czurlanis. *Tygodnik Wileński* 1911, Nr 14, s. 14.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS
DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXV.279-286. 1991 Debrecen

Critica et Bibliographia

Z. Hajnády: Az orosz regény
Tankönyvkiadó, Budapest, 1991.*

Монография Золтана Хайнади посвящена классическому русскому роману XIX века. Изучение этого огромного и сложного явления ставит исследователя перед рядом очень трудных задач. Главная из них - выявить и описать законы жанра, не превратив это описание в отвлеченную схему, упрощающую или даже совсем уничтожающую все богатейшее многообразие конкретных жанровых форм: ведь они-то в совокупности как раз и представляют собой действительную реальность того, что в данном случае изучается. Автор монографии стремится найти наиболее плодотворный путь для решения этой задачи. Трезво признавая невозможность уложить материал в узкие рамки статичных жанровых классификаций (речь идет о романе, «вечно становящемся» и «все еще неготовом», по слову М. Бахтина, жанре), З. Хайнади в то же время не хочет отказаться от стремления этот материал типологически систематизировать: ведь без такой систематизации изучение жанровых закономерностей просто невозможно. Выход из возникающего затруднения находится в том, чтобы проследить динамику жанровых форм, их трансформации и смену. Исследователь изучает узловые моменты этого процесса, каждый из них характеризуется посредством анализа конкретного произведения, рассматриваемого в сопоставлении с другими. Таким образом одновременно выясняются и общие жанровые закономерности, и конкретные связи между отдельными произведениями, и неповторимое

* Русский вариант монографии доступен в библиотеке университета им. Лайоша Кошута (Венгрия, 4010 Дебрецен)

своеобразие каждого из них. Тот же, в сущности, принцип действует и в отношении русского романа в целом: он рассматривается на фоне родственных ему по тем или иным признакам форм западного романа, а также на фоне более широких общеевропейских романных, новеллистических и эпических традиций. В структуре и проблематике русских романов то и дело обнаруживается скрещение нескольких подобных традиций, устанавливается особый характер их сочетания и т. д. И на этом уровне выясняются, опять-таки одновременно, неповторимое своеобразие русского романа и его связи с мировой литературой. В конечном счете выстраивается аналитическая характеристика того преобразования романного жанра, которое совершилось в русской литературе XIX века, и приобрело всемирно-историческое значение.

Успешному решению поставленной в монографии задачи способствует удачный выбор аспектов, на которых концентрируется внимание исследователя. Это - организация повествования (прежде всего - соотношение автора, повествователя и рассказчика). Это - сюжетно-композиционная структура романа, во всех ее многочисленных разновидностях. Наконец, это - типология романных героев. Автор монографии выясняет своеобразие и взаимную связь этих трех аспектов в каждом из выделенных им для анализа произведений. При этом учитывается и теоретическая рефлексия самих романистов, своего рода писательская «теория романа». Такая направленность анализа позволяет автору монографии соединить исследование жанровой поэтики и то, что можно было бы назвать «философией литературы». Появляется и успешно используется возможность расширить границы исследования: по сути дела, З. Хайнади показывает смену различных формаций личности, созданных русской историей и отразившихся в русской литературе. История жанра смыкается с широким культурологическим и общественно-историческим контекстом.

Можно отметить и ряд удачных конкретных наблюдений и выводов З. Хайнади. Интересна, например, мысль о том, что демонические и гротескные герои русского романа есть не что иное как один и тот же тип, развернутый по-разному (с. 50). Интересно сопоставление, устанавливающее, что ряд встреч, происходящих в спальне Обломова представляет собой сюжетный аналог поездки Чичикова (с. 63). Можно выделить удачные наблюдения, показывающие, какими способами осуществляется редукция сюжета в романе Тургенева «Отцы и дети». Очень удачна целостная характеристика структуры «романа-прозрения» на материале «Воскресения» Л. Толстого (с. 222-236). Кстати,

З. Хайнади удалось показать, что этот термин, раньше применявшийся к романам Достоевского, едва ли не в большей степени применим к романам Толстого. Перечень таких примеров легко можно было бы продолжить. Но, думаю, важнее подчеркнуть ценность общего результата исследования: построение многосторонней и динамичной характеристики целого жанра, изучаемого в один из интереснейших моментов его развития.

Разумеется, автору можно сделать и некоторые пожелания. На с. 26 следовало бы несколько уточнить характеристику одного из пушкинских «предсказаний» в «Евгении Онегине». Дело в том, что Пушкин рисует как одинаково возможные два (а не один) варианта судьбы Ленского - пошлый и героический. Это не противоречит мысли З. Хайнади о том, что Ленский нужен Пушкину как фигура статичная. Любой из этих путей означал бы перемены. Поэтому Ленский и должен был умереть, чтобы остаться неизменным. На стр. 43 говорится, что автор в «Мертвых душах» отделяет себя от рассказчика. Хорошо бы привести один-два примера, которые конкретно проиллюстрировали бы эту мысль. Читатель вряд ли различит эти две субъектные позиции без помощи исследователя. На стр. 55 исследователь отдает дань распространенному толкованию финала «Мертвых душ» (лирического монолога о Руси-тройке) - как предчувствия будущего. Гоголевский текст противоречит такому толкованию: речь в нем идет о скрытой сущности настоящего (достаточно обратить внимание на время всех глаголов в этом фрагменте). Признание этого, конечно, усложняет анализ; но, может быть, его в данном случае и нужно усложнить. На стр. 107 можно было бы отметить роль «Капитанской дочки» в формировании толстовского эпоса. Именно в «Капитанской дочке» утверждается принцип изображения истории, увиденной взглядом обыкновенного человека. Здесь же впервые достигнуто соединение мемуарной формы с фольклорными традициями (см. об этом: Смирнов И. П. От сказки к роману).

Впрочем, все эти пожелания носят сугубо частный характер и не колеблют положительной оценки труда З. Хайнади. Его монография «Русский роман» безусловно окажется очень полезной и для читателей, интересующихся историей русской культуры, и для читателей, интересующихся проблемами исторической и теоретической поэтики.

В. М. МАРКОВИЧ

L. Szilárd: A karneválelmélet (V. Ivanovtól M. Bahtyinig) (Теория карнавала (От В. Иванова до М. Бахтина)) Tankönyvkiadó, Budapest, 1989, 183. l.
L. Sargina: Az orosz szibolizmus természetrajza (Характерные черты «Русского символизма») Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990, 236. l.

С точки зрения хронологии темы из двух превосходных специальных книг вначале желательна рецензия на маленькую монографию Людмилы Шаргиной, хотя она появилась в печатии позже. Автор поставил перед собой не легкую задачу, ведь по этой теме есть богатая специальная литература. (Среди европейских литератур, пожалуй, русский символизм, в многочисленных жанрах создающий значительные произведения, самое осознанное, идейное и скорее всего теоретическое направление.) Шаргина, естественно, опирается на результаты предыдущих исследований, но ее акцентировки и оценки новы. Удивительно и немножко спорно, например, связывание русского символизма с натурализмом (35. стр.), предпосылкой которого является идея Т. Манна, который роднит Рихарда Вагнера с Золя. Заслуживают отдельного внимания некоторые символисты, например, теократические взгляды Владимира Соловьёва. Они так объединяются с русским сознанием миссии, из которого вопреки её другой точки отсчёта взял что-то мессианизм большевисткой России.

Вызывает спор часть главы о Бальмонте, которая в связи с субъективизмом импрессионизма указывает на эстетику Бергсона. На самом деле импрессионизм проистекает из развитого до конечной стадии позитивизма (действительность это то, что дано для наших ощущений). Наряду с этим Бергсоновская интуиция, внутренний (переживательский) захват сути, может дать мотивацию символистского творческого способа в качестве видения. Мы не согласны с автором в оценке трилогии Сологуба «Навьи чары», которая (по нашему убеждению) наряду со всей её странностью возвышающийся образец русского символисткого романа. Людмила Шаргина рядом с разновидностью русского символического импрессионизма (Бальмонт), декаденства (Сологуб), неоклассицизма (Брюсов) обнаруживает символический синтез в Андрее Белом и Александре Блоке; ещё Вячеслава Иванова рассматривает как представителя символического маниеризма. Лена Силард занимается идеями не поэта, а филолога классики, философа Вячеслава Иванова, который со своими взглядами на культ Диониса одинаково относящегося к сфере неба и к сфере ада

положил начало теории литературной карнавализации: «Исследование Иванова направлено однозначно на освещение психологических закономерностей и духовных потребностей групповых экстатических состояний» (47 стр.).

Лена Силард сначала выясняет отношение Вячеслава Иванова к Фрейду, Юнгу, к Керени, потом указывает на те пункты, которые связывают понятие карнавального сознания истолкования Бахтина с теорией Вячеслава Иванова. В концепции Бахтина ударение падает на притягивающееся к миру «смеющееся отношение», или на тот вывод катартического эффекта культа Диониса, который вдохновляет на познание двойственности мира. Познание «весёлой релятивности» каждой системы, иерархии и догмы, смешивание возвышенного с низменным, мудрого с глупым, культ выступающего перед ограниченной степенностью гротеска и амбиваленции открывают новые возможности для человеческого сознания. (Добавим: Бахтина мог вдохновить и коммунистический догматизм 20-ых, 30-х годов.)

Заслуга Лены Силард не только в том познании, что она определяет исходящие от Вячеслава Иванова элементы исторической поэтики Бахтина, а в том, что появление в романе бахтинской карнавализации (менипповой сатиры, сократического диалога и т. д.; которое Бахтин раскрыл от древнего мира до Рабле, потом со всей полнотой изложил в своей книге о Достоевском) применяет к новым и новым примерам, что Бахтин сам никогда не совершил. Лена Силард делает теорию Бахтина объясняющим принципом поэтики романов Андрея Белого и Булгакова и вместе с этим предпринимает успешную попытку превысить теорию романа Гегеля - Дьёрдя Лукача: так становится возможным «анализ модернистского, авангардного и поставангардного романа 20-го века, в свете которого показывается слабой ведущая назад к Гегелю теория романа» (129. стр.).

Таким образом русский символизм, точнее теория Вячеслава Иванова и Бахтина будет одним совершенно новым исходящим пунктом воззрения на историю романа, и именно с точки зрения этой весьма важной перемены взгляда по-настоящему значительными выглядят книги Людмилы Шаргиной и Лены Силард.

Л. ИМРЕ

И. Хетеши: Turgenyev. A hősök és a "randevú" az írói pálya első felében. (Тургенев. Герои и "рандеву" в первой половине творческого пути.)
Будапешт, 1990. 318 с.

В 30-40 годы XIX века в России уже явно ощутимы были недостатки существующего порядка, зрело недовольство во всех слоях русского общества. Лучшие представители русской интеллигенции размышляли между прочим над тем, кто и каким способом может вывести общество из этого безнадежного состояния. Даже узкий круг дворянства видел несостоятельность данного положения, и лучшие его представители попробовали дать ответ на поставленный вопрос. К ним принадлежит и Тургенев, подход которого к проблеме имеет двойственный характер. С одной стороны он смотрит на происходящие процессы как-то сбоку, но в то же время не безразличен к уничтожению ценностей дворянского образа жизни, участником которого был и он сам. Маленькая монография И. Хетеши посвящена этой проблематике, интересующей писателя в первой половине своего творческого пути. Вопрос ставится так: как решается судьба героев, выходцев из дворянской интеллигенции после неудачного личного поворота жизни. Работа Хетеши многосторонне анализирует изменения тургеневских взглядов, появление у него разных типов героев, их реагирование на конфликты. По мнению автора в эти годы целью Тургенева был показ судьбы интеллектуального героя. Он ставит вопрос, способны ли представители либерального дворянства возглавлять перемены. Окончательный отрицательный ответ он дал только во второй половине 50-х годов. Он считал, что даже лучшие представители дворянства не способны выполнять ведущую роль в общественном движении, они становились «лишними», хотя общество нуждается в их помощи. В конце 50-х годов у него появляется новый герой, которого еще не отравили скепсис и бесполезные размышления. Этот герой - разночинец, он в трудную минуту может дать положительный ответ на вызовы судьбы.

Важным элементом считает Тургенев отношение своих героев к природе, это вытекает из его миропонимания. По его мнению вечно существующая природа со своими собственными законами подчиняет себе человеческие законы, и человек может быть свободен только признавая существование этих преград. Человек является только составной частью безразличного к нему «мирового духа». Космический пессимизм Тургенева

вытекает из сознания краткости человеческого существования по сравнению с безвечностью вселенной. По Хетеши любовная история в произведениях Тургенева является таким театром действий, в котором герои могут показать свой внутренний мир. Из этого писатель может извлечь и показать читателю важнейшие законы человеческого бытия. При этом он раскрывает взаимоотношения героя к обществу и природе.

Автор уже во вступлении обращает внимание на жанровые искания Тургенева, которые являются важным и по отношению построения монографии. В дальнейшем, в отдельных главах суммируется художественная проблематика произведений раннего периода творчества Тургенева. И. Хетеши останавливается на вопросе появления концепции «лишности» человека, потом анализирует процесс становления этой категории у отдельных тургеневских героев.

В последующих главах в хронологическом порядке показывает жанровые искания писателя, которые все глубже позволяют всматриваться в дальнейшую судьбу героев - неудачников на любовном поприще. Они ищут решения своих проблем по-разному. В «Дневнике лишнего человека» герой размышляет над поисходящими с ним губительными событиями, и во время всего этого мысли и чувства у него отделяются от поступков, и когда все-таки попробует выразить их, его поведение становится жалким, неубедительным. Развязку он видит в отступлении, и убегает в мир самоанализа.

В 40-е годы в тургеневской концепции «лишности» появляется и элемент психологической и общественной детерминации героев. В 50-е годы к этому прибавляется мотив обреченности, которая определяет и свойства любви. В произведениях Тургенева этого периода ощутимы и иррациональные частичные тоны. Он обращает наше внимание на двойственность страсти, которая в одно и то же время может поднимать человека до небес, и тем же взмахом погубить его.

В произведениях данного типа «лишний человек» замечает, что окружение определяет его судьбу. Он своей деятельностью принимает участие в истории, но со временем его поступки отделяются от него и начинают управлять его жизнью. Человек больше не в силах вырваться из этого заколдованного круга, и все сильнее чувствует свое одиночество в мировом здании. Эти мысли о роли истории, о законах природы и любви вотканы у Тургенева в любовный сюжет и придают его произведениям своего рода символическое значение.

Третий тип тургеневского «лишнего человека» по Хетеши - это мечтательный, самоотверженный герой. Он стремится к

правде, чистоте, но это делает его характер односторонним. И в любви идеал привлекает его, поэтому он не может узнать настоящего счастья. После неудачи в любви он всецело отдает себя выполнению долга, добровольно выбранного им.

Тургенев в своих романах смог завершить тип своего «лишнего человека». В «Рудине» он говорит в первую очередь об отношении человека к природе, и в неудаче героя он обвиняет общество. в «Дворянском гнезде» свидание главных героев приносит им счастье, но оно стоит дорого, потому что герои перешагивают через собственные моральные нормы, поэтому должны отказаться от счастья. Подобный конец ждет и главных героев романа «Накануне». Они тоже находят счастье, но этим они нарушают гармонию, существующую в природе, поэтому должны погибнуть. Положительный герой нового типа Базаров, революционер-разночинец, уже знает как поступать. Но он не имеет почву под ногами, и еще не его время, поэтому, в конечном итоге, и его судьба трагична.

Заключительные мысли автора монографии суммируют основные тезисы работы, и на этом же месте автор перечисляет важнейшие критические замечания современников, связанные с произведениями и вышеизложенными концепциями Тургенева. Монография отображает отрезок творческого пути, автор исследует с разных сторон лишь одну тему и делает всесторонний анализ ее проблематики. И именно поэтому временами исследователь должен повторять самого себя, что невольно внушает как бы большое сходство между произведениями Тургенева. Впрочем, это замечание не влияет на положительную оценку работы, которая вызывает у читателя новые мысли и непременно заставляет его перечитать все упомянутые произведения великого русского классика.

М. ФОНАЛКА

INDEX

К 80-летию **Йожефа Домбровского** 5
P. Lieli: The Role of *ŭ*-Stems and Their Contamination with the *ŏ*-Stems in Codex Marianus 9
J. Pilarský: Harmonisierungstendenzen auf der Silben-/Wortebene im Konnex der eurasischen Arealkonvergenz 21
K. Agyagási: An Old Cultural Term in Chuvash - kěneke - Borrowed from Middle Russian 43
A. Salga: Notes on Sándor Bonkáló's Work of Rusyn (Ruthenian) Philology 51
Э. Ч. Йонаш: Союзы как текстообразующие средства диалогической речи (Вопросы содержательно--логической интерпретации художественного перевода) 63
Л. Хуняди: Конфигуративный/неконфигуративный характер русского языка: Инвариантная структура предложения 75
Д. Шанко: Игровые компоненты в языковых обучающих программах на микрокомпьютере 97
М. Фоналка: Следы половецкого эпоса в Галицкой летописи 107
Л. Либер: Повествовательный аттитюд в повести Пушкина "Пиковая дама" 113
З. Хайнади: Роман об ответственности человека (Люди избранники) 133
Й. Горетич: Антиутопии в XX-ом веке (Замятин и Оруэлл) 167
Й. А. Мати: Правда жизни и правда искусства (к анализу "Алых парусов" А. Грина) 177
I. Lökös: Krleža and Hungarian Literature 185
A. Nasalka: Stanisława Vincenza dialog z ojczyzną 203
E. Łoch: Koncepcje człowieka w prozie nowelistycznej Różewicza 215
A. Kochańczyk: Triumf i klęska Witolda Gombrowicza ... 227
L. K. Nagy: Burzenie literackich mitów narodowych w powieściach J. I. Szczepańskiego 237

M. Woźniakiewicz-Dziadosz: Literacki renesans Tyrmanda 245
J. Plisiecki: Polski film fabularny po roku 1980 255
Cs. Kovács: O konstruktywistach polskich (na tle budapeszteńskiej wystawy) 263
E. Juha: Związki z kulturą polską w biografii Ciurlionisa 269

Critica et Bibliographia

Z. Hajnády: Az orosz regény (*В. М. Маркович*) 279
L. Szilárd: A karneválelmélet (V. Ivanovtól M. Bahtyinig);
L. Sargina: Az orosz szimbolizmus természetrajza (*Л. Имре*) 282
I. Hetesi: Turgenyev. A hősök és a "randevú" az írói pálya első felében (*М. Фоналка*) 284

СОДЕРЖАНИЕ

К 80-летию **Йожефа Домбровского** 5
П. Лили: Роль основ на -*й* и их контаминация с основами на -*ð* в Мариинском четвероевангелии 9
Й. Пиларский: Тенденции гармонии на уровне слогов и слов в свете евразиатской ареальной конвергенции ... 21
К. Адягаши: Старый чувашский культурный термин - *kěneke* - заимствованный из среднерусского языка 43
А. Шальга: Заметки о работах Шандора Бонкало по русинской филологии 51
Э. Ч. Йонаш: Союзы как текстообразующие средства диалогической речи ` (Вопросы содержательно--логической интерпретации художественного перевода) 63
Л. Хуняди: Конфигуративный/неконфигуративный характер русского языка: Инвариантная стурктура предложения 75
Д. Шанко: Игровые компоненты в языковых обучающих программах на микрокомпьютере 97
М. Фоналка: Следы половецкого эпоса в Галицкой летописи 107
Л. Либер: ¸Повествовательный аттитюд в повести Пушкина "Пиковая дама" 113
З. Хайнади: Роман об ответственности человека (Люди избранники) 133
Й. Горетич: Антиутопии в XX-ом веке (Замятин и Оруэлл) 167
Й. А. Мати: Правда жизни и правда искусссства (к анализу "Алых парусов" А. Грина) 177
И. Лёкёш: Крлежа и венгерская литература 185
А. Насальская: Диалог Станислава Винценза с отечеством 203
Э. Лох: Концепции человека в новеллах Ружевича 215
А. Коханьчик: Победа и провал Витольда Гомбровича 227
Л. К. Надь: Разрушение национальных литературных мифов в романах Й. И. Шепаньского 237
М. Возьнякевич-Дзядош: Литературное возрождение Тырманда 245

Й. Плисецкий: Польский художественный фильм после 1980 255
Ч. Ковач: О польских конструктивистах (на фоне будапештской выставки) 263
Э. Юха: Связи с польской культурой в биографии Чюрлёниса 269

Критика - библиография

Z. Hajnády: Az orosz regény (*В. М. Маркович*) 279
L. Szilárd: A karneválelmélet (V. Ivanovtól M. Bahtyinig);
L. Sargina: Az orosz szimbolizmus természetrajza (*Л. Имре*) 282
I. Hetesi: Turgenyev. A hősök és a "randevú" az írói pálya első felében (*М. Фоналка*) 284

CONTENTS

In Honour of **József Dombrovszky** 5
P. Lieli: The Role of *ŭ*-Stems and Their Contamination with the *ŏ*-Stems in Codex Marianus 9
J. Pilarský: Tendencies towards Harmony at the Syllable and Word Level in Connection with the Eurasian Areal Convergence 21
K. Agyagási: An Old Cultural Term in Chuvash - kěneke - Borrowed from Middle Russian 43
A. Salga: Notes on Sándor Bonkáló's Work of Rusyn (Ruthenian) Philology 51
E. Cs. Jónás: Conjunctions as Text-Forming Means of Dialogues (Questions of Interpretation of Content and Logic in Artistic Translation) 63
L. Hunyadi: The Configurative/Non-Configurative Character of Russian: the Invariant Structure of Sentences 75
Gy. Sankó: Game Components in Microcomputer Language Teaching Programs 97
M. Fonalka: The Traces of Polovtsy's Epic in the Galich Chronicle 107
L. Lieber: Narrative Attitude in Pushkin's Tale 'The Queen of Spades' 113
Z. Hajnády: A Novel on the Responsibility of Man (Selected People) 133
J. Goretity: Antiutopia in the 20th Century (Zamyatin and Orwell) 167
J. A. Matyi: The Truth of Life and the Truth of Art (a Contribution to the Analysis of A. Grin's 'Scarlet Sails') 177
I. Lökös: Krleža and Hungarian Literature 185
A. Nasalka: Stanisław Vincenz's Dialogue with the Motherland 203
E. Łoch: The Concept of Man in Rożewicz's Narrative Prose 215
A. Kochańczyk: The Triumph and Fall of Witold Gombrowicz 227

L. K. Nagy: The Turbulence of National Literary Myths in J. I. Szczepański's Stories 237
M. Woźniakiewicz-Dziadosz: The Literary Renaissance of Tyrmand 245
J. Plisiecki: The Polish Film after 1980 255
Cs. Kovács: On the Polish Constructivists (An Exhibition in Budapest) 263
E. Juha: Contacts with Polish Culture in the Biography of Čiurlionis 269

Reviews

Z. Hajnády: Az orosz regény (*В. М. Маркович*) 279
L. Szilárd: A karneválelmélet (V. Ivanovtól M. Bahtyinig);
L. Sargina: Az orosz szimbolizmus természetrajza (*Л. Инре*) 282
I. Hetesi: Turgenyev. A hősök és a "randevú" az írói pálya első felében (*М. Фоналка*) 284

OUR CONTRIBUTORS

KLÁRA AGYAGÁSI
senior lecturer
Department of Finno-Ugrian Studies
(4010 Debrecen, Hungary)

MÁRIA FONALKA
(see Slavica XXIV.)

JÓZSEF GORETITY
(see Slavica XXIV.)

ZOLTÁN HAJNÁDY
(see Slavica XXIV.)

LÁSZLÓ HUNYADI
associate professor
head of the Department
of General Linguistics
(4010 Debrecen, Hungary)

LÁSZLÓ IMRE
(see Slavica XV.)

ERZSÉBET CS. JÓNÁS
professor
Department of Russian Literature
György Bessenyei Teacher
Training College
(4401 Nyíregyháza, Hungary)

ENIKŐ JUHA
postgraduate scholarship holder
Department of Polish Studies
(4010 Debrecen, Hungary)

ALINA KOCHAŃCZYK
senior lecturer
Institute of Polish Studies
M. Curie-Skłodowska University
(Lublin, Poland)

CSABA KOVÁCS
assistant professor
Department of Polish Studies
(4010 Debrecen, Hungary)

LÁSZLÓ LIEBER
(see Slavica XVI.)

PÁL LIELI
(see Slavica XVIII.)

EUGENIA ŁOCH
professor
Institute of Polish Studies
(Lublin, Poland)

ISTVÁN LÖKÖS
associate professor
head of the Department of
World Literature
(4010 Debrecen, Hungary)

V. M. MARKOVICH
professor
Department of Russian Literature
University of St. Petersburg, USSR

ANNA J. MATYI
(see Slavica XVII.)

LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY
senior lecturer
Department of Polish Studies
(4010 Debrecen, Hungary)

ANNA NASALSKA
senior lecturer
Institute of Polish Studies
(Lublin, Poland)

JIŘI PILARSKÝ
assistant professor
Department of German Studies
(4010 Debrecen, Hungary)

JANUSZ PLISIECKI
professor
Institute of Polish Studies
(Lublin, Poland)

ATTILA SALGA
(see Slavica XX.)

GYULA SANKÓ
senior lecturer
Department of Russian Linguistics
(4010 Debrecen, Hungary)

MARIA WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ
associate professor
Institute of Polish Studies
(Lublin, Poland)

Kossuth Lajos Tudományegyetem
Felelős kiadó: Lipták András
Felelős szerkesztő: Hajnády Zoltán
Példányszám: 500
Megjelent 1991
Szedés: KLTE Szláv Filológiai Intézet
Nyomás: KLTE Reprográfiai Osztály

91-964