

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XIX.

ADIUVANTIBUS

L. DEZSŐ, E. NIEDERHAUSER

REDIGUNT

ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP



DEBRECEN, 1983

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

ИШТВАН БИЧКЕИ

доцент при кафедре венгерской
литературы
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ИШТВАН Ч. ВАРГА

(см. Slavica XVII.)

Б. МАРТА ГАЛ

старший преподаватель при кафедре
русской литературы Университета им.
А. Йожефа
(Венгрия, 6701 Сегед, п/я 417)

АГНЕСЬ ГЕРЕБЕН

старший преподаватель при институте
языков Университета им. К. Маркса
(Венгрия, 1085 Будапешт,
ул. Макаренко 20.)

ЛАСЛО ДЭЖЕ

(см. Slavica XVI.)

БЕЛА КАЛМАН

профессор при кафедре финно-угорских
языков
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЧАБА КОВАЧ

(см. Slavica XVII.)

ИШТВАН ЛЕКЕШ

(см. Slavica XVII.)

ТАМАРА МАДЯРОДЫ

старший преподаватель при кафедре
русской литературы
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

НАНДОР МОЛНАР

директор библиотеки Униатской Духов-
ной Академии
(Венгрия, 4400 Ниредьхаза, ул. Бетлен 5)

Л. МАРТА НАДЬ

ассистент при кафедре
русской литературы
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЯН ОРЛОВСКИЙ

(см. Slavica XI.)

ГРАЖИНА ПАЗДРО

преподаватель кафедры украинской
филологии
(Польша, Варшава)

М. ЮЛИАННА ПАНДУР

старший преподаватель
(см. Slavica XI.)

ЭНДРЕ СЕЛП

студент университета им. Л. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

А. Г. ТАМБОВЦЕВА

старший научный сотрудник
АПН СССР
(Москва, Климентовский 1.)

ИШТВАН ФРИД

(см. Slavica XVII.)

ЗОЛТАН ХАЙНАДИ

(см. Slavica XVII.)

А. М. ШАХНАРОВИЧ

старший научный сотрудник
Институт языкознания АН СССР
(Москва, Семашко 1)

ЛАСЛО ЯГУСТИН

(см. Slavica XV.)

SLAVICA XIX.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XIX.

ADIUVANTIBUS
L. DEZSŐ, E. NIEDERHAUSER

REDIGUNT
ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP

DEBRECEN, 1983

Среднобългарски черти в Мариапоченския Сборник.*

Ю. ПАНДУР

Настоящото съобщение съдържа сведения за Сборник № М_з 106/16 от ръкописна сбирка на Дебреценската Университетска библиотека, наричан от нас Мариапоченски Сборник (той е намерен в село Мариапоч, Унгария), в текста на който са открити пет поучения на Климент Охридски — поучение за Зачатие Богородично (л. 23/б), за Рождество Христово (л. 31/б), за Сретение Господие (л. 48/а), за апостолите Петър и Павел (л. 96/б) и за Преображение (л. 96/б).

Първата част на Сборника (л. 1/а—150/а) има проложен характер — за цяла година със септемврийско начало. Поместени са и допълнителни слова и поучения.

Втората част (л. 150/б—185/б) съдържа: поучения за неделя на Митаря и Фарисея, за неделя на Блудния син, за неделя Месопустна и Сиропустна, за първа, втора и трета неделя Великия пост. В сегашния си вид ръкописът съдържа 185 листа- оригинална пагинация отсъства. Началото и краят са изгубени, текстът зарочва с 13. XI., деня на Иоан Златоуст, и завършва с поучение за 3-та неделя на Великия Пост. Поучение не е довършено. Паметникът е написан върху хартия от германски произход с водни знаци глиган, представени в каталога на Брик под № 13 574 (1503—1505), 13 575 (1512), 13 583 (1560—1571). Писан е в една колона със среден полуустав с надредни знаци и ударения. Форматът на листа е 20 на 15 см., по 20 реда на страница с непрекъснато писмо (*scriptura continua*). Особеностите на почерка потвърждават датировката на водния знак — става дума за ръкопис от втората половина на XVI век.

Името на Климент Охридски като автор се съдържа единствено в надслова на поучение за Преображение: **ПООУЧЕНИЕ КЛИМЕНТА НА ПРЕОБРАЖЕНИЕ** (л. 122/б). Последователното текстуално сравняване на останалите четири поучения от Мариапоченския Сборник със съответните поучения по тритомното издание на Б. Ст. Ангелов, К. М. Куев и Хр. Кодов¹ позволили те да

* Съобщението бе прочетено на I. Конгрес по българистика (София 23 май—3 юни 1981).

¹ Климент Охридски, Събрани съчинения т. I. София, 1970.

бъдат включени за разглеждане като Климентови или предположително Климентови. Последователното текстуално сравняване на изследваните поучения с публикуваните в тритомника (Събрани съчинения т. I. стр.: 312, 348, 413, 672, 743), по специално със съответните разночетения, позволява да се отбележи, че съставителят на Мариапоченския Сборник е използвал варианти, отбелязани в изданието като по-стари. В поучението за Зачатие Богородично, например, нашият текст е представен със следните варианти: ЧАСЬ вместо ДЪНЬ, СЪПОДОБИША Сѧ вместо СЪПОДОБИСТЕ Сѧ, ДѢИ вместо ЖЕНЫ, за които в коментара на Хр. Кодов се казва, че това са варианти по-правилни, които вероятно са били в първоначалния текст. Подборът на определен тип варианти показва несъмнена близост към текста на Бялградския сборник от поучения и кратки жития от XVI век, намирал се е в Бялградската народна библиотека под № 479 (смесена сръбско-българска редакция), но изгубен за славистиката след изгарянето на библиотеката през 1941 година.

Репертоарът на графичните знаци включва голяма и малка носовка (Ж, ѧ), S (дз) не само в цифрово значение, но и в случаи като СМІИ, РІСѢ, ТРАПѢСѢ, ВРАСИ, КНѧСИ, ПОМОСИ и др., употребява се очно О (последователно в парадигмата на ОКО), ω (омега) и вместо йотуваното Е се употребява широко Е (е). Голямата носовка (Ж) се употребява след съгласни, в това число след Ш и Ч. Правописът е двуеров: големият ер (Ъ) се среща при предлозите и средисловие, а малкият ер (ь) закономерно се среща в краесловие (с изключение на БОГЪ, АПОСТОЛЪ, СЫНЪ), и в състава на суфиксите -ъск-, -ъств- (където се пропуска в много редки случаи): СИРОТЬСТВО, ЧЛѢЧЬСКОЕ, НЕДОСТОЕНЬСТВО.

Съчетенията от редуцирана и ликвидна последователно се срещат в български редед — с предшествуване на ликвидата: ТРѢПЕНИЕ, ОУТВРѢДИШѧ, ГРѢДОСТЬ, ПРѢВАѧ, ПЛѢЗА, ДРѢЖАВА, ДРѢЗНОВЕНИЕ, ИСПЛѢНИ Сѧ, ВЛѢНА и др. . .

В текста са представени само българските рефлексии ШТ на съчетанията + tj, + kt, + gt, — ПЕШТЕРА, НОШТЬ, МОШТИ, ХОШТЕТЕ, СЪБОРИШТЕ, ИГРИШТА, ДѢТИШТЬ, а така също суфиксите на сегашно деятелно причастие: ВИДѧШТЕ, ТВОРѧШТИ, ПРОСАШТИ, ЛЮБАШТИ, и ЖД на съчетанието + dj: ВИЖДЪ, РОЖДЕНИЕ, РОЖДЕСТВО, ХОЖДЕНИЕ, ИСХОЖДЕНИЕ. Към последните примери се отнася и хиперкорекцията по български модел, хиперболгаризмът ТОИЖДЕ в съответствие с нормативното ТОИ ЖЕ.

В текста последователно се изпуска йотата в интервокална позиция. Интерес представляват в това отношение местоименните форми за родителен падеж единствено число мъжки род на прилагателни и причастия — неасимилирани флексии с пропусната йота (СТАВШАЕГО СИРОТЫ) и с асимилирани неконтрахиранни флексии: ЗЛАТООУСТААГО, АЛЕКСАНДРЕЙСКААГО и др. Тази особеност е представена и при имперфектните форми (ИМѢАХОУ).

Именната парадигма съдържа и архаични флексии от слабите разрези — консонанти, у кратки (ѣ), и кратки (і) мъжки род. Наред с това широко са представени вариантни флексии, характерни за нормативната система на среднобългарски език.

Интерес представляват и българските флексии за сегашно деятелно причастие кратко в именителен падеж мъжки род на ИДЫ, ПЕКИИ СѦ.

Формите за двойствено число са отразени последователно в именните, местоименни и глаголни парадигми: БѢСТА ДѢВА КЛИРИКА, БОГАТЖ РОДИТЕЛЮ, СѢ РОДИТЕЛЕМА, ОЧИМА ВАШИМА и др. . .

В текста се съдържат много интересни от лексикално гледище употреби. Ще се ограничим само с три от тях, безспорно български: РОЖДЕСТВО ОГНЕННОЕ, ОБРАДОВАННАѦ, ОУЖИКИ.

Изтъкнатите езикови черти свидетелствуват в полза на среднобългарската основа на паметника по линия на протографа или по линия на нормативната система от Търновски тип, разпространила се на север, изток и запад в периода на така нареченото Второ южнославянско влияние.

Паметници от XVI век с български езикови особености, написани също на германска хартия с воден знак *глиган*, са отбелязани в описите на Беньо Цонев² и Христо Кодов³. Става дума за четириевангелие (Кодов, № 14), Сборник от слова и поучения (Кодов, № 84), Миней празничен (Цонев, № 545), 4 листа фол. от Миней (Цонев, № 549), 19 листи фол. от Миней със пролози (Цонев, № 550). Б. Цонев по съкупността от признаци отнася ръкописите към територията на Влашко или Молдавия. Във връзка с това се налага да се спрем на един въпрос — въпроса за мястото и ролята на Трансилвания след XIV век. В наскоро излязлата си монография «Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете»⁴ К. М. Куев отбелязва, че в Трансилвания се стичат много принудени да бягат от османски гнет българи, които наред с другите ценности донасят и книжовни паметници. Попадналите на местна почва български паметници стават обект на специално внимание — четат се и преписват, което в крайна сметка довежда до възникването в Трансилвания на книжнина от българска редакция. И не е случаен фактът, че още през първата половина на XVI век в брашовската печатница се печатат книги и с кирилски шрифт. По-подробни сведения по този въпрос се съдържат в изследването на Петър Атанасов, «Нови данни за славянското книгопечатане в Румъния през XVI век»⁵ и в изследванията на унгарските историци на книгопечатането^{6,7} специално на територията на Трансилвания. Между създадените в брашовската печатница паметници следва да отбележим Брашовския празничен миней от 1569 г. и Големия Октоих в два тома от 1573—1575 г., които по своите езикови осо-

² Цонев, Б., Опис на славянските ръкописи в Софийската народна Библиотека. София, 1923.

³ Кодов, К., Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Вългарската академия на науките. София, 1969.

⁴ Куев, К., Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете. София, 1979.

⁵ Атанасов, П., Нови данни за славянското книгопечатане в Румъния през XVI век. Studia Balcanica II Szófia, 1970, 133—149.

⁶ Bogdán, I., Magyarországi papíripar története. (История на хартиена промишленост в Унгария от 1530 до 1900 г.) 1530—1900. Budapest, 1963.

⁷ Gulyás, P., A könyvnyomtatás Magyarországon a XV. és XVI. században. (Книгопечатането в Унгария в XV и XVI век.) Budapest, 1931.

бености са много близки до изследвания от нас Мариапоченски Сборник (особено по отношение на употребата на еровете).

Следва да отбележим също, че в извънредно ценна ръкописна сбирка на Пърквата-музей «Св. Николай» в Брашов се пазят два интересни пролога (среднобългарска редакция) за цяла година (№ 27, № 29), писани през втората половина на ХУІ век, съдържащи слова от Климент Охридски. От изследванията на Светлина Николова⁸ узнаем и затова, че в университетската библиотека в град Клуж се съхранява среднобългарски ръкопис от ХVІ век (№ 4202), в който е поместено Климентово «Похвално слово за пророк Илия».

Тези съображения от културно-исторически и езиковедски характер позволяват да се предложи, че Мариапоченският Сборник, съдържащ Климентови поучения, от които Поучение за Преображение директно отнесено към Климент Охридски, е част от богатата в миналото Трансилванска книжнина от българска редакция, която е представена и сега с значителен брой славянски ръкописи в книгохранилища на градовете Коложвар, Брашо, Себен (днес К्लуж, Брашов, Сибиу), а така също и на територията на Унгарската народна република — в Будапеща, Дебрецен, Егер, Ниредьхаза.

Съображенията ни дават основание да се надяваме, че и в бъдеще в унгарските сбирки от славянски ръкописи могат да бъдат открити още редица интересни в това отношение данни.

⁸ Николова, Св., Славянски ръкописи в Румъния. Сп. Старобългарска литература кн. 3., 1978 107—112.

**Вопросы обучения русской грамматике в свете проблематики
преподавания иностранных языков в Венгрии**

Л. ДЭЖЁ

Исследуя лингвистические основы преподавания иностранных языков в Венгрии, я с особым интересом обратился к вопросу преподавания русского языка и его грамматики [Нижесказанное детально изложено в книге Л. Дэжё: *A nyelvtudomány szerepe az idegennyelv-oktatás komplex megközelítésében.* (Роль языкознания в комплексном подходе к преподаванию иностранных языков.) Будапешт 1979]. Я рассматривал его не обособленно, а в свете перспективного развития обучения, в свете учебных программ и материалов, бывших в употреблении до конца 70-х годов, а также учебных программ по русскому языку, вступающих в действие с 1980-го года. Основой нижеизложенных замечаний является решение практических задач, хотя речь пойдет и о теоретических вопросах без указания соответствующей литературы. О последней я скажу лишь то, что следовал тому направлению современного языкознания, которое ведет начало от Щербы и рассматривает целый процесс коммуникации; мои психологические же взгляды, если о них вообще можно говорить, поскольку я — языковед и преподаватель языка, базируются на идеях школы Выготского (подробнее об этом: Л. Дэжё 1979, 68—103).

В этой статье речь пойдет всего лишь о некоторых вопросах преподавания русского языка в Венгрии.

Вначале сделаю замечания о роли языкознания в комплексном подходе к преподаванию иностранных языков (1.). Затем кратко остановлюсь на вопросе эффективности преподавания русского языка (2.). Во второй части — на планировании грамматического материала, особенно — на развитии планирования; и на примере учебного плана IV класса гимназии я коротко освещу, какой материал для планирования учебного материала дает вчерне языковед, на основе которого методист составляет учебный план с помощью психолингвиста и психолога (3.).

1. О роли языкознания

1.1. Замечания о соотношении дисциплин при изучении усвоения иностранного языка

Лингвистические основы преподавания иностранного языка разработаны менее, чем педагогические основы. И это не случайно, и произошло не только в силу незаинтересованности языковедов. Причина заключается в том, что преподавание иностранного языка в первую очередь — педагогическая задача, и поэтому она досконально изучалась представителями педагогических дисциплин. Однако развитие общего языкознания повысило интерес и к вопросу его применения, языковедческого изучения в этой области. В результате языкознание шагнуло вперед, став союзником педагогики, а преподавание иностранного языка — пограничной зоной, где к пограничной полосе педагогики и методики примыкает пограничная полоса языкознания. Если до сих пор языковед интересовало лишь содержание обучения (хотя и впредь он имеет отношение главным образом к этой области), то теперь он не может оставаться нечувствительным и к вопросу «каким образом». Поэтому он и может стать союзником педагога. Более основательное изложение этих интересных вопросов не является моей задачей. В качестве отправного пункта я приведу один рисунок. К нему

общее языкознание		общая психология
релевантная часть теоретических основ языкознания	психолингвистика	психология обучения
сопоставительное языкознание (типология, контрастивное языкознание)	психология процесса коммуникации на иностранном языке	психология усвоения иностранного языка
описание целевого языка в сопоставлении с родным языком	психология процесса коммуникации на целевом языке	психология усвоения целевого языка
анализ		
лингвистический	психоаналитический	психологии учебного процесса
усвоения целевого языка		
методика целевого языка		
методика усвоения иностранного языка		
общая дидактика		
общая педагогика		

необходимы пояснения с разных точек зрения. Психолингвистика является пограничной дисциплиной (между лингвистикой и психологией); на мой взгляд, в настоящее время — это скорее психологическая дисциплина. Психология обучения встала рядом с психолингвистикой, но общая дидактика — это наука, граничащая с психологией, и если бы это можно было адекватно изобразить, она примыкала бы к психологии обучения. Правда, взаимоотношение между психологией и педагогикой было бы упрощено даже тогда, но его анализ не входит в круг рассматриваемых вопросов.

Граница между лингвистическим, психолингвистическим, психологическим анализом усвоения целевого языка и методикой предмета обозначена на схеме прерывистой линией, указывая на их тесную связь.

Области отдельных дисциплин разработаны неравномерно. Общие вопросы, теоретические основы этих наук относятся к традиционными областям исследования. Вопросы лингвистики и психолингвистики, связанные с усвоением иностранного языка, стали исследовать регулярно лишь в последнее время, и их разработка далеко отстает от изучения методики. Лингвистическое, психолингвистическое, учебно-психологическое рассмотрение процесса усвоения целевого языка означает комплексное применение этих наук. Эта область складывается на наших глазах в настоящее время. Применение языкознания в области иностранных языков по-прежнему сосредоточивает внимание на предмете усвоения, даже если интересуется вопросом «как». Таким образом, в центре рассмотрения стоит лингвистический анализ процесса преподавания — учебного процесса, педагогических грамматик, учебных программ, учебных материалов. Пока в исследовании усвоения иностранного языка главную роль играют специальная методика или педагогика предмета и лингвистика. Методика должна была бы «привносить» проблематику психологии обучения, а лингвистика — психолингвистику. Но ни одно, ни другое не осуществляется.

Если исследовать эти вопросы основательно, то мы должны были бы изложить отношения между теоретическими основами наук и их практическим применением, но мы должны ограничиться sporadическими замечаниями, которые вызваны положением преподавания иностранных языков в Венгрии.

1.2.0. применении лингвистики при комплексном подходе

Учебные программы в первую очередь ставят перед учащимися и преподавателями задачу активного знания, а пассивное знание фигурирует как подчиненная цель. Тот факт, что при постановке такой цели большинство учеников в наших школах доходит лишь до пассивного знания, доказывает, что направленный на активное знание учебный процесс несет с собой и пассивное знание. Обратного результата не может быть, так как при выдвижении пассивного знания в качестве цели активного знания быть не может, по крайней мере в значительной степени. Хотя, если мы будем стремиться к достижению только нас-

сивного знания, мы можем добиться гораздо более высокого уровня, так как значительное время, необходимое для достижения активного знания, освободится. Но мы едва ли согласимся с постановкой такой общей цели, которая пренебрегала или отодвигала бы на задний план активное знание, поскольку навыки устной коммуникации являются основной потребностью человека нашей эпохи. Мы должны предоставлять эту возможность, и лишь позже выяснится, что здесь может быть реализовано. Активизировать пассивное языковое знание очень трудно, а активное знание можно пополнить пассивным.

Поставить в качестве цели достижение активного знания языка возможно лишь только на соответствующей лингвистической, психолингвистической и учебно-психологической основе. Основной трудностью в нынешних учебных программах является то, что в достижении правильно намеченной методической цели они не опираются на адекватные лингвистические основы.

Мы часто слышим и нередко читаем, что исследователю, преподавателю в преподавании иностранного языка можно и даже — должно быть эклектиком. Это неприемлемо с точки зрения теории науки и общего языкознания. Но высказывание это содержит и рациональное зерно, так как с точки зрения преподавания языка существенны не отдельные теории, а типы теорий. И они — в значительной мере. Теории различных наук, применяемые совместно, в основных чертах должны быть изоморфны (см. Дёжнёв, 1979, 90—103). Говоря об их изоморфности, существенно заметить, что синтетические концепции, направленные на изучение целого коммуникативного процесса, если они действительно таковы, включают в себя итоги аналитических исследований, изучающих лишь компонент анализа, пассивное знание, поскольку их можно перенести, сформировать в соответствии с синтетическим подходом. В принципе такой перенос возможен, ибо анализ органически связан с синтезом: в языкознании могут быть использованы аналитические исследования, в психолингвистике — результаты перцепционного анализа; последние могут быть использованы и в исследовании продукции, хотя и в той и в другой науке они нуждаются в дополнении. Справедливо заметить, что лежащие в основе пассивного знания языка лингвистические и психолингвистические исследования гораздо более значительны и в большей мере могут обеспечить намечающий их себе целью учебный процесс. В то же время, в виду связи между анализом и синтезом, они могут быть использованы и для развития активных знаний, хотя и недостаточны сами по себе.

Использование результатов различных подходов к основным наукам должно учитывать возрастную специфику. Пока ее учитывают в первую очередь в психологии учебного процесса, а также в методике преподавания в младшем возрасте. Начиная со средней группы детского сада и до третьего класса начальной школы, в возрасте 4—8 лет ребенок располагает большими способностями не только к подражанию, но и к имплицитному выведению правил из языкового материала. Он выводит правила и легко применяет их в коммуникации. Но способность эксплицитного понимания правил и креативная способность в этом возрасте лишь начинают складываться. Отсюда налицо методические

выводы: запланированный на основе этого учебный материал нужно преподавать «прямыми» методами, понимая под ними новый вариант прямого метода, изложение которого не является нашей целью. Хотелось бы, однако, отметить, что здесь открывается широкое поле для последований. После 9 лет способность имплицитного выведения сильно снижается, а эксплицитного усвоения — значительно возрастает, что дает возможность применять комплексные методы, детально изложенные в пособиях по методике.

Специфика дошкольного и младшего школьного возраста, однако, должна быть учтена в лингвистике и психолингвистике. Это будет отражаться не в лингвистической основе, а в ее применении в сочетании с психолингвистикой. Основы активного усвоения должны быть учтены при разработке учебных программ и материалов таким образом, чтобы в планировании целевого языка меньше рассчитывать на влияние родного языка, не упуская однако этого из внимания. В первую очередь должны быть учтены трудности целевого языка, влияние родного языка и контрастивность, очевидно — в меньшей мере. Полезно знать, что входит в компетенцию ребенка, говорящего на целевом языке, какими темпами идет его освоение. Естественно, что мы должны отчетливо представлять себе степень знания родного языка. Учесть это полезно, хотя усвоение иностранного языка намного отстает от знания родного языка, и на него не влияют когнитивные факторы, ведь ребенок знает намного больше, чем способен выразить на чужом для него языке. Однако с точки зрения лексики и общей педагогики очень важно, чтобы темы и словесный материал, изучаемые в иностранном языке, гармонизировали бы с дошкольным и школьным обучением, были бы частью его.

1.3. О программировании грамматики

Мы коснемся некоторых вопросов лингвистической основы программирования учебного грамматического материала.

В наших наиболее разработанных учебных программах грамматический материал, в принципе, оформлен в единицах коммуникации. В программах такими единицами считаются образцы (модели) предложения. Образцы предложений в качестве единиц языкового обучения, однако, возникли таким образом, что классы предложений американской структурной лингвистики, будучи продуктом типично аналитического подхода, использовались для целей активного усвоения языка. Щерба перешагнул эту ступень уже в 30-ые годы, а генеративные и иные синтетические концепции выяснили, что образец предложения нужно понимать как продукт применения целого ряда правил. Поэтому место статического образца предложения заняли такие виды предложения, которые определяются порождающими его правилами. Термин 'образец' может быть сохранен, но важно его правильное понимание. Современное его понимание в данное время получает распространение в преподавании русистики в наших университетах. Но даже такое лингвистическое программирование при всей его необходимости

недостаточно. Сопоставление генеративной лингвистики и психолингвистики ясно показало, что с точки зрения психолингвистики и, добавим, психологии процесса обучения, грамматические правила существенны, но не играют решающей роли. При составлении учебных программ и материалов нужно программировать языковые правила и создаваемые на их основе типы или образцы предложений, опираясь на комплексное использование психолингвистики и психологии процесса обучения.

Если принять во внимание, что контрастивные штудии, входящие в лингвистическую основу учебной программы и принимающие во внимание родной язык, еще недостаточно развиты, а их психологическая обработка находится в зачаточном состоянии, то станет ясным значение конкретного изучения процесса усвоения языка, пока оно даёт наиболее надежный материал для дальнейшего исследования. В процессе обучения эти науки проявляются совместно и в этом преимущество изучения конкретного процесса усвоения. Недостатком же является то, что они тесно связаны с учебными материалами. Поэтому их обобщение, оставаясь на уровне эмпирии или едва отдаляясь от нее, затруднено. Итак, исследования, обосновывающие учебные программы, можно представить себе следующим образом:

1.1. Описание лингвистических правил, создающих единицы коммуникации целевого языка.

1.2. Их сравнение с правилами родного языка и создание лингвистической основы целевого языка, учитывающей контрастивность.

2.1. Психолингвистическое исследование последнего (1.2).

2.2. Исследование всего этого с точки зрения психологии процесса обучения.

1.4. Об экспериментах усвоения иностранных языков

Поскольку базовые науки лишь в небольшой мере могут способствовать обоснованию обучения языкам, роль различных экспериментов имеет особое значение в развитии преподавания иностранных языков в нашей стране. В такой ситуации их целью является не столько проверка теоретических выводов, сколько изучение практики с точки зрения теории для того, чтобы развивать их. Каждой новой серии учебных программ и материалов должны предшествовать такие эксперименты, которые испытывают их на практике. Что касается лингвистики, идея языкового эксперимента не нова, она есть уже у Щербы, и сейчас, принимая во внимание новые успехи и возможности, мы должны развивать и реализовать его идею. Очевидно, что наряду с языкознанием значительная роль выпадает на долю психолингвистики и психологии процесса обучения, которые не оказали заметного воздействия на преподавание иностранных языков в 30-ые годы. Эксперимент значителен и потому, что соотношения трех дисциплин реализуются в естественном контексте, проверяются в процессе обучения. Конкретное планирование эксперимента по сути уже педагогическая задача, где педагогика и специальная методика занимают соответствующее им место. Педагогические соображения говорят за то, чтобы эксперименты были проведены в нескольких сериях (0, 1, 2, 3 серия), чтобы научные наблюдения были надежными, а учебный материал контролировался бы. Единичный

эксперимент должен проверяться в узком, а затем и широком кругу, более подробное описание чего не может быть нашей задачей.

Проведенные эксперименты бросают интересный свет на соотношение теории и практики. Поскольку в раскрытии процесса обучения иностранному языку методика пошла дальше, то и в начальной стадии венгерских экспериментов осуществлялись методические установки. В процессе анализа учебных программ, учебных материалов возрастает роль языкознания, психолингвистики и педагогической психологии, главным образом тогда, когда их выводы будут теоретически обоснованы. Воздействие этих отраслей наук возрастает в соответствии с их теоретической обоснованностью и практической применимостью.

Применение языкознания в преподавании языка таким образом, от основ общего языкознания, через типологию и контрастивный анализ целевого и родного языков придёт к изучению процесса усвоения языка. Оно все теснее будет сближаться с психолингвистикой, с психологией процесса обучения и методикой, становясь все более конкретным и сближаясь с практикой преподавания.

2. Об эффективности преподавания русского языка

В обследовании, которым руководил Дёзё Шипёци, содержатся надежные данные о преподавании русского языка собранные в отчете о знаниях студентов I курса университетов и педвузов (ср. Д. Шипёци. Некоторые выводы республиканского обследования в сентябре 1974 года. [на венгерском языке] Будапешт 1975, сокращ. Шипёци).

На материале машинного обобщения этого обследования (любезно предоставленного мне Дёзё Шипёци) основываются следующие выводы. Обследование не распространялось на студентов со специальностью русский язык, а также на студентов тех отделений, где знание языка необходимо. В основе обследования был тест с 50 заданиями, которые должны были выполнить все студенты всех вышеупомянутых вузов страны одновременно. Тесты содержали лишь задания типа «ответов по выбору», а не задания, требующие продуктивных способностей. Необходимые для правильного ответа словарный запас и знания грамматики не превышали предписанного для профессиональных средних школ учебного материала (напр. не было заданий, требующих знания причастных оборотов). В тесте были задания морфологического, синтаксического и лексического характера. Поскольку среди заданий было мало лексических — да и те были связаны с грамматикой — то обследование дает картину в первую очередь о заданиях по морфологии и синтаксису.

Были рассмотрены 11,575 ответов; средний уровень очков: 20,17, что является очень низким показателем. «Поскольку в тесте было 50 заданий, правильные ответы едва превышают 40%. При таком задании приемлемым (удовлетворительным и с более высокой оценкой) считается выполнение заданий на 50% или более. Обследование по стране не достигает этого уровня, хотя в обследовании участвовали принятые в вузы, т. е. лучшие учащиеся!» (Шипёци 1—2). Отсюда вытекает наиболее важный вывод обследования, что значительную часть

времени, отведенного в вузах на изучение языка, нужно уделять усвоению тех основных знаний, которыми учащиеся должны были бы уже располагать в средней школе.

Я не стану останавливаться здесь на самых тестах и их заданиях (см. Дзё 1979, 129—147), но хотя бы кратко охарактеризую знания по грамматике на основе обследования учащихся после окончания средней школы. Мы не будем останавливаться на типах вузов, но результаты обследования в различных вузах, за исключением педагогических, гораздо ниже, чем в университетах. Это не удивляет и свидетельствует о низком уровне знаний в профессиональных средних школах, так как главным образом отсюда поступают студенты в вузы различного профиля. Это обстоятельство говорит о том, что школы этого типа вследствие малого количества часов, многочисленности классов, слабого подбора учителей, перегруженности учащихся, не предоставляют необходимых возможностей для изучения иностранного языка. Вышеприведенные примеры были бы гораздо лучше за вычетом студентов, прошедших из специальных средних школ. Радует, что на фоне низкого общего уровня выгодно отличаются педучилища, это дает возможность надеяться на то, что для подготовки преподавателей русского языка для младших классов можно отобрать учащихся с хорошим знанием языка.

В тесте были задания по выражению частей предложения, по управлению глаголов, по видам глаголов, по сочетанию существительных, по склонению и спряжению. Но по ним можно было заключить и о знании грамматических особенностей некоторых важных лексем. Приемлемым считался листок с 50% удачных ответов. Из 50 заданий по 35 не удалось достигнуть 50%-ов, а по 30 было до 40% удачных ответов. Из сравнения этих менее, чем на 40% успешных ответов — по 30 заданиям, и более успешных ответов — по 20 заданиям можно заключить следующее. При выражении частей предложения в 10 случаях успешные ответы не достигли 40%, в 2 случаях они были ниже 50%, т. е. требуемого уровня, и только по 2 заданиям ответы превысили средний уровень, т. е. 50% (52,8% и 59,9%).

В заданиях по управлению глаголов в 9 случаях ответы были ниже 40% (из них в 6 случаях ниже 30%), и только решение 1 задания дало удовлетворительный результат, хотя привлечены были часто встречающиеся глаголы. Среди заданий на правила пользования видами глаголов 5 решений были неудовлетворительны, и правильным было лишь одно. Среди заданий по сочетанию имен существительных, связанных с их склонением, пропорция изменилась: в двух случаях ответы были 40%, в 1 случае ниже 50%, в 4 случаях — выше 50%.

Склонение дало неплохие результаты, несмотря на то, что здесь студенты должны были знать и склонение редко встречающихся существительных, а также исключения. Однако ввиду того, что в словосочетаниях морфологические трудности были меньшими, результаты по морфологии получились менее удовлетворительными, чем по словосочетаниям: в 3-х случаях — ниже 40%, дважды — ниже 50% и дважды — очень хорошие ответы, выше 50%.

Ответы на задания по спряжению глаголов, без требования указать виды глагола, были успешными, выше 50% (в двух случаях).

Задания по словообразованию в одном случае удались, в другом — нет. Решения в первую очередь с лексическими заданиями оказались успешными.

Результаты ясно говорят о том, что студенты менее знакомы с редкими способами выражения членов предложения, управлением глаголов, правилами пользования видами глаголов, но с более простыми правилами склонения, или спряжения и согласования справились лучше, хотя нетвердо знают более сложные случаи склонения существительных. Как бы ни были печальны эти итоги, они не были неожиданными, так как студенты менее знают правила синтаксиса, употребление морфологических категорий, что является неизбежным следствием обучения, в центре которого находится морфологические формы. И если бы тест менее опирался на материал обучения, а ориентировался бы на коммуникацию, приняв во внимание, например, разговорные навыки учащихся, то результат был бы еще более печальным.

3. Лингвистическое программирование грамматического материала

3.1. Об учебных программах

Сама программа — документ очень сжатого, концентрированного характера, и его формулировка, подбор употребляемой терминологии очень существенны. Ниже я в первую очередь остановлюсь на ее специфической терминологии. Учебная программа формулируется в терминах методики преподавания иностранного языка. Они гетерогенны: педагогические термины дополняются языковедческими и психолингвистическими терминами, которые таким образом получают методическое употребление.

Различные слои терминологии показывают, насколько различные науки участвуют в подготовке учебных программ.

Формулировка коммуникативной компетенции, учебного материала программы совершается в языковедческих терминах, которые в настоящее время считаются традиционными лингвистическими терминами, хотя в действительности большая часть их является общей для всех лингвистических направлений. В принципе терминологию учебного материала программы составляют те термины, которыми в преподавании иностранного языка может пользоваться прикладная лингвистика. Таким образом, она свидетельствует о развитии последней и не связана ни с какими направлениями, даже с традиционным языкознанием.

Разделы требований по отдельным классам составляют подробную методологическую разработку видов речевой деятельности и определяются в терминах прикладной психолингвистики и методики, хотя на их употребление в гораздо большей степени влияет методика, чем на термины учебного материала. Общие требования определяют виды речевой деятельности. Её термины исходят из психолингвистики, применяемой в методике, но поскольку общие требования определяются общественной потребностью и системой обучения, они должны быть общепонятными и соответствовать одному из общеупотребительных значений данного слова-термина.

Терминология заданий обучения в основном носит методический, педагогический характер. Термины целей взяты из педагогики и методики, но они должны быть общеизвестными и понятными. Когда я говорю об общеупотребительных словах, я подразумеваю здесь и употребляемую терминологию общественных наук, ведь общие цели и требования определяются обществом, и мотивирующие их термины черпаются главным образом отсюда.

Приведенные ниже термины я беру из психолингвистики и современного прикладного языкознания, из их общепринятой терминологии, отражающей укрепившуюся теоретическую основу, и потому методическое пользование ими обосновано.

До настоящей реформы у нас в центре стояло преподавание морфологии, это отражалось в учебных программах, проявлялось и в учебниках. В настоящей реформе значительно большую роль играет синтаксис, что обозначает шаг вперед. Однако в связи с программированием и разработкой грамматического материала программ остается ряд открытых вопросов.

В учебных программах, как правило, разделы учебного материала составляют лингвистические подсистемы, а грамматика разделяется на морфологию и синтаксис. И это естественно, но остается неясным, как распределять и соединять эти подсистемы. Дальнейшая проблема, содержит ли учебная программа весь учебный материал целиком, или перечисляет его только по классам без обобщения. Согласно мнению некоторых критиков учебных программ, представить учебный материал целиком полезно, особенно, если это сопровождается обоснованием его распределения по классам и степени его усвоения. Это, однако, не делается.

Сгруппированный по грамматическим подсистемам материал в учебной программе перечисляется по классам и подразделяется на основной и дополнительный. При этом порядок усвоения материала учитывается лишь в распределении по классам. Группирование внутри класса является задачей составителей учебников и не входит в учебную программу. По-моему, составители учебников должны получить как можно более точные указания относительно принципов группирования и последовательности учебного материала внутри класса.

Единицами коммуникации являются предложения, поэтому образцы или модели предложений считаются специфическими единицами учебного материала (обэтом см. 1.3.). В учебных программах на них нужно обращать гораздо большее внимание, чем это делалось до сих пор. Разбивку согласно коммуникативным единицам необходимо проводить последовательно в течение всего процесса обучения, т. е. принять во внимание то, какие коммуникативные единицы могут быть составлены из имеющихся в программе языковых элементов. В общей школе на начальной стадии обучения это относительно легко осуществить. В дальнейших классах это становится сложнее, входит в задания прикладного языкознания. В процессе его изучения мы получим более ясное представление о компетенции наших учеников: причем одновременно выявляются и те недостатки, которые незаметны при простой разбивке или перечислении грамматических подсистем по классам.

При изложении материала обычно проводится различие между материа-

лами, усваиваемыми на уровне навыков или знания. Можно согласиться и с теми, кто помимо этого считает важным подчеркнуть главные узлы в материале. Правильно выделить, например, основную задачу или задачи каждого класса, как это сделано в новой учебной программе для общих школ. Такое оформление учебного материала ориентирует авторов учебников не только при подаче, представлении материала, но и в составлении упражнений. Ведь известно, что без достаточных упражнений материал не закрепляется. Важная или трудно усваиваемая часть материала должна быть закреплена и в повторных упражнениях.

Между программированием грамматического материала и требованиями, которые ставятся коммуникацией, до сих пор не было гармонических отношений. Одной из наиболее частых ошибок является то, что в учебный материал не входят необходимые в разговорном языке грамматические сведения. Другая возможная ошибка заключается в том, что определенный материал вводится для школ определенного типа или слишком поздно, или — бывает и так — некоторые вопросы в процессе обучения ставятся слишком рано. Ошибок подобного характера можно избежать, если внимательно проанализировать последовательность изложения материала. Независимо от последовательности встречаются и иные ошибки, когда материал какого-либо класса перегружен, как, например, морфологический материал 6-го класса общей школы; или же наоборот, беден, как, например, материал по русскому языку в IV классе гимназии. Этих ошибок можно избежать при обстоятельном программировании.

3.2. Перспективное развитие программирования грамматического материала

При рассмотрении этого вопроса нужно учесть, что в учебной программе по русскому языку на 1980 год был сделан значительный шаг вперед. Удалось исправить часть недочетов, основные успехи были достигнуты в введении синтаксиса русского языка в общих школах, прогресс наблюдается и в программировании учебного материала для гимназий. Однако по-прежнему в планировании учебного материала с точки зрения коммуникации слабым звеном является обучение «звучащей» речи.

В программировании учебного материала заключен существенный вопрос подхода к материалу. В прошлом специалисты — методисты, подготавливавшие учебный материал, учитывали важность коммуникации и более или менее последовательно стремились сделать из этого методические выводы. Но они не учитывали того, что в подходе к программированию грамматического материала тоже необходимы изменения. В критике первого варианта учебных программ реформы 1980 года подчеркивалось, что в центре все еще стоит морфология. Общеизвестно, что без усвоения последней нельзя овладеть языком, но изучение правил построения слова не дает еще возможности в процессе коммуникации для правильного построения предложения. Наши методисты отправляются от той точки зрения на язык, которой они овладели десятки лет тому назад, и не думают о том, что изменение в целях преподавания иностранного языка требует и изменения взгляда на грамматику. Та грамматика, которую изучали они и которой хотят обучать сегодня, носит аналитический характер,

имея в центре морфологию, и дает возможность, в первую очередь, для понимания письменного текста. Для речевой коммуникации и для создания навыков к ней помимо этого нужно еще и другое, и этот плюс может дать только такой синтетический подход, в котором на первом месте стоят единицы коммуникации и правила их создания, оформленные при учете психолингвистики и программированные с точки зрения психологии обучения.

И морфология, усвоение которой — повторяю — естественно необходимо, подчиняется усвоению единиц коммуникации. Таким образом, знание синтаксиса не является производным от морфологии, а составляет хребет обучения, где органически должны быть включены знания по морфологии. Это не означает, что синтаксис — самоцель, он служит целям коммуникации.

В направлении построения учебного материала с установкой на коммуникацию первые шаги были сделаны уже в учебных программах, связанных с реформой 1980 года. Построение таких учебных программ и материалов невозможно без соответствующих выводов из концепций современной теории языка. Разумеется, речь идет не о том, чтобы преподавать какой-либо вид порождающей грамматики, но о том, чтобы применять в ходе лингвистического подбора материала результаты исследований, описывающих создания правил предложения. Для избежания недоразумения необходимо заметить еще и то, что формализованная генеративная грамматика является лишь одним вариантом синтетических грамматик. Кроме неё имеется ряд синтетических концепций. Наш университетский «Курс современного русского языка» под редакцией Ф. Паппа, написанный еще в 1968 году, широко применяет результаты синтетического подхода. Готовящиеся сейчас академические грамматики чешского и польского языков строятся на таком же понимании языка. Об этом мы уже говорили в пункте 1, но я считаю необходимым повториться, так как у нас это один из решающих вопросов теоретической основы программирования учебного материала. Синтетический взгляд характерен для концепции советской психолингвистики и психологии процесса обучения, которые известны и у нас, хотя применяются в малой степени. Таким образом, существуют такие основы, на которых можно построить учебные программы синтетического типа и которые в максимальной мере помогут выработке коммуникативных навыков. Полное осуществление этих задач, естественно, возможно в период глобальной реформы 1990 года, но необходимо заметить, что лингвисты, психолингвисты и психологи должны заранее обратить внимание методистов на то, что современные методические взгляды будут успешны лишь в том случае, если они будут опираться на соответствующую лингвистическую и психологическую основу. В соответствии с синтетическим пониманием необходимо усвоить в первую очередь систему форм языка: фонетику, морфологию, синтаксис, что не поведет к ломке достигнутых раньше успехов, а лишь внесет значительную поправку в настоящее направление, при котором в центре стоит предложение. После усвоения формы языка коммуникативный подход требует новой формы синтеза, необходимости исходить из содержания, из новой, имеющей в центре содержание, группировки формальных средств. Решение последней задачи гораздо труднее, хотя некоторые работы в лингвистике и в обучении иностранному языку уже проделаны.

Усвоение иностранного языка в синтетическом аспекте дает большую возможность не только в достижении коммуникативных навыков, но и в овладении более современными взглядами на язык. Для прошлого характерен был аналитический подход, и язык был лишь статической системой или множеством форм (в учебниках скорее — последним), и не выяснялось, как они создаются и как функционируют.

В преподавании русского языка синтетический подход осуществляется уже в университетах в изложении описательной грамматики: более того — здесь наблюдается и подход, ориентированный на содержание, на его выражение разными формами. Но он не получил до сих пор отклика в школах и вузовских грамматиках, может быть потому, что считается, что научная грамматика по необходимости отличается от педагогических грамматик. Нельзя отрицать конечно, что между научным описанием языка и преподаванием языка существует значительная разница, которую нельзя не принимать во внимание. И результат научных грамматик может быть осуществлен в преподавании лишь опосредствованным путем, но разрыв между ними был бы огромной ошибкой. Результаты университетского курса русской грамматики необходимо принимать во внимание в вузовских учебниках, носящих уже педагогический уклон и при составлении педагогических грамматик для средних школ. Таким образом, можно «построить» мост между научными и педагогическими грамматиками, между которыми в настоящее время существует пропасть.

Для составления новых педагогических грамматик необходимо сотрудничество языковедов, психолингвистов и методистов. Мы не считаем, что педагогические грамматики должны писаться лингвистами или хотя бы с их участием, но считаем необходимым, чтобы успехи научных грамматик учитывались педагогическими грамматиками, поскольку выяснилось, что последние не отвечают требованиям современного обучения языкам, или в лучшем случае — лишь приближаются к ним. Созданная на такой основе педагогическая грамматика стала бы основой программирования учебных программ и реализовалась бы в учебниках отдельных классов.

Более современное программирование учебных программ требует новых исследований и экспериментов: необходимо проанализировать эффективность вновь введенных учебников. С учетом их анализа составить новые альтернативные экспериментальные материалы и проверить, какое развитие может быть достигнуто благодаря их применению.

При разработке грамматик, учитывающих в первую очередь коммуникативность, необходимо принимать во внимание результаты контрастивных исследований при разработке узлов программ, составлении правил и упражнений. Для этого необходимо дальнейшее развитие контрастивных лингвистических исследований. В течение своей подготовки будущие учителя должны прослушать лекции по описательной лингвистике, опирающиеся на выводы контрастивной лингвистики. А для этого нужно создать необходимые университетские учебники и учительские пособия. В контрастивных исследованиях должны учитываться различия между научными и педагогическими грамматиками. Контрастивные исследования должны быть направлены не только на сопоставление двух языковых систем, но учитывать и выводы, сделанные на основе про-

цесса усвоения иностранного языка. Такие контрастивные исследования уже входят в круг прикладной лингвистики и до некоторой степени преодолевают пропасть между описательной лингвистикой и методикой. Естественно, сравнительный материал по-иному должен быть преподнесен преподавателю-практику и студенту. В первом случае он является частью педагогической грамматики, в последнем — частью описательной грамматики, которая учитывается при преподавании методики.

3.3. Об одной неразработанной главе учебной программы по русскому языку

В IV классе гимназии в наших школах завершается обучение русскому языку, а для большинства — на этом и совсем заканчивается. Учебная программа предписывает функциональное и контрастивное повторение материала грамматики по частям предложения, но не говорит об этом подробно, предоставляя решение этой задачи автору учебника. Но это, как показывает опыт создания учебников, не является решением вопроса, и от автора учебника нельзя ожидать решения того, с чем не справились авторы учебной программы.

Правда, судьба обучения русскому языку решается не в этом классе. Здесь нет «нового материала», но в последнем классе нужно превратить в навыки все, что было изложено до сих пор. Употребление грамматики в речевой деятельности требует, чтобы большое значение уделялось грамматической синонимии: выражению одинакового содержания в различной форме. Это и будет «новым» в учебном плане IV класса. Помимо развития разговорных навыков этот год значительно определяет и понимание системы русской грамматики, и тем содействует выработке общелингвистических знаний.

Так как учебная программа не даёт ответ на то, как осуществить функциональное и контрастивное повторение грамматической системы, мы должны искать возможные альтернативы. Одной из них является повторение по членам предложения. Обычно рассмотрение членов предложения подразделяется на их классификацию и их выражение частями речи. Но классификация членов предложения в русском и венгерском языках имеет значительные различия и поэтому она обходилась прежней учебной программой. У нас нет возможности детально ознакомить учащихся с традиционной в русской грамматике классификацией членов предложения. Необходимо ограничиться дополнениями и некоторыми важными обстоятельствами (времени, места, образа действия, цели) и их выражением разными частями речи в русском языке, так как более подробное изложение приведет к дальнейшим затруднениям, не развивая речевых навыков учащихся.

При традиционном анализе членов предложения будет преобладать форма. Можно предложить, что вместо членов предложения за исходную точку будет взято содержание, выраженное в обоих языках в разной форме, но такой анализ содержания еще не разработан в лингвистике и не может служить основой. Это, однако, не означает, что нельзя пользоваться имеющимися результатами и в рамках, данных членами предложения.

Ни при каком рассмотрении выражения членов предложения нельзя обойти вопрос о существенном различии между понятием дополнения и обстоятельства

в грамматиках двух языков. Типологический и контрастивный подход к системе двух языков открывает перед нами и такой путь, когда члены предложения могут быть классифицированы как обязательные, связанные с предикатом при помощи управления (объекты), и свободные адвербиалы. Такое деление опирается на языковое чутье. Это будет ближе русской, чем венгерской традиции, но приемлемо венграми. Поэтому ставится вопрос, как преподнести эту проблематику венгерским учащимся. При более детальном анализе мы можем опираться на известные в грамматике обоих языков, хотя и не центральные содержательно-семантические признаки. Рассматривается их выражение в русском языке, причем обращается особое внимание на те из них, усвоение которых причиняет контрастивные трудности. Таким образом, внутренняя грамматическая синонимия в выражении основных членов предложения русского языка вырастает в центральную проблему, в которую входят не только синонимические отношения между разными формами существительного, но и причастия, и подчиненного предложения.

В дальнейшем я изложу вариант учебного плана IV класса гимназии, составленный с учетом прикладной лингвистики, методический вариант которого можно было бы испытать на практике.

(А) Выражение глагольного и именного *сказуемого* на основе глаголов и прилагательных словарного минимума программы.

(I) Группировка сказуемых согласно их значению:

- признак (главным образом — прилагательные)
- состояние (существительные, глаголы)
- действие: группы конкретных и отвлеченных глаголов с учетом их управления.
- событие (глаголы).

(II) Вид и время сказуемого.

Необходимо выделить группы глаголов, с отличающимся от венгерского языка управлением, и их видовую проблематику.

(Б) Выражение объектных отношений (подлежащее, прямое и непрямое дополнение) на основе глаголов и прилагательных словарного минимума.

(I) Подлежащее и дополнение, выраженные существительным, с учетом падежа управляемого существительного.

(II) Влияние детерминации и отрицания при выражении дополнения.

(III) Выражение дополнения посредством подчиненного предложения и причастного оборота (с учетом семантической группы глагола, относительного и союзного слова подчиненного предложения, а также синонимии подчиненного предложения и инфинитивной конструкции).

А именно:

- зависимое предложение
- предложение с союзным словом
- предложение с реальным союзом
- предложение с повелительным союзом
- инфинитивная конструкция

в их взаимосвязи с семантической группой глагола. Необходимо выделить специфику употребления падежей, соединение дополнительных предложений

с главным, синонимию подчиненных предложений и инфинитивных конструкций.

(В) Выражение отношений *места* с указанием трех направлений (куда? где? откуда?) разными значениями падежей существительных без предлогов и с предлогами, и придаточными предложениями с разными союзами.

(Г) Выражение трех направлений с помощью существительного и наречия с более подробным объяснением всех трех направлений, например:

- внутри и вне замкнутого пространства,
- неподвижность и движение, и т. д.

При работе с этим материалом следует отмечать глаголы движения и выражение примыкающего к ним существительного согласно трем направлениям места действия.

(И) Выражение места действия в придаточном предложении.

(ИИ) Синонимы, выражающие место действия.

Следует подчеркнуть отличающуюся от венгерской систему предлогов.

(ИГ) Выражение отношений *времени* с учетом трех «направлений» (до каких пор? когда? с каких пор?).

(ИД) Выражение времени действия с помощью существительного, однако здесь наряду с учетом трех направлений особое внимание обращается на специфику поля времени (например, точка времени и его продолжительность).

(ИЕ) Выражение времени с помощью придаточного предложения, обстоятельного деепричастия.

(ИЖ) Синонимы выражения временных отношений.

Должна быть выделена специфика выражения времени в русском языке.

(ИЗ) Выражение отношений *причины, образа, средства и цели* (которые могут пониматься и по линии трех-направленности в венгерских грамматиках).

(ИИ) Выражение перечисленных отношений с существительным, наречием с учетом отглагольных существительных.

(ИИИ) Выражение перечисленных отношений в придаточном предложении.

(ИИИИ) Синонимы различных способов выражения.

Следует подчеркнуть формы выражения, отличающиеся от венгерского. При этом учитываются и не перечисленные здесь отношения, например, содействия, состояния, хотя для их подробного разбора вряд ли останется время.

(ИИИИИ) *Качественные признаки и отношения*, их выражение в определительной конструкции; различие качественных признаков и отношений существенно, но их дальнейший анализ может быть проведен только в учебном материале специальных классов.

(ИИИИИИ) Выражение перечисленных отношений с помощью прилагательного

(ИИИИИИИ) существительного (с прилагательным)

(ИИИИИИИИ) причастного оборота

(ИИИИИИИИИ) придаточного предложения.

Следует подчеркнуть выражение этих отношений с помощью существительных и специфику употребления придаточных предложений.

(ИИИИИИИИИИ) Выражение количества группой существительных:

(ИИИИИИИИИИИ) различными видами числительных

(ИИИИИИИИИИИИ) существительными, производными от числительных

(Ш) придаточными предложениями.

Следует подчеркнуть способ выражения посредством числительных, не забывая с двух других.

Составляя вышеизложенные замечания, я старался не отклоняться от традиционной научной и педагогической грамматик. Более радикальной переработке сейчас не место, но эта группировка может стать основой для разработки более целеустремленной коммуникативной педагогической грамматики.

Исследование, исходящее из содержания, имеет значительные традиции в венгерской русистике, более того, будущие педагоги знакомятся с ними в университете, и поэтому его использование в школьном обучении осуществимо.

Словообразовательный компонент языковой способности

А. П. ТАМБОВЦЕВА—А. М. ШАХНАРОВИЧ

Важность исследований детской речи для решения лингвистических проблем не вызывает сомнений. На это указывал еще А. Н. Гвоздев в предисловии к своей известной книге¹. Ценность материала развития речи состоит в том, что детская речь дает возможность представить в «расчлененном» виде те закономерности, которые в иных условиях являются скрытыми от исследователя и выводятся путем умозрительных построений и «реконструкции» ненаблюдаемого из наблюдаемых феноменов². К числу закономерностей, живо интересующих лингвистику и относительно легко наблюдаемых в детской речи, относятся и закономерности овладения словообразовательными категориями и функционирования их. Если мы хотим исследовать механизм словообразования в языке, нам весьма полезно обратиться к процессам словообразования в детской речи.

При анализе процесса овладения системой языка и речевой деятельностью в детском возрасте одна из важных (и сложных) проблем — проблема адекватного представления о том, что является объектом овладения, на что направлена познавательная, умственная активность ребенка. Применительно к процессу овладения системой словообразования в родном языке предметом овладения следует считать отношения производности, как они трактуются Е. С. Кубряковой³. Поскольку словообразование рассматривается «как область выражения особых формально-смысловых отношений», в овладении им как явлением языка можно выделить по крайней мере два процесса: процесс овладения средствами формального выражения определенных семантических признаков и процесс овладения «семантическими сдвигами» в значении исходных слов³. Овладение мотивационной стороной словообразования мы в данной работе рассматриваем лишь отчасти, хотя этот момент является чрезвычайно важным для понимания роли и удельного веса элементов творчества в процессах становления и функ-

¹ А. Н. Гвоздев. Вопросы изучения детской речи. М., 1961.

² Р. М. Фрумкина. Соотношение точных методов и гуманитарного подхода: лингвистика, психология, психолингвистика. — *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, т. 37, № 4, 1978.

³ Е. С. Кубрякова. Как делаются слова. М., 1974, с. 89.

ционирования в речи детей словообразования как особого способа речевого поведения, особого способа номинации.

Ранее распространенным было мнение о том, что грамматикой родного языка ребенок овладевает на основе имитации и речевой практики. Однако психологические исследования детской речи последних лет, проведенные на материале языков разных систем, убедительно показали неправомерность такой точки зрения. Основу овладения грамматическими и словообразовательными категориями родного языка составляют процессы интуитивного выделения (вычленения) фактов слышимой речи и понимания стоящих за ними экстралингвистических отношений, формирование на этой основе языковых обобщений, их абстрагирование и генерализация^{4, 5}, делающих возможным языковой синтез именно эти процессы определяют такое распространенное явление детской речи, как словотворчество.

Словотворчество характерно для того периода развития детской речи, когда происходит овладение правилами словообразования и на их основе — сначала морфологией, а затем синтаксисом родного языка, в разные периоды детства в этом периоде выделяются качественно своеобразные этапы. Проявляется словотворчество в разного рода образованиях, особенно заметных в том случае, когда они отличаются от общепринятых. К ним относятся: переосмысление ребенком слов взрослого языка (ср. у К. И. Чуковского⁶: «Жила-была лошадь, её звали лягавая... Но потом ее переназвали, потому что она никого не лягала»); своеобразное осмысленное «переименование» слов («мазелин», «кружинки», «кусарики», «улицционер»); некорректные с точки зрения норм взрослого языка словосочетания, в которых также проявляется своеобразие понимания ребенком слов («смуглый голос», «голова босиком», «нахмуренные брюки», «толстопузые ноги»).

Очень распространенной формой словотворчества являются образования, самостоятельно сконструированные ребенком из существующих в языке морфологических элементов, вычлененных также творчески и «сколков», «усечений» слов («расширокать», «отмухиваться», «почтаник», «ползук» — примеры из б). В последнем случае наиболее ярко проявляется функционирование словообразовательных моделей, являющихся сверхгенерализациями — либо семантически, либо грамматическими. Нас будут интересовать семантические факторы в детском словотворчестве, в той его части, которая связана с использованием морфем.

Прежде всего выделим в рассматриваемом явлении два процесса, которые, на наш взгляд, являются главными и определяющими развитие этого уровня речевой деятельности. Первый процесс можно назвать вычленением (термин А. А. Леонтьева), второй — семантическим синтезом. Необходимость в овладении словообразованием определяется тем фактом, что «параллельно процес-

⁴ Ф. А. Сохин. Некоторые вопросы овладения ребенком грамматическим строем языка. — *Советская педагогика*, 1951, № 7.

⁵ Ф. А. Сохин. О формировании языковых обобщений в процессе речевого развития. — *Вопросы психологии*, 1959, № 5.

⁶ К. И. Чуковский. От двух до пяти. М., 1955.

сам означивания элементов мира постоянно протекают процессы означивания событий»⁷. Если в качестве элемента мира выступает предмет со стороны своих физических, материальных, либо функциональных свойств, то в событии предметы выступают в отношениях. Означивание последних требует «сдвигов в значении» единиц номинации.

Для вычленения характерно наличие ориентировки ребенка на звуковой облик морфемы и организация речевых действий с элементами языка на основе обобщения звуковой модели словообразования. Этому предшествует этап, характеризующийся отсутствием ориентировки ребенка на звуковую форму морфемы (даже при наличии грамматических конструкций). Это так называемый период конструктивной синтагматической грамматики⁸, наблюдаемый в словообразовании детей до 3,5—4,0 лет. Формы слов соотносятся здесь как целые «гештальты», на что ясно указывает фонетическая зависимость выбора флексии от звучания «основы» (ср.: «гитарист», но «пианист»). Второй этап характеризуется ориентировкой на фонологический, но не морфологический состав слова. На этом этапе происходит ориентировка ребенка «на общую звуковую характеристику морфемы»⁹ без учета ее тонкого фонематического состава («поленьщик», «полельщик», «поливальчик», «поливайщик»). Этот этап в словообразовании наблюдается у детей вплоть до 5,6—6,0 лет. Ориентировка на тонкий звуковой состав морфем в словообразовании более характерна для детей старшего дошкольного возраста¹⁰.

Ориентировочная деятельность ребенка, направленная на звуковой состав морфемы, приводит к вычленению соответствующего элемента в слове. При вычленении морфемы у ребенка на основе наглядного представления формируются образные связи звучания морфемы с ее значением (об образных связях см. 11, 12, 13). Эти связи в ряде случаев (как, например, при образовании слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами типа «домик», «столик», «грибок» и пр.) достаточно прозрачны, что обуславливает возможность прямого соотнесения образа звучащей морфемы с образом реального предметного отношения (в данном случае, уменьшительности). В процессе овладения семантически более сложными словообразовательными категориями (лица, собирательности и т. п.) образные связи означаемого и означающего морфемы приобретают опосредствованный характер, где опосредствующим выступает пред-

⁷ Е. С. Кубрякова. Теория номинации и словообразование. — В кн.: Языковая номинация. Виды наименований. М., 1977, с. 226.

⁸ А. А. Леонтьев. Слово в речевой деятельности. М., 1965.

⁹ Д. Б. Эльконин. Развитие речи в дошкольном возрасте. М., 1958, с. 79.

¹⁰ А. Г. Тамбовцева. О дифференцированном подходе к детскому словообразованию и словотворчеству. — В сб.: Проблемы индивидуального подхода к детям дошкольного возраста. Пермь, 1978.

¹¹ А. М. Шахнарович. Проблемы мотивированности языкового знака в онтогенезе речи. — В сб.: Общая и прикладная психолингвистика. М., 1973.

¹² А. М. Шахнарович, В. В. Лебединский. К проблеме развития речи в онтогенезе. В сб.: Проблемы психолингвистики. М., 1975.

¹³ А. М. Шахнарович. Роль наглядного представления в овладении средствами общения. В сб.: Психолингвистические проблемы общения и овладения языком. М., 1976.

ставление о значимых, существенных характеристиках объекта названия, его свойствах, качествах, отношениях, осознаваемых как основание номинации¹⁴. На основе обобщения регулярных языковых отношений, их абстрагирования и генерализации формируются звуковые «модели-типы» словообразования. Сущность генерализации состоит в том, что аналогичные явления могут быть названы аналогичным образом: «беличий», «заячий», «лисячий», «ежачий», «слонячий».

Характерным для генерализации является то, что она относится и к форме, и к значению морфологических элементов. С одной стороны, аналогичные (для ребенка) предметы и явления действительности группируются в комплекс, с другой — звукоформы, служащие для обозначения элементов комплекса, обобщаются в «модель-тип». Этим можно объяснить такие смещения, как «булавкой-яблоком-ножом», «молотком-ложком-тряпочком», «летела-текла-шела».

Имеющиеся в сознании ребенка «модели-типы» словообразования относительно устойчивы. Однако в рамках «модели-типа» ребенком могут производиться разные по семантической сложности определенные операции. Операции могут основываться на представлении о функции предмета («тепломер»), о цели действия, производимого этим предметом, о самом действии («вертилятор»). Все эти явления определяются не только активностью и самостоятельной деятельностью ребенка. В процессе речевого общения со взрослыми он значительную часть слов и форм слов заимствует от них. Однако в этом заимствовании ребенок активен: он не просто повторяет слышанное, а мотивирует для себя слова и формы, а затем использует их на практике.

Звуковая форма мотивированного языкового знака детерминирована значением, и обобщение значений неотделимо от обобщения способов выражения. Последнее является содержанием действия семантического синтеза. Для него характерно обобщение значений ряда номинаций и формирование новой — обобщенной — номинации. Семантический синтез требует обобщенного представления о функциях и атрибутивных свойствах предметов, о связях, в которые вступает предмет в результате действий с ним. Эти свойства и связи, отношения предмета должны быть выражены в языковом обозначении предмета. В результате процесса семантического синтеза формируются некие обобщенные представления относительно предметов, их свойств и связей. Средства выражения данных представлений могут быть получены («добыты») ребенком в результате процесса вычленения. Таким образом, два рассматриваемых процесса действуют не изолированно и независимо друг от друга, а в полной взаимосвязи.

Выделенные нами два процесса, действующие при овладении словообразованием в детской речи, не противоречат важнейшим закономерностям развития: переводу «вовнутрь» внешних действий и генерализации языковых явлений детьми. Первая линия развития определяет семантическую сущность второй. В словообразовании можно наблюдать пересечение этих линий развития, резуль-

¹⁴ Ф. А. Сохин, А. Г. Тамбовцева, А. М. Шахнарович. К проблеме онтогенеза правил словообразования. — В сб.: Психолингвистические исследования (речевое развитие и теория обучения языку). М., 1978.

татом чего является формирование регулярных (для ребенка) правил сложного именования сложных явлений, событий объективной действительности. Эти правила не являются самодевулирующими, их формирование обусловлено объективно, прежде всего, познавательной деятельностью ребенка, расширением его представлений и мире.

Можно думать, что правила словообразования и словообразовательные элементы составляют особый компонент, особую часть языковой способности ребенка. Языковую способность мы определяем как отражение в сознании системы (родного) языка в виде компонентов и правил их функционирования. Эти компоненты и правила не являются прямым отражением системы языка, их свойства и характеристики до конца не ясны, однако кое-что о них нам известно¹⁵.

Рассмотрим далее, как складывается процесс овладения правилами словообразования русского языка в детском возрасте. По типу и характеру источника деривации Е. С. Кубрякова выделяет три типа словообразовательных процессов: аналогический, корреляционный, дефиниционный¹⁶. Выделенные три типа словообразовательных процессов полностью соотносятся с данными, полученными в результате исследования становления словообразовательного «компонента» языковой способности.

Тип словообразовательного процесса не детерминируется в речевой деятельности ребенка только образом «потребного будущего» — образом порождаемого мотивированного знака —, а определяется внутренними и внешними условиями протекания словообразовательного акта. К таким внутренним условиям следует отнести в первую очередь степень обобщенности и абстрагированности представлений о семантических и формально-семантических отношениях между наименованиями разного уровня и обозначаемыми ими реальными отношениями (именно эти отношения лежат в основе любого словообразовательного акта), а также индивидуальное своеобразие образных ассоциативных связей между наименованиями. Внешними условиями, детерминирующими тип словообразовательного процесса, выступают конкретные обстоятельства, в которых осуществляется номинация: наличие или отсутствие речевого контекста, задающего и определяющего направление аналогических обобщений, сотрудничество, «распределение обязанностей» со взрослым, тип коммуникативно-познавательной деятельности (номинация, операция в связном высказывании, игра, манипулирование со словом, ориентировка, экспериментирование).

На начальных этапах становления словообразовательного компонента языковой способности ребенка в речи наблюдается преобладание аналогического типа словообразовательных процессов, которые «протекают с ориентацией на готовый лексический образец»¹⁷ (с. 129). Наличие такого лексического

¹⁵ А. М. Шахнарович, Ж. Лендел. «Естественное» и «социальное» в языковой способности человека. — *Известия АН СССР, Серия литературы и языка*, т. 37, № 3, 1978.

¹⁶ Е. С. Кубрякова. Семантика синтаксиса и некоторые проблемы теории словообразования. В сб.: *Научные труды МГПИИЯ им. М. Горького*, вып. 112. М., 1977.

¹⁷ Т. Н. Ушакова. Пути усвоения родного языка нормальным ребенком. — *Вопросы психологии*, 1974, № 1.

образца, заданного взрослым, либо спонтанно возникшего в собственной речи ребенка — внешнее условие, являющееся обязательным. Часто образования аналогического типа имеют характер оговорки, невоспроизводимы, нерегулярны, являются следствием единичных ассоциаций. Приведем примеры, полученные в наших экспериментах.

Так, рассматривая предметы посуды, которые будут нужны в игре, Наташа К. (4; 2) характеризует и называет их: «сюда наливают» (о супнице), «сюда накладывают» (о салатнице), «это хлебница», «конфетница», «кофейница». Образование «кофейница» появилось по аналогии с употребленными ранее, уже знакомыми словами («хлебница» и «конфетница»). Аналогичные этим наименования («перечница», «горчичница», «уксусница») не были образованы, заменены немотивированными названиями «баночка», «бутылочка» и др., хотя назначение этих предметов ребенку знакомо по предыдущим играм. В игре «Чей домик?» Саша С. (4; 0) перечисляет: «Этот дом мышкин», «этот лягушкин», «лисичий» — «лисикий», «медвежачий», «ежикин», Здесь форма «медвежачий» появилась по аналогии с «лисичий», которая, в свою очередь, была образована от регулярной для этого ребенка формы на -ин («лисичий»). Других форм на -ий Саша больше не образовал.

Формы, образованные по аналогическому, либо корреляционному типу, являясь генетически более ранними, наблюдаются в речи детей всех возрастов. Их появление возможно и в таких ситуациях, которые благоприятствуют протеканию более сложного типа словообразования — дефиниционного, — но не реализуются в силу ограничений, диктуемых внутренними условиями осуществления деятельности. Например, в беседе о том, как называются люди, выполняющие различные действия (те люди, которые бегают, прыгают, вставляют стекла, поливают поля и т. п.), Вера М. (5; 0) охотно рассказывает обо всем, что ей в этой беседе знакомо: кто где работает («Они работают в магазине», «на кухне»), где она встречалась с подобными действиями («У нас есть дяля Толя, он тоже вставляет стекла»). В разговоре о тех, кто прыгает, появляется высказывание: «Он называется, значит, «попрыгунь», и еще он всегда бегает. А вот у меня Наташа есть, она смеется всегда, и я ей подаю прыгалки, а она прыгает. Ей просто смешно».

В данном примере достаточно ярко видна диалектика взаимодействия внутренних и внешних условий словообразовательного акта. Взаимодействие, детерминирующего тип словообразовательного процесса: внешние условия побуждают ребенка к осуществлению дефиниционного словообразования «путем преобразования исходной дефиниции обозначаемого в его название» (16, с. 130). (В данном случае дефиниция «тот, кто прыгает» должна была быть преобразована в наименование «прыгун»). Внутренние же условия препятствуют его осуществлению в силу своей несформированности. Возникновение единичного образования «попрыгунь» в контексте разговора о подруге, которой Вера подает прыгалки, явно обусловлено ассоциацией с «попрыгуньей», т. е. является образованием корреляционным, а не дефиниционным. Номинация, очевидно, осуществлена «в опоре на существующие однокорневые знаки языка, соответственно мотивация происходит путем отсылки к словам того же корня» (7, с. 259).

Отметим здесь, что аналогический тип процесса словообразования, «при

котором имеет место ориентация на готовый лексический образец» (16, с. 130), и корреляционный тип, при котором «новое наименование возникает как правильный член обычной корреляции» (там же) — имеют много общего и нередко трудно различимы в конкретных словообразовательных актах (см., наприм., 17). Так, в игре «Дополни слово», в которой ребенку предлагалось дополнить любое припомнившееся слово к трем словам, произносимым педагогом (первые два из них связаны отношениями мотивации), Андрей К. (4; 1) просто повторял слова-стимулы: «читает — читающий, играет», «дом — домик, стол». В одном из заданий по типу оговорки в ответ на предложенные «поливает — поливальщик, подметает — ...» появилось «поливает — подметальщик». В данном случае неясно, явилось ли образцом слово «подметает» или пара «поливает — поливальщик», т. е. является ли тип словообразования корреляционным (что задавалось внешними условиями) или аналогическим.

(В рамках аналогического типа словообразования, как видно из приведенных примеров, выделяются два вида аналогии: аналогия по ряду, когда происходит овладение отношением между элементами мира и выражаемыми их формами, и аналогия по паре, когда происходит овладение моделями словообразования.)

Такого рода трудности анализа актов словообразования связаны также (и это крайне важно) с тем обстоятельством, что даже при точно устанавливаемом типе словообразовательного процесса конкретные его детали не предопределяются типом внешней ситуации, а обуславливаются внутренними, скрытыми от прямого наблюдения процессами семантического синтеза (ср. появление форм типа «прыгальщик» и «прыгница» при трансформации дефиниции «тот, кто ныряет» или «ловильщик» и «ловильчик» при преобразовании дефиниции «тот, кто удит рыбу»).

Однако при всей сложности квалификации каждого отдельного словообразовательного акта, преобладание того или иного типа словообразовательных процессов в речевом поведении детей прослеживается достаточно четко.

Правила аналогического и корреляционного словообразования достаточно долго безраздельно господствуют в языковой способности ребенка, проявляя себя единичными, крайне редкими, но яркими всплесками фантазии, образных ассоциаций, интуитивных «открытий». Начало формирования дефиниционного словообразования знаменуется ощутимо резким, скачкообразным ростом интенсивности, регулярности словотворчества, превалированием рационального начала над чувственно-эмоциональным, явной тенденцией к экспериментированию с языковым материалом¹⁸. В этот период наблюдается стремление и желание ребенка придумывать названия. Вот примеры придуманных детьми кличек щенку, «который пушистый, веселый, храбрый, большеглазый», и т. п.: «Кудрявочка», «Лохматик», «Глазастик», «Весельчак», «Умастик», «Коротковостик», «Толстолапик» (Антон О., 5; 4); «Пушистик», «Бесхвостик», «Пестрик», «Хитранчик», «Малюсик», «Весёлик», «Храбрик» (Дина М., 5; 2).

С периодом формирования дефиниционного типа словообразования со-

¹⁸ А. Г. Тамбовцева. Словотворчество и активность ребенка. — В сб.: Воспитание личности ребенка дошкольного возраста. Пермь, 1976.

пряжен процесс осознания ребенком отдельных сторон семантических и формально-семантических отношений между наименованиями, проявляющийся, в частности, в суждениях детей: «Меня можно назвать чистильщиком, потому что я чищу зубы», «Можно меня назвать носильщиком, потому что мы носим мусор на больших носилках», «Точильщиком назвать можно, потому что я точу карандаши», «Чистильщиком нельзя назвать, я только один раз вот чистила кошку постель. Сколько волос!» (высказывания воспитанников старшей группы детского сада).

Начало формирования дефиниционного типа словообразования знаменует собой качественно новый этап в формировании словообразовательного компонента языковой способности ребенка. Вбирая в себя все достижения, связанные с овладением аналогическим и корреляционным словообразованием, он поднимает последние на качественно новый уровень — уровень произвольности. Но прежде на какое-то время становится ведущим в речевом поведении детей. Если в результате аналогического способа возникает «модель-тип», то функционирование «модели-типа» приводит от генерализаций к сверхгенерализациям типа: «бегун», «прыгун», «поливун», «подметун»; «сахарница», «хлебница», «сольница», «перница», «бегница», «прыгница» и т. п., и затем — к выделению некоторого правила. Результатом данного процесса можно считать появление слов-универба^{19,20}. Дефиниционное словообразование — высший (по крайней мере, по сложности) тип словообразования, и результатом действия данного процесса является универбизация.

Универбизация — особое звено в дефиниционном словообразовании, связанное со «структурным преобразованием одной формы номинации (словосочетания) в другую, синонимичную ей форму (в производное слово)»²¹.

Вопросы универбизации рассматривались исследователями на материале разных языков: английского, русского и казахского, на материале диалектов^{22,23,24}. Можно полагать, что эти процессы являются универсальными по своей психолингвистической сущности. Вместе с тем, это и наиболее интересный момент в развитии словообразования, поскольку здесь могут действовать и семантические, и синтаксические факторы.

¹⁹ Г. А. Черемухина, А. М. Шахнарович. Детское словотворчество и синтаксическая теория словообразования. — В сб.: Психолингвистические проблемы общения и обучения языку. М., 1976.

²⁰ Г. А. Черемухина. Экспериментальное исследование процесса универбизации в детской речи. — В сб.: Психолингвистические исследования (речевое развитие и теория обучения языку). М., 1978.

²¹ Л. В. Сахарный. Словообразование как синтаксический процесс. — В сб.: Проблемы структуры слова и предложения. Пермь, 1974, с. 10.

²² М. А. Бельская. Универбизация и словообразовательные суффиксы. — В сб.: Проблемы структуры слова и предложения. Пермь, 1974.

²³ М. М. Копыленко. К построению семантической типологии. — В кн.: Проблемы лексикологии. Минск, 1973.

²⁴ Л. М. Майданова. Источники появления номинативных вариантов в общенародном языке. — В сб.: Проблемы структуры слова и предложения. Пермь, 1974.

Sprachliche Vergleichung der Sprichwörter und der sprichwörtlichen Redensarten*

E. SZELP

1. Um unsere Rede bildhafter, eindrucksvoller zu machen, benutzen wir oft phraseologische Wendungen, mit besonderer Vorliebe Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten, die schönsten Gebilde der „Volksprosa“. Diese lockeren oder festeren kurzen Wortgefüge können wir oft nur sehr schwer oder kaum voneinander nach bestimmten Aspekten, zum Beispiel nach Bauart oder Wortverband, eindeutig trennen. Es gibt mehrere Versuche in den verschiedenen Teilbereichen der Sprachwissenschaft — Phraseologie, Stilistik, Syntax oder Lexikologie —, die Sprichwörter und die sprichwörtlichen Redensarten zu definieren, voneinander oder von den anderen phraseologischen Einheiten zu trennen. Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, einen kurzen Überblick über dieses Thema zu geben.

2.1. Die meisten Sprichwortsammlungen, die ohne Anspruch an ein wissenschaftliches Werk zusammengestellt sind, machen zwischen dem Sprichwort und der sprichwörtlichen Redensart keinen Unterschied. In der Vorrede einer solchen Sammlung wird höchstens darauf hingewiesen, daß das Sprichwort allein als ein abgerundetes Bild in einem selbständigen Satz stehen kann und in kurz und prägnant gefaßte Form in einem bildhaften Ausdruck die Erfahrungen des Volkes enthält. Der Urheber ist unbekannt. Die sprichwörtliche Redensart dagegen bedarf immer einer sprachlichen Ergänzung durch weitere Satzteile.

2.2. Ich werde jetzt die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale aufgrund der Arbeiten ansehnlicher Parömiologen zusammenstellen.

Bis heute das umfangreichste, ausführlichste Werk zu diesem Thema ist: K. F. W. Wander „Deutsches Sprichwörter-Lexikon“, Brockhaus, Leipzig 1867. Wander behandelt die Sprichwörter von den sprichwörtlichen Redensarten getrennt und schließt sich in der Definition an Kröte und Eiselein: „Den Begriff eines Sprichworts wird man wohl dahin fassen können, daß es eine zu einem untheilbaren Ganzen ver-

* Vor allem möchte ich mich beim Herrn Professor Dr. József Dombrovsky für seine Hilfe und wertvolle Ratschläge bedanken, die er bei der Zusammenstellung dieser Arbeit gab. Dieser Aufsatz ist ein Teil meiner Diplomarbeit.

bundene Aneinanderreihung von Wörtern ist, welche einen bestimmten Erfahrungssatz oder eine bestimmte Anschauung oder Meinung darstellt und durch häufigen Gebrauch derartiges Gemeingut des Volks geworden ist, daß es unbesehen unverändert und unbedacht, mithin als Münze umläuft. Weil es ein Ganzes ist, gibt es eben nur Sprichwörter, nicht Sprichworte. Weil es eine bestimmte Meinung darstellt, ist nicht jede Redeweise (Redensart) ein Sprichwort. Weil es als Münze unbesehen und unverändert umläuft, wird nicht jeder Denk- und Sinnspruch zum Sprichwort.“¹

Kurz und knapp formuliert das gegenseitige Verhältnis des Sprichworts und der sprichwörtlichen Redensart Dal: «Redensart — Blümchen, Sprichwort — Früchtchen».² Dieser Satz kann in der Parömiologie als Aphorismus aufgefasst werden. Diese bildhafte Definition weist aber auf die Unterschiede, die in Form, Struktur, Funktion und Inhalt bestehen, nicht hin.

Sehr differenziert unterscheidet die Sprichwörter von den sprichwörtlichen Redensarten, besonders in linguistischer Hinsicht, Lutz Röhrich in seinem zweibändigen Werk: „Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten 1—2, Herder, Freiburg 1973.: „Ein Sprichwort hat die Form eines abgeschlossenen Satzes in fester und unveränderlicher Formulierung.“³ Die Sprichwörter werden oft durch Stabreim, End- oder Binnenreim befestigt: Einem geschenkten *Gaul* schaut man nicht ins *Maul*. Was den Inhalt anbelangt, enthalten die Sprichwörter in lehrhafter Form eine Lebensregel oder Lebenserfahrung (Neue Besen kehren gut), eine Meinung (Ein Sperling in der Hand ist besser als eine Taube auf dem Dach), eine Warnung (Es ist nicht alles Gold was glänzt), eine Vorschrift (Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben), auch Sozialkritik (Als Adam grub und Eva spann, wo war denn da der Edelmann?) oder einfache Haushaltsregeln (Ein gebranntes Kind scheut das Feuer).

Unter einem Sprichwort versteht Röhrich dem Inhalt nach „einen festgeprägten Satz, der eine unser Verhalten betreffende Einsicht oder eine Aufforderung zu einem bestimmten Verhalten ausspricht.“⁴ Röhrich betont also den Satzcharakter der Sprichwörter („festgeprägter Satz“, „abgeschlossener Satz“). Der ungarische Gábor O. Nagy betont das auch. Er formuliert aber viel exakter, wenn er die syntaktische Unveränderbarkeit betont und den „Satzwert“⁵ erwähnt, weil auch sprichwörtliche Redensarten einen abgeschlossenen Satz bilden können, aber einen Satz, welcher des Mitverstehens einer konkreten Situation der Wirklichkeit bedarf, um eine einheitliche Aussage zu bilden. Auch Röhrich bemerkt: „Es gibt allerdings Redensarten, die selbst schon einen Satz für sich bilden, ohne daß man sie deshalb schon zu den Sprichwörtern zählen dürfte.“⁶ Z. B. Da liegt der Hund begraben! Das ist ein festgeprägter abgeschlossener Satz, jedoch kein Sprichwort. Wo ist also die Grenzzie-

¹ K. F. W. Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon I—V. Bd. Brockhaus, Leipzig, 1867. I. Bd. S. V.

² В. И. Даль. Пословицы русского народа. М., 1957. стр. 20: «Поговорка — цветочек, а пословица — ягодка».

³ L. Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Herder, Freiburg—Basel—Wien 1973. S. 9.

⁴ L. Röhrich, a. a. O., S. 9.

⁵ „mondat értékűk“ Vgl. G. O. Nagy, Magyar szólások és közmondások. (Ungarische Redensarten und Sprichwörter.) Gondolat, 1976. S. 12.

⁶ L. Röhrich, a. a. O., S. 10.

hung möglich? Um dieses Problem zu lösen, führte Gábor O. Nagy ein neues Unterscheidungsmerkmal ein: „Wahr oder nicht wahr.“⁷ Da das Sprichwort ein Grundsatz ist, kann man in Zusammenhang mit seinem Inhalt immer die Frage stellen: wahr oder nicht wahr? Es ist eine andere Frage, daß die Sprichwörter immer an die Zeit gebunden sind und deswegen auch gesellschaftlich gebundene Weltanschauung widerspiegeln.⁸ Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Sprichwort: Kleider machen Leute. Im ungarischen Volksmund ist auch eine zweite Variante bekannt, welche die Aussage dieses Sprichworts negiert.⁹

In der russischen Sprache brauchen wir das Unterscheidungsmerkmal „wahr — nicht wahr“ nicht zu benutzen, weil wir in der russischen Terminologie für die sprichwörtlichen Redensarten solcher Art wie: „Da liegt der Hund begraben“, spezielle Bezeichnungen kennen: пословичное изречение oder присловье.¹⁰ Die ungarischen und die deutschen Sammlungen¹¹ zählen Wortgefüge solcher Art zu den sprichwörtlichen Redensarten.

2.3. Die sprichwörtliche Redensart ist ein sprachliches Zeichen, womit man auch wahren und nicht-wahren Inhalt ausdrücken kann. Sie benimmt sich in dem Kontext wie ein Lexem. Sie soll vor allem der Form nach untersucht werden. „Eine sprichwörtliche Redensart ist ein verbaler bildhafter Ausdruck, wie z. B. für jemand die Kastanien aus dem Feuer holen. Diese sprichwörtlichen Redensarten müssen erst in einen Satz eingefügt werden, um eine feste Aussage zu ergeben.“¹² Die Redensarten sind sehr elastisch der Form und der Struktur nach, sie sind veränderlich und anpassungsfähig. Als verbale Ausdrücke sind sie den grammatischen Kategorien des Zeitverbs entsprechend veränderlich nach Zeit, Person usw. Sie sind frei variabel, die sprachlichen Umstände müssen aber erst unbedingt formuliert werden. Dann muß die halbfertige elastische Wortverknüpfung, der „ungeformte sprachliche Rohstoff“,¹³ den Umständen angeglichen werden.

2.4. Die Variationsfähigkeit der Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten kann als kompliziertes Problem erscheinen. Bestimmte Redensarten können die Funktion von Sprichwörtern übernehmen, wenn sie mit einem formelhaften Rahmen (meist in imperativer Form) formuliert werden. „Man soll keine Eulen nach Athen tragen“ aus der Redensart „Eulen nach Athen tragen“ ebenso „Laß dir nicht hinter die Kulissen sehen“ aus „hinter die Kulissen sehen“. Das sind aber keine echten Sprichwörter, wenigstens sind sie in den Sprichwörter Sammlungen nicht zu finden. Solche Sprichwörter sind jedoch im Volksmund bekannt. Das Sprichwort

⁷ Vgl. O. Nagy a. a. O., S. 12.

⁸ Ebd. A közmondás ... olyan mondat, amelynek a tartalmával kapcsolatban fölvethető az „igaz vagy nem igaz“ kérdése, és amely mindig többé-kevésbé korhoz kötött és ezért társadalmilag is meghatározott világnézetet tükröz.

⁹ Vgl. Ruha teszi az embert. — Nem a ruha teszi az embert. O. Nagy, a. a. O. S. 584. Nr. 347., 349.

¹⁰ В. Даль, а. а. О. S. 21.

¹¹ O. Nagy, a. a. O., L. Röhrich, a. a. O., K. F. W. Wander, a. a. O.

¹² L. Röhrich, a. a. O. S. 12.

¹³ Ebd.

kann im Satz auch variiert erscheinen. Wir kennen das Sprichwort „Durch Schaden wird man klug“. In einer bestimmten Kommunikationssituation kann es auch redensartlich auftreten: Er ist durch Schaden klug geworden. Das klingt redensartlich, aber nicht in dem Sinne wie z. B. „Eulen nach Athen tragen“. Es ist ein abgeschlossener Satz und enthält eine Lebensweisheit in lehrhafter Form.

3. Möge sich jemand angeregt fühlen, diesem Problem nachzugehen und nach einer Lösung zu suchen. Die Phraseologie hat keinen festumrissenen Stellenwert in der Grammatik, noch weniger die Parömiologie als eine Disziplin der Phraseologie. Daß es sich hierbei um ein Thema von erstaunlicher Vielfalt und Spannweite handelt, steht außer Zweifel. Wie wir gesehen haben, bietet uns die Parömiologie ein wechselvolles, vielseitiges Untersuchungsmaterial, obwohl ich nur einen Problemkreis von vielen berührt habe.

Die auf den Ikonen „dargestellte“ Zeit (Geschichtlichkeit und Überzeitlichkeit)

M. NAGY

Die mittelalterlichen Ikonen stellten im allgemeinen Geschichten des Alten und Neuen Testaments dar, beziehungsweise beschrieben sie christliche Dogmen in Verbindung mit der Heiligen Schrift durch Sprache der bildenden Kunst. Auf der dröheren Zahl der Kunstwerke sind Szenen aus dem Neuen Testament zu sehen, da giese Episoden aus dem Leben Christi darstellen und „die Lehre von der Erlösung“ widerspiegeln, die das Hauptdogma der östlichen orthodoxen Kirche ist. Eine Menge von Ikonen stellt aber auch andere christliche Dogmen dar.

In Anbetracht der „Zeitdarstellung“ kann man die Ikonen in zwei Gruppen teilen. Es ist nicht unser Ziel, die einzelnen Ikonen je nach den entsprechenden Merkmalen in die eine oder andere Gruppe einzuteilen; diese Gruppierung ist nur ein Mittel zur Klarlegung der spezifischen Merkmale der Zeitdarstellung.

In der ersten Gruppe werden Ikonen oder bestimmte Teile gewisser Ikonen untersucht, die die Geschehnisse in realistischer räumlicher und zeitlicher Umgebung darstellten. Das sind die sogenannten „geschichtlich verfaßten“ Ikonen.

In der zweiten Gruppe beschäftigen wir uns mit Ikonen oder Ikonenabschnitten, die die Ereignisse abstrakt (von jeder realistischen räumlichen und zeitlichen Umgebung abgesehen) darstellten. Diese werden als Ikonen „dogmatischer Verfassung“ bezeichnet.¹ Gewissermassen entspricht diese Gruppierung den — im Mittelalter allgemein üblichen — vier Methoden der Bibelauslegung. Die erste, die „geschichtliche“ Auslegung der Heiligen Schrift betrachtet die Geschehnisse von der Seite der Tatsachen her, d. h. sie lehrt einen die biblische Geschichte. Dieser Auslegung dienten jene Ikonen, die die Geschehnisse in realistischer räumlicher und zeitlicher Umgebung darstellten. Der anderen, „geistigen“ oder „mystischen“ Auslegung der Heiligen Schrift, deren es ebenfalls drei Arten gab (die allegorische, topologische, anagogische) entsprachen Ikonen, die die Geschehnisse in abstrakter räumlicher und zeitlicher Umgebung wiedergaben.

In realer räumlicher und zeitlicher Umgebung geschehen die Ereignisse in einem Teil der Ikonen, die die zwölf Hauptfeste (Mariä Verkündigung, Geburt, Darstellung, Taufe Christi, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung,

¹ Г. К. Вагнер. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва, Искусство, 1974.

Auferstehung, Himmelfahrt Christi usw.) darstellen. Diese Ikonen verewigen durch genaue Bildersprache je eine in der Bibel beschriebene Geschichte. Z. B. die Geschichte auf einer Ikone von dem Typ „Einzug in Jerusalem“ ist bei Matthäus im Kap. 21 zu lesen:

„Da sie nun nahe an Jerusalem kamen zu Betphage, an den Ölberg, sandte Jesus seiner Jünger Zwei. Und sprach zu ihnen; Gehet hin in den Flecken, der vor euch liegt, und abtald werdet ihr eine Eselin finden angebunden und ein Füllen bei ihr, löset sie auf undführst sie zu mir. . . Und brachten die Eselin und das Füllen und legten ihr Kleider darauf und setzten ihn darauf. Aber viel Volks breitete die Kleider auf den Weg, die andern hieben Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg. Das Volk aber, das vorging und nachfolgte, schrie und sprach: Hosanna dem Sohn Davids! Gelobt sei, der da kommt in dem Namen des Herren!“²

Auf der Ikone sind die zum Empfang Christi Hosanna rufenden Leute, weiter zwei Figuren, die ihre Oberkleider vor Christus ausbreiten, und Zweige streuen, zu sehen; sie bedeuten im mittelalterlichen Ikonenmalersprachsinn die Volksschar.³ In einer realen irdischen Umgebung wurde diese Szene dargestellt, im Vordergrund Christus auf der Eselin, ihm gegenüber die Mauern von Jerusalem, im Hintergrund ein Baum, natürlich den Regeln der umgekehrten Perspektive entsprechend gezeichnet. Diese Szene ist auch zeitgemäß völlig real, sie ist gemäß dem neutestamentlichen Vorgang von links nach rechts abzulesen.

Die Ereignisse auf den Ikonen über die zwölf Hauptfeste wurden als historische Selbstständigkeiten angesehen. Die Szene „Mariä Verkündigung“ ist im allgemeinen ebenfalls in realer irdischer Raum — und Zeitumgebung gemalt. Die Gottesmutter empfängt sitzend- auf anderen Ikonen stehend — den Kopf etwas zur Seite geneigt, mit verklärtem Antlitz die himmlische Nachricht, die ihr der Engel überbringt. Die Architekturelemente des Hintergrundes deuten darauf hin, daß das Ereignis in einem Gebäude stattfindet. Die Szene ist in sich geschlossen, sie teilt ja etwas entgültig Geschheenes mit. Die Bewegung und der Blick der beiden Gestalten bildet einen gleichsam selbstständigen, in sich abgeschlossenen Kreis. Die Gestalten sind der Mitte des Kreises und nicht dem Zuschauer zugewendet.⁴ Aber innerhalb des Kreises wenden sich die Gestalten durch ihr ganzes Verhalten nicht in sich, sondern zu ihrer Umgebung hin, das für die in realer Raum-und Zeitumgebung gemalten Figuren im allgemeinen bezeichnend ist.

Für die innere Zeit der Kunst bei der dargestellten Szene ist die Geschichtlichkeit der Diakronismus bezeichnend, das heißt der Fortschritt der Zeit, ihre Entwicklung vom früheren Zustand zum späteren.⁵ Auch in der Szene „Mariä Verkündigung“ ist die Zeit, der Ablauf der Ereignisse von links nach rechts abzulesen.

Der Fortschritt der Zeit ist auf den Ikonen von dem Typ „Christi Geburt“ noch deutlicher zu spüren, wo die einzelnen, zeitlich nacheinander folgenden Phasen der

² Die heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. (Berlin, 1956., Evang Bibelgesellschaft).

³ Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. Москва, Искусство, 1970.

⁴ Г. К. Вагнер, цит. произведение, 90— 95.

⁵ там же, 91.

heiligen Geschichte in kleinen selbstständigen Bildern dargestellt wurden: in der Mitte ist die Gottesmutter mit dem soeben angekommenen Neugeborenen zu sehen, auf den anderen Bildern aber die Hirten, denen die große Freude verkündet wurde, das Baden des Neugeborenen, Josef, die Lobpreisung Christi und die drei Weisen aus dem Morgenland.

Der dritte Charakterzug der inneren Zeit der Kunst auf den geschichtlich verfaßten Ikonen ist die Überzeitlichkeit.⁶ Es war die Aufgabe nicht nur die Geschichtlichkeit des heiligen Geschehens zu zeigen, sondern auch auf ihre Ewigkeit und Überzeitlichkeit hinzuweisen. Demzufolge vereinigten die Künstler die in ihrer Geschichtlichkeit dargestellte Szene mit den Zeichen der Überzeitlichkeit und Außer-räumlichkeit, da die auf den Ikonen dargestellte Geschichte im Bewußtsein des mittelalterlichen Menschen ein ewig bestehendes, immer vorhandenes Ereignis war.

Die Künstler schwankten zwischen zwei Polen; nämlich zwischen Konkretisation (Geschichte) und Abstraktion (Überzeitlichkeit). Aber bei den Ikonentypen geschichtlicher Verfassung schlug das Zünglein der Waage niemals in Richtung Abstraktion aus. Es bleibt die reale Räumlichkeit und Zeitlichkeit herrschend. Die Auslegung des heiligen Geschehens, als die eines historischen und als eines ewigen Ereignisses, verursachte eine gewisse Unbestimmtheit.

Die Szene entwickeln sich nämlich in der Zeit und auch außerhalb der Zeit. Die Gestalten bewegen sich in einem eigenartig verlangsamten und gleichmäßigen Rhythmus, oft sehen sie als erstarrt aus. Ein interessantes Beispiel dieses in außerordentlicher Weise verlangsamten Zeitabflusses sind die Ikonen des Typs „die Enthauptung Johannes des Täufers“. Auf der Ikone ist Johannes der Täufer zu sehen, leicht nach vorn gebeugt, hinter ihm das Schwert, wie es auf ihn schlägt. Vor Johannes dem Täufer sieht man auch seinen eigenen abgeschnittenen Kopf. Der Anfangspunkt des Geschehens (das Schwert schlägt auf den Kopf von Johannes dem Täufer) und sein Endpunkt (der abgeschnittene Kopf Johannes des Täufers) zwei Zeitmomente gerieten so weit voneinander, dass die Zuschauer sie visuell nicht zusammenfassen kann. Er liest sie gesondert ab (auch hier in der Richtung von links nach rechts), deshalb erscheint uns die Darstellung erstarrt und zerstückelt. Es scheint, als wären die sich in verlangsamten, gleichmäßigen Rhythmus bewegendenden, erstarrten, Figuren ewig, als gehörten sie nicht nur zur Vergangenheit, sondern auch zur Gegenwart, und darin bestand ihr wahrer Wert für den Kultus.⁷

Außerordentlich kompliziert ist die innere Raum- und Zeitdarstellung bei den Ikonen, die die Gottesmutter darstellen. Geschichten, die die Gottesmutter betreffen, sind nicht alle in der heiligen Schrift zu finden, sondern sind in irgend einem apokryphen überblieben. Die nach diesen Texten gemalten Geschichten spielen sich entweder in irdischer Umgebung „Gürtelablegung der Gottesmutter“, oder die zwei Welten, die irdische und die ewige vermischen sich auf diesen Bildern „Entschlafen der Gottesmutter“.

Die Komposition „Schutz der Gottesmutter“ entstand nach der Vision von Andreas „der Verrückten um Christi willen“ und seinem Diener, Epiphantos. Sie

⁶ там же, 93.

⁷ там же, 93.

hatten die Vision in der Kirche Blacherna zu Konstantinopel, wo die Kleidreliquie Mariens aufbewahrt wird zur Zeit einer Kriegsgefahr, während der Belagerung von den Sarazenen im Jahre 911. In ihrer Vision sahen sie die Heilige Jungfrau, wie sie ihren Mantel als Schutz über das christliche Volk ausbreitet.⁸ Auf den Darstellungen breiten die Gottesmutter oder zwei Engel den Schutzmantel unter den Kuppeln einer Kirche auf das gläubige Volk aus. Es ist auch der „um Christi willen verrückte“ Andreas (Andrej Jurodiwij) in der rechten Gruppe abgebildet zu sehen. Neben ihm sieht man den Heiligen Georg, den Heiligen Demetrius von Saloniki, ihnen gegenüber Johannes den Täufer mit den Aposteln. In der Komposition wird das originale Geschehen nur noch angedeutet, wie es bei den Randbildern der hagiographischen Ikonen üblich ist.

Diese Ikonen (die Ikonen dieses Typs) hielten im allgemeinen die genaue Verewigung der in der Bibel oder in den apokryphen Texten erzählten Ereignisse nicht für ihr Ziel. Die Gegenstände der Darstellung sind nicht die Figuren, nicht die Szenen selbst, sondern ihre Auslegung, ihre Erklärung. Durch diese Ikonen sollte im allgemeinen ein christliches Dogma vorgetragen, glaubwürdig gemacht werden. Z. B. die Ikone „Der Schutz der Gottesmutter“ wünscht die Bildsprache die Rolle der Gottesmutter auszudrücken, womit sie eine christliche Kirche, im erweiterten Sinn das ganze christliche Weltall schützt und hütet. Deswegen vermeidet der Ikonenmaler jeden konkreten Hinweis auf Raum und Zeit, der die Aufmerksamkeit des gläubigen Betrachters vom Wesen des darzustellen gewünschten Glaubenssatzes ablehnte.

Dem Scheine nach ist bei der Komposition „Große Panhagia“ gar kein Hinweis auf Raum oder Zeit zu bemerken. Auf der Ikone ist die Gottesmutter mit erhobenen Händen ganz zu sehen. In ihrem Oberkörper befindet sich in einer Kreisform die halbe Gestalt von Christus. An die Bewegung der erhobenen Hände von ihm reiht sich die Richtung der Handbewegung von der Gottesmutter an. In der Höhe des Kopfes der Gottesmutter sind rechts und links, ebenfalls in Kreisform, die Halbgestalten der Erzengel Gabriel und Michael als Halbfiguren zu sehen.

In der Fachliteratur wird die Raum- und Zeitdarstellung der Ikonen dieses Typs in verschiedener Weise gekennzeichnet:

- Verslossenheit von Zeit und der räumlicher Umgebung⁹,
- Zeit und Raumlosigkeit, Flächenhaftigkeit,¹⁰
- abstrakte Raum- und Zeitumgebung usw.

Als Bezeichnung der Raum- und Zeitdarstellung dieser Ikonengruppe ist nach unserer Meinung die folgende Definition am meisten geeignet: „Darstellung der Ereignisse in abstrakter Raum- und Zeitumgebung“, aber mit den Einschränkungen:

- Das Wort „abstrakt“ wird in der Bedeutung „ohne Bezug“, „bezuglos“ gebraucht, oder noch genauer „ohne Bezug auf jegliche reale räumliche und zeitliche Umgebung“,

⁸ „Liturgika“ Jegyzet Medvegy Mihály főiskolai hallgatói részére. (Kollegheft für die Studenten der Hochschule von Mihály Medvigy.) Budapest, 1979. Manuskript, 121—2.

⁹ Г. К. Вагнер, цит. произведение, 10.

¹⁰ там же, 89—90.

- „Die Bezeichnung: Verschlossenheit von Zeit und der räumlichen Umgebung“ ist nicht völlig stichhaltig, da es sich nur um eine Verschlossenheit von irdischen Verhältnissen handelt.
- Die Bezeichnung: „Zeit- und Raumlosigkeit“ ist nur insofern richtig, wenn man darunter das Jenseits, die Ewigkeit versteht. Auf den Ikonen dieses Typs wurden nämlich Szenen (Dogmen), Personen dargestellt, in denen sich irgend eine göttliche, ewige Wahrheit, die Wahrheit der höheren Realität offenbart. Da aber für das Mittelalter Raum und Zeit nur in ihren Inhalt existierten — in diesem Fall durch die den Raum und die Zeiteinnehmende Person — (der Held des mittelalterlichen Künstlers verschmilzt mit dem von ihm besetzten Teil des Raumes¹¹), ist der von uns abstrakt genannte Raum und Zeit die Erscheinung der Umstände der Ewigkeit.

Kehrt man zur ersten Komposition, die in dieser Gruppe untersucht wurde, zur „Große Panhagia“ zurück, muß man darauf hinweisen, daß es bei der fresko- oder mosaikartigen Abfassung des Typs (z. B. in der Apside des Kiewer St. Sofia-Doms) die Abstraktion, die noch heftigere Neigung zur Dogmatisierung bemerkbar ist. Auf diesen frühen Darstellungen ist nämlich auch die halbgestaltliche Vergegenwärtigung von Christus noch nicht zu sehen. Auf dieser Komposition, die dem Heidenzeitalter nahe steht, sieht man nur die Frauengestalt mit erhobenen Händen. Jedoch auch dieser Typ drückt für den christlichen Menschen aus, dass die Orans mit den hochgehaltenen Armen nicht einfach Maria ist, sondern die Gottesmutter, die den Erlöser der Welt in sich trägt.

Dogmatisch formuliert sind die Deésis — (altkirchenslawisch Deisus) Kompositionen. Auf der Deésis-Komposition ist Christus in der Mitte auf dem Thron sitzend zu sehen, von ihm links und rechts sind die Gottesmutter und der Heilige Johannes der Täufer. „Deésis“ ist ein griechisches Wort und es bedeutet; Gebet, um Vergebung. Völlig hypothetisch, ohne irgend einen Bezug auf eine irdische Umgebung ist der auf der Deésis-Komposition erscheinende Raum und Zeit. Auf der Ikone ist nur der Thron, bzw nur dessen Skizze, das allein räumliche wirkliche Element. Die ganze Fläche der Ikone ist im allgemeinen einfarbig. Die Szene nämlich, in der die beiden Heiligen bei dem jüngsten Gericht zu Christus beten, sich beim Richter Christus für das menschliche Geschlecht verwenden, steht nicht in der Heiligen Schrift. Die Ikone versucht die Lehre über die Rolle der Gottesmutter als Schützerin des Menschengeschlechtes auszudrücken.

Bei den Deésis -Kompositionen kommt es häufig vor, daß die Komposition keinen einheitlichen Maßstab besitzt. Das Ausmaß und die Größe der Figuren wird vom Größenrang bestimmt, den sie in der kirchlichen Hierarchie einnehmen: Die Gestalten der Gottesmutter und des Johannes des Täufers sind wesentlich kleiner, als die des thronenden Christus.

Das gleiche ist bei der „Dreifaltigkeit“-Ikone zu beobachten, wo die Bilder der zwei Säulenheiligen im oberen Teil der Ikone, sowie das des Apostels im unteren Drittel ebenfalls der kirchlichen Hierarchie entsprechend, viel kleiner sind als die auf dem Thron sitzende mächtige Gestalt des Vaters. Diese Ikone ist eine wunderbar

¹¹ A . J. Gurevic: A középkori ember világképe. (Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen.) K ossuth, Budapest, 1974.

schöne bildliche Abfassung des Lehrsatzes der Dreifaltigkeit: Im Schoße des auf dem Thron sitzenden Vaters ist der Sohn zu sehen; und im Oberkörper Christi in einem Kreis der Heilige Geist, in der Form seines im Mittelalter allgemein bekannten Symbols, als Taube gemalt.

Die Starrheit, die Unbeweglichkeit der Gestalten der geschichtlich verfaßten Ikonen steigern sich bei Ikonen, die die Dogmen vergegenwärtigen, abstrakte Raum- und Zeitumstände ausdrücken, zur strengen Statik: dies ist die ewige Unbeweglichkeit der himmlischen Welt.

Um dies zum Ausdruck zu bringen, dazu dient neben dem schon erwähnten Fehlen des einheitlichen Maßstabes:

- die strenge Symmetrie, die keine Harmonie zur Folge hat,
- starke Abstraktion in jeder Beziehung der künstlerischen Ausdrucksweise,
- Disproportionen,
- der Mangel des historischen Zusammenhanges unter Figuren, dessen Folge ein bedingter Schematismus bei der Versetzung der Figuren.

Hier gilt es am meisten, daß „sich das Gesamtbild nicht nach den Regeln der Einheit, sondern auf Grund des Aneinanderseins zusammensetzt“.¹² Zwischen den früheren und späteren Geschehnissen gab es keine Kontinuität (besser gesagt: sie wurde nicht angedeutet) als wenn sie gleichzeitig abgelaufen wären. Eine solche, die Entstehung, die Entwicklung ausser Acht lassende Anschauung versetzte die Zeitperioden in der räumlichen Fläche.

Bei der Darstellung von Raum und Zeit zeigt sich also die Dekonkretisation (Überzeitlichkeit, Ewigkeit) noch stärker, als bei den Ereignissen, die in realer Raum- und Zeitumgebung dargestellt werden. Da man unsterbliche Werte und Wahrheiten verewigen wollte, vermied man auch die porträtmäßige Ähnlichkeit. Die Ursache des Mangels der porträtmäßigen Ähnlichkeit ist nicht, daß es den Künstlern an Wissen oder Beobachtungsgabe fehlte. Sie wünschten das Allgemeine auf Unkosten des Unwiederholbaren, das Übersinnliche den wirklichen Eigenschaften der Persönlichkeit gegenüber darzustellen.¹³ Sie malten keine Porträts, weil das Porträt von den unzähligen Zuständen des Menschen in zeitlich und räumlich konkreter Weise nur einen festlegt. Der Mensch fühlte sich aber nicht als einen, der in der Zeit existiert, das Dasein bedeutete für ihn Anwesenheit, d. i. hier zu sein.

Bei den Ikonen der Deésis-Reihe kann man ein Zeuge davon werden, dieselbe Figur nicht nur in historischer Verfassung, sondern auch in dogmatischer Vertragsweise dargestellt wird, z. B. auf der Ikone „Erzengel Gabriel“ aus der Werkstatt von Dionisi ist Gabriel in einer abstrakt gemalten Umgebung zu sehen, dagegen auf der Ikone „Mariä Verkündigung“ in realer räumlicher und zeitlicher Umgebung.

¹² ebenda, 59.

¹³ ebenda, 115.

Dasgleiche bezieht sich auch auf die Gottesmutter in der Deésis-Komposition, die auf der Deésis in dogmatischer, auf der „Verkündigung“ in historischer Verfassung zu sehen ist. Der Heilige Johannes der Täufer ist in der Deésis dogmatisch, auf der Taufe Christi hingegen historisch dargestellt, usw.

Die Nowgoroder Ikonenmaler vermieden gewöhnlich die Darstellung von zusammengesetzten Themen. Es kam aber auch vor, daß die Nowgoroder eine Szene, die allgemein in geschichtlicher Verfassung dargestellt wurde, in die dogmatischen Ausdrucksformen umgestalteten.

Vergleichen wir einmal die Nowgoroder „Mariä Verkündigung“ aus dem XII. Jahrhundert, mit der „Verkündigung“ aus der Schule von Rubljow. Auf der Ikone von Nowgorod ist linker Hand der Erzengel Gabriel zu sehen. Ihm gegenüber steht die Gottesmutter auf einem Podest, das auf irgendwelche Hervorhebung, Bevorzugung von ihr hinweist. Im Oberkörper der Maria ist der sitzende Christus zu sehen, das die realen Raum- und Zeitverhältnisse der neutestamentlichen Szene auflöst. Diese Darstellung Mariens erscheint nicht nur in Mariä Verkündigung; sie stellt ja in der Bildersprache die in der östlichen Orthodoxie so volkstümliche Gestalt Mariens dar, die nicht einfach eine Heilige, sondern immer auch Gottes Gebärerin ist. Die Ikone weist in anschaulicher, ja fast in didaktischer Weise auf den Lehrsatz: „Christus, der Sohn Gottes wurde von Maria durch den Heiligen Geist empfangen“ folgendermaßen hin: von einer sich in einem Halbkreis befindenden Hand auf dem mittleren-oberen Teil der Ikone führt ein kaum bemerkbarer roter Strahl zum Schoße Marias.

Es ist für die Kunst der östlichen Orthodoxie charakteristisch, daß sie Szenen geschichtlicher Verfassung zu dogmatischen abstrahiert, z. B. auf den Kompositionen „Kreuzigung“ ist Christus am Kreuz, ferner Maria und Johannes zu sehen. Der Hintergrund ist völlig abstrakt, er ist frei von jeglichem realem räumlichem Element. Aus der neutestamentlichen Szene werden nur einige Komponenten dargestellt. Die Komposition „Kreuzigung“ erzählt nicht so sehr das Ereignis der Kreuzigung Christi in geschichtlicher Verfassung, sondern sie deutet nur auf das im Mittelpunkt der christlichen Erlösungslehre stehende Geschehen, auf die Kreuzigung hin, und verweist auf die vor jedem Christen bekannte Folge, auf die Erlösung.

Eine ähnliche Umdeutung vollzog sich bei der Komposition „Alttestamentliche Dreifaltigkeit“ auch in der Verfassung von Rubljow. Die Ikonen „Dreifaltigkeit“ verewigen das, was das I. Buch des Mose Kap. 18. enthält:

„Besuch in Mamre.

Und der Herr erschien ihm im Hain Mamres, als er saß an der Tür seiner Hütte, und da der Tag am heißesten war. Und als er seine Augen aufhob und sah, siehe, da standen drei Männer vor ihm. Und da er sie sah, lief er ihnen entgegen vor der Tür seiner Hütte und bückte sich nieder auf die Erde.

Und sprach: Herr habe ich Gnade gefunden vor deinen Augen, so gehe nicht an deinem Knecht vorüber. Man soll euch ein wenig Wasser bringen und eure Füße waschen, und lehnet euch unter den Baum.

Und ich will Euch einen Bissen Brot bringen, dass ihr euer Herz labet, danach sollt ihr fortgehen. Denn darum seid ihr zu eurem Knecht gekommen.

Sie sprachen: Tue, wie du gesagt hast.

Abraham eilte in die Hütte zu Sara und sprach: Eile und nimm drei Maß Mehl, Semmelmehl, knete und backe Kuchen. Er aber lief zu den Rindern, und holte ein zartes, gutes Kalb und gab's dem Knecht, der eilte und bereitete es zu. Und trug er auch Butter und Milch und von dem Kalb, das er zubereitet hatte, und setzte es ihren vor, und blieb sehen vor ihnen unter dem Baum, und sie aßen.“¹⁴

Im allgemeinen wird auf der Ikone „Alttestamentliche Dreifaltigkeit“ die alttestamentliche Szene genau dargestellt: Am Tisch die drei Wanderer sitzend und daneben Abraham und Sara stehend. Vor den drei Wanderern steht ein reichgedeckter Tisch, im Hintergrund entfaltet sich die Silhouette eines Hauses. Der Schöpfer der Ikonen malte die alttestamentliche Geschichte in historischer Verfassung. Ebenfalls historisch verfaßt ist die aus dem XV. Jh. stammende Ikone „Alttestamentliche Dreifaltigkeit“, worauf auch der Knecht vor dem Tisch zu sehen ist, der das Kalb hervorführt und bereitet. Auf dieser Ikone wurden Abraham und Sara wie sie, die drei Wanderer bedienen, ebenfalls vor dem Tisch stehend dargestellt.

Auf der „Troica“ von Rubljow behielt der Verfasser die folgenden Elemente der alttestamentlichen Geschichte: Es sind die drei Wanderer, der Tisch, das kelchförmige Gefäß mit dem Kalbskopf darin, das Haus, ein Baum und die Züge eines Berges zu sehen. Die Gestalten der drei Wanderer sind in eine unsichtbare Kreisform gefügt. Die kreisförmige Komposition wird durch die Linien eines imaginären Achtecks verstärkt, das die Gestalten der Wanderer, das Haus, der Baum und die Züge des Berges bilden. Die eine vollkommene Harmonie strahlende Kreiskomposition wird durch den nach links geneigten Kopf des mittleren Engels gebrochen. Die Ikone macht jedoch nicht den Eindruck der Disharmonie; auf die Bewegung des leicht nach links geneigten Kopfes antwortet nämlich der Kelch; denn bei genauer Beobachtung bemerkt man, daß er nicht in der Mitte des Tisches liegt, sondern ein wenig nach rechts verschoben wurde. Dieser förmlichen Lösung ist zu verdanken, daß das Gleichgewicht auf der Ikone wiederhergestellt wurde. Dies ermöglicht ja sogarbenötigt, daß sich der Zuschauer dem „stummen Gespräch der drei Wanderer“ anschließt. Es darf nicht vergessen werden, daß Rubljow, wie es aus den Aufzeichnungen der Chroniken bekannt ist, seine Werke zu einem langen Betrachten bestimmt hat.

Durch die formelle Lösung zieht der mittlere Engel unsere Aufmerksamkeit auf sich. Er segnet den Kelch, in dem der von Abraham zu Ehren der drei Wanderer geopfert Kalbskopf zu sehen ist. Die Bewegung des mittleren Engels, womit er das Opfer segnet, deutet darauf hin, daß er selbst bereit ist ein Opfer zu bringen, sich für die Erlösung der sündhaften Menschheit zu opfern. Dieser Engel ist Christus. Den Kopf neigt er dem linken Engel zu und damit deutet er an, daß er zwar bereit ist das Opfer zu bringen, aber es ihm dazu eine Zustimmung nötig ist. Ohne die Gutheißung des Allmächtigen ist die Tat unvollziehbar. Der linke Engel ist der Vater. Die Gestalt

¹⁴ Die heilige Schrift. . . op. cit.

des rechten Engels paßt organisch in die Kreisform, die von den Figuren der beiden anderen Engel gebildet wird.

Nicht nur durch seine Bewegung (Körperhaltung), sondern mit seinem ganzen Wesen drückt die Gestalt des Heiligen Geistes seine Gleichwertigkeit mit Seinen beiden Gefährten aus.

Durch die Auswahl der entsprechenden Komponenten der alttestamentlichen Geschichte drückte Rubljow in der Sprache der bildenden Kunst für jeden seiner Zeitgenossen deutlich das Dogma der Dreifaltigkeit aus, was bei den zu Rubljows Zeit sehr verbreiteten antitrinitarischen Ansichten eine besondere Aktualität hatte. Die Ikone von Rubljow, die „Alttestamentliche Dreifaltigkeit“ zeigt aber, dass ihr Schöpfer das Dogma der Dreifaltigkeit eigenartig auffaßte. Denn das „stumme Gespräch“ zwischen den Engeln von Rubljow bringt Christus in Gang. Er ergreift die Initiative in Bezug auf das Opfer, wozu der Vater nur seine Zustimmung gibt.

Über die Komposition von Feofan-Grek „Alttestamentliche Dreifaltigkeit“ muß man sagen, daß hier „der Herr in der Begleitung von zwei Engeln“ bei Abraham und Sara erscheint. Der Christus von Feofan mußte den Kreuztod erleiden, da sich jeder vor dem Willen des Herren beugen muß. Der Vater von Rubljow befiehlt nicht, er stimmt nur zu. Die Tat des Christus von Rubljow wird um ein Motiv, nämlich „ich nehme es selbst auf mich“ reicher, was sie moralisch über die Tat Christi nach der Auffassung von Feofan hebt.

Das freiwillige Opfer des Erlösers bei Rubljow steht qualitativ höher. Man könnte sogar sagen, daß der Christus von Rubljow sich nicht nur freiwillig opfert, sondern den Vater sozusagen bittet, dass er das Opfer vollbringen darf.¹⁵

Die Bestandteile der Rubljowschen alttestamentlichen Troica sind so meisterhaft zusammengebaut, daß die alttestamentliche Geschichte für jeden Gläubigen ein neutestamentliches Dogma klarlege.

Die Gestalten der Engel haben wir schon behandelt. Bei eingehenderem Studium des Kopfes im Gefäß können wir feststellen, daß die Züge eines menschlichen Gesichtes daran zu sehen sind. Inzwischen denken wir an die Fortsetzung der zitierten Geschichte von Mose:

„Da sprachen sie zu ihm: Wo ist dein Weib Sara?

Er antwortete: Drinnen in der Hütte.

Da sprach er: Ich will wieder zu dir kommen über ein Jahr, siehe, so soll Sara, dein Weib, einen Sohn haben.“¹⁶

Und die Geschichte fährt weiterfort.

„Und der Herr suchte heim Sarā, wie er geredet hatte, und er tat mit ihr, wie er geredet hatte.“

¹⁵ M. Nagy: Nézzük meg együtt Andrej Rubljov Troicáját. (Betrachten wir zusammen „Troica“ von Andrej Rubljov.) Budapest. Művészet, 1977, 11.

¹⁶ Die heilige Schrift...cit.

Und Sara ward schwanger und gebar Abraham einen Sohn in seinen Alter, um die Zeit, von der ihm Gott geredet hatte.

Und Abraham hieß seinen Sohn, der ihm geboren war, Isaak, den ihm Sara gebar“.¹⁷

„Nach diesen Geschichten versuchte Gott Abraham und sprach zu ihm: Abraham! Und er antwortete: Hier bin ich. Und er sprach: Nimm Isaak, deinen einzigen Sohn, den du liebhabst, und gehe hin in das Land Morija und opfere ihn da selbst zum Brandopfer auf einem Berge, den ich dir sagen werde. . .

Und als sie kamen an die stätte, die ihn Gott gesagt hatte, baute Abraham da selbst einen Altar und legte das Holz darauf und band seinen Sohn Isaak, legte ihn auf den Altar oben auf das Holz. Und reckte Hand aus und faßte das Messer, daß er seinen Sohn schlachtete.“¹⁸

Er war also bereit Isaak zu opfern zum Beweis seines Glaubens. Jenen Isaak, dessen Geburt die drei Wanderer vorausgesagt hatten, denen Abraham ein Kalb geopfert hatte. Der Kopf im kelchförmigen Gefäß ist also nicht nur der Kopf des Kalbsofers, sondern auch ein Hinweis auf das Schicksal Isaaks. Er ist sogar ein Hinweis auf das im Neuen Testament beschriebene Schicksal Christi, der sich ebenfalls aufgeopfert hat.

Das Kelchsymbol ist außerordentlich vielseitig, was der Tatsache zu verdanken ist, daß Rubljow die Geschichte nicht in historischer Verfassung hervorgebracht hat. Denken wir an jene Alttestamentliche Dreifaltigkeit-Ikone, wo der Knecht vor dem Tisch zu sehen ist, der das Kalb hervorführt. Diese einzige Szene würde auf der Troica von Rubljow die Symbolhaftigkeit des Kelches aufheben. In diesem Falle würde der Kopf im Kelch nur ein Hinweis auf den abgeschnittenen Kalbskopf sein.

Auch die anderen Elemente der Rubljowschen Troica sind der dogmatischen Verfassungsweise untergeordnet. Der Hirtenstab des mittleren Engels zeigt nach dem Baum. Dieser Baum ist ein Hinweis auch auf die ursprüngliche Geschichte. Abraham bewirtete ja die Engel im Schatten eines Baumes, der Baum bedeutet aber in der mittelalterlichen Symbolik auch das ewige Leben. Der Hirtenstab des linken Engels zeigt dem Hause zu; es ist ein Hinweis auf den Wohnsitz Abrahams und auf das ganze Weltall, dessen unumschränkter Herr der Vater ist. Der Hirtenstab des Heiligen Geistes zeigt nach dem Berg als Hinweis auf den ursprünglichen Schauplatz. Und im Mittelalter war der Berg das Symbol aller Erhabenheit.

Es ist zu sehen, daß es in der mittelalterlichen Ikonen-malerei ziemlich häufig ist dasselbe Thema in geschichtlicher und dogmatischer Verfassung zu verarbeiten. Es ist auch zweifellos, daß nicht eine jede dieser dogmatischen Varianten mit der Troica von Rubljow zu vergleichen ist.

Zum Schluß wollen wir ein Beispiel untersuchen, wo eine historisch verfaßte Komposition dadurch, daß sie in ihre Einzelteile zerfiel, infolge des Zusammenwirkens mit der Architektur der Kirche ein Werk dogmatischer Verfassung wurde.

¹⁷ Die heilige Schrift. . . cit.

¹⁸ Die heilige Schrift. . . cit.

Die Komposition „Himmelfahrt Christi“ wurde in der Kunst der Orthodoxie in historischer Verfassung in der Kuppel untergebracht. Die Komposition ist mit der Zeit zerfallen:¹⁹ Die Figur Christi ist in der Kuppel geblieben, jedoch nicht mehr die ganzgestaltliche, die in den Himmel fährt, sondern die halbgestaltliche, als wenn er schon in den Himmel gefahren wäre. Christus ist in einer solchen Darstellung und Versetzung nicht nur der Erlöser der Welt, sondern auch der Herrscher der Welt, der Pantokrator, der in sich den Vater und den Sohn vereinigt. Die geschichtlich verfaßte Szene verwandelte sich zu einer dogmatisch verfaßten. Mit dem Zerfall der Komposition bekamen die Gestalten der ursprünglichen Szene auch eine andere bedeutung:

Um Christus blieben die vier Erzengel in der Kuppel (je nach den vier Himmelsecken). Sie sind nicht mehr einfach Kräfte, die Christus in den Himmel emporhoben, sondern apokalyptische Engel, die auf den vier Polen der Welt stehen;

- die Apostel in der Kuppeltrommel zwischen den Fenstern sind nicht so sehr die Jünger Christi, sondern lieber die Propheten des Evangeliums;
- die Orans in der Apside ist nicht einfach die Gottesmutter, sondern die Fürsprecherin bei Christus für die Menschen, das Symbol der betenden Kirche.

Auf diese Weise verwandelte sich die Komposition „Himmelfahrt Christi“ zur grandiosen Darstellung der irdischen und himmlischen Kirche.²⁰

¹⁹ V. Lazarev: *A bizánci festészet.* (Die byzantinische Malerei.) Helikon, Budapest, 1979.

²⁰ Г. К. Вагнер, цит. произведение, 100.

Historizität und universales lyrisches Mitleid (Skizze)

I. FRIED

Die Bestimmung der *Romantik*¹ wird als Unterfangen immer illusorischer, da die Forschung nicht aufhört neue Varianten zu entdecken. Es darf angenommen werden, daß die deutsche Frühromantik (Novalis, Friedrich und August W. Schlegel) im Wesentlichen mehrere ideelle und ästhetische Thesen formuliert hat, die in der Romantik der anderen Literaturen — oft in einer entgegengesetzten Form — später, oder aber auch gleichzeitig (wie z. B. in der ersten Phase der englischen Romantik) verwirklicht worden sind. Gleichzeitig ist nicht zu leugnen, daß in Ost-Mitteleuropa, in den baltischen Ländern, bei den skandinavischen Völkern, auf dem Balkan oder in Rußland und Polen die Romantik auch Züge aufwies, die nicht unbedingt die Thesen von Novalis und Fr. und Au. W. Schlegel (oder z. B. die von Coleridge) nachahmten, weiterführten oder zur Diskussion stellten, und deren philosophische Untermauerung nicht vom subjektiven Idealismus oder dessen Varianten geliefert worden war, sondern vielmehr von Hegel stammte; und die ungeachtet des Umstands, daß die osteuropäischen Literaturschöpfer der 20-er Jahre des XIX. Jahrhunderts vor allem Zeitgenossen und nicht Leser von Hegel waren. Aber es ist auch immer wieder bewiesen worden, daß die Schellingsche oder Schlegelsche Auffassung der Kunst (und vor allem der Literatur) als Quelle der Künstler nicht ganz gestrichen werden darf.

Die Eigengesetzlichkeit der Kunst, die Auffassung der Literatur als „progressive Universalpoesie“² und das angestrebte Gesamtkunstwerk, sowie die Gegenüberstellung der aristotelischen Mimesis und des Prinzips der Vision und der Phantasie³ das alles ist anwesend in der Kunst/Literaturauffassung der Epoche und ihrer Kunstschaffenden. Die Zeit und der Raum der Literatur (und im allgemeinen der Kunst) dehnen sich aus, werden mehrdimensional. Die Forderung einer strengen Gattungs-

¹ „Romantic“ and its cognates. The European history of a word. Ed. H. Eichner. Toronto-Buffalo 1972.; *Begriffsbestimmung der Romantik*. Hrsg. von H. Prang. (2. Aufl.) Darmstadt, 1972.

² Friedrich Schlegel. Vgl. *Athenaeum*. Auswahl. Hrsg. und mit einem Vorwort von G. Heinrich. Leipzig, 1978. 86. S.

³ M. J. Szenczi: The mimetic principle in later eighteenth-century criticism. In: *Studies in eighteenth-century literature*. Ed. M. J. Szenczi, L. Ferenczi. Budapest, 1974. 9—54. S.

hierarchie lockert sich auf; das „rein Menschliche“ weicht langsam dem Individuellen, dem Subjektiven bzw. dem Subjektivistischen, der durch die Antiquität gehemmte Emotionalismus wechselt in eine alles mit sich reißende, das Bewußtsein der Unendlichkeit tragende, die individuellen Möglichkeiten bis an ihre Grenzen auskostende Leidenschaftlichkeit. In Ost-Mitteleuropa wird die Bewußtwerdung der menschheits- und weltgeschichtlichen Perspektiven durch die Erkenntnis der nationalen und sprachlichen Zusammengehörigkeit ergänzt⁴. Und da — aus bekannten Gründen — in dieser Zone gewisse Kennzeichen des theoretischen Denkens der Romantik in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts, in anderen Literaturen in den 20-er Jahren des 19. Jahrhunderts bzw. noch später auftauchen, erscheinen die im Geiste der Romantik geborenen literarischen Werke ebenfalls nach den 20-er Jahren: verglichen mit der deutschen, englischen (und teilweise französischen) Romantik bedeutet das eine *Verspätung*, eine *Phasenverschiebung*. So erklärt sich, daß man auf diesem Gebiet nicht vom Übergewicht des einen oder des anderen Zweiges der mindestens zwei Gesichter tragenden Romantik sprechen kann; es handelt sich also nicht um die Opposition einer Romantik, die von der Vergangenheit träumt, einen früheren fiktiven Patriarchalismus als Ideal verkündet (vgl. das Folgende: „Es gab eine Zeit, es gab ein Volk, wo das himmlische Feuer der Kunst, wie die sanfte Gluth des Lebens beseelte Leiber durchdringt, das All der regen Menschheit durchströmte“),⁵ die Zeichen der Entfremdung erkennt, vor ihnen zurückschreckt und (nicht immer sympathische) utopistische Lösungen empfiehlt, und — auf der anderen Seite — einer die unendlichen Möglichkeiten des Menschen preisenden und ihre Sehnsucht in den sich öffnenden Kosmos projizierenden romantischen Gesinnung, die anstelle der evolutionistischen, an die Metamorphose glaubenden Thesen eine explosionsartige Umwälzung oder gar das (objektive) dialektische Denken bietet. Eine distinktive Eigenart der ost-mitteleuropäischen Romantik ist, daß diese beiden Wesensarten der Romantik manchmal im Lebenswerk eines einzigen Künstlers als zwei extreme Möglichkeiten erscheinen; mehr als einmal findet man in ein und demselben Werk die eben erörterten zwei Arten der Romantik, als Charakteristikum der zwei Typen von schöpferischem geistigen Verhalten, welche ihre Gültigkeit gegenseitig stärken.

Nach dieser allgemeinen Einleitung können wir versuchen den im Titel aufgeworfenen Gedanken zu erklären, welcher an sich schon zeigt, daß wir die Romantik (auch die ost-mitteleuropäische Romantik) als einen Kampf von Gegensätzen, als eine gegenseitige Ergänzung von einander postulierenden gegensätzlichen Zügen betrachten. Die *Historizität* (als Begriff, als distinktives Kennzeichen) braucht weiter nicht erklärt zu werden. Wir müssen jedoch betonen, daß in der romantischen Interpretation die Historizität in den ost-mitteleuropäischen Gebieten anfangs nicht so sehr die Summe von geschichtsphilosophischen Gedanken bzw. eine aus diesen

⁴ I. Fried: A kelet-európai romantika néhány jellegzetessége. (Einige Kennzeichen der ost-europäischen Romantik.) In: Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve (Jahrbuch der Nationalbibliothek Széchényi) 1976/77. Budapest, 1979. 445—458. S.; *Derselbe*: A kelet-közép-európai romantika jellegzetességeiről. (Über die Kennzeichen der ost-mitteleuropäischen Romantik.) *Filológiai Közlöny* 1980. 153—168. S.

⁵ Friedrich Schlegel. Zitiert von G. Heinrich: Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis). Berlin, 1976. 90. S.

hervorgehende Auffassung war, sondern über einen viel konkreteren Anziehungskreis verfügte: sie war der Sammelbegriff aller Ereignisse, chronologischer Geschehen, welche der Geburt der Nation, der organischen nationalen Entwicklung, dem Zustandekommen der nationalen Einheit durch ihre Argumente, Angaben, ihren prozeßhaften Kern zu dienen vermochten. So kommt es, daß die ihre Historizität so stark betonende Romantik in diesem Teil Europas sich weniger in der Aufdeckung einer treueren geschichtlichen Wirklichkeit auszeichnet, als, besonders anfangs, in der Propagierung von historischen Legenden, einseitigen Quellenerklärungen, tendenziösen (und nicht selten aggressiven) Konzeptionen und daß, die Grundlagen einer nationalen Charakterologie von militanter Prägung ihr zu verdanken sind. In der Vergangenheit wurde — sehr zu Unrecht — die Gegenwartsbezogenheit der Aufklärung betont. Man hat den Philosophen dieser Epoche vorgeworfen, daß sie allen Sinn für Geschichte entbehrten. Das Studium der Texte der Zeit aber zeigt uns, daß sogar die den strengsten Rationalismus vertretenden Denker und Schriftsteller, wenigstens hier in Ost-Mitteleuropa, eifriger die historische Wirklichkeit aufzudecken suchten, als die Legendenerfinder (die Geschichtsschreiber) der ersten Periode der Romantik, die aus irreführenden etymologischen Daten und Geschichten eine geschichtliche Vergangenheit erschufen. Andererseits mildert der in den 30-er Jahren auch in dieser Zone auftretende Liberalismus einigermaßen die Aggressivität dieser ersten Phase der Romantik (allerdings weniger in der Politik als vielmehr in der Geschichtsschreibung).

In der Literatur verläuft dieser Prozeß ein wenig anders. Die Aufklärung benutzte die Historizität (in der Literatur) zur Allegorisierung; wir weisen hier auf die *Henriade* von Voltaire und auf ihre „fortune littéraire“ in Ost—Mitteleuropa hin. In den unteren Regionen der Literatur kann höchstens von einer Pseudo-Historizität gesprochen werden, in den Volksbüchern, in zweit-oder drittrangigen Romanen,⁶ in Theaterstücken werden die Figuren und Ereignisse der deutschen oder französischen Geschichte unter veränderten Namen vorgeführt; sogar die übersetzten Shakespeare-Dramen lassen „einheimische“ Helden auftreten.⁷ In den Ereignissen und Personen der Vergangenheit werden — dies versteht sich von selbst — die brennendsten nationalen Probleme der Gegenwart aufgeworfen.

Paradoxerweise brachte die Romantik den Durchbruch anfangs nicht in der Geschichtsschreibung, sondern in der Literatur. Im Gegensatz zu den französischen historischen Romanen und Theaterstücken, in denen die Rechte und die Leidenchaften des Individuums, die zum Tode verurteilte hierarchische Welt und ihre Sinnlosigkeit zum Ausdruck kommen (wie z. B. bei Victor Hugo: *Ruy Blas*) und die Geschichte lediglich als Rahmen dient, ist hier, in Ost-Mitteleuropa die Geschichte nicht nur ein Vorwand, hat nicht ausschließlich als Gleichnis eine Bedeutung, sondern stellt ein wesentliches Kennzeichen dar; die Werke dienen hier zur Aufdeckung der geschichtlichen Vergangenheit, sie werden aus einer romantischen Geschichts-

⁶ L. György: *A magyar regény előzményei* (Die Vorgeschichte des ungarischen Romans.) Budapest, 1941.

⁷ J. Bayer: *Shakespeare drámái hazánkban*. (Die Dramen von Shakespeare in Ungarn.) Budapest, 1909. Bd. I—II.

auffassung geboren, welche dann von der eigentlichen Tendenz des Werkes verneint wird.

Und damit sind wir bei der Erklärung der zweiten Aussage unseres Titels angelangt. *Universales lyrisches Mitleid*: der Ausdruck wurde von dem bedeutenden ungarischen Literaturhistoriker, János Horváth (1878—1961) auf das Epos „Zalán futása“ (1825, deutsch: Zalán's Flucht, 1900.) von Mihály Vörösmarty (1800—1855) angewandt. Horváth hat darauf hingewiesen, daß der Dichter Vörösmarty seiner Nation ein Nationalepos, ein Heldenepos vom Typ der *Ilias* oder der *Aeneis* schenken wollte, um der späten Nachwelt ein Beispiel vor Augen zu führen. Als Stoff wählte er die Landnahme der Ungarn am Ende des IX. Jahrhunderts. Der Held des Werkes wäre nach der ursprünglichen Konzeption Árpád, der unbesiegbare Held, der Führer des Volkes gewesen. Nun aber wollte Vörösmarty gleichzeitig auch der „enteilenden Zeit“ treu bleiben. Wir wissen nicht, wie klar er in den 20-er Jahren des 19. Jahrhunderts die Hauptrichtungen der Literaturentwicklung, die Aussichten der Entfaltung des romantischen Denkens in Ost-Mitteleuropa erkannt hatte. Aber sei es bewußt, sei es der Logik des Werkes gehorchend, verlegte Vörösmarty den Akzent des Gedichtes von der statischen Figur des Volksführers, von den blutigen Schlachtszenen auf die menschlichen Faktoren, so daß die nationale Tendenz mehr als einmal von den „märchenhaften“ Zügen in den Hintergrund gedrängt wird. Dadurch kommt auch, daß statt der Figur von Árpád der besiegte, gramvolle Feind, Zalán mehr zur Geltung kommt und sein Schicksal vom Dichter mitleidvoll betrachtet und geschildert wird. Und nicht nur Zalán hat ein Recht auf das Mitgefühl des Dichters. Dieses lyrische Mitgefühl durchdringt das gesamte Werk, bestimmt das Verhältnis des Dichters zur Welt. Darin liegt eben das Neue, das in dem dichterischen Verhalten der ungarischen (und auch der übrigen ost-mitteleuropäischen) Dichter zu Tage tritt, bei Vörösmarty ebenso wie bei Adam Mickiewicz (1798—1855) oder bei dem Tschechen Karel Hynek Mácha (1810—1836) und dem Slovenen France Prešeren (1800—1849). Wir könnten es eine poetische Erschaffung der Welt nennen: der Dichter, der sich in den Widersprüchen einer ständig wachsenden und gleichzeitig entfremdeten Welt, in den Widersprüchen der größeren und gleichzeitig engeren Möglichkeiten der Nation und des Individuums auskennen möchte, der die Zauberkraft, die „Magie“, die beinahe geheimnisvolle Macht des Wortes, ja sogar der Stimme exemplifiziert, erkennt seine Kraft und auch seine Ausgeliefertheit. Es war also nicht ausschließlich unter dem Einfluß der deutschen Romantik, sondern die logische Konsequenz eines Gedankenganges, daß die ost-mitteleuropäischen Dichter der Romantik zu einer neuen Interpretation der Rolle der souveränen Dichterpersönlichkeit innerhalb der Nation und der Gesellschaft, zu einer breiteren perspektivischen Sicht der städtischen Lebensweise und der sich wandelnden Natur und zur Abrechnung mit dem hierarchiebedingten ästhetischen Standpunkt der „doctrine classique“ gelangten. Sie erwägen nunmehr die an tragischen Auseinandersetzungen reichen Möglichkeiten und Beziehungen der Nation, der Geschichte, des Volkes, des Individuums, des Dichters und der Dichtkunst in dieser Perspektive und versuchen sich in diesem System von Beziehungen zurechtzufinden, ihren Platz zu suchen oder sich dagegen aufzulehnen (Etwa wie Euphorion-Byron im Faust II. Teil.). Sie können nicht mehr auf die Mäzene, auf das Wohlwollen von Königen und Aristokraten rechnen (was einestheils eine Erleichterung schafft, aber bei andern auch zum Verlust des Sicherheitsgefühls

führen kann), sie selbst müssen sich einen Platz, eine Existenz, eine Lebensform erkämpfen. Und das Bezugssystem ist komplizierter und schwerer zu überblicken, als je eines war; die Verneinung des Veralteten und Bestehenden und mitunter utopistische Vorstellungen von der Menschheit melden sich gleichzeitig bei diesen Dichtern. Der Dichter fühlt sich von der Welt (und der Natur) nicht mehr abgetrennt; die Natur ist nicht mehr ein vor allem philosophischer/metaphysischer Begriff, ist keine Staffage, kein Argument für eine These, sondern ein anthropomorphisierter, Perspektiven und Geheimnisse versprechender, in das menschliche Schicksal „aktiv“ eingreifender Faktor. Gerade das ermöglicht es der die Natur als Stoff wählenden Lyrik selbständig zu werden, eine eigene Prägung zu haben und sich in das Gattungssystem einzufügen. Auch die Philosophie, der Gedanke, die Argumentation und die poetische Absicht menschliche Schicksale zu verbildlichen kommen meistens in den Naturschilderungen zum Ausdruck. Die in der Natur kämpfenden Kräfte veranschaulichen menschliche Schicksale, nationale Existenzen; was sie kennzeichnet, ist nicht Metamorphose, sondern unaufhörlicher Wechsel, nicht das Streben nach Licht, sondern das Geheimnisvolle, die unregelmäßige Verteilung von Licht und Schatten, ein Streben nach Universalismus, der seine Argumente und Maßstäbe, für die an die Dichter gestellten Forderungen nicht mehr der Antiquität entlehnt.

Die Romantik ist doch nicht die Kunst der Disziplinlosigkeit, der Unordnung, sondern sie organisiert durch die Umstellung der im Klassizismus entwickelten Hierarchie der Gattungen und des Tones ihr eigenes System, welches gerade dadurch gekennzeichnet ist, daß es die Grenzen der Gattungen zu verwischen scheint. Wie in der Weltanschauung, so baut es auch in der Verwirklichung der neuen Gattungstypologie auf die Komplexität. Das Ergebnis dieses Strebens ist das sog. „poème d'humanité“, das Menschheitsepos, das nicht in der traditionellen Linie der Ilias oder der Aeneis liegt, und auch nicht unbedingt in der traditionellen epischen Form geschrieben ist. Als Beispiel erwähnen wir hier die *Dziady* (1823—1832, deutsch: Todtenfeier, 1887.) von Mickiewicz, *Csongor és Tünde* (1831, deutsch: Csongor und Tünde, 1953.) von Vörösmarty und *Gorski vijenac* (1847, deutsch: Der Bergkranz, 1963.) von Petar Petrović Njegoš (1812—1851). Die drei Werke stellen eine großartige Synthese von Volksdichtung, Nationalliteratur und Romantik dar, welche die polnische, ungarische und serbische Romantik nicht nur von der „westlichen“ unterscheidet, sondern diesen in der europäischen Literatur einen bedeutenden Platz sichert.

Die mythische und Glaubenswelt, die in den erwähnten Werken zum Ausdruck kommt, kennzeichnet die Mythologie der Romantik, sie geht auf die Entdeckung der Volksdichtung zurück und fällt in jene Phase der Entwicklung des nationalen Bewußtseins, in welcher die neuen Formen, der positive Inhalt dieses Bewußtseins umschrieben worden sind. Dies geschah gleichzeitig mit der Erforschung der neuen Möglichkeiten der Poesie, mit der Umordnung der Formenwelt und Motive der Volksdichtung. Das Fest des Ahnen bei Mickiewicz, das „kolo“ bei Njegoš oder die Motive aus dem Leben des ungarischen Dorfes bei Vörösmarty fügen sich in eine breitere Perspektive, sie sind nicht nur Farbtöne, dekorative Motive in dem auf Komplexität ausgerichteten romantischen Werk, sondern ihr wesentlicher Bestandteil, ein Zug der einen seinem Wesen nach neuen (gedanklichen) Charakter enthüllt. Die märchenhaften Elemente im Rahmen des romantischen Gedichtes entspringen

bei den genannten Dichtern dem Boden der Wirklichkeit und werden gemäß einer bewußten poetischen Absicht mythisiert. Diese Mythologie ist von nationalem Charakter, ihre Elemente illustrieren zugleich die Epoche des Dichters und die Geschichte der Nation. In Vörösmartys angeführtem Werk sind diese nationalgeschichtliche Beziehungen nur ganz schwach angedeutet, demgegenüber erhält der in eine weltgeschichtliche Perspektive eingebettete philosophische Inhalt eine sehr viel größere Rolle. Das tragische Schicksal der „großen Menschen“, der „Geschichte machenden Helden“ ist beinahe in Hegels Konzeption dargestellt⁸. Bei Njegoš wiederum ist der geschichtliche Faktor die nationale Geschichte, nämlich die Abrechnung mit denen, die die türkischen Sitten angenommen hatten. Dieser an sich schon eine epische Handlung bietende Stoff wird in die Welt des Volksglaubens und des Volksmärchens (d. h.: die Formwelt der Volksdichtung) eingebettet, und gemäß der Gattungen und Stile vermischenden „Ästhetik“ der Romantik mit den Zweifeln, der tragischen (weil gesetzmäßigen) Einsamkeit und den Grübeleien des Helden in einen neuen Rahmen, und zwar in den Rahmen des in dramatischer Form abgefaßten Epos (episches Gedicht) gegossen.

Auf ähnliche Weise sucht Mickiewicz in seinem Werk „Todtenfeier“, als Sohn eines gewaltsam aufgeteilten, nach einer niedergeschlagenen Revolution gelähmten Landes die Möglichkeiten des Individuums und der Nation und entwirft gegenüber der Goetheschen Metamorphose eine Metamorphose anderer Art (vgl. das Problem Gustav—Konrad), das „Stirb und Werde“ wiederholt sich zwar wörtlich fast in der Goetheschen Formulierung in der berühmten Gefängniszene der Todtenfeier, eigentlich aber nicht im Geiste des pädagogischen Optimismus der Aufklärung, nicht nach der Goetheschen Idee der allmählichen Vervollkommenung, sondern in einer romantischen Vision.

Am Ende unserer Skizze angekommen, glauben wir unsere These vom Zusammenhang der Historizität und des universalen lyrischen Mitleids bewiesen und mit der Anführung seiner ost-mitteleuropäischen Varianten und einiger Züge dreier repräsentativer Werke, die allgemeinere Gültigkeit dieser Romantiken illustriert zu haben. Man kann natürlich zahlreiche Parallelen zwischen den ost-mitteleuropäischen und den westlichen Romantiken finden, aber wenn man eine gründlichere und bis in die Einzelheiten gehende Analyse in Angriff nimmt, hat man bald den unterschiedlichen individuellen Charakter der serbischen, polnischen und ungarischen Romantik aufgedeckt.

⁸ „Werfen wir weiter einen Blick auf das Schicksal dieser welthistorischen Individuen, welche den Beruf hatten, die Geschäftsführer des Weltgeistes zu seyn, so ist es kein glückliches gewesen. Zum ruhigen Genuße kamen sie nicht, ihr ganzes Leben war Arbeit und Mühe, ihre ganze Natur war nur ihre Leidenschaft. Ist der Zweck erreicht, so fallen sie, die leeren Hülle des Kernes, ab. Sie sterben früh wie Alexander, sie werden wie Cäsar ermordet, wie Napoleon nach St. Helena transportiert. Diesen schauerhaften Trost, daß die geschichtlichen Menschen nicht das gewesen sind, was man glücklich nennt und dessen das Privatleben, das unter sehr verschiedenen, äußerlichen Umständen Statt finden kann, nur fähig ist, — diesen Trost können die sich aus der Geschichte nehmen, die dessen bedürftig sind.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Mit einem Vorwort von Eduard Gans und Karl Hegel. Stuttgart, 1949. Bd. I. 61. S.

Peszt a ukraińskie odrodzenie narodowe w Galicji

G. PAZDRO

W procesie ukraińskiego odrodzenia narodowego w Galicji na trwale zapisał się Peszt, jako miejsce wydania pierwszej zachodnioukraińskiej książki — almanachu *Rusalka Dnistrowa*, który był nie tylko kamieniem węgielnym narodowego piśmiennictwa na tych terenach, ale także przełomowym momentem w dziejach rozwoju myśli społeczno-politycznej. Historia wydania pierwszego ukraińskiego zbioru jest jednocześnie dowodnym odbiciem złożonej sytuacji narodu ukraińskiego.

Po pierwszym rozbiórze Polski w 1772 r. ziemie ukraińskie należały do dwóch mocarstw, Rosji i Austrii. Przynależność Ukrainy do odmiennych organizmów państwowych powodowała różnice w warunkach ogólnego rozwoju. Inna była sytuacja i ośrodki inspiracji na terenach należących do Rosji z centrum w Kijowie i Charkowie, inna na ziemiach włączonych do monarchii Habsburgów. Zachodnia Ukraina, złączona z Polską od unii w Krewie (1385 r.), pozostawała od kilku wieków pod przemożnym wpływem kultury i języka polskiego. Po roku 1772 doszedł jeszcze język niemiecki. Proces asymilacji narodowej społeczeństwa ukraińskiego oderwanego od reszty Ukrainy i centrum życia umysłowego znacznie opóźnił wzrost świadomości politycznej. Ponadto Galicja w porównaniu z pozostałą częścią Europy znajdowała się na najniższym poziomie gospodarczym, gdyż Austria, która nie uważała tej prowincji za stałą zdobycz starała się wyciągnąć z niej maksymalne zyski bez ponoszenia kosztów na konieczne nakłady. Zacofanie gospodarcze odbijało się we wszystkich dziedzinach życia, a uderzało przede wszystkim w Ukraińców, społeczność najbardziej upośledzoną.

Problemem wysuwającym się na plan pierwszy w życiu narodowokulturalnym galicyjskiej części społeczeństwa ukraińskiego w pierwszej połowie XIX wieku była sprawa języka. Ówczesna inteligencja wychowana w języku polskim, niemieckim, ewentualnie cerkiewno-słowiańskim nie posługiwała się językiem ojczystym. W latach trzydziestych toczyły się burzliwe dyskusje wokół projektu J. Łozińskiego, który proponował zastosowanie w piśmiennictwie ukraińskim alfabetu łacińskiego, co w konsekwencji prowadziłoby do oderwania literatury zachodnioukraińskiej od Ukrainy Naddnieprzańskiej. Przeciwko Łozińskiemu wystąpili J. Lewicki i D. Zubrzycki, opowiadający się z kolei za cyrylicą, wypartą w Rosji z literatury jeszcze w

wieku XVIII. Nieuporządkowane sprawy językowe stanowiły jedną z głównych przeszkód w rozwoju rodzimej oświaty, literatury i kultury na tych terenach. Oficjalnie czynniki austriackie traktowały starania Ukraińców w powyższym zakresie jako zbędne komplikacje, wychodząc z założenia, że mają dostateczne kłopoty z jedną polską narodowością, by przyczyniać się do wskrzeszenia narodowości ukraińskiej uważanej za wygasłą.

Istniejący stan spowodował, że „przed 1830 rokiem nie było ani jednego inteligenta, który umiałby mówić w języku ojczystym”.¹ W okresie gdy w Europie dokonywały się zmiany we wszystkich dziedzinach życia, gdy na Ukrainie Naddnieprzańskiej język ludowy stał się oficjalnym językiem literackim już pod koniec XVIII wieku, sytuacja kulturalna dziewiętnastowiecznej Galicji przedstawiała obraz z poprzedniego stulecia. Dopiero lata trzydzieste i doba romantyzmu przywiązującego szczególną wagę do spraw narodowych, okres ożywienia zainteresowań ludoznawczych i historycznych, przynosi początek ukraińskiego odrodzenia w Galicji oraz formowania się nowej literatury.

Przełom umysłowy lat trzydziestych dokonuje się przede wszystkim pod wpływem wydarzeń literackich na Ukrainie Naddnieprzańskiej. Duże znaczenie odgrywają także polskie wpływy kulturalne. We Lwowie w roku 1815 otworzono Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Udostępniona kilkanaście lat później biblioteka Zakładu zawierała także zbiory ukraińskie. Tu przyszli pionierzy ukraińskiego odrodzenia narodowego poznawali pierwsze wydania *Eneidy* Iwana Kotłarewskiego czy zbiory pieśni ukraińskich M. Maksymowicza.² Sam proces krystalizacji dążeń i idei narodowych dokonywał się pod wpływem wyzwoleniczych ruchów Słowian, a zwłaszcza wybuchu Powstania Listopadowego w Królestwie Polskim w 1830 r. i rozwijającej się polskiej działalności konspiracyjnej.³

Inicjatorami ukraińskiego ruchu narodowego w Galicji byli seminarzyści greckokatolickiego seminarium duchownego we Lwowie. Na początku lat trzydziestych — przypuszczalnie w 1832 r. — Markian Szaszkiewicz, przywódca przyszłej organizacji, Jakiw Hołowacki i Iwan Wahylewicz, zwani przez kolegów „Ruską Trójką”, założyli koło oświatowe, które wkrótce miało rozwinąć szerszą działalność narodowo-kulturalną. Grono „Trójcy” z czasem znaczenie się powiększyło, przybierając ostateczne formy organizacyjne w 1834 r. Program swój „Ruska Trójca” oparła na rozwoju języka, literatury i oświaty. Jej członkowie czynnie zajęli się szerzeniem oświaty wśród ludu w rodzimym języku (M. Szaszkiewicz napisał *Czytankę* dla szkół), zbieraniem ludowych pieśni, baśni i legend oraz prowadzeniem studiów nad historią własnego narodu. Młodych działaczy niezależnie od różnic w poglądach, które z biegiem lat ujawniały się coraz wyraźniej, jednociżyła wspólna idea stworzenia perspektyw

¹ W. Domanyćkyj, Pro Hałyczynu ta žyttia hałyckych ukrajinciw, Kyjiw 1909, s. 55

² J. Kozik, Ukraiński ruch narodowy w Galicji w latach 1830—1848, Kraków 1973, s. 45.

³ I. Franko tak pisze o wpływie polskiego powstania na rozbudzenie świadomości narodowej na tych terenach:

Ten początek polskiego świadomego patriotyzmu był zarazem początkiem opozycji ze strony Rusinów, początkiem świadomego ruskiego patriotyzmu, początkiem odrodzenia narodowości ruskiej, najpierw w literaturze, a z czasem i w polityce.

I. Franko, Twory w 20-ty tomach, t. XVI, Kyjiw 1955, s. 233.

rozwoju kultury ukraińskiej, a więc przede wszystkim języka i literatury. Dlatego za najważniejszą część prac „Ruskiej Trójcy” należy uznać działalność literacką i wydawniczą.

Pierwszy zbiór opracowany został w roku 1833 i nosił tytuł *Syn Rusi*. Nie był przewidziany do druku ze względu na małą wartość zarówno literacką, jak i społeczną, z czego zdawali sobie sprawę sami autorzy.⁴ *Zoria* — to symboliczny — w kontekście zainicjowanego przez „Trójkę” ruchu — tytuł drugiego zbioru przygotowanego w 1834 r., w odróżnieniu od pierwszego, z myślą o opublikowaniu. Oddany do cenzury rękopis, z braku odpowiedniego cenzora we Lwowie, przekazany został do Wiednia, gdzie cenzorem książek greckich i słowiańskich był Kopitar, człowiek wierny monarchii austriackiej, bojaźliwy i dyplomatyczny. Kopitar świadomy politycznego znaczenia zbioru, a także roli, jaką zbiór ten mógłby odegrać w budzeniu się świadomości narodowej Ukraińców, nie chciał sam decydować o zezwoleniu na druk, zasłaniając się koniecznością przejrzenia almanachu przez osobę zorientowaną w miejscowych stosunkach. W ten sposób rękopis trafił do Benedykta Lewickiego, profesora teologii na Uniwersytecie Lwowskim, znanego z oportunistów, przeciwnego wszelkim postępowym ideom i tendencjom. Razem z metropolitą lwowskim M. Lewickim wydali oni opinię negatywną zabraniającą druku z trzech powodów: ze względu na język, jawnie przedstawione w almanachu niezadowolenie Ukraińców z sytuacji politycznej i religijnej oraz nawiązanie do walk narodu ukraińskiego przeciwko polskiej szlachcie. Autorom nie tylko nie udało się zrealizować planów edycji *Zorii*, ale sami przy tej okazji narazili się na opinię ludzi niebezpiecznych politycznie, na prześladowania i rewizje.

Pomimo utraconej — zdawać by się mogło — szansy na rozwój rodzimej literatury, pomimo załamania po doznanej porażce, „Ruska Trójca” postanowiła ponownie próbę drukowanego wystąpienia. Kolejnym przygotowanym w 1836 r. almanachem była *Rusalka Dnistrowa*. Autorzy wiedzieli, że podstawowym warunkiem powodzenia jest ominięcie cenzury lwowskiej. Zrezygnowali więc definitywnie z druku w Galicji. Należało również ominąć Wiedeń, gdzie zbiór trafiłby niewątpliwie do rąk Kopitara i podzielił los poprzedniego rękopisu. Ostateczny, szczęśliwy wybór padł na Peszt, jako teren neutralny. Z miastem tym od 1835 r. związany był poprzez studia na Uniwersytecie Jakiw Hołowacki. W czasie swego pobytu nawiązał liczne i jak się wkrótce miało okazać, pozytywne znajomości, między innymi z ulubionym (często cytowanym przez autorów almanachu) poetą słowackim Janem Kollárem, serbskim wydawcą Pawłowiciem i studentem G. Petroviciem. Ten ostatni wziął na siebie organizacyjne zabiegi związane z wydaniem zbioru. Po otrzymaniu przesłanego przez Hołowackiego rękopisu oddał go 6 września 1836 r. do cenzury. Węgierski cenzor Nagy wystawił opinię pozytywną. W niedalekiej przyszłości, w atmosferze lokalnych napaści na almanach, nie zawahał się podtrzymać tę opinię w stosunku do wiedeńskiej policji. Otrzymane zezwolenie na druk umożliwiło wydanie zbioru jeszcze w tym samym roku.⁵

Wszystkie trudy wydania pierwszej zachodnioukraińskiej książki, na które

⁴ M. Szałała, Markijan Szaszkewycz. Żyttia, tvorczist' i hromadsko-kulturna dijalnist' Kyjiw 1969, s. 38.

⁵ Almanach wydany został w grudniu 1836 r. z datą 1837 r.

złożyły się i uprzednie niepowodzenia i obecne, uwieńczone sukcesem starania, nie zostały niestety zakończone na tym etapie. W kwietniu 1837 r. 800 z ok. 1000 wydrukowanych egzemplarzy zbioru Petrović wysłał do Lwowa. Almanach wydany poza granicami Galicji zwrócił na siebie — nie bez udziału wiedeńskich władz policyjnych — szczególną uwagę cenzury lwowskiej. Opinia B. Lewickiego, do którego almanach w końcu i tak trafił, była analogicznie druzgocąca jak poprzednio. Przysłane do Lwowa egzemplarze uległy natychmiastowej konfiskacie. Do czytelnika dotarły tylko nieznaczne, wyłącznie z tych które były sprzedawane w Peszcie i 100 egzemplarzy wysłanych do Wiednia, które policja wiedeńska po wspomnianej wyżej pozytywnej konsultacji z cenzorem węgierskim dopuściła do rozpowszechniania. Tak po raz drugi Ukraińcy znaleźli pomoc dla swej sprawy nie we własnym społeczeństwie a u Węgrów. Zamiary czynników duchownych i administracyjnych zahamowania zapoczątkowanej wydaniem almanachu literatury ukraińskiej były wyraźne, ale bezskuteczne. Podwaliny narodowego piśmiennictwa w Galicji zostały stworzone. Martwą cerkiewszczyznę wyparł język, jakim posługiwał się lud. Autorzy almanachu zastosowali pisownię fonetyczną w odróżnieniu od używanej dotychczas w piśmie pisowni etymologicznej, w miejscu stosowanej cyrylicy użyli alfabetu grażdńskiego. Przez dokonanie językowej rewolucji połączyli drogi rozwojowe literatury zachodnio i wschodnioukraińskiej w jeden wspólny proces literacki.

Almanach zbudowany jest z przedmowy i czterech rozdziałów. Na jego treść składają się kolejno: pieśni ludowe, oryginalne utwory literackie „Trójcy“, przekłady, pieśni historyczne i naukowe prace o tematyce historycznej. Rozdział pierwszy poprzedzony został znamennym epigramatem Kollára: „Pieśni ludowe są najmocniejszą podstawą oświecenia, elementem kultury, podporą narodowości, obroną i oparciem języka“. Autorzy zbioru własnych utworów poetyckich zamieścili stosunkowo niewiele. Pióra Szaszkiewicza jest opowiadanie *Ołena*, reprezentujące prozę, wstęp i zamykająca almanach recenzja książki Łozińskiego *Ruskoje wesile*. Wahylewicz napisał przedmowę do pieśni, a Hołowacki, który obok Szaszkiewicza dokonał przekładów pieśni serbskich, ogłosił w czwartym rozdziale obszerną informację na temat odkrytych w bibliotece klasztoru lwowskiego rękopisów starosłowiańskich i staroruskich.

Pierwszy wydany w Galicji ukraiński zbiór literacki oprócz chęci rozbudzenia u adresata almanachu zainteresowań historycznych, czemu wyraźnie służył rozdział ostatni, oprócz jednoznacznego wyeksponowania pieśni ludowej i jej inspirującej roli, oprócz nawiązania poprzez przekłady do wydarzeń narodowowyzwoleńczych u innych Słowian, tchnie przede wszystkim wiarą w przetrwanie i odnowę wbrew nieprzychylnym rozwojowi warunkom. Taka jest ogólna idea i programowa wymowa początkowego fragmentu wstępu:

Sądzone nam było pozostać ostatnimi; kiedy inni Słowianie osiągnęli szczyty wierzchołków i jeśli nie już to niebawem, połączą się z promieniami jasnego słońca, my gnijemy w gęstym i zimnym mroku doliny... jednakże język i dobra ruska dusza zawsze była wśród Słowiańszczyzny tym czym jest czysta dziewicza łąka w dłoni Serafina⁷.

⁶ Rusalka Dnistrowa, Fotokopija z wydania 1837 r., Kyjiw 1972, s. 1.

⁷ Tamże, s. I

Rusalka Dnistrowa pomimo niewielkich rozmiarów (135 stron) i nie najwyższych wartości literackich stanowiła przełomowy moment w procesie kształtowania się świadomości narodowej. Dokonała rewolucji w dziedzinie języka i pisowni, była zapowiedzią nowoczesnej literatury ukraińskiej w Galicji, stała się dokumentem odrodzenia narodowego na zachodnich terenach Ukrainy. Owo ewidentne podkreślenie własnej odrębności narodowej, językowej, kulturalnej możliwe było dopiero w chwili ogłoszenia *Rusalki* drukiem i w tym miejscu nie można zapominać o roli, jaką odegrał Peszt i przychylne stanowisko cenzora węgierskiego. To, czemu dotychczas skutecznie przeciwstawiały się władze miejscowe, dokonało się dzięki Węgrom. Tak rozpoczęła się nowa epoka w dziejach narodu ukraińskiego, ściśle związana z niedostatecznie eksponowanym aspektem powiązań węgiersko-ukraińskich.

Mickiewicz—Daszkiewicz—Karolina Jaenisch-Pawłowa

J. ORŁOWSKI

Poetka rosyjska Karolina Jaenisch-Pawłowa (1807—1893) pochodziła z osiadłej w Rosji rodziny niemieckiej. W jej życiu i twórczości odegrali wyraźną rolę dwaj polscy zesłańcy — Adam Mickiewicz i Cyprian Daszkiewicz. Jak wiadomo, Mickiewicza i Karolinę Jaenisch łączyły bliskie więzy uczuciowe, których liczne ślady odnajdujemy w liryce poetki. Na temat ich miłości pisano już wielokrotnie w literaturoznawstwie polskim, ale badacze traktowali to uczucie najczęściej jako epizod w „rosyjskim rozdziale” biografii poety.¹ Natomiast stosunek uczuciowy Daszkiewicza do Karoliny Jaenisch nie doczekał się dotąd żadnego omówienia i znany jest jedynie z pośrednich relacji Mickiewicza, które zawarte są w jego korespondencji.

Mickiewicz i Karolina Jaenisch poznali się w Moskwie w głośnym salonie Zinaidy Wołkońskiej, gdzie w latach dwudziestych ubiegłego stulecia spotykali się czołowi literaci rosyjscy. Od roku 1824 poeta przebywał w Rosji, dokąd został wywieziony po represjach, jakie władze carskie zastosowały wobec patriotycznych stowarzyszeń polskich studentów. Po podróżach do Petersburga, Odessy i na Krym Mickiewicz osiadł na dłużej w Moskwie, gdzie zamieszkał u Daszkiewicza, z którym łączyła go szczególnie bliska przyjaźń.

W rosyjskich kręgach literackich uznawano już wówczas Mickiewicza jako wielkiego poetę romantycznego, autora *Ballad i romansów* oraz *Sonetów krymskich*. Panna Jaenischówna czytała w salonie Wołkońskiej swoje przekłady poetów rosyjskich na niemiecki (Żukowskiego, Puszkina, Wiaziemskiego), zwracała uwagę urodą, znajomością literatury światowej, języków, zdolnościami literackimi i malarskimi. Zapragnęła poznać również język polski, a w charakterze jej domowego nauczyciela

¹ Zob. m. in.: R. M. Blüth, O narzeczeństwie moskiewskim Mickiewicza. *Bluszcz*, 1925, nr 34—37; L. Gomolicki, Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji, 1824—1829. *Książka i Wiedza*, Warszawa 1949, s. 174—176; J. Kleiner, Mickiewicz, t. II, cz. 1. Lublin, 1948, s. 55—59; S. Kułakowski, Adam Mickiewicz i Karolina Jaenisch-Pawłowa. *Wiadomości Literackie*, 1929, nr 36, s. 1; W. Lednicki, Wiersze Karoliny Pawłowej (Jaenisch) do Mickiewicza (w:) *Przyjaciele Moskale*, Kraków 1935, s. 240—259; W. Mickiewicz, Żywy Adam Mickiewicz, wyd. 2, t. I, Poznań 1929, s. 259—269; J. Tretiak, Karolina Jaenisch (w:) *Szkice literackie*, seria I, Kraków 1896, s. 281—295.

zatrudniono właśnie Mickiewicza, którego poezję chciała czytać w oryginale. Owe lekcje polszczyzny sprzyjały wzajemnemu zbliżeniu, które wkrótce przerodziło się w miłość. Pamiątką po ich ówczesnych spotkaniach jest namalowany przez Karolinę portret Mickiewicza oraz dedykowany jej przez poetę egzemplarz wydanych w Rosji *Sonetów krymskich*.

W roku 1828 Mickiewicz przybył z Moskwy do Petersburga, gdzie zabiegał o paszport na wyjazd na Zachód i o wydanie swoich poezyj. O losach Malarki (niekiedy nazywał ją też w swych listach „twierdzą Miasnicką”²) dowiadywał się za pośrednictwem korespondencji z Cyprianem Daszkiewiczem, również zakochanym w Jaenischównie, która zaczęła zapadać na zdrowiu po wyjeździe Mickiewicza. Poeta, po otrzymaniu listu od Karoliny i jej ojca, przyjechał wczesną wiosną 1829 roku do Moskwy, aby ostatecznie rozstrzygnąć losy owej miłości. Na drodze do małżeństwa stanęły jednak liczne przeszkody. Karolina nie chciała narażać rodziny na utratę majątku, którym wedle ówczesnych praw i zwyczajów zarządzał starszy brat jej ojca. Zagroził on bowiem jej rodzinie wydziedziczeniem, jeśli bratanica wyjdzie za człowieka o podejrzaną reputację politycznej i niepewnej pozycji majątkowej. Mickiewicz, ze swej strony, nie chciał ze względów patriotycznych i osobistych skazywać się na długotrwały i dobrowolny pobyt w Rosji, do czego doprowadziłby go związek małżeński ze zruszczoną Niemką.

Rozstanie w duchu wzajemnego zrozumienia i przyjaźni nastąpiło w pierwszych dniach kwietnia 1829 roku. W poezji Mickiewicza zostało ono upamiętnione znany wierszem *Przed wichrami i szronem gdy przelotne ptaki...* Dzięki pomocy rosyjskich przyjaciół Mickiewicz odpłynął z Petersburga w maju 1829 roku. Szlak jego podróży prowadził przez Lubekę, Hamburg, później Berlin, Drezno, Pragę, Karlsbad i Weimar do Rzymu, gdzie zatrzymał się aż do 19 kwietnia 1831 roku.

Karolina Jaenisch pozostała po rozstaniu w Moskwie. W jej sercu musiała głęboko zapaść miłość do Mickiewicza, skoro dopiero w roku 1837, już jako trzydziestoletnia kobieta, zdecydowała się wyjść za znanego rosyjskiego literata Mikołaja Pawłowa (1805—1864). W życiu literackim lat trzydziestych Karolina Jaenisch-Pawłowa znana była przede wszystkim jako tłumaczka poezji rosyjskiej i polskiej na niemiecki i francuski.³ Pierwszym oryginalnym wierszem zadebiutowała dopiero w roku 1839 (*Do nieznanego poety*).⁴

W latach czterdziestych moskiewski dom Pawłowów stał się modnym i uczęszczanym salonem literackim, w którym zbierali się znani pisarze i poeci, bywali tam Chomiakow, Fet, Połonski, Baratyński, Wiaziemski, Gogol, Turgieniew, Hercen, Ogariow i inni. Pożycie małżeńskie poetki z Pawłowem nie układało się jednak dobrze. Nie był to zresztą związek zrodzony z miłości, lecz z materialnego wyrachowania Mikołaja Pawłowa, który wkrótce przegrał w karty znaczną część majątku żony i wpłatał się w związki uczuciowe z inną kobietą. W następstwie tych okoliczności od roku 1853 Pawłowowie żyli w separacji. Poetka zwróciła wówczas swe uczucia w

² Na ulicy Miasnickiej w Moskwie znajdował się dom, w którym mieszkała Karolina Jaenisch.

³ Zob.: Das Nordlicht. Proben der neueren russischen Literatur von Karoline von Jaenisch. Dresden und Leipzig 1833; Les préludes, par m-me Caroline Pavlof, née Jaenisch. Paris 1839.

⁴ К. Павлова Полное собрание стихотворений *Советский писатель*, Москва—Ленинград 1964. W dalszej części artykułu wszystkie cytaty z wierszy K. Pawłowej pochodzą z tego wydania.

stronę młodszego o ponad dwadzieścia lat Borysa Utina (1831—1872), studenta wydziału prawa, którego poznała w czasie pobytu w Dorpacie w latach 1850—1854.

Twórczość poetycka Karoliny Pawłowej zamyka się z pewnym przybliżeniem w granicach dwudziestolecia 1840—1860. Pisała wówczas głównie wiersze liryczne i poematy (*Kadryl*, *Podwójne życie*). Pod względem gatunkowym była to twórczość dość zróżnicowana. Liryka intymna Karoliny Pawłowej przybierała najczęściej formę listu poetyckiego lub elegii i nie wychodziła poza granice typowo romantycznej konwencji.

Wspomnienia miłości do Mickiewicza zajmują poczesne miejsce w liryce poetki. „Mickiewiczowski” cykl liryków Karoliny Pawłowej rozpoczyna się wierszem *10 listopada 1840*, napisanym w roku uwidocznionym w tytule. We wspomnieniach zjawia się nagle dzień 10 listopada 1827 roku, kiedy to Mickiewicz, występujący w roli nauczyciela poetki, wyznał jej swą miłość:

Среди забот и в людной той пустыне,
Свои мечты покинув и меня,
Успел ли ты бывшее вспомнить ныне?
Заветного ты не забыл ли дня?
Подумал ли, скажи, ты ныне снова,
Что с верою я детской, в оный час,
Из рук твоих свой жребий взять готова,
Тебе навек без страха обрелась?

.....
Ты вспомнил ли, как я, при шуме бала,
Безмолвно назвалась твоей?
Как больно сердце задрожало,
Как гордо вспыхнул огонь очей?
Вносясь над всей тревогой света,
В тебе, хоть жизнь свое взяла,
Осталась ли минута эта
Средь изменного цела?

(10 ноября 1840)

W rok później powstał utwór pt. *Na 10 listopada*, utrzymany w tonie rezygnacji, traktujący dawne, ale wciąż żywe uczucie z większym życiowym i czasowym dystansem:

Я помню, сердца глас был звонок,
Я помню, свой восторг оно
Всем поверяло как ребенок;
Теперь не то — тому давно.

.....
Не жду на чувства я отзыва, —
Но и теперь перед тобой
Я не могу средвать порыва,
Я не хочу молчать душой!

(На 10 ноября, 1841)

Poświęcony pamięci Mickiewicza wiersz liryczny *Do ciebie teraz myśl mą zwracam...* (1842) wyraża przekonanie o nieodwracalności losu i zdarzeń:

Так много лет прошло, — и дни невзгоды,
И радости встречались дни не раз;
Так много лет, — и более, чем годы,
События переменили нас.
Не таковы расстались мы с тобою!
Расстались мы, — ты помнишь ли, поэт? —
А счастья дар предложен был судьбою;
Да, может быть, а может быть — и нет!

(*К тебе теперь я думу обращаю...*, 1842)

W wierszach zwróconych do Mickiewicza autorka nigdy nie wymienia jego imienia i nazwiska; tu po raz pierwszy i jedyny nazywa go poetą, co już nieomal bezpośrednio określa adresata tego listu poetyckiego.

Powstałe w latach 1843—1844 *Dumy* nie są zwrócone bezpośrednio do Mickiewicza, nie ma w nich adresata określonego mianem poety lub formami zaimkowymi „do ciebie“, „o tobie“ itp. Wyrażone w nich uczucia rezygnacji i rozczarowania mają jednak związek z przeżytą niegdyś miłością. W wierszu *Spotykałam się i rozstawałam...* (1844) wyraźnie zabrzmiała ulubiona przez romantyków skarga podmiotu lirycznego na osamotnienie. Odżyła tu także pamięć o rozstaniu z Mickiewiczem:

Сходилась я и расходилась
Со многими в земном пути;
Не раз мечтами поделилась,
Не раз я молвила: «Прости!»

Но до прощанья рокового
Уже стояла я одна;
И хладное то было слово,
Пустой отзыв пустого сна.

(*Дума*, 1844)

Wspomnienia o Mickiewiczu zawiera też wiersz *Przyzywa nas życie...* (1846). Pojawia się w nim galeria bliskich sercu postaci — „cieni nieżywych“, wśród których jest Baratyński, Daszkiewicz, Puszkina, Lermontow. Pomiedzy owe „cienie przeszłości“ wprowadza poetka również Mickiewicza:

Что, бледный лик, вперяешь издалека
И ты в меня свой неподвижный взор?
Спокойна я; шли годы без намека;
К чему ты здесь, ушедший с давних пор?
О-ставь меня! — белеет день с востока,
Пусть призраков исчезнет грустный хор.

(*Зовет нас жизнь: идем, мужаясь, все мы...*, 1846)

Pod względem zawartości emocjonalnej jest to bardzo bogaty fragment. Zabrzmiały w nim wyrzuty pod adresem tego, który odszedł i, być może, zapomniał o dawnej miłości, znalazło tu też dobitny wyraz usiłowanie uwolnienia się od uczuciowego brzemienia przeszłości.

Wspomnienia miłości do Mickiewicza zjawiają się w liryce poetki niekiedy w sposób nieoczekiwany. Oto na wiadomość o rewolucji lutowej w Paryżu Pawłowa pisze wiersz *Wśród zdarzeń w każdej godzinie...* (1848), w którym dochodzą do głosu wyłącznie osobiste przeżycia. Wieści z Paryża, gdzie mieszkał i działał Mickiewicz, wywołują tu skojarzenia, które wiążą się z dawnym uczuciem wobec niego:

Среди событий ежечасных
Какой мне сон волнует ум?
Откуда взрыв давно безгласных,
И малодушных и напрасных,
И неуместных ныне дум?
Из-под холодного покрова
Ужель встает немая тень?
Ужели я теперь готова,
Чрез двадцать лет, заплакать снова,
Как в тот весенний, грустный день?

(Среди событий ежечасных..., март 1848)

Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych przyniosła poetce dotkliwe niepowodzenia w życiu osobistym. Separacja i zerwanie z mężem, śmierć ojca, któtkotrwała i nieudana miłość do B. Utina to tylko niepełny rejestr jej klęsk i rozczarowań. Liryka erotyczna tych lat wyrosła z uczucia, którym Pawłowa przelotnie obdarzyła Utina. Po zerwaniu z nim w końcu 1854 roku wyjechała wkrótce za granicę. Podróżowała — rzecz to znamienita — śladami Mickiewicza: zwiedziła Konstantynopol, miasto jego śmierci, trasa jej dalszych wędrówek prowadziła przez Neapol, Rzym i Wenecję.

W roku 1859 Karolina Pawłowa osiadła w Dreźnie. Jako miejsce swego zamieszkania obrała Hotel de Pologne. W tym mieście i jego okolicach upłynęła reszta jej długiego życia. Wybór Dreznia nie był przypadkowy; zdecydowała o nim znowu pamięć o Mickiewiczu, który tam właśnie wyznaczył jej kiedyś spotkanie. W liście do Daszkiewicza, napisanym w końcu stycznia 1829 roku, poeta umieścił taką oto prośbę:

Powiedz Malarce, że czekam Golicyna, aby tu miejsce znaleźć albo za granicę wyjechać. Jedno czy drugie wypadnie, będę w Moskwie i ożenię się z nią — albo zaręcę i dam *rendez-vous* do Dreznia. Możesz jej te słowa listu pokazać⁵.

W tym wyborze dożywotniego miejsca zamieszkania poetki, wówczas już kobiety w podeszłym wieku, było coś bardzo romantycznego, ale był też w tym zarazem i wzruszający dowód pamięci o Mickiewiczu. Zresztą napisała tu Pawłowa w roku 1860 piękny wiersz pt. *Drezno*, który dobitnie świadczył o tym, że autorka nie jest w stanie wyzwolić się od wspomnień przeszłości:

⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła. Listy*, t. XIV. Warszawa 1955, s. 455.

Здесь останусь я — здесь, где всё мне ново,
Где я чужда и людям, и местам,
Где теплого я не промолвлю слова,
Где высказаться я душе не дам,
Где далека от края я родного,
Где не бывать тому, что было там...

(Дрезден, март 1860)

Po roku 1860 zamilkła Muza Karoliny Pawłowej. W nowej epoce historycznej nie potrafiła już dostroić swego głosu do chóru współczesności. Poświęciła się wtedy pracy przekładowej, tłumacząc na niemiecki utwory serdecznie zaprzyjaźnionego z nią poety rosyjskiego Aleksego Tołstoja. Gdyby nadal tworzyła wiersze oryginalne, to z pewnością znalazłaby się w nich jeszcze nie jedna strofa poświęcona Mickiewiczowi. Każe się tego domyślać jej wyznanie, które pod koniec życia złożyła w liście do Władysława Mickiewicza, syna i zarazem znanego biografa poety:

Kochaliśmy się rzewnie i wspomnienie tej miłości jest do dziś dnia szczęściem dla mnie. Czas, zamiast osłabić, wzmocnił moją miłość. To niezatarte wspomnienie zachowało mi młodość serca, która zadziwia mnie samą. Dla mnie żyć on nie przestał. Kocham go dziś, jak kochałam przez tyle lat nieobecności. Jest moim, jak był kiedyś.⁶

Wcześniejsza liryka Karoliny Pawłowej utwierdza w przekonaniu, że w słowach tych nie było przesady. Stałym motywem jej poezji lirycznej było zmaganie się z rozbudzonym w młodości uczuciem, które okazało się tak głębokie i silne, że przetrwało dziesięciolecia i wiele smutnych życiowych doświadczeń. Rzecz to godna uwagi nie tylko z psychologicznego, lecz również i z literackiego punktu widzenia.

Biografom Mickiewicza i czytelnikom listów poety znany jest fakt, że w Karolinie Jaenischównie zakochany był także Cyprian Daszkiewicz. Poetka nie odwzajemniła wprawdzie jego uczucia, niemniej przeto poświęciła mu kilka życzliwych i wzruszających strof (błędnie odnoszonych niekiedy do Mickiewicza), co nie zostało jednak dotąd zauważone przez badaczy historii literatury.

Cyprian Daszkiewicz (1803—1829) pochodził z ówczesnej guberni grodzieńskiej. Kształcił się początkowo w gimnazjum białostockim, a w roku 1820 przybył do Wilna, gdzie rozpoczął studia uniwersyteckie na wydziale nauk moralno-politycznych. Będąc ulubionym uczniem Joachima Lelewela, przejawiał duże zainteresowanie historią. Należał do Towarzystwa Filomatów i rozwijał się w intelektualnej i patriotycznej atmosferze, jaka ożywiała ówczesne wileńskie środowisko uniwersyteckie. Po aresztowaniu i procesie przeciwko tajnym organizacjom młodzieży uniwersyteckiej podzielił los Mickiewicza: został w roku 1824 wywieziony do Rosji. W czasie przymusowego pobytu w tym kraju Daszkiewicz osiedlił się w Moskwie, gdzie otrzymał posadę skromnego urzędnika bankowego.

Daszkiewicz należał do kręgu polskich znajomych Karoliny Jaenisch. Po wyjeździe Mickiewicza z Moskwy do Petersburga pełnił rolę pośrednika pomiędzy poetą a zakochaną w nim Karoliną. Pośrednictwo Daszkiewicza miało duży wpływ i na jego życie uczuciowe — sam bowiem zakochał się nieszczęśliwie w Karolinie Jaeni-

⁶ W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza...*, j. w., s. 266—267.

schównie. Dzieje tej smutnej miłości można odczytać z kart ówczesnej jego korespondencji z Mickiewiczem, z której znane są tylko listy poety.

W liście z 30 lipca 1828 roku Mickiewicz po przyjacielsku przestrzegał Daszkiewicza:

Wielka twoja nieostrożność, że wpadłeś z Malarką w ton sentymentalny. Od dawna doświadczenie mię nauczyło, jak to niebezpiecznie... Uważ, co stąd wyniknąć może. Dla ciebie tym niebezpieczniej, żeś człowiek zupełnie niedoświadczony i gwałtowne Malarki rozmowy działają na ciebie jak fermentowany napój na człowieka, który nigdy się nie upijał, a stąd ma słabą głowę... Tobie prawdę powiem, że ona nie dla ciebie, że gdybyś zyskał jej serce, nigdy byś z nią ładu nie doszedł, że wiele byś cierpiał. Tak mnie się zdaje...⁷

Daszkiewicz nie mógł liczyć na odwzajemnienie uczucia ze strony Karoliny Jaenisch, która była zakochana w Mickiewicz, nie był też partią mile widzianą w jej rodzinie. Jedynym wyjściem z tej beznadziejnej sytuacji wydawała mu się służba wojskowa gdzieś w odległym garnizonie na Syberii lub Kaukazie. Chciał w ten sposób zejść z oczu Karolinie Jaenischównie i jednocześnie uniknąć dwuznaczności w przyjacielskich stosunkach z Mickiewiczem. Poeta szczerze odradzał mu karierę wojskową w liście adresowanym do niego w sierpniu 1828 roku. Próba ucieczki przed nieszczęśliwą miłością były też starania Daszkiewicza o posadę w Petersburgu. Podejmował je za pośrednictwem Mickiewicza, co wynika z listu poety z 17 listopada 1828 roku⁸. Daszkiewiczowi nie udało się ostatecznie przenieść się z Moskwy na stałe. W połowie lutego 1829 roku wyjechał na kilka miesięcy do Petersburga, skąd jednak wrócił do Moskwy, by tu w końcu listopada tegoż roku zakończyć życie samobójczą śmiercią.

W tym czasie Mickiewicz przebywał już w Rzymie i dopiero w lutym następnego roku dowiedział się o śmierci przyjaciela. Jej przyczyn dopatrywał się w nieszczęśliwej miłości do Karoliny Jaenisch, co wynika z jego listu do Józefa Jeżowskiego z końca lutego 1830 roku:

Tydzień mija, jak się dowiedziałem o śmierci Cypriana... Z niewymowną boleścią myślę, że jego położenie względem Karoliny musiało przyczynić się do zrujnowania jego zdrowia. To szlachetne i nowe serce nie wytrzymało pierwszej namiętności...⁹.

Karolina Jaenischówna, nie odwzajemniając uczucia Daszkiewicza, traktowała jednak jego miłość z szacunkiem, współczuciem i wyrozumiałością, o czym świadczą słowa jej listu, który napisała do Mickiewicza 19 lutego 1829 roku:

Odjazd Daszkiewicza bardzo mnie też smuci. Czuję dla niego wiele przyjaźni i szacunku. Mówił ci, co między nami zaszło. Niezmiernie byłam wzruszona uczuciem tak szlachetnym i tak bezinteresownym. Prosił mnie o mój portret. Nie mogłam mu odmówić tej jedynej prośby. Spodziewam się, że mi za złe nie weźmiesz, że mu go darowałam.¹⁰

⁷ A. Mickiewicz, op. cit., s. 410—411.

⁸ Ibidem, s. 433.

⁹ Ibidem, s. 519.

¹⁰ Zob. W. Mickiewicz, op. cit., s. 261. Mowa tu o wspomnianym wyżej wyjeździe Daszkiewicza do Petersburga.

Uczucie do Mickiewicza pozostawiło głęboki ślad w intymnej liryce Karoliny Pawłowej. Tu jednak powstaje pytanie, czy w jej twórczości poetyckiej, znalazło się też miejsce dla szlachetnego Cypriana Daszkiewicza, czy jego tragiczna śmierć poruszyła jakieś struny w sercu poetki?

Najbardziej wzruszające strofy, poświęcone Daszkiewiczowi, umieściła poetka w cytowanym już elegijnym wierszu *Przyzywa nas życie*... Jak już podkreślono, autorka wspomina tu kilka bliskich sercu postaci — Baratyńskiego, Puszkina, Lermontowa, Mickiewicza i właśnie Daszkiewicza. Pamięć o nieszczęsnym polskim zesłańcu podyktowała poetce te oto słowa:

В ночной тиши ты кончил жизнь печали;
О смерти той не мне бы забывать!
В ту ночь два-три страдальца окружали
Отжившего изгнанника кровать;
Смолк вздох его, разгаданный едва ли;
А там ждала и родина, и мать.

Ты молод слег под тяжелой дланью рока!
Восторг святой еще в тебе кипел;
В грядущей мгле твой взор искал далеко
Благих путей и долговечных дел;
Созрелых лет жестокого урока
Ты не узнал, — блажен же твой удел!

Блажен! — хоть ты сомкнул в изгнание вежды!
К мете одной ты шел неколебим;
Так, крест прижав на бранные одежды,
Шли рыцари в святой Ерусалим,
Ударил гром, в прах пала цель надежды, —
Но прежде пал дорогой пилигрим.

(Зовет нас жизнь: идем, мужаясь, все мы..., 1846)

Karolina Pawłowa stworzyła w tym fragmencie wzruszający i piękny portret polskiego zesłańca, jakich niewiele znajdziemy w dziewiętnastowiecznej literaturze rosyjskiej. Był to portret zabarwiony rzewnym wspomnieniem o bliskim i przedwcześnie zmarłym znajomym, z którym wiązały się osobiste przeżycia autorki.

Warto zwrócić uwagę, że we wspomnianej elegii Pawłowa nazwała Daszkiewicza „wygnańcem“ („męczennicy otaczali łóżko zmarłego wygnańca“, „choć w wygnaniu zamknąłeś powieki“). Było to określenie zapożyczone ze znanego jej dobrze wiersza Mickiewicza *Przed wichrami i szronem gdy przelotne ptaki*..., w którym poeta tak właśnie nazwał siebie i podobnych sobie zesłańców.

Elegia *Przyzywa nas życie*... nie była jednak jedynym utworem, w którym poetka pisała o Cyprianie Daszkiewicz. Cztery lata wcześniej powstał jej wiersz pt. *Opowiadanie* (1842), którego tajemniczy bohater ucieka nocą od rozbawionego tłumu, od gwaru muzyki do pustego i ciemnego ogrodu, gdzie oddaje się wspomnieniom o pozostawionych w kraju swych bliskich. Autorka nazywa go „marzycielem“, „przy-

byszem“, „męczennikiem“, które to określenia można z całą pewnością odnieść do znanych poetce osobiście zesłanych do Rosji filomatów. Udręczone tęsknotą serce przybysza „nazwało *ja*, do której w miłosnej wierze modliła się jego dusza“. W mroku nocy nie spotkał jednak nikogo i wtedy —

Поник страдалец головою,
Слеза застыла, не скатясь;
С своей последнею мечтою
Простился он в тот горький час.
Поблекло чувство молодое
В ту ночь; что не изведal он?

(Рассказ, 1842)

Radziecki badacz Mikołaj Gajdienkow stwierdza w komentarzu do tego wiersza, że znalazły w nim wyraz wspomnienia autorki o jej stosunkach z Mickiewiczem.¹¹ Jest bardziej prawdopodobne, że owym cierpiącym wygnańcem, bezimiennym bohaterem utworu był właśnie Cyprian Daszkiewicz. Przemawia za tym fakt, że bohater występuje tu jako nieszczęśliwy i cierpiący kochanek. Zupełnie zaś inaczej przedstawiała autorka Mickiewicza w swojej spuściźnie lirycznej. W jej wspomnieniach pozostał on ukochanym człowiekiem, który nieoczekiwanie i na zawsze odszedł. W poświęconych mu wierszach brzmią częste wyrzuty pod jego adresem, powtarza się natrętne pytanie i troska, czy zachował on w pamięci miłość sprzed lat. W wierszu *Do ciebie teraz myśl mą zwracam*... został on nawet nazwany „bóstwem strąconym z piedestału“. Zawarty w liryce Pawłowej portret Mickiewicza stoi więc w wyraźnej sprzeczności z tym wizerunkiem zakochanego męczennika, który poetka nakreśliła w *Opowiadaniu*. Bohatera tego utworu nazywa autorka „wygnańcem, męczennikiem“. Tych określeń nigdy nie używała Karolina Pawłowa w lirykach skierowanych do Mickiewicza. Nad jego miłością do poetki nie ciążyło, jak wiadomo, to piętno tragizmu, które stało się udziałem Daszkiewicza.

W smutnym losie bohatera *Opowiadania* i w biografii Daszkiewicza jest całkowita zbieżność. Ogólna uczuciowa tonacja, nuta tragizmu, cechy głównej postaci wyraźnie przemawiają za tym, że Karolina Pawłowa pisała w tym utworze nie o Mickiewiczu, lecz właśnie o przyjacielu poety — Cyprianie Daszkiewiczu.

Przypomnienie i wyjaśnienie pewnych faktów dotyczących stosunków, które przelotnie łączyły Karolinę Pawłową i Daszkiewicza ma pewne znaczenie dla historii literatury, chociażby z tego względu, że wiąże się pośrednio z moskiewskim epizodem życia Mickiewicza i z jego uczuciem wobec poetki rosyjskiej. Wydaje się też — co warto w tym miejscu odnotować — że tragiczna i zawiedziona miłość Daszkiewicza miała, obok własnych przeżyć autorki, pewien wpływ na emocjonalne zabarwienie jej liryki osobistej, w której tak wyraźnie dźwięczą nuty rozczarowania, zawodu, osamotnienia i niespełnionych nadziei.

¹¹ Zob. przypisy do wspomnianego rosyjskiego wydania poezji K. Pawłowej (str. 554).

Мотив «воскресения» в творчестве Льва Толстого 70—90-х годов

3. ХАЙНАДИ

1. Во всех трех романах Толстого берется одна из центральных проблем его творчества: поиски идеала гармонии личности с самой собой и с окружающим миром. Поиски путей преодоления трагической разобщенности людей и страстное стремление к объединению людей всего мира являются ведущим и определяющим принципом, искусства Толстого. Эта проблема в каждом романе, в зависимости от конкретного жизненного материала, решается по-другому, и содержательно, и формально.

Идеал высшей гармонии достигается в «Войне и мире», во время «очищающей катастрофы» 1812 года, полной великого трагизма и славного подвига, когда герои Толстого, приобщаясь к народу, достигают чистой гармонии, какой вообще человек может достичь. В пору отечественной войны поиски самых прогрессивных представителей дворянства, каковыми были толстовские герои, еще могли слиться с историческим и народным интересом. «Война и мир» главным образом поэтому проникнута чувством гармонии, гармонии, завоеванной ценой тяжелых ущербов и катастроф. Герои «Войны и мира» в финале после тяжелых катастроф все же охвачены желанием жизни; все они сделались какими-то чистыми, гладкими, свежими, «точно из моральной бани».

После всех катастроф Пьер и Наташа, также как и другие герои романа, захвачены радостью и желанием жить¹. Пьер в плену у французов, а Наташа после попытки самоубийства проходит через физические и душевные испытания и болезни. Оба худеют, бледнеют, но физические страдания становятся залогом их духовного перерождения. Толстой так изображает начало перерождения в душе Наташи: «Она не знала этого, не поверила бы, но под казавшимся ей непроходимым слоем ила, заставшим ее душу, уже пробивались тонкие, нежные, молодые иглы травы, которые должны были укорениться и так застлать

¹ Между опустошенным состоянием души героев «Войны и мира» и изображением сожженной Москвы есть некоторое сходство. Но Москва снова начинает жить и строиться, под пеплом начинает кипеть еще более оживленная жизнь. (Тут напрашивается аллегорическое представление Гегеля о развитии всеобщей истории в виде *феникса*, сгорающего на костре, но из пепла которого вечно возникает обновленная, молодая, свежая жизнь.)

своими жизненными побегami задавившее ее горе, что его скоро будет не видно и незаметно. Рана заживала изнутри»². (12, 179.)

Сложная гармония, наступающая после катастроф и тяжелых ущербов, тесно связана с изображением «диалектики души» героев Толстого. «Диалектика души» Толстого была по-разному истолкована критиками, но наиболее близко к нам стоит понимание этого понятия А. Скафтымовым. Он в своей интерпретации «диалектики души» связывает ее с катарсисом, то есть способностью человека к «очищению» и обновлению: «'Диалектика души' состоит в том, что душа, по показу Толстого, как бы сама в конце концов выбрасывает ложное, прежде казавшееся столь значительным, и в свете открывшихся последних, коренных инстанций самоощущения, обнаружившее свою фальшивую иллюзорность»³.

Роман-эпопея кончается очищением страстей и утверждением новых жизненных принципов. Только после отказа от старого уклада жизни наступает возможность, как Наташа замечает Пьеру: «ouvrir une carrière.» В этом стремлении Пьера и Наташи к обновлению чувствуется стремление общества к новой жизни. В эпилоге романа-эпопеи чувствуется устремление сюжетной линии вперед, в то время как финал «Войны и мира» остаётся перспективно открытым. Вывод о безысходности разрешения трагических конфликтов, сделанный вследствие разочарования и крушения идеалов Андрея Болконского, отрицается тем всеобщим желанием обновления и перерождения к новой жизни, которым охвачены все герои в финале. В этом пафосе обновления и перерождения проявляется толстовский оптимизм.

В финале «Анны Карениной» уже нет той цельности и чистой гармонии, которую мы ощущаем в эпилоге «Войны и мира». Мотив трагической неразрешимости конфликтов в каждом новом романе Толстого звучит все сильнее и сильнее. Правда, «Анна Каренина» тоже заканчивается не картиной катастрофы: после величавой смерти Анны, не принимающей никаких компромиссов, следует описание семейной жизни Кити и Левина, но оно дано совсем по-другому, чем картина семейного счастья двух счастливых чет в эпилоге «Войны и мира». В финале «Анны Карениной» отсутствует апофеоз семейной идиллии, гармония нарушается усиливающимися трагическими предчувствиями будущего у Левина.

В отношении Левина и Кити чувствуются моменты, носящие в себе признаки дальнейшей дисгармонии и отчуждения. На причину трагической неудовлетворенности Левина своей жизнью хорошо указывает И. В. Чуприна: «Если Анну толкает под колеса поезда утрата личного счастья, ради которого она отвергла все иные жизненные опоры, то счастливый семьянин Левин чуть не совершает самоубийства от чувства утраты связей с общей жизнью»⁴.

² Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90-та томах (Юбилейное издание), М.-Л., 1928—1959. т. 12. с. 179. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. Изд. «Худ. лит.», М., 1972, с. 147.

⁴ И. В. Чуприна. Нравственно-философские искания Л. Толстого в 60-е и 70-е годы. Изд. Саратовского ун-та, 1974, с. 306.

Левин, подчиняясь своему разуму («уму ума»), а Анна, следуя своим чувствам («уму сердца»), приходят к мысли о самоубийстве. Оба пути ведут в жизненный тупик. Толстой таким образом отражает в своем романе всеобъемлющий трагизм пореформенной русской жизни.

Но Левин не стреляется. Путь нравственных исканий его приходит к неожиданному концу в финале романа: к принятию правды «праведного мужика» Фоканыча, как решению всех его проблем. «Просветлением» Левина острота решения трагического конфликта романа не «заглушается» и не снимается. Искания смысла жизни у Левина далеко не кончились, он еще далек от своей цели. Сам Левин тоже сомневается в быстром и неожиданном достижении смысла жизни. В связи с финалом «Анны Карениной» нельзя говорить об «обмелении» трагического, столь характерного для трагедий Просвещения. Если сравнить „Натана Мудрого” Лессинга и „Отца семейства” Дидро с „счастливым семьянином» Левиным, то сразу обнаруживаются огромные различия между благополучной развязкой конфликтов вышеназванных драм и разрешением коллизий толстовского романа.

Нить повествования в «Анне Карениной» обрывается на кризисном моменте жизни Левина, когда он находится «на грани разрыва с дворянством и перехода на сторону крестьянства»⁵. В образе Левина намечаются новые пути общественных и исторических исканий. Одна линия сюжета закончена и для нее возможен только эпилог, у другой перспектива развития открыта. Итак, финал «Анны Карениной» с одной стороны замкнут, с другой разомкнут. Конечно, и «линия» Левина имеет формальное завершение, выраженное внешними структурными средствами (мы имеем в виду его «прозрение»), но идейное завершение проблемы, обоснованное психологическими законами искусства, остается открытым. И тут ни слова нет о фаустовском «Мгновенье! О как прекрасно ты, повремени!»⁶ Но главное, что Толстым оправдывается не данный период, а основной курс поисков пути, то есть направления жизни Левина.

По мнению Достоевского Толстой искал выход из хаоса «в картинах давно прошедшего». Если эти слова можно отнести к роману-эпопее «Война и мир», то этого нельзя сделать применительно к романам о современности «Анна Каренина» и «Воскресение», в которых Толстым изображается проблема невозможности осуществления социальной гармонии.

Достоевский задается вопросом: «У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся... Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит, и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового создания?»⁷

В конце XIX века, в предреволюционную эпоху, когда все общество было охвачено интенсивным стремлением к обновлению и перерождению, на наш взгляд, именно Толстым была подмечена и указана «жизнь вновь складывающаяся на новых уже началах.» Идея «обновления» и «воскресения» до перелома

⁵ Б. И. Бурсов. Лев Толстой. 1847—1862, ГИХЛ., М., 1960. с. 295.

⁶ И. В. Гёте. Фауст, М., Гослитиздат, 1960. с. 556.

⁷ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений в 10 томах. с дополненными XI, XII и XIII томами, т. XII. М.—Л., ГИЗ., 1926—1930. с. 36.

взглядов Толстого в 80-е годы, решается им главным образом как *моральная проблема*. Мотив «перерождения», становясь центральной проблемой позднего творчества писателя, решается им уже как проблема *социальная*. По мнению Толстого «...превращение внутреннее, возрождение, описание этого явления есть одна из замысловатых задач искусства, и такое описание действует страшно сильно, если оно удачно...» (71, 486.)

Процесс перемещения поля зрения Толстого наблюдается уже в «Анне Карениной», где конфликт Левина со своими мужиками вытекает не из личных, а социальных причин: мужики любят его как честного, трудолюбивого человека, но не доверяют ему как помещику. А к концу «Воскресения» личный, моральный конфликт между Нехлюдовым и Катюшей Масловой полностью снимается, в то время как социальная коллизия дорастает между ними до пропасти.

Идея «перерождения» и «воскресения» ставится целью в повести «Смерть Ивана Ильича» и реализуется Толстым в «Воскресении». В дальнейшем мы исследуем проблему «воскресения» в этих двух произведениях Толстого.

2. Смерть в изображении Толстого есть некое откровение смысла жизни — жизни умирающего человека как индивидуума и жизни человека-вообще. Если мы утверждали⁸, что смерть Андрея Болконского имеет скорее метафизический, чем психологический характер, то в смерти Ивана Ильича нет и следа метафизики. Его ощущение смерти похоже на анимистический страх смерти примитивного, натурального человека. «Когда князь Андрей умирает — это, конечно, смерть героя. Но в то же время — и в еще большей степени — это умирание человека. А «Смерть Ивана Ильича» — это уже только умирание человека. Иван Ильич индивидуального характера не имеет; ему дан только комплекс свойств, типических для среднего пореформенного бюрократа. Комплекс, достаточный для того, чтобы сквозь изображение процесса умирания непрестанно просвечивал ужас этой бессмысленной среднебюрократической жизни»⁹.

В этом утверждении Лидии Гинзбург обнаруживается противоречие. Сначала она говорит о том, что «Смерть Ивана Ильича» — это «только умирание человека» (следует понимать человека-вообще). Если было бы так, то, по всей вероятности, повесть носила бы название «Смерть человека». Позже исследовательница уже правильно утверждает «типичность» Ивана Ильича. В самом деле, Иван Ильич не человек-вообще, не Кай из логики Кизеветера, а один из типических представителей господствующего класса, который всю жизнь стремился к достижению ложных жизненных идеалов.

Почему важно выяснить этот вопрос? Потому что, если Толстой в судьбе Ивана Ильича изобразил судьбу человека-вообще (everyman — по выражению Ф. Рава), то из этого можно сделать ложный вывод (как например делает Мартин Хейдеггер), что вся жизнь человека ничтожна и бессмысленна. Отсюда толь-

⁸ См. об этом статью «Мотив смерти в творчестве Льва Толстого», *Studia Slavica* XXIV. 1978. pp. 19–38.

⁹ Л. Гинзбург. О психологической прозе, Л., «Худ. лит.», Ленинградское отд., 1977. с. 303.

ко один шаг к тезису экзистенциалистов об отрицании смысла человеческой жизни (в виду неизбежности смерти) и утверждению онтологического одиночества человека. В отличие от хейдеггеровского человека-вообще, — правильно указывает В. З. Горная, — «...Иван Ильич Толстого отвергает перед лицом смерти не всякую жизнь, а совершенно определенную по своему содержанию пустую и паразитическую жизнь правящих классов общества»¹⁰.

Итак, смерть Ивана Ильича изображается не как смерть индивидуума, не как смерть человека-вообще, а как гибель одного из типов правящего сословия. О «типичности» Ивана Ильича хорошо сказано у С. Г. Бочарова: «Через произведения 80-х и 90-х годов выступает русское общество в другой его фазе: в нем уже явно и быстрыми темпами 'укладывается' буржуазность. Жизнь Ивана Ильича — свидетельство того, что существует уже буржуазная основа и она способна формировать нужный ей человеческий тип. Разумеется, «диалектику души» этот тип исключает совсем, однако смысл рассказа в том состоит, что она неожиданно является, порождая кризис и перелом; как бы ни казался очевиден успех буржуазности в завоевании человека, он мнимый и иллюзорный; вопреки всякой видимости, буржуазность не есть универсальная форма бытия человека, она для человека по ситуации русской жизни неорганична»¹¹.

Повесть строится по принципу монодрамы, ее композиция имеет «суживающийся» характер. (Здесь анализируется Толстым через сильный микроскоп «только» одна смерть, в отличие от «Трех смертей» и «двух смертей» [смерть лошади и ее хозяина] в «Холстомере».)

Что значит суживающаяся композиция «Смерти Ивана Ильича» и какова ее функция?

До «трагического» кульминационного пункта, до падения героя с лестницы, он живет внешне благополучной жизнью, но эта жизнь приводит его к душевному опустошению. После «несчастливого случая» совершается быстрый упадок телесно-физического состояния Ивана Ильича, что приводит к расширению его духовного мира. Повествование строится на этом контрасте. До «кульминации» события передаются автором в широком охвате, а после него события, как снежный ком, скатывающийся с горы, все с большей и большей скоростью развиваются и попадают в «черный мешок» в финале повести. Эта особая перспектива выражается и временным вектором повествования. До «катастрофы» действие развивается внешне быстрым темпом (оно охватывает историю 45 лет жизни Ивана Ильича), создавая таким образом иллюзию активной жизни, хотя на самом деле событий, достойных упоминания в изображаемой Толстым бессмысленной, мещанской жизни героя, не так уж много. Сначала Толстой события десяти лет, а позже месяцев, часов и даже секунд снимает в более короткие временные сегменты и, наконец, время в «черном мешке» перестало существовать для Ивана Ильича.

Суживающаяся перспектива повести (от изображения экстенсивной жизни

¹⁰ В. З. Горная. Толстой-мыслитель в современном буржуазном литературоведении и философии. Известия АН СССР, Сер. лит.-ы и языка т. XXVII. вып. 6, 1968. с. 517.

¹¹ С. Г. Бочаров. Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». В кн.: Литература и новый человек. Изд. АН СССР., М., 1963. с. 303—304.

к интенсивной) усиливается и постепенным, но быстрым убавлением текста: главы становятся все короче, и они более драматичны. Длинные периоды заменяются лаконичными простыми, нераспространенными предложениями, а описание монологом.

Во время долгого умирания Иван Ильич каплями вытесняет из себя мещанина, разрушая те ложные идола, достижению которых он «посвятил» свою жизнь. Его развитие достигает вершины в момент смерти. Он умирает в момент начала своего перерождения и становится действительно фениксом, возрождающимся в смерти, недаром называли его в детстве «*Le phenix de la famille*». «Перед смертью Ивану Ильичу открывается высший смысл жизни — в деятельном добре, братской любви и единении людей. Смысл этот так велик, что он перекрывает страх смерти, перекрывает и самую смерть»¹².

«Светлое пятно», увиденное Иваном Ильичом сквозь «черный мешок», является ориентиром для него, как звезда для заблудившегося в темноте человека. Это не религиозная мистика, а символ, призывающий к обновлению путем приобщения личной жизни к общей. Тут уже наблюдаются признаки характерной черты всего позднего творчества Толстого: интенсивное стремление героев к обновлению и перерождению.

3. В повести «Смерть Ивана Ильича» бессодержательность жизни господствующего класса раскрывается на отдельной человеческой судьбе. В романе «Воскресение» паразитизм и бесчеловечность всего государственного аппарата раскрывается во всех его отношениях, на примере многих человеческих судеб. Если «Смерть Ивана Ильича» строится по принципу суживающихся кругов, то композиция в «Воскресении» имеет расширяющийся характер — роман строится по принципу расширения круга ответственности, ответственности господствующего класса за положение народа.

Нехлюдов не может безучастно пройти мимо вопросов виновности и ответственности. Его встреча с Катюшей Масловой на суде разбудила его совесть, и он делает усилия, чтобы исправить ошибку суда и искупить свою вину перед осужденной Катюшей.

Романная линия Катюши Масловой и Нехлюдова доходит до кульминации в сцене суда, то есть в экспозиции романа. После этого акцент с личного переносится на общественное начало. Чувство общественной виновности своего сословия сильнее охватывает Нехлюдова, нежели сознание личной вины перед героиней. (Для Левина было достаточно еще только чувство своей личной виновности: «Мне главное надо чувствовать, что я не виноват. . .» — говорит он.)

В какой мере нравственная проблема заменяется социальной, в такой мере лишается Нехлюдов ведущей роли в «воскресении» Масловой. Он играет роль катализатора в ее воскресении, поскольку его роль сводится лишь к толчку для перерождения героини. Постепенно Катюша становится организующим центром повествования. В ходе переработок романа «благополучный конец» (женитьба Нехлюдова на Масловой) отпадает. «Когда Нехлюдов и Катюша заняли равное положение, брак их не только не помогает «воскресению», но упрощает

¹² В. З. Горная. Цит. произв. с. 518.

конфликт, отвлекая от изображения социальных язв в сторону успокоительного, трогательного конца»¹³.

В связи с финалом романа возникает вопрос: почему Толстой завершил путь Нехлюдова выписками из евангелия? Ведь евангельский текст (в более широком смысле каждый «авторитарный текст»¹⁴) всегда остается в романе мертвой цитатой, выпадающей из художественного контекста, если он не переплавлен в художественную правду.

В связи с проблемой «воскресения» возникает ряд вопросов, требующих ответа. Является ли воскресение Нехлюдова под влиянием чтения евангелия неожиданным и немотивированным, т. е. поспешным завершением, не соответствующим логике всего романа? К кому относится заглавие романа? К Нехлюдову? К Катюше? Или к обоим? Или оно имеет более обобщенный смысл? Возрождение является результатом религиозно-нравственного самоусовершенствования или социального перерождения?

При знакомстве с творческой историей «Воскресения» предположение о «поспешности» писателя при окончании романа отпадает, ведь Толстой долго вынашивал свой роман и много раз перерабатывал его, внося коренные изменения в роман в целом, и в финал в частности. М. Бахтин совершенно прав, заметив, что «просветление», «перерождение» и «воскресение» толстовского героя всегда является результатом длительного и сложного процесса его эволюции и никогда не бывает у него неожиданным, немотивированным и мгновенным: «В произведениях Толстого есть кризисы, и падения, и обновления, и воскресения, но они не мгновенны и не выпадают из течения биографического времени, а крепко в него впаяны. Например, кризис и прозрение Ивана Ильича длится на протяжении всего последнего периода его болезни и только завершается перед самым концом жизни. Длительным и постепенным, вполне биографическим было и обновление Пьера Безухова. Менее длительным, но не мгновенным является обновление и покаяние Никиты («Власть тьмы»). Мы находим у Толстого только одно исключение, совершенно неожиданное радикальное обновление Брехунова в последний момент его жизни («Хозяин и работник»). Толстой не ценил мгновения, не стремился заполнить его чем-либо существенным и решающим, слово «вдруг» у него встречается редко и никогда не вводит какое-либо значительное событие. В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени»¹⁵.

Интересно, что в этом перечислении «воскресений» толстовских героев у Бахтина отсутствует «перерождение» Нехлюдова. По всей вероятности, исследователь не просто «забыл» о Нехлюдове, а чтение им евангелия в финале Бах-

¹³ В. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение», Сов. пис. М., 1960. с. 115.

¹⁴ «Авторитарное слово — пишет М. Бахтин — входит в художественный контекст как чужеродное тело, вокруг него нет игры, разноречивых эмоций, оно не окружено взволнованной и разнозвучающей диалогической жизнью, вокруг него контекст умирает, слова засыхают. Поэтому-то никогда не удавался образ официально-авторитарной правды и добродетели в романе...» (М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., «Худ. лит.» 1975. сс. 156—157.)

¹⁵ М. Бахтин. Цит. произв. с. 398.

тин не считает важным моментом ни в оценке героя, ни в главной идее романа. И в этом он не совсем прав. Тут дело не в евангельском тексте, а в том нравственном смысле, который вложен в него Толстым: страстное стремление всех героев романа к перерождению. Евангельский текст на языке универсальности выражает то, что заранее было выражено художественным материалом. Нехлюдов ищет подтверждения в контексте библии для возможности нравственного очищения. Толстым оправдывается не сам факт чтения евангелия, а основной курс поисков Нехлюдова к нравственному и социальному перерождению.

«Многозначен по сути процесс „воскресения“: это и перестройка мирозерцания отдельного человека, и эволюция народного сознания, и изменение отжившего общественного устройства, и поиски героями идеала всемирного братства и единения. Вместе с тем процесс „воскресения“ в основе своей един, чужд расщеплению»¹⁶.

Правда, в эпилоге Нехлюдов теряет многое из своей активности. Признаки его падения явно заметны: «Нехлюдов вспомнил цепи, бритые головы, побои, разврат, умирающего Крыльцова, Катюшу со всем ее прошедшим. И ему стало завидно и захотелось себе такого же изящного, чистого, как ему казалось теперь, счастья.» (32, 430.) В нем слишком много социального зла от того общества, с которым он должен бороться, отсюда порой признаки бессилия его характера. Толстым показаны не только взлеты, но и упадки его душевного состояния. Об этом писатель неоднократно напоминает своему читателю: «С Нехлюдовым не раз уже случилось в жизни то, что он называл «чистой душой». Чистой душой называл он такое душевное состояние, при котором он вдруг, после иногда большого промежутка времени, сознав замедление, а иногда и остановку внутренней жизни, принимался вычищать весь тот сор, который, накопившись в его душе, был причиной этой остановки.

Всегда после таких пробуждений Нехлюдов составлял себе правила, которым намеревался следовать уже навсегда: писал дневник и начинал новую жизнь, которую он надеялся никогда уже не изменить, — *turning a new leaf*, как он говорил себе. Но всякий раз соблазны мира улавливали его, и он, сам того не замечая, опять падал, и часто ниже того, каким он был прежде.» (32, 102.) Толстой делает намеки на то, что Нехлюдов после «временного подъема» душевной эволюции остановился в своем развитии¹⁷.

В финале, в образе Катюши Масловой реализуется один из важных мотивов романа-мотив «воскресения», но уже *на новых, социальных основах*. Ее коренное, духовное перерождение происходит уже не под влиянием Нехлюдова, а под воздействием революционеров. После того, как Катюша стала организующим центром романа, Толстой сосредоточивает внимание на ней и окружающих ее революционерах. Катюша духовно переросла Нехлюдова. Она все больше и

¹⁶ В. Б. Ремизов. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение». Проблематика и принципы композиции. (Диссертация на соискание ученой степени кандидата Филологических наук), М., 1979. с. 141.

¹⁷ Об этом свидетельствует следующая записка Толстого от 17 июня 1904 года, относящаяся к замыслу продолжения романа: «И захотелось написать 2-ю часть Нехлюдова. Его работа, усталость, просыпающееся барство, соблазн женский, падение, ошибка...» (55, 66.)

больше удаляется от Нехлюдова, для которого не открывается перспективы дальнейшего развития. Катюша идет к той же цели, к которой призывает и Нехлюдов, но она идет не путем, предложенным Нехлюдовым, а своим собственным. Пути Нехлюдова и Масловой окончательно расходятся, что особенно наглядно представлено в сцене символически многозначного описания *парома*, везшего Нехлюдова обратно. У него не хватало сил преодолеть тяжести своего сословия, и он остался на «том берегу», в то время как Катюша, нашедшая «твердый и верный путь добра», идет вместе с Симонсоном к новому будущему «под гул и медное дрожание... колокола», хоронящего старое и мертвое, как бы повторяющего призыв герценовского *Колокола*: «Живых зову! Vivos voco!»

«Нехлюдов стоял у края парома, глядя на широкую быструю реку. В воображении его, сменяясь, восставали два образа: вздрагивающая от толчков голова в озлоблении умирающего Крыльцова и фигура Катюши, бодро шедшей по краю дороги с Симонсоном. Одно впечатление — умирающего и не готовящегося к смерти Крыльцова — было тяжелое и грустное. Другое же впечатление — бодрой Катюши, нашедшей любовь такого человека, как Симонсон, и ставшей теперь на твердый и верный путь добра, — должно было бы быть радостью, но Нехлюдову оно было тоже тяжело, и он не мог преодолеть этой тяжести.

Из города донесся по воде гул и медное дрожание большого охотничьего колокола.» (32, 417.)

Толстой хотел похоронить мертвое, отжившее, и воскресить то, что способно к новой жизни. Смерть и апатия с одной стороны, возрождение и счастье, с другой, — вот противоположные эмоции, составляющие суть катарсиса, возникшего в финале «Воскресения».

Финал романа «Воскресение» в еще меньшей мере, чем предыдущие романы Толстого, производит впечатление гармонии, что связано с усиливающимся характером трагизма русской действительности. Начиная с «Анны Карениной» в творчестве Толстого заметно усиление пафоса отрицания. Во время создания «Воскресения» Толстой приходит к выводу: «Существующий строй жизни подлежит разрушению. В этом согласны как те, которые стремятся разрушить, так и те, которые защищают его.» (68, 64.)

В финале открывается бесконечная перспектива новых поисков за осуществление высоких нравственных идеалов, оказавшихся неосуществимыми для героев в определенной исторической ситуации. Путь перспективы открывается перед Катюшей Масловой, но не только перед ней... Нам кажется более правильным не связать перспективу обновления только с одним или другим героем романа, ведь она выражена всем направлением сюжетной линии романа вперед к «настоящему большому свету», «le vrai grand monde». Вот так переключаются слова Пьера Безухова: «ouvrir une carrière» с нехлюдовскими «le vrai grand monde», на новых уже началах.

«Да, совсем новый, другой, новый мир», думал Нехлюдов, глядя на эти сухие, мускулистые члены, грубые домоделные одежды и загорелые, ласковые и измученные лица и чувствуя себя со всех сторон окруженным совсем новыми людьми с их серьезными интересами, радостями и страданиями настоящей трудовой и человеческой жизни.

«Вот он, le vrai grand monde», думал Нехлюдов, вспоминая фразу, сказан-

ную князем Корчагиным, и весь этот праздный, роскошный мир Корчагиных с их ничтожными жалкими интересами.

И он испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир.» (32, 361.)

Символическое описание наступления *весны*, как времени года обновления природы, многозначно в романе: оно призывает человека к перерождению. Красоте и гармонии природы противоречит дисгармония и уродство человеческих отношений. Многочисленные картины весны тоже выражают главную идею «Воскресения»: жажду человека и природы к обновлению, стремление целых общественных классов «омыться и очиститься от наследных грехов»¹⁸. В этом оптимизм романа «Воскресение».

Оптимизм финала «Воскресения» не «местная» категория, то есть относящаяся к одной ситуации или сцене, например, к чтению евангелия Нехлюдовым, или к судьбе одной личности, пусть даже такой незаурядной, как Катюша Маслова, а «всеобщая», то есть относящаяся ко всему идейно-художественному воздействию целого произведения на читателя.

Поиски выхода из трагического положения, в котором находится герой, связаны с поисками «гармонического завершения» Толстым произведения, то есть с стремлением вывести трагического героя на эпический путь. Пьер, Левин, Нехлюдов и Катюша Маслова, являясь лицами трагическими, воссоединяют в своих характерах и черты эпичности. В силу специфичности их характера именно они носят в себе возможность русского героя выйти на путь эпического действия. В их образах вырисовываются контуры нового типа трагического героя, который, несмотря на свое трагическое положение, не впадает в пессимизм, а ищет и находит выход из временного состояния морального тупика. Толстовские романы проникнуты историческим оптимизмом писателя. В этом демократизм и гуманизм, составляющие идейное содержание его романов.

¹⁸ Н. Г. Чернышевский. Полное собр. соч. в 15-ти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1947. с. 427.

Александр Блок и символистская критика 20-х годов

Т. МАДЯРОДЫ

«Поэт является живой и действенной силой в художественном сознании современников...»¹, — это высказывание В. М. Жирмунского приходит на память при анализе критической литературы 20-х годов о Блоке.

Литература о поэте стала обширной ещё при его жизни. Ни о ком из поэтов начала XX века не было написано столько критических статей, не высказано столько противоречивых суждений, как о Блоке. Суть их чаще всего скрывалась в особенностях культурной и общественно-политической атмосферы русской жизни рубежа веков, а также в необычайно сложной, духовно напряженной и противоречивой личности самого поэта и его искусства. При этом особая обнажённость лирического «я» в творчестве Блока давала повод для многих критиков тесно связывать творчество поэта и саму его личность. Неслучайно, Ю. Тынянов писал, что «эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею»². Но это лицо в дореволюционной критике претерпело сложную метаморфозу. Критики часто слишком прямолинейно, почти «биографически» толковали лирику поэта, персонифицировали её и творили миф о Блоке, рыцаре (п)рекрасной Дамы, серафимическом ангеле, трагическом актёре и т. д. Однако, даже особая обнажённость биографии Блока в его поэзии не создаёт тождества между его личностью и искусством. Сам Блок никогда не заботился о своём художественном облике, у него не было сознательно культивированного, определённого «амплуа», как у других поэтов-символистов. Блок был поэтом и только поэтом; в этом видел своё высшее назначение, а в служении искусству — высшее призвание.

После смерти поэта критическая литература о нём полилась особенно полноводным потоком до конца 30-х годов. И это не было случайностью либо данью только памяти Блоку. Критики различных литературных школ и идеоло-

¹ В. М. Жирмунский. Из истории текста стихотворений Александра Блока. В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977 г., с. 238.

² Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977 г., с. 123.

гических направлений решали в ожесточенных спорах вопрос: как войдёт Блок в историю русской литературы, представителем какого искусства и мировоззрения? Поэтому статьи, критические очерки, заметки, воспоминания послереволюционных лет с этой точки зрения представляют ценный материал.

Одно из самых существенных обстоятельств литературной борьбы того времени: за Блока и его художественное наследие боролась символистская критика, продолжавшая отстаивать созданный ею в начале века миф о Блоке.

Русский символизм — это многосоставное, сложное в своих взаимодействиях и отталкиваниях, противоречивое во многих аспектах искусство. В его широкое русло вливались потоки самых различных идей и теорий, представленных именами, прежде всего, ведущих теоретиков этого течения: Вяч. Иванова, А. Белого, Вал. Брюсова, Д. Мережковского, Г. Чулкова, Эллиса и др. В разные периоды переходного кризисного времени русской действительности рубежа веков эти потоки в символизме по-разному сосуществуют, взаимодействуют, противоборствуют, отступают или выдвигаются на передний план. Но никогда не объединяются в монолитное течение. Даже в начальный период существования «нового искусства» в нём обозначились те «подводные течения», которые в дальнейшем приводят к его дифференциации.

Отношения А. Блока с русским символизмом и его виднейшими представителями были очень сложными. В начале творческого пути поэта они характеризовались моментами романтического и мистического увлечения соловьёвской эсхатологией и поэзией; затем долгим разрывом с символистами «соловьёвской ориентации»; резкой критикой декадентства и модернизма; выступлением против причисления поэта к «мистическому анархизму» в 1907—1908 годах. В период работы над статьёй «Три вопроса» (1908 г.), докладом «О современном состоянии русского символизма» (1910 г.) и речью-статьёй «Памяти Врубеля» (1910 г.) Блок вновь возвращается в круг символистских идей и представлений, размышляет над судьбой и смыслом литературы символизма, признанием кризисности её состояния, выдвигает новые схемы эволюции. Он ищет внутреннего обоснования для своих трагедийных концепций жизни и искусства: как и многие теоретики символизма проповедует «синтез» искусства и жизни, подчеркивает, что „новое искусство” с своим первоначальным виде исчерпало себя и должно быть перестроено на новых принципах. Вместе с Вяч. Ивановым и А. Белым отстаивает „теургический” характер искусства, назначение его видит в жизнестроительстве. Символизму были предъявлены неосуществимые на практике требования. Отказ Блока от доктринёрских и сектантских элементов символистской философии, внутреннее движение от индивидуалистского искусства в целом отдаляли его от бывших некоторых друзей-символистов. Примечателен и следующий момент: в 1915 году Блок назвал культуру, связанную с символизмом, «новым русским Возрождением»³, а в 1921 году самих символистов с их тревогой и романтическими порывами в будущее — «носителями духа времени» (ВП, с. 403). Термин «символизм» употреблен здесь Блоком уже в ином, расширенном

³ А. Блок. Собрание соч. в 8-ми томах, М.-Л., 1960—1964 гг., т. V, с. 487
Дальнейшие ссылки на собр. соч. даются в тексте.

значении. С направлением русского «нового искусства», каким оно сложилось на рубеже веков, эти высказывания Блока прочной связи уже не имеют. Они подразумевают некую художественную систему, некое высокое искусство, которое он пытался сконструировать и которое смогло бы разрешить стоящие перед художником задачи в новое историческое время.

Эти связи и отталкивания Блока с символизмом, а следовательно, и его окружением друзей-символистов в течение всей жизни поэта были предопределены. Объективно они были вызваны особенностью становления Блока как лирического поэта трагического мироощущения. Предопределены были и те острые конфликты, в которые так часто вступал Блок со школой символизма и её виднейшими представителями.

Символистская критика 20-х годов ещё несла в себе отзвуки предшествующей борьбы внутри литературной школы символизма, но очень часто эта борьба в новое послереволюционное время была подвергнута глубокой трансформации: те, кто в первое десятилетие XX века отчаянно отстаивал определенные символистские идеи и позиции, после свершения Октября под влиянием новой обстановки от них либо совсем отказывались, либо даже приписывали своим противникам, например, Блоку, выставляя себя таким образом в более выгодном для нового времени, освещении.

Такая позиция отчетливо вырисовывается в послереволюционных работах о Блоке Г. Чулкова, „лидера” так называемого «мистического анархизма» в русском символизме. Г. Чулков в угоду времени представляет себя полностью «раскаившимся в идеях „мистического анархизма”», а Блока, наоборот, до конца жизни оставшегося на его позициях: «Я преодолел в конце концов и последний соблазн, так называемый „мистический анархизм”, сначала принятый Блоком, а потом им отвергнутый-увы! — только на словах. Жизненно, реально он так и остался „мистиком-анархистом” до конца своих дней...»⁴

Известно, что «мистический анархизм» оформился и существовал активно в Петербурге, а решающую роль в его зарождении сыграли, конечно, идеи не Г. Чулкова, а Вяч. Иванова, т. е. его утопическая концепция религиозного „соборного” искусства, „преодоления индивидуализма” и т.д. Чулков выступал в роли своеобразного пропагандиста, «трансформатора» подобных идей и организатора группировки, в которую входили ведущие петербургские символисты. Блок в начальный период оформления этого течения не остался в стороне: участвовал в журнале «Факелы», пытался детально разобраться в самой сути нового течения, вёл переписку с Чулковым и был дружен со многими лицами этой группировки. Всё это длилось непродолжительное время, потому что Блок постепенно приходил к пониманию, что идеи «мистического анархизма» не могут дать ответа на его собственные искания путей к народности, которые его в то время занимали, а также не могут прояснить для него ту сложную современность после 1905 года, в которой пытался разобраться поэт. Неслучайно, в письме к Г. Чулкову в 1906 году поэт заявляет, что отдельные моменты «мистического анархизма» он воспринимает, а «целое... кажется мне

⁴ Г. Чулков. Александр Блок и его время. В книге: Александр Блок в воспоминаниях современников, М., 1980 г., т. I, с. 354.

не выдерживающим критики, сравнительно с частями его...» (VIII, с. 158). Во 2-й половине 1907 года в журнале «Весы» Блок уже решительно заявляет протест против причисления его к «мистическому анархизму»⁵.

Надо отметить, что кризис «мистического анархизма» был осознан в среде русского символизма примерно к 1908 году. Тогда же прекратилось и издание журнала «Факелы», а сам Чулков отказался от своих ранних заявлений о «преодолении индивидуализма» на основе идей «мистического анархизма» лишь в 1909 году⁶.

Для чего же нужны были утверждения Чулкова в 20-е годы о зачислении «навсегда» Блока в разряд «мистиков-анархистов»? Ответ предельно прост, если проследить дальнейшие рассуждения критика по поводу его связи с революцией: «В ту эпоху, однако, я был ближе к революции, чем Блок, ... связь моя с революцией была реальна ещё со студенческой скамьи...» И знаменательно далее: «Мне кажется, что именно на мою долю выпало "научить" Блока "слушать музыку революции"»⁷.

В некотором плане с такой позицией Г. Чулкова соприкасается и отношение к революции и Блоку в революции Сер. Городецкого, близко знавшего поэта и определенное время дружившего с ним. Это отношение не всегда однозначное. Городецкий принял революцию, но в жизни отличался неустойчивостью взглядов и позиции. Тем не менее выступления его в литературной критике 20-х годов о многих поэтах-символистах отличаются подчас высокомерностью, как, например: «Вячеслав (Иванов)-стилизатор. Моя же работа вывела русский поэтический язык из тупика, в который его завели эстетсы»; поучительным и горделивым тоном человека, всё сразу осознавшего в революции.

В стихах «Александру Блоку», написанных в 1921—1923 годах, образ поэта предстаёт как личность, наделенная историческим и эстетическим чутьём, как художник большой глубины мысли и художественной красоты. На оценке же поэмы «Двенадцать» в 1920 году поучительные нотки в адрес Блока настораживают: «...если б он раскрыл сейчас свои уста и за Двенадцатью увидел миллионы, если б он допустил себя до радости понять всё происходящее...»⁸ и т. д. А в воспоминаниях о Блоке Сер. Городецкий вообще приходит к неверным выводам, заявляя, что «в палатце» «Всемирки» Блок «дендировал революцию вместе с ненавистным ему Гумилёвым, ... остался на перепутье в тот момент, когда нужно было бесповоротно взять дорогу, — и задохнулся». Именно он, Сер. Городецкий, так «бесповоротно» шагнул в революции, убеждал в этом и Блока, но тот «взволнованно говорил мне, что не всё принимает, что я многого не вижу и не знаю»⁹. В результате споров возник разлад, который не был улажен уже никогда.

⁵ Журнал «Весы», 1907 г., № 8, с. 81.

⁶ Г. Чулков. О лирическом трагизме. Журнал «Золотое руно», 1909 г., № 11—12, с. 53.

⁷ Г. Чулков. Александр Блок и его время. В указ. книге, стр. 356.

⁸ «Известия Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов», 1920 г., 17 августа.

⁹ Сер. Городецкий. Воспоминания об Александре Блоке. В кн.: Александр Блок в воспоминаниях..., т. I, с. 342.

Так, и Г. Чулков и Сер. Городцкий, позиции которых в искусстве того времени, конечно, сильно разнились, в угоду своим «революционным» интересам и стремлению самоутвердить позицию в русской литературе пытались, тем самым, снизить значение Блока.

Но, вероятно, никто из бывших символистов в послереволюционное время так не противоречил себе, никто так не искажал образ Блока, поэта и человека, как это делал А. Белый.

Надо сказать, что общий тон почти всех многочисленных статей А. Белого о Блоке—бурный, иногда восторженно-патетический, иногда крайне нервный, в статьях много острых наблюдений, метких и точных характеристик, много и эмоций, уводящих от истины, субъективизма, изощренных приемов гротеска, много блистательных похвал и даже брани. Всё зависит от литературной позиции Белого в определенный период и даже от его душевного состояния. Поэтому личность Блока и его творчество даются подчас в самых противоречивых и взаимоисключающих вариантах, а потому не всегда достоверных.

Символизм в интерпретации Белого на разных этапах его творчества имеет разные варианты, но общий знаменатель всё же таков: символизм — это не только художественное творчество, но и особое миропонимание, а в будущем — новая духовная культура, конечная цель которой „пересоздание человечества“. «Собственно символизм никогда не был школой искусства, — утверждал Белый, — а был он тенденцией к новому мироощущению, преломляющему по-своему и искусство... А новые формы искусства рассматривали не как смену только форм, а как отчетливый знак изменения внутреннего восприятия мира...»¹⁰ Поэтому так настойчиво выдвигается в разных статьях Белого мысль о символизме как новом этапе культуры и религиозного сознания. Эта мысль тесно связана с представлениями и о теургии, а также поэте-теурге как новом складе человека и художника. Белый и его окружение творили миф о художнике, часто наделяли его чертами, даже не свойственными реальному человеку. На первый план выдвигались мифотворческие представления, целиком находящиеся в пределах творимого мифа. Миф о Блоке-мистике, созданный символистами-соловьёвцами в начале века, существовал и после революции. Роль А. Белого в этом огромна.

В своих ранних статьях о Блоке Белый трансформирует теургические построения философии Вл. Соловьёва на творчество и саму личность поэта. Цикл «Стихов о Прекрасной Даме» Белый и его друзья поэты-символисты восприняли как акт теургического служения, как теософию, догматы нового религиозного сознания. В Блоке видели собрата по избранности, вестника грядущих «неслыханных перемен» в духе соловьёвской эсхатологии. Так оформлялась легенда о Блоке-теурге как провозвестнике новой религии и культуры. У самого Блока в ту начальную пору его творчества связь с Белым в соловьёвских заветах была глубокой и казалась жизненно необходимой. Даже бытовые обстоятельства их встреч, судя по переписке поэтов, наделялись особым тайным смыслом, воспринимались обоими как отблеск неких «жизнетворческих» ценностей. Но всё же

¹⁰ А. Белый. Воспоминания об А. А. Блоке. Журнал «Эпопея», Берлин, 1922 г., № 3, с. 254.

внутренний путь развития увел Блока от «эзотерических» тем и соловьёвской мистики, что отражалось и на поэтическом новаторстве.

С появлением «Балаганчика» (1906 г.) в отношения двух поэтов врывается напряженнейший конфликт, усиленный и обстоятельствами личного характера. Белый не мог простить Блоку его новые символы, новые мотивы в творчестве; он воспринимает эволюцию поэта как кощунство по отношению к истинным ценностям, прежним соловьёвским заветам.

На отношения Блока и Белого 1905—1908 годов повлияла и острейшая борьба внутри русского символизма вокруг «мистического анархизма», выявившая разные позиции того и другого. Белый воспринял «мистический анархизм» как недопустимую вульгаризацию символизма. На страницах «Весов» появляются его едкие и злобные фельетоны в адрес петербуржцев. Он окатывал их «мистико-анархический пыл струей холодной воды»: «...моя яркая полемика против Иванова, Блока, Чулкова, Городецкого и других "анархистов"-борьба с "обманом". В ответ на соборность, ... я провозглашаю своё отходное: „назад в индивидуализм“»¹¹.

Первые симптомы к сближению поэтов проступают на грани 1908—1910 годов, именно в тот момент, когда Блок размышляет над дальнейшей судьбой русского символизма, а позиция Белого в символизме в определенном отношении приблизилась к позиции Вяч. Иванова. В воспоминаниях 1923 года А. Белый пишет об этом: «В разговорах с Ивановым крепло сближение: в одинаковом понимании религиозно-философских задач; и отсюда же — в одинаковом понимании символизма; ... намечался идейный союз нас троих (символистов): Я, Блок, Иванов...»¹².

Дружеские отношения были восстановлены лишь в сентябре 1910 года, когда наметился новый этап как в духовной и творческой биографии обоих поэтов, так и в истории всего русского символизма. Белого потряс цикл Блока «На поле Куликовом». «Действие этого стихотворения на меня было действием грома ... и лейт-мотивом последнего и окончательного «да» между нами»¹³, признается Белый в 20-е годы. Блоковская вера в Россию, осознание её темы в близкой самому Белому историческо-философской перспективе, признание огромной роли национальной культуры, истории — все это находит глубокое созвучие с размышлениями Белого этих лет. Сближает обоих поэтов и осознанное значение символизма как новой духовной культуры. Белый восторженно реагирует на речь-доклад поэта «О современном состоянии русского символизма», а Блок в ответ на эту реакцию посылает признательное письмо. В том же 1910 году Белый издает «Символизм», итоговую книгу своих статей, которая для Блока «очень нужна и представь себе — близка»¹⁴. Дружеские отношения между поэтами на-

¹¹ А. Белый. Почему я стал символистом. ... ЦГАЛИ, ф. 53, оп. I, ед. хр. 74, л. 24.

¹² А. Белый. Воспоминания об А. А. Блоке. Журнал «Эпопея», Берлин, 1923 г., № 4, стр. 167—168.

¹³ А. Белый. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. В кн.: Александр Блок в воспоминаниях... т. I, с. 319.

¹⁴ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, М., 1940 г., стр. 236.

ладились и были равными до самой смерти А. Блока. Правда, того духовного родства, что было в их юные годы, не установилось более никогда.

В огромном потоке появившихся на смерть Блока откликов нередко проступает осознание личности поэта как духовного ориентира времени, а его кончины как трагедии для русской литературы. Такими были и первые воспоминания о Блоке Белого, написанные сразу же после смерти поэта. Их восторженно-патетический тон созвучен ранним статьям Белого, в которых он творил символистский миф о Блоке. В 20-е годы Белый вновь оценивает Блока как мистика-максималиста: «общения душ мы искали с одинаковой страстностью, — мы, меньшевики, а А. А. „максималист“»¹⁵, подчеркивает полное духовное единение с поэтом и т. д.

Возвращаясь к раннему блоковскому циклу Белый опять утверждает, что «Стихи о Прекрасной Даме» — это «огромная и по сие время не раскрытая новая тема жизненной философии Нового Завета, Антропоса с Софией, проблема антропологической культуры грядущего периода, шквал которого — мировая война 1914 года и русская революция 1917—1918 гг.»¹⁶. Здесь же встречаемся и с парадоксальной мыслью Белого, будто Блок «вследствие ряда несчастных стечений обстоятельств в его личной, литературной и моральной биографии, незаслуженно осудил в себе темы этого времени в драме — пародии «Балаганчик». Именно поэтому он, А. Белый, «всматриваясь» в творческую судьбу Блока начала века, «с риском впасть в полемику» берет на себя высокую миссию и отстаивает «А. А. 1901—1903 годов от А. А. 1907—1908 годов»¹⁷.

Почему А. Белый в творчестве Блока так настойчиво выдвигает на передний план цикл «Стихов о Прекрасной Даме», придает им огромное философско-мистическое значение? Ведь сам же он еще во «Второй Драматической симфонии» начал развенчивать мистические иллюзии о преобразовании мира посредством культа Вечной Женственности и высокой любви, т. е. те идеи и «темы времени», которые, по его мнению, Блок так «незаслуженно осудил» в «Балаганчике»? Блок не только продолжил развенчивание этих иллюзий, но и довел до конца. И тем не менее Белый отвергает Блока периода создания «Балаганчика» и второй книги стихов. Суть этого явления, конечно, в принципиальном различии творческих натур поэтов.

Блоковский «Балаганчик» — это едкая ирония над всеми мистическими догматами соловьевской философии, это переход в иной, земной и трагический мир. У Белого «мистики «Второй Драматической симфонии» только доводят до абсурда идеи Вл. Соловьева, но сами идеи для Белого, в их высшем смысле, продолжают быть значительными и высокими»¹⁸. Белый понимал свои заблуждения, но никогда ни от чего не отходил; разоблаченные иллюзии для него продолжают жить. Именно эти иллюзии он так активно и отстаивает в Блоке после его смер-

¹⁵ А. Белый. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. В указ. книге: т. I, с. 288.

¹⁶ Указ, книга, стр. 217.

¹⁷ Указ книга, стр. 218.

¹⁸ Т. Хмельницкая. Поэзия Андрея Белого. В кн.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта, большая серия. М.-Л., 1966 г., с. 23.)

ти. Такая позиция Белого в это время-принявшего Октябрь, но не расставшегося с кругом символистских идеалистических представлений, — по отношению к Блоку объяснялась общественной обстановкой начала 20-х годов. Она должна рассматриваться как своеобразная форма литературной борьбы за Блока.

Позже, в 30-е годы А. Белый старался связать свою деятельность с новым социалистическим временем и считать себя представителем его культуры. Поэтому и оценки русского символизма начала XX века в написанной им мемуарной трилогии явно переакцентированы. Символизму придан пафос почти революционного движения рубежа веков; сама личность Белого тоже "революционизируется"; особо освещается его организаторская и теоретическая деятельность внутри этого движения, подчеркивается её первостепенное значение.

С этих новых позиций Белый, естественно, возвращается к образу и творчеству А. Блока, его месту и роли в русском символизме и культуре. Блока он теперь показывает как бы своим антиподом, но никак не «духовным братом», признается, что «образ серого Блока произвольно вычищен»¹⁹ на страницах его воспоминаний 20-х годов.

«Стихи о Прекрасной Даме», конечно, вновь в поле зрения Белого. Сопоставляя теперь их со своей Второй симфонией, он отмечает: «То, что у Блока подано в мистической восторженности, мною подано в теме иронии; но любопытно: и Блок и я, совпав в темах во времени, совсем по-разному оформили темы; у Блока она — всерьёз, у меня она — шарж»²⁰. Но этот реальный момент в творческой биографии поэтов раскрывается теперь с иных позиций. Белый, как и в 20-е годы, вновь отстаивает «А. А. 1901—1903 годов», но теперь последовательно снижает роль Блока в истории русской литературы. Всю полемику с поэтом Белый представляет как борьбу против «блоковской мистики»: «...какова же была злость Сережи, когда в шедевре идиотизма (слова его), иль в 'Балаганчике', себя узнал 'мистиком': с провалившейся головой. — Нет, каков лгун, каков клеветник! — облегчал душу он. — Не мы ли его хватили за шиворот: 'Говори-да яснее, яснее!' Он же в свою чепуху облек — нас! — Факт: по мнению многих, — Соловьев и Белый тащили невинного Блока в невнятицу; корень же 'при' между нами: Блок нас усадил в неразбериху свою»²¹. Прибегая к гротеску, используя свои любимые ассоциативные ходы, он наносит последние штрихи и на психологический портрет Блока как художника-мистика: «И вдруг из-за зелени выбежал двор: Блок с женой, с матерью: приехали, — сказал он в нос; с не очень веселой улыбкой раздвинулся рот и мутнели глаза; в сером, отяжелевшем лице подчеркнулись морщинки; пегое пальцецо с короткими рукавами делало его длинней и рукастей...»²² Этот гротескно-памфлетный образ Блока — мистика в мемуарной трилогии выступает контрастом по отношению к Блоку — «духовному брату» в воспоминаниях А. Белого. В нем отразилась и новая позиция А. Белого в литературе и культуре 30-х годов и его нареченность эмоциональная, экзальтированная натура человека, порой неустойчи-

¹⁹ А. Белый. Начало века. М., 1933 г., с. 335.

²⁰ Там же, с. 124.

²¹ А. Белый. Между двух революций. Л., 1934 г., с. 25.

²² А. Белый, указ. соч., с. 22.

вого во взглядах и мнениях но каждый раз искренне верившего во все, что он писал о Блоке. У Белого в критических работах по сути — варианты все одного и того же типа Блока: художника-символиста, мистика. Но эти варианты разнятся контрастностью цвета. В начале века и в 20-е годы краски яркие, мажорные; в 30-е годы — серые и черные. И несмотря на эти варианты, выражающие полемический накал литературной борьбы, Белый сохранил до конца своих дней чувство внутренней близости к Блоку.

Исследователям русского символизма нужно учитывать все эти особенности личности Белого, интерпретатора Блока. В противном случае может быть искажена суть разногласий двух крупнейших представителей русского символизма, специфика их творческого пути. Изучение мемуарной трилогии Белого без сопоставления её с ранними критическими статьями о Блоке, вне контекста всей проблематики взаимоотношений двух поэтов может привести к неправильному выводу о том, что А. Белый был «революционнее» Блока в своем принятии 1917 года. В самом факте противопоставления своей «революционности» идейной «косности» Блока А. Белый, конечно, близок Г. Чулкову и Сер. Городецкому.

В 20-е годы патетический тон Белого в адрес Блока-символиста раннего периода творчества и его цикла «Стихов о Прекрасной Даме» был подхвачен и другими критиками. Так, особо выделяет из творчества Блока этот цикл стихов Вл. Пяст, потому что они пронизаны «горним светлым лучом», полны «высот серафических», на которых «пребывает дух творца»²³. Вторит ему и П. Перцов: «Я и теперь считаю 'Стихи о Прекрасной Даме' самым чудесным из чудес Блока»²⁴. Из всего творческого наследия поэта выделялось лишь то, что соответствовало духу идейных настроений самих критиков. Вл. Пяст последней великой радостью для себя считает стихотворение «Грешить бесстыдно, беспробудно». Поэзия позднего периода радовала меньше, «прочее же доставляло невыносимую, неизбывную боль». Эту, боль Естественно, причиняла поэма «Двенадцать», ибо «какой же морок, какой же альп» водил рукой поэта, когда он писал: '...не трусь, пальнем-ка пулей в Святую Русь?'» Появление поздней лирики, в частности, поэмы «Двенадцать» Пяст объясняет тем, что в Блоке-человеке «демон извращенности появился», толкнувший поэта на это «кошунство»²⁵.

Мистико-религиозное начало раннего творчества Блока в работах 20-х годов, как и в начале века, переносилось и на живой облик поэта. Образ поэта — «заоблачного воина», рыцаря Прекрасной Дамы, у которого в лице «строгий крест» мелькает на страницах работ Сер. Соловьева, Эллиса, В. Зоргенфрея и др. Крайнее проявление такого образа — облик Блока "как светлого инока", у которого "тайное единение с Христом". Именно поэтому Вл. Пяст в общении с поэтом испытывал тайну, она «заклучалась в трепетном касании иных миров, которое исходило от Блока, из его стихов, из него, как человека»²⁶.

Критикам хотелось «увековечить» Блока, погруженного лишь в мир личных

²³ Вл. Пяст. О первом томе Блока. Сб. «Об Александре Блоке», Пг., 1921, с. 213.

²⁴ П. Перцов. Ранний Блок. Изд-во «Костры», М., 1922, с. 11.

²⁵ Вл. Пяст. Воспоминания о Блоке. Изд-во «Атеней», Пг., 1923 г., с. 48—50.

²⁶ Вл. Пяст, Указ. соч., с. 9.

и душевно-религиозных переживаний. Такой духовный облик поэта уже существовал в символистской критике начала века, он отвечал главному тезису символистской культуры того времени: «высшее творчество мистическое, мистицизм свойствен нашей духовной сущности»²⁷.

В широком плане подобное восприятие Блока в начале XX века тяготело к историсофским и историко-культурным типологическим схемам, диктовалось идеологическими моментами времени и породило острую постановку вопроса о предназначенности жизненного и творческого пути Блока-художника. Эта предназначенность, особая поэтическая миссия поэта предполагала независимость поэта от конкретной общественной жизни и целиком опиралась на конструируемые символистами мистико-религиозные схемы идеалистической философии.

В 20-е годы такой облик Блока-художника активно отстаивали те критики, которые либо не смогли окончательно порвать с кругом символистских идей и потому продолжали творить «легенду» о Блоке-мистике (Вл. Пяст, Эллис, Сер. Соловьев, Зоргенфрей, А. Белый и др.), либо в условиях нового послереволюционного времени поспешно натягивали на себя маску «революционера» (Г. Чулков), либо слишком уверенно заявляли о своей «бесповоротной» дороге в революции (Сер. Городецкий).

Блоковское принятие революции воспринималось критиками, далекими от всякой революционности, как гибель художественного таланта поэта (В. Зоргенфрей, Вл. Пяст и др.). А Б. Энгельгардт полагал, что. Блок, «поправший былые святыни, убивший свою мечту, познавший ложь и пустоту современной ему жизни,» погиб не только как поэт, но и как человек²⁸.

Желание критиков 20-х годов реализовать различные версии об отношении Блока к революции: о её неприятии, резюверении в ней, о том, что революция погубила поэта, — было огромное. Иванов — Разумник, либеральный народник, в 1918 году приветствовал принятие революции Блоком, написал предисловие к поэме «Двенадцать». После смерти Блока характеризовал его как «поэта Революции с большой буквы», который связал свое имя не с той политической, не с той социальной революцией, что именуется с малой буквы, а с «той единой и подлинной революцией, которую недаром и сам он писал с большой буквы»²⁹. Оценку такой «Революции и революционеров с большой буквы» дал В. И. Ленин, критикуя при этом левых эсеров, веривших в стихийность и не понимавших классовой сути и реальных целей революции. После 1918 года они проповедовали о «новом облике» революции, а позже о её «гибели». В статье «Памяти Блока» Иванов-Разумник на собственный вопрос, как это случилось, что поэт революции не пережил революции, отвечал явно с левозеро-эсеровских позиций: «не душа Блока изменилась, а изменилась душа революции»³⁰.

Проецируя свои собственные взгляды на революцию, на личность Блока,

²⁷ Е. А. Аничков. Предтечи и современники. Сиб. 1910 г., с. 86.

²⁸ Б. М. Энгельгардт. В пути погибший. Сб. «Об Александре Блоке». Изд-во «Картонный домик», Пг., 1921, с. 34.

²⁹ Иванов-Разумник. Памяти Александра Блока. Сб.: «Памяти Блока», П. 1922, с. 62.

³⁰ Указ. соч. с. 55.

переживавшего в 1920—1921 годах трудное время раздумий и тревог по поводу «замедления» революционного процесса, Иванов-Разумник пытался заверить всех в том, что Блок разочаровался и навсегда порвал с революцией в конце своей жизни.

Вся обширная критическая литература 20-х годов о Блоке несла в себе знак времени, прошедшего с момента свершения Октябрьской революции. В духовной жизни людей оно оказывалось чрезвычайно насыщенным размышлениями о путях исторического развития России и ее культуры. Большая часть символистской критики принадлежала, если не всегда ровесникам Блока, то его современникам и потому менее всего отличалась объективностью критического взгляда. Печать субъективизма, идеологической и художественной борьбы присутствует постоянно. Нужно было время, исторический опыт действительности, чтобы взглянуть и на Блока и на его эпоху с определенного расстояния, в нужной и обобщенной перспективе.

Недостаточность перспективы сказалась и на первом значительном исследовании в блоковедении — книге В. М. Жирмунского о творчестве А. Блока. Эта работа ученого непосредственно связана с его предшествующими работами о романтизме и выражает стремление научно аргументировать представление о Блоке-символисте романтического склада.

Концепция романтизма в представлении ученого тех лет опиралась как на общие философско-культурные размышления, так и на конкретную художественную и общественную жизнь России того времени, в частности, и на поэтическое творчество Блока. Романтизм — это особый тип миропонимания, активного отношения к жизни и культуре; духовно-эстетический идеал. Романтизм — это и художественное направление с присущим ему особым рядом литературных признаков; он постоянно стремится к разрушению застывших, канонизированных художественных форм «во имя идеала новой формы».

Поэтому первая работа Жирмунского о Блоке в своих основных устремлениях направлена на выявление особенностей творчества Блока с позиций взаимоотношения жизни и искусства.

Жизненный путь, поэтическая миссия, все развитие поэзии Блока определяются «сознанием присутствия в мире бесконечного, божественного, чудесного». Это сознание окрашивает собой все его поэтические переживания, придает им новый смысл, а жизненный путь поэта оно превращает в «религиозную трагедию, в которой каждый новый шаг — приближает или отдаляет от божественной цели».

Что касается таких поэтических произведений Блока, как стихи о России, то они соприкасаются с «традицией религиозного течения русской общественной мысли,» потому что поэта волнуют не политические судьбы страны, а «религиозное спасение её живой души — божественное призвание, предначертанный путь,

³¹ См. работы В. Жирмунского: *Немецкий романтизм и современная мистика*. Спб., 1914 г., *Религиозное отречение в истории романтизма*. М., 1919 г.

победы и поражения на этом пути». Точно так же, по мнению Жирмунского, сам Блок оценивал и личную судьбу³².

Последовательным завершением этого явления в творчестве Блока предстает в анализе В. Жирмунского поэма «Двенадцать». Она, как и все творчество поэта «никаких точек соприкосновения с политикой, партийными программами, боевыми идеалами» не имеет, проблема её — не политическая, а религиозно-нравственная, и в значительной степени — индивидуальная, а не общественная. В революции 1917 года Блоку удалось «подслушать какие-то новые ритмы ненаписанной марсельезы», но породила его с ней та «стихия народного бунта с Богом или против Бога», в которой Блок ощутил нечто глубоко родственное своему собственному духовному максимализму³³.

В анализе В. Жирмунского блоковского «чувства жизни» отчетливо вырисовывается романтический культ Блока как поэта-пророка. В. М. Жирмунский, находясь во власти своих тогдашних настроений, в концепцию романтизма привносил существенные элементы религиозно-нравственного проповедничества и построенный идеалистической культуры.

Обратившись к анализу «искусства поэта», ученый раскрыл основополагающие моменты блоковской поэтики. В этом непреходящая ценность его ранних работ о Блоке. Он впервые коснулся вопроса изучения блоковского полисемантизма, указал на формы контраста, алогизма, катахрез, оксюморон, раскрыл содержание поэтических символов и «стихотворный метод символизации» у Блока. Ценны его наблюдения метрико-ритмического характера блоковского стиха. Особая заслуга Жирмунского состояла и в том, что он выделил одну из важнейших сторон блоковской поэтики — её сложную метафоричность. Вот что он писал: «Блок — поэт метафоры. Метафорическое восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преобразование мира с помощью метафоры — не произвольная игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни». Метафора Блока в анализе Жирмунского предстает как средство иррационализации действительности.

Связывая воедино блоковское «чувство жизни» и «искусство поэта», Жирмунский приходит к выводу, что «романтическая стихия русской жизни и русской поэзии достигла вершин своего развития» в творчестве Блока; все его поэтическое наследие — это «событие в истории русской романтической лирики,» а сам Блок — это «последний поэт-романтик», романтическая стихия в его творчестве «сделала из символизма критическую, революционную эпоху в развитии русской поэзии»³⁴. Правда, всю романтическую направленность творчества Блока исследователь искусственно связал с религией. К сожалению, эта негативная сторона данной работы — сведение сложности идейного содержания отдельных, важных для эволюции Блока произведений к религиозно-нравственному миропониманию — проявилась и в других работах В. Жирмунского. Общественная значимость блоковского поэтического наследия ускользали

³² В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока. Сб.: «Об Александре Блоке», Пг, 1921 г., с. 32, 94.

³³ Указ. соч., с. 98.

³⁴ Указ. соч., с. 164—165.

в то время от внимания ученого. В этой односторонности оценки Блока сказались, естественно, историческая ограниченность взглядов В. М. Жирмунского 20-х годов.

Но к творчеству поэта ученый возвращался всю жизнь, внося коррективы в свои работы ранних лет. Об этом свидетельствует, например, его последняя книга «Драма Александра Блока «Роза и Крест», где мотивам, ранее им не замеченным, Жирмунский отводит отдельную главу. Достоин особого внимания и тот анализ зрелого символизма в творчестве Блока, который был сделан ученым в его поздних работах о поэте. В данной работе привлекает к себе внимание следующее положение: творчество Блока в интерпретации Жирмунского хотя и окрашено в религиозные тона, всё же несет в себе активное начало, разрушает застывшие формы в поэзии, а сама личность Блока отличается духовным максимализмом. Именно поэтому Жирмунский определяет блоковское искусство как высшую ступень символизма в русской поэзии.

Сергей Есенин
(Певец родной земли)

И. Ч. ВАРГА

О Есенине во всем мире писали много и многие. Буржуазные критики хотели провозгласить Сергея Есенина одной из ведущих фигур декаденства, русские белоэмигранты — жертвой советской власти. Вокруг его имени много заблуждений, выдумок и клеветы¹. Советская история литературы проводит концентрированное, восполняющее пробелы исследование о значении Сергея Есенина, о том достойном месте, которое занимает он в развитии русской лирики. Один из исследователей творчества Есенина, Е. Наумов пишет: «Есенин прожил всего лишь тридцать лет. Но след, оставленный им в советской поэзии, настолько глубок, что его не стерли ни усилия некоторых глухих и слепых его современников, ни последующие десятилетия, в которые ощутимо дала о себе знать инерция недоверчивого и предвзятого отношения к поэту»².

Есенин настолько значительный русско-советский поэт начала столетия, что его по достоинству можно поместить только на фоне европейской истории литературы. В обстановке общественных брожений начала столетия, крайне напряженного развития хоронили прошлое: 19-тый век. Характерной чертой марширующей в революцию общественной действительности является непримиримая борьба нарождающегося нового и яростно защищающего свое господство старого. В это переломное время ведущей силой классовой борьбы, прогресса вместо крестьянства становится набирающий силу рабочий класс. Водружающий знамена на улицах народ сменил выполнивших свою историческую миссию «людей земли» — крестьянство. Решающим фактором в Центральной и Средне-восточной Европе, а также отстававшей в своем развитии Испании был общественный вес и уклад жизни крестьянства. В лебединых песнях последних певцов этого великого исторического класса³ русского Сергея Есенина, испанца Федерико Гарсиа Лорки и группы венгерских народных писателей, лучшие стремления которых сформулировал великан венгерской социалистичес-

¹ Советская литература для иностранцев. М., 1968. стр. 152.

² Е. Наумов. Сергей Есенин. Л., 1969. стр. 3.

³ М. Czine: Népi irodalom (Народная литература), *Jelenkor*, 1963. № 7. стр. 628.

кой литературы Аттила Йожеф, звучит прощальная историческая мелодия крестьянства. Традиции и современность, соединившись в их искусстве с сознанием социалистической ответственности, становятся фактором творческой ценности. Путеводная звезда их идеологического творчества — преданность народу, родной земле и долг перед ними.

Поэзия Лорки несет в себе прекрасный чувственный накал и новую поэтическую точку зрения. В точке пересечения разных культур он натолкнулся на древние, полные жизни слои народной поэзии. Исключительная сознательность, характерное богатство метафор, сверкающий диалектными красками язык, захватывающе-современная картинность — все это характеризует лиру Лорки. Он смог сплавить в синтез древнее с современным сюрреалистическим восприятием, в драматической поэзии с игривостью, доходящей до причудливости. Испанские мотивы, стройные минареты гранадского пейзажа, разновидности небесной и земной любви, песни гитаны, богатый фольклор достигают в искусстве Лорки необыкновенной глубины. Чистейшие озера его поэзии питали обильные источники испанской народной жизни, народной поэзии и литературы его современников.

Кроме вечных источников поэзии — жизни, любви, смерти-, принятое на себя народное наследие, глубокая преданность родной земле роднит Лорку с выросшим из родного пейзажа, пишущим свои стихи кровью сердца Сергеем Есениным, прекрасные по-современному произведения которого сохраняют древнейшие духовные памятники, впитанные с материнским молоком далекие мелодии. Созданный в прошлом поэтический синтез русской и испанской действительности Есенина и Лорки имеет близнеца в венгерской поэзии: Аттилу Йожефа, показавшего с излучающим красоту древних народных песен искусством современно истолкованные национальные и социальные идеи в поэтическом единстве, в охватывающей Вселенную картине мира. Решившая судьбу поэта, обогатившая его поэзию миссия, определившее ясность идей переживание, — справедливость и красота, берущие начало из глубин солидарности бедного люда. Не в типологических, стилистических совпадениях, а в судьбах, в складе поэтического таланта, в величине порядка поэзии, в глубинных слоях духа и характера родственны, гениально похожи друг на друга эти три звезды первой величины, излучающие новый свет. В их искусстве создается поэтическое обобщение народных, классическо-национальных, всемирнолитературных и современных новаторских стремлений.

1. Величайший русский поэт метаморфозы — Сергей Есенин (1895—1925). До сегодняшнего дня его образ и творчество окружает нимб и теневая сторона легенд. Чудеснее сказки действительность в том, как начал Есенин и, воспев свою судьбу, занял достойное место в русской литературе. Из рязанской деревни Константиново через церковную учительскую семинарию в Спас — Клепиках, привела его дорога в Москву⁴. Мятежная душа гонит поэта дальше. Он идет по следам трудолюбивых предков, нанятых в далеких краях на сезонную работу, завоевывать город, — мир больших возможностей. В наполненном на

⁴ А. Есенина. Родное и близкое. М., 1968. стр. 5.

всю жизнь сказочном мешке несет он свой талант и любовь к родной земле в Петербург, место наречения его поэтом.

Первыми учителями его были крестьяне и пастухи, которые знали, что труд — это созидание, каждодневное испытание на ценность. Свою человечность они защищали древним оружием: народными сказками и песнями, сохраняли в мечтах о свободе. С мужественным достоинством принимали они судьбу. Среди этих людей, под утренними зорями прошел Есенин школу познания людей, школу долга. От матери он унаследовал душевный склад, любовь к песням, стремление к готовой на помощь дружбе, блистательную таинственность детских сказок; от отца, привыкшего к городу молчаливого мясника, — излучающее тепло лицо, восхитительную улыбку, сияющие васильковые глаза. Родная земля подарила ему ту архимедову точку опоры, откуда можно обозреть и измерить личную судьбу и судьбу народа. Он впитал в кровь радости и боль людей труда, природную красоту русской земли, место их существования. Любви к свободе его научил безграничный мир впечатлений деревенских детей. В обстановке работы и веселья приросли к его сердцу пейзаж, деревня, армия друзей. Главное впечатление, до смерти не иссякаемый поэтический источник этого драчливого, неугомонного разорителя гнезд — рязанский пейзаж, до самозабвения любимая бесконечная русская степь, родина соревнующейся с ветром и временем, летящей как птица тройки:

«О РУСЬ — малиновое поле
И синь, упавшая в реку; — ...
... Но не любить тебя, не верить —
Я научиться не могу».

(Запели тесанные дроги)

Тоска всей жизни гнала поэта в таинственный мир рязанских холмов, лугов и заводей по берегам Оки. Он любил скакать на неоседланной лошади, как охотничья собака любил плавать в озерах за подстреленными утками⁵. Из всех тяжелых крестьянских работ самой достойной мужчины считал косьбу. Ранним утром любил косить росистую траву, когда чистейшие часы природы закаляют тело, освежают душу. Впечатления детства и юности воспламеняются стихами. В его поэзии как человек живет, дышит природа, растительный и животный мир. В сумерках белеют стволами березы, в лунном свете блюдут свои тайны речные заросли. Он умел слиться со своим народом, чтобы поэтически выразить его судьбу, литературно ее отпраздновать. Он стал поэтом обреченного на неграмотность, — его мать могла написать только свое имя —, лишенного прав, отстраненного от умственных возможностей, созидающего историю и защищающего свою родину народа. Народа, создателя и хранителя духовных богатств, будни и праздники которого он воспел в своих стихах. Высшим примером для Есенина были Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Кольцов, Некрасов, которые обратили его внимание на литературные ценности, берущие начало в обществен-

⁵ См. На родине Есенина. М., 1969. стр. 7—8.

ных истинах⁶. В их наследии и в народной культуре нашел Есенин мелодию истины, закон мира. В качестве духовного наследства он получил мир представлений, определяющий его поведение, стиль и мировосприятие.

На родную землю возвращался всегда тот босоногий юноша, который когда-то ходил по ее тропинкам, который всем сердцем любил ее:

«Тот, кто видел хоть однажды
Этот край и эту гладь,
Тот почти березке каждой
Ножку рад поцеловать».

(Мелколесье)

Он концентрирует жизненный опыт в лирическую ситуацию, в начальные впечатления:

«Пойду в скуфье смиренным иноком...
... Счастлив, кто в радости убогой,
Живя без друга и врага
Пройдет проселочной дорогой,
Молясь на копны и стога».

Он может выразить чудеса природы и всего живого: шепот берез, крик летящих журавлей, грусть полей, игру красок предрассветной Оки, рвущей в паводок канаты парома, серебристый свет луны, деревенские мотивы крестьянской действительности:

«Черепки в огне червонца.
Дед — как в жамковой слюде.
И играет зайчик солнца
В рыжеватой бороде».

(Дед)

Бьется мать над хлебной лопатой, на ручках плуга кудахчат наседки, «на дворе обедную стройную запевают петухи», и в какофонии звуков:

«А в окне на сени скатые,
От пугливой шумоты,
Из углов щенки кудлатые
Заползают в хомуты».

(В хате)

Проникновенно передает он тоску чувствующей свой конец коровы. В воспоминаниях она видела шкуру своего теленка, сохнушую на дереве:

⁶ См. Воспоминание о Сергее Есенине. М., 1975.

«Жалобно, грустно и тоше
В землю вопьются рога...»,
«Снится ей белая роща
И травяные луга».

(Корова)

Некоторые из ранних стихотворений не только зрелы, но и носят определенно есенинские черты:

«Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Кленочек маленький матке
Зеленое вымя сосет».

Он мечтает о березовой роще на родной земле, где у пылающего костра в минуты отдыха во время косьбы, на деревенских ярмарках ощутил вкус родных слов, слушал веселых песенников и колоритную речь друзей-сказочников, где старообрядец-дед научил его не только буквам, но и подготовил к жизненной борьбе:

«Ты ли, Русь, тропой-дорогой
Разметала ал наряд?
Не суди молитвой строгой
Напоенный сердцем взгляд».

(На плетнях висят баранки)

Его первые опыты ограничиваются узким кругом, но источники впечатлений сильны. Поэтический голос Есенина пока поражает не столько богатством и разнообразием, сколько бодрой свежестью. Оригинальность конкретного мышления, скрытые связи между человеком и природой, колебания души он выверяет бесконечной вечностью. В глубине пантеистического обожествления природы веры в бога прячется жажда любви. Он, оторвавшийся от деревни обожатель красоты, поднимается до несущей культуру прослойки и сам становится творцом культуры.

Во время своего пребывания в Москве, в юности, в поисках своего места и удачи он встречается с движением, развившем в нем человечность. Он ведет письменную агитацию и становится участником движения солидарности. Восьмерых его товарищей арестовывают, у Есенина тоже был обыск. Он попадает в полицейские списки. В его деле пишут, что он делал и что не делал. Поэт начинает заниматься в народном университете Шанявского, но из-за недостатка средств не смог продолжать учебу. Приезд в Петербург стал поворотным моментом в его судьбе. Первая, определившая литературную судьбу Есенина встреча состоялась с Блоком, которому он принес свои стихи, завернутые в крестьянский платок. Признав талант, Блок, Городецкий, Горький поддерживали его. От Блока он получает достойное внимания предупреждение: не спешить, талант созревает только со временем в работе.

Петербургская интеллигенция почувствовала в нем юношеский размах, свежее здоровье, аромат деревни. Он попал в поток литературной жизни. Его забрасывают приглашениями. Как общественное явление стал модным парень в синей рубахе и его поэзия. Успех Есенина можно сравнить с успехом Пушкина. По словам Горького: «Город принял его с таким восхищением, с каким лакомки принимают землянику в январе»⁷. Горькая судьба его изменилась. Из кристальной глубины он выплыл на мутную поверхность. Он начал, как начал Рембо его поэтической известности предшествовала интенсивная работа. Есенина, провозглашенного врожденным талантом, хотели привлечь в свой круг и декаденты. Армия друзей и лжедрузей собралась вокруг поэта. Предупреждение Блока стало еще более актуальным. В салонном мире богема рядится во внешний блеск. Горький лаконично характеризует: «Друзья поили его вином, а женщины пили его кровь.» В петербургских салонах, знакомящийся с артистическим образом жизни Есенин ради успеха и карьеры принял предназначенную ему роль: на корабле выступлений и богемы он поплыл в открытое море литературной жизни. Между тем возросла опасность потерять голос эпохи в салонных разговорах, который далеко слышен не в пространстве, а во времени. Деревенский, крестьянский поэт выступает против узкого, косного определения его как поэта, и сознание своей роли основывается на знании самого себя. Есенинскому рано и ощутимо появившемуся таланту надо было расчистить место в джунглях современной ему литературной жизни. В начальный период в Есенине достаточно способности направлять и поддерживать свой талант. Он завязывает дружбу с популярным крестьянским поэтом Клюевым:

«Апостол нежный Клюев
нас на руках носил».

(О муза, друг мой гибкий)

С его помощью в конце января 1916 года появляется первый самостоятельный сборник стихов Есенина. Этот сборник составил сам поэт из стихотворений, написанных в 1910—1915 годах под названием «Радуница» (День мертвых), что означает в православии многодневный, пасхальный весенний день мертвых. Второй сборник «Синева» увидел свет в начале 1918 года. Первый сборник вместе с Клюевым критики называли народным золотым цветком. Увеличиваются постоянные эпитеты: синеглазый, златокудрый, пастушок, Лознгрин. Сопереживатель народной судьбы, влюбленный в землю и народ, посылает древний привет; внутреннюю связь, древнейшее сплочение земли и человека. Своему рождению он тоже придает мифологическое значение и форму:

«Родился я с песнями в травном одеяле.
Зори меня вешние в радугу свивали»⁸.

(Матушка в Купальницу по лесу ходила)

⁷ П. Ф. Юшин. Сергей Есенин. М., 1969, стр. 22.

⁸ Szergej Jeszenyin: Válogatott művei. (Избранные произведения) Бр., 1977.

В стихах начального периода мало солнечного света, зато часто появляется размытый, предрассветный, сумеречный и особенно лунный свет. Это не мир безмятежной, незыблемой идиллии. Поэт наряду с жизненными и жанровыми картинками показывает исторические и общественные бури действительности. Появляется ноющая действительность, где страдает даже дикая крапива:

«В том краю, где желтая крапива:
И идут по той дороге люди,
Люди в кандалах»

Из поэта, который противостоит действительности, вырывается признание чистого „я” в качестве защитного жеста, включавшего в себя и сомнение:

«Одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист».

На него оказывают влияние некрасовские эмоции, очищенная кольцовская простота, лермонтовская грусто-приятная меланхолия и желчное идейное и общественное восприятие гоголевского реализма, его любовь к природе. Есенин сплавливает в органическом единстве разнообразные влияния. Его цель — разработка образности, индивидуального языка, ни с чем не сравнимого поэтического голоса. Он пишет в «Синеве»:

«Новый путь мне уготован
От восхода на восток».

(Там, где вечно дремлет тайна)

Стихотворени певца красоты преподносят замкнутый мир бедности, мир, где рождаются песни. В разных вариациях подчеркивает основную мысль: «Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины — основное в моём творчестве.» До конца жизни остается верным родному краю, расширяющемуся в «улыбчивую родину». В своих стихах он так пишет об этом:

«Любовь к родному краю
Меня томила
Мучила и жгла».

(Стансы)

Его слова напоминают Лермонтовскую, Пушкинскую любовь к родине:

«Ой ты, Русь моя, милая родина,
Сладкий отдых в шелку купырей».

(Русь)

До самой смерти сопровождает его пробудившееся и постоянно углубляющееся чувство общественной ответственности. На заказ даже под угрозой попасть в штрафной батальон не пишет стихов, когда дочери царя посещают солдатский госпиталь, в Царском селе, где во время войны нес свою службу поэт. Он славит не княжон, а пишет об умирающем отран солдате.

2. Поэт с воодушевлением принимает революцию, но оценивает ее с точки зрения крестьянства. Его взгляды и идеи формировались в разнообразной идейно — социологической среде. Скифская идеология затрудняла правильное понимание революции. Поиски исторической справедливости шли в разных направлениях, пока в великих страданиях не родилась и стала действительностью идея. Открывшая широкое поле революционной деятельности. В сентябре 1918 года выходит из печати «Преображение», а осенью 1920 — «Третьяница». Как и поэты-современники Есенин использует много библейских, религиозных картин и компонентов. Главная причина в том, что эту неповторимую в мировой истории революцию, он хотел воспеть, как событие с сократальным значением, в библейской, псалтырной красоте стихах. Борющиеся во имя народа, милосердные и проклинающие пророки Старого Завета могли дать толкование революционному движению в эту ждущую мессию эпоху, желанию обновления существующему строю. Есенин написал музыкальную кантату в честь погибших героев революции Ленин открыл мемориальную доску у Кремлевской стены в первую годовщину революции под величественное звучание слов Есенина:

«Новые в мире зачатъ,
Зарево красных зарниц...
Спите, любимые братья,
В свете нетленных гробниц».

(Кантата)

В бурную, полную противоречий эпоху и поэтический путь, и личная жизнь осложнены. Старая Россия превращается в советскую родину через кровавые жертвы и сверхчеловеческие трудности. Вместе со своим народом он идет до конца по пути общественных и духовных преобразований. Всем своим существом сливается Есенин с судьбой народа, слушает пульс и сердцебиение эпохи. Он чувствует, что переломная линия исторических изменений проходит через его сердце. Он испытал горечь кризисов, альтернатив, иллюзий, заблуждений. Есенин искал песню нового времени и уловил радость обновления:

«И теперь, когда вот новым светом
И моей коснулась жизнь судьбы,
Все равно остался я поэтом
Золотой бревенчатой избы».

(Спит ковыль)

Но из эмоциональной революционности поэт не смог стать революционером действительности. Гражданская война, нищета опустошали и ослабляли страну.

Революция собиралась не разрушать, а на руинах прошлого строить новое. Иллюзии разбились, появились сомнения. Мечта о мужицком рае была разрушена действительностью. Есенин понял:

«Не разбудишь ты своим напевом
Дедовских могил!»

(Проплясал, проплакал дождь осенний)

Но понимание — лишь условие, а не полное принятие, отождествление с действительностью. В «Сорокоусте» появляется поэтической выражение личного впечатления, образ жеребенка в неравном соревновании с локомотивом:

«Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда он, куда он гонится?
Неужели он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?»

(Сорокоуст)

В подводящем итог стихотворении «Это я» поэт определяет свое место:

«Я последний поэт деревни,
Скромн в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кадящих листвою берез».

Машина, железный конь приходит на землю, нарушается внутренняя идиллия, колосья ржи с кротким протестом говорят „нет“:

«Неживые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будут колосья — кони
О хозяине старом тужить».

В поэтическом противопоставлении прошлого с будущим, строящимся в настоящем говорит и оправданное чувство опасности: могут ли быть сохранены ценности прошлого и природы для будущего, или нарушится гармония человека и природы и в грядущем промышленном обществе будет природа искусственным продуктом и будет ли это историческим заблуждением человека? Лошадь является воплощением природной культуры и красоты. Это животное во многих смыслах поэтический символ. Сохранение биологического равновесия и природной гармонии до сегодняшнего дня — актуальная задача. В после-революционном развитии Есенин ясно не видел роли и места крестьянства. Это доказывает кроме лирики и программное заявление под названием «Ключи Марии», написанное в сентябре—ноябре 1918 года и увидевшее свет в 1920 году. (Слово *Мария* в русской секте флагелистов значит „душа“). Есенин один из главных организаторов группы имажинистов. Он подписывает их манифест,

но не во всем согласен с ними. В стихотворении «Быт и искусство» (1921) высказывает уже принципиальное и идейное несогласие, что является доказательством того, что в этой среде жива была в нем потребность творческого сознания и теоретической ясности. Члены группы хотели бы провозгласить его вождем, но Есенин уклоняется от главенства. В нем живет жажда работы и в эти годы испытаний его человечности и таланта. Он горд тем, что пьяным не написал ни одной строчки. Он знает, что поэзия требует всего человека и чрезвычайной интеллектуальной концентрации. К нему тоже относится мысль Ади: поэт, писатель, «пишущий народ» молящий, слабый и жалкий, но когда пишет, он возвышается до лучших человеческих и писательских качеств, и самые чистые мысли, самые прекрасные чувства сердца заполняют стихотворение. Подписывающий манифест имажинистов, Есенин не может быть измерен никакими программами. Его поэтический талант вырастает из любых программ. Доказательство его величины именно то, в чем он пошел дальше программы современников-имажинистов. Он отходит от Клюева, у которого «в стихах только изображение жизни, а изображать нужно саму жизнь.» Он со страстью ищет выход, и это приводит его и разрыву с учителем и другом. Есенин прощается с деревенскими декорациями, лаптями, одеждой в петушиных гребешках, как в свое время простился Маяковский с желтой рубашкой — символом эпохи футуристов. Поддевку меняет на цилиндр, из преуспевающего крестьянского поэта сознательно хочет превратиться в первого русского поэта, поэта европейского. Самым авторитетным для него примером окончательно станет Пушкин, и поэзия Есенина превратится из поэзии просто простой в поэзию просто богатую. В начале 1921 года самостоятельным сборником выходит «Исповедь хулигана», позже из написанных в 1921—23 годах стихов поэт составляет вариации «Москва кабацкая». Цвет, интонации, настроения, образность, профессионализм — все это признак изменений. Становится сознательнее символика его поэзии. Любимые цвета: синий и золотой. Основные значения синего: нежность, мягкость, далекая красота, желание. Золотой — полнота жизни, богатство цвета, иногда сложный символ прощания. Золотой путем аналогий цвета связывается с солнцем, — источником всей жизни на земле. Рябина — символ печальной женщины, береза — женской чистоты. Поэтическое выражение осеннего листопада: «Осень — рыжая кобыла — чешет гриву»⁹.

Есенин главное действующее лицо шумных скандалов в эпоху «кафе» в советской литературе, когда сцена являлась главной трибуной¹⁰. Его путь часто недалек от тех, которые нападают, ненавидят и не понимают его. «Исповедь хулигана» — основная лирическая ситуация, исходное положение для признания. Это стихотворение частью воспоминание, большей же частью пережитое лирическое состояние. Это широкое развертывание впечатления о существовании. Стихотворение, кроме обрисовки ситуации, отражает губящее личность своеобразное душевное состояние, взывающее из глубины жизни, «из вонючей ямы», показывает эмоциональную обстановку переживания, хотя подробно не рассказывает о причинах ощущения горечи жизни. Стихотворение не ограни-

⁹ Hagyomány és újítás. (Традиция и новаторство) Bp., 1966, 88.

¹⁰ Szergej Jeszenyin versei. (Стихотворения Сергея Есенина) Bp., 1965. st.

чивается только моментом жизненного кризиса. В амбивалентном признании пробиваются поиски радости, желание чистого видения, потребность в любви, затерянность, угроза. Все более известный скандалами поэт ищет убежище в «необузданных» ночах. Причины этого были не только личные, но и глубоко общественные, скрывающиеся в окружении. Вступление стихотворения с элементарной искренностью «хочу, чтобы любили», «глядя, видели», признает:

«Не каждый умеет петь,
Не каждому дано яблоком
Падать к чужим ногам.
Сие есть самая великая исповедь,
Которой исповедуется хулиган»
(Исповедь хулигана)

Исследование еще не внесло ясности в круг сюда относящихся зависимостей, а без этого нельзя обрисовать с достаточной глубиной его творческий путь. Необходимо частично модифицировать и переоценить до сих пор существующие взгляды, чтобы избежать преувеличений двух направлений, фетишизма, ловушки несправедливо строгой критики. Артистическая богема подняла до совершенства сомнительное существование в мире московских закоулков, литературных кафе, гостиниц. Пьяный водочный угар становится спутником жизни, который скрывает в себе опасность неограниченной свободы. Безграничная жажда жизни, дерзость щеголяющих силой деревенских парней — только далекий отголосок пережитой ситуации; нагоняющих скуку, но забавных для других скандалов. Есенин как и Пушкин быстро сгорающая лирическая натура. Свечу своей жизни он сжигал с двух концов. Как лирик Есенин считал важным содержание жизни, а не продолжительность. Не убедительно, уклончиво объяснение:

«И похабничал я и скандалил
Для того, чтобы ярче гореть».
(Мне осталась одна забава)

Патриархальных взглядов поэт с трудом привыкает ко все убыстряющемуся течению жизни, рано просыпающейся, никогда нет утихающей суете большого города. Его привлекают призраки вместо настоящего света жизни. После бессонных ночей наступает знобящее отрезвление. Накапливается горькое уныние, появляется оскомина к жизни. Тоска, неумеренность вызывают патологическую жизнь. Есенина формирует город, жизненная среда, а не он сам создает свое окружение. Его надежды, будущее обращены в прошлое. Он бывал и среди благополучия, слушая послания капризницы — судьбы. Но иллюзиями жить невозможно, надо брать на себя ответственность за настоящее. Субъективное сознание существования и видение поэтического „я“ согласовываются. Стремление к самопониманию определяет и самовоззрение. В его поведении парадоксальный жест самозащиты, принимающее вызов самоутверждение выливается в признание. Основные элементы самоанализа:

«Не ругайтесь. Такое дело!
Не торговец я на слова.
Запрокинулась и отяжелела
Золотая моя голова.»

Сознание действительности не позволяет подняться на поверхность лирическому настроению памяти:

«Ты. Рассея моя... Рас...сея...
Азиатская сторона!»

(Снова пьют здесь)

В объяснении жизненного пути скрывается намерение:

«Я любил этот дом деревянный,
В бревнах теплилась грозная морщь...
Только ближе к родимому краю
Мне хотелось теперь повернуть».

(Эта улица мне знакома)

Его гнетет, мучает чувство одиночества:

«Каждая задрипанная лошадь
Головой кивает мне навстречу.
Для зверей приятель я хороший,
Каждый стих мой душу зверя лечит».

Свою роль Есенин объясняет так:

«Я хожу в цилиндре не для женщин —
... В нем удобней, грусть свою уменьшив,
Золото овса давать кобыле».

(Я обманывать себя не стану)

И самое болезненное:

«...Средь людей я дружбы не имею.
Я иному покорился царству.
Каждому здесь кобелю на шею
Я готов отдать мой лучший галстук».

(Я обманывать себя не стану)

В душевных водоворотах, в порывах и страстях жизни, согнувшись, ищет поэт самого себя, свои поэтические и человеческие возможности. Из написанных горечью души стихотворений появляются звуки судьбы, которые трудно понять умом, конец кажется фатальным:

«На московских изогнутых улицах
Умереть, знать, судил мне бог...
...Шум и гам в этом логове жутком,
Но всю ночь напролет, до зари...
...Я такой же, как вы пропащий,
Мне теперь не уйти назад».

Есенин констатирует свое отношение к городу, который когда-то был для него чужим и неудобным:

«Я люблю этот город вязевый,
Пусть обрюзг он и пусть одрях,
Золотая дремотная Азия
Опочила на куполах».

(Да! Теперь решено...)

Поэт жаждет освобождения, цепляется за проблеск надежды любви:

«Заметался пожар голубой,
Позабылись родимые дали.
В первый раз я запел про любовь,
В первый раз отрекаюсь скандалить».

Он доходит до высоты оды и гимна:

«А теперь вдруг растут слова самых кротких
Самых кротких и нежных песен».

(Ты такая ж простая, как все)

Через принятие и понимание он находит равновесие беспокойной душе, освобождается его лучшее „я“, заколдованное, скованное, хмельное:

«Бестрепетно сказать могу,
Что я прощаюсь с хулиганством.
...Прозрачно я смотрю вокруг
И вижу — там ли, здесь ли, где-то ль,
Что ты одна, сестра и друг,
Могла быть спутницей поэта».

(Пускай ты выпита другим)

Появляется очищенное восприятие действительности и беспристрастный взгляд на нее:

«Расскажу, как текла бывая
Наша жизнь, что былой не была...»

(Вечер черные брови насупил)

«Смешная жизнь, смешной разлад.
... Вот так же отвлечем и мы
И отшумим, как гости сада...
Коль нет цветов среди зимы,
Так и грустить о них не надо».

(Мне грустно на тебя смотреть)

«Москва кабацкая» — самохарактеризующий плод поэтического и человеческого поиска выхода¹¹. Игра? Если да, то требующая всей жизни, высказывающая самое главное — правда. Работают опустошительные силы, проверяют на выносливость душу и тело. С горькой иронией рассматривает поэт себя и окружающих. И в залитых лунным светом переулках его интересуют духовные сенсации, а не внешние проявления. Среди рисующихся друг перед другом случайных людей, людей жеста, сознание своей роли определяет ценность человека в обществе. Есенин отказывается от фальшивых иллюзий, оригинальных рефлексов, но о придуманных и существующих в действительности заблуждениях пишет не с целью покаяния и самоосуждения. И все-таки чувствуется коренное изменение точки зрения, восприятия действительности; желание начать все сначала. Подведение итогов доходит до определенной глубины. Более глубокая характеристика, более строгий пересмотр самого себя могли бы дать более определенную картину мира и мировоззрения. Тогда Есенин еще не нашел тесных личных контактов с великими общественными идеями, сопровождающими революционное развитие. Против беспощадной действительности защищается щитом индивидуализма. Под перекрестным огнем литературных группировок. Из этой замкнутости его освобождает поэтическое признание. Он сжигает тянущую назад ностальгию, порывы:

«И простим, где нас горько обидели
По чужой и по нашей вине».

(Несказанное, синее, нежное)

Не случайно, что в эпоху кризисов, в 1921 году обращается к исторической фигуре Пугачева. Поэта интересует личность великого мятежника, его роковая верность. Он наполняет свое произведение глубоко личными сомнениями. Неудовлетворенный поэтической формой стихотворения, экспериментирующий поэт обращается к театру, доказательством чего является «Пугачев» — своеобразная разновидность драматического эпоса и трагедии в стихах. В «Пугачеве» в художественной убедительностью заговорил инстинктивный мятеж. В видениях, напряженных медитациях показывает желание начать заново, страх заблуждения. Словами Пугачева Есенин говорит о себе, его признание — в монологе уральского каторжника Хлопуши. Близкого своему сердцу бунтовщика, Есенин показывает гениальным полководцем. Есенин отходит от пушкинских традиций любовной интриги, которая могла бы смягчить жесткие черты героя, захватившего исторический момент.

¹¹ Воспоминание о Сергее Есенине. М., 1975.

3. Есенин выдержал испытание: из изменения образа жизни не следует изменение души. Художник видел пользу испытаний. Новая качественная степень созревает в его поэзии, которая делает поэта способным взойти на идейную и художественную вершину 1924—25 годов. Судьба еще оставит ему два года, чтобы он мог перед концом «после скандалов» пропеть свою прощальную песню, создать заключающие творчество произведения. В нем еще раз вспыхнет жажда творчества. И в этом пламени последних творческих замыслов родятся шедевры. Вернувшись из поездки по Америке и Западной Европы, поэт заново обдумывает свои основные идеи.

В жизни Есенина, но не в его поэзии, важную роль играют женщины. С 1922 года усиливается идущая из глубины души жалоба.

«легкомысленные друзья», «продажные женщины», жгучие связи, длительные разочарования и наконец:

«И нет за гробом
Ни жены, ни друга!»

(Ответ)

Смена друзей, любимых отражается в его лирике и в письмах. Самая известная из них — любовная связь, супружество с Исидорой Дункан, известной танцовщицей-ирландкой. Они были людьми в корне противоположных мировоззрений, говорящие на разных языках, разного темперамента и структуры. Дункан была человеком крайностей. С ней Есенин совершил поездку на Запад: в Германию, Францию и Америку. Он не чувствовал себя хорошо в железных и электрических джунглях. Его тянула домой тоска по родине, звали назад путеводные рязанские звезды. В мире торговли искусством Есенин занимается переосмысливанием, переоценкой. Он возненавидел «трупный запах» Америки, космополитическую жизнь, волчий закон бизнеса. Это доказывает «Железный Миргород». Есенин делает вывод: с точки зрения человечности, искусства самая совершенная Россия. Выход из мирового кризиса он видит в коммунизме. После его возвращения даже Маяковский с признанием писал о том, что Есенин оставил Запад с тяготением к новому и наблюдает строящуюся советскую действительность.

Поэт порывает с Дункан, уезжает на Кавказ. В период царского самодержавия Кавказ был местом ссылки русских поэтов, но они нашли в нем источник вдохновения. В Батуми, Тбилиси и особенно Баку Есенин получил возможность творческого обновления. За «Персидскими мотивами» стоит не только Шагане Нерсесовна Тальян, прекрасная учительница из Батуми, но и чувство защищенности, уверенности в существовании, которое обеспечил поэту выдающийся член Ленинской гвардии Киров и его секретарь Чагин¹³. Есенин поехал учиться на Советский Восток, в непосредственную близость от рождающего поэтов

¹² Gy. Bakcsi: Forradalmak, háborúk, irodalom. (Революции, войны, литература) Bp., 1976.

¹³ П. И. Тартаковский. Русская советская поэзия 20-х — начала 30-х годов и художественное наследие народов Востока. Ташкент, 1977, стр. 88—89, 105—131.

Шираза. Голубая родина Саади, Хайяма, Хафиза, Фирдуоси наполнила источник человеческого и поэтического обновления. Есенин почувствовал и выразил восточную специфику. Он черпает из сокровищницы персидской поэзии. Результат удивителен: один из прекраснейших любовных циклов в мировой литературе: «Персидские мотивы». Гармоническое любовное чувство и медитация — подходящая атмосфера и для философских мыслей. Он так дает почувствовать роковое призвание, беспощадную искренность верности поэзии:

«Быть поэтом — это значит то же,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать, себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души».

Личный пример Кирова, Фрунзе, Чагина с убедительной силой действовал на Есенина, направлял его внимание на важные, исторически ценные моменты эпохи. Их ответственность за великие таланты, то как оценивал Маркс Гейне, то, что Ленин из личного «нравится, не нравится» никогда не делал литературного направления. Персидская поездка частью не действительность, а только игра воображения. Ему служат природные картины и душевные инстинкты. В цикле идиллическая жизнь, душевная гармония. На фоне Кавказа открываются новые возможности духовных и человеческих отношений. Душные бакинские ночи с их ароматом цветов, таинственной музыкой опьяняют здесь. Трудно перевести на язык понятий, передать богатство чувств, роскошь языка, дающий настроение мир стихов, удивительное освещение. В отличие от грубой, стремительной жажды жини «Москвы кабацкой», здесь характерен культ спокойного голоса. Поведение наблюдателя, способного на выявление причинных зависимостей. Дисциплина, победившая самого себя, вызвала уважение друзей. Героиня не только участница интимных отношений двух людей, не только помощница в обыденной жизни, и, главным образом, не олицетворение возбуждающих желание демонических сил, а инструмент полного выявления личности, человеческих возможностей, необходимая часть гармонического существования, поднимающая плотскую любовь в духовную сферу. Стремление к воплощению женской роли вызвало, сотворило из существующей личности прекрасную героиню цикла: Шагане.

И сегодня в литературе и искусстве можно проследить необычные отношения прекрасной и вдохновенной любви. Леонардо не Мону Лизу увековечил в своем шедевре, а идеал женской красоты и творческий талант человека. Живущие в веках произведения обязаны своим существованием преходящим причинам. Мона Лиза, благодаря сеньоре Джоконде, которая позировала мастеру. В венгерской литературе Юлия Балаши только улыбается в ответ на стихотворный штурм поклонения. Гина Яноша Вайды была астрономически далеко от создавшейся и сохранившейся о ней картины. Дюла Юхас не знал об Анне даже того, насколько светлые у нее были волосы, но посвятил ей прекрасные стихи. Ади создавал свои шедевры среди «маленьких шук» и «больших любей». Героиня оды Атиллы Йожефа, мелькнувшая на мгновение и исчезнувшая, вдохновляет это прекрасное произведение. Похожее часто можно встретить и в

русской литературе. В любовных стихотворениях Пушкина нет конкретных черт лица любимой. У Лермонтова скорее из разочарований, негативных впечатлений рождается стихотворение, вдохновение. Блок жил и творил в тяготе нии небесной, платонической любви, хотя и была необходимость близости действительной музыки. Внутренняя и внешняя жизнь Есенина служила полноте поэтической жизни. И все-таки только за фактически точным, большим циклом «Любовь хулигана» или «Персидскими мотивами» на одной ступени с человеческим поиском пути и поэтическим поиском обновления стояли Августа Миклашевская и Шагане Тальян.

Вышедшие в январе 1925 года в «Стране Советов» «Возвращение на родину», «Русь советская» и «Русь уходящая» тематически тесно связаны. В сборнике продолжается идейное очищение. Изменяющаяся советская действительность оказывает влияние на поэта, побуждает к пересмотру:

«Я человек не новый!
Что скрывать?
Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою».

(Русь уходящая)

Бросается в глаза разящее самообвинение:

«... Я тем завидую,
Кто жизнь провел в бою,
Кто защищал великую идею.
А я, сгубивший молодость свою,
Воспоминаний даже не имею».

(Русь уходящая)

«Баллада о двадцати шести» посвящена героической смерти 26 бакинских комиссаров. Здесь Есенин высказывает свой основной принцип: «Коммунизм — знамя всех свобод». В стихотворении «Письмо к женщине» поэт суммирует жизненный путь, дает весьма оригинальное определение самого себя:

«Не знали вы, что в сонмище людском
Я был как лошадь загнанная, в мыле,
Пришпоренная смелым ездоком».

Он всей душой агитирует быть «спутником» страны Советов. Он сформулировал самое глубокое сомнение эпохи кризисов:

«... Но вы не знали,
Что в сплошном дыму,
В развороченном бурей быте

С того и мучаюсь,
Что не пойму,
Куда несет нас рок событий...

Остро защищаясь против непонимания, признается:

«Большое видится на расстояньи.»

Продолжая традиции Пушкина, Есенин написал стихотворение «Поэтам Грузии:

«Товарищи по чувствам,
По перу,
...Я северный ваш друг
И брат!
Поэты — все единой крови.
И сам я тоже азиат
В поступках, в помыслах
И слове».

Под влиянием кавказских впечатлений Есенин становится певцом дружбы народов. Он планирует поэму о Ленине, для которого приказ эпохи:

«Он нам сказал: Чтоб кончить муки,
Берите все в рабочьи руки.
Для вас спасенья больше нет —
Как ваша власть и ваш Совет».

(Ленин)

О Ленине, капитане земли, пишет:

«Он никого не ставил
К стенке.
Все делал лишь
Лишь людской закон.»
...Он скажет:
«Только тот пловец,
Кто, закалив
В бореньях душу,
Открыл для мира наконец
Никем не виданную
Сушу».

(Капитан земли)

К самым прекрасным стихам 1924—25 годов относятся «Песнь о великом походе» и «Анна Снегина». В них Есенин с общественной страстью пишет о революционных событиях, рисует картину новой деревни. Безмолвие критики

показывает, насколько поэт не получил того, чего хотел: беспристрастную оценку. Спала анализирующая и оценивающая информирующая читателя и писателя критика, важнейший фактор литературной жизни. Уже в 1924 году «Правда» подчеркивает: «Внимание читателей привлекают прекрасные стихи Сергея Есенина. После бурных и долгих поисков поэт приблизился к Пушкину.» Стихотворение «Черный человек» — обобщенный символ выражения ужасного потрясения души, предчувствия смерти, окончания жизненного пути и творчества, борьбы с самим собой. Пророческое, лирическое признание порождено не фантазией:

«Месяц умер,
Синеет в окошко рассвет.
Ах ты, ночь!
Что ты, ночь, наковеркала?
Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И разбитое зеркало...»

«Черный человек» — прощальная песня Есенина:

«Прощай Баку! Тебя я не увижу.
Хладеет кровь, ослабевают силы...
...Прощай, как песнь простая!
В последний раз я друга обниму...»

Прекрасное, до боли правдивое прощание, как: «До свиданья, мой друг, до свиданья...» — стихотворение последнего жеста, последнего «прости».

Материал для поэтических зарисовок вытекает из многоцветия природы. Есенин создает подходящий для выражения самых точных метафор картинный мир, ассоциативную, сложную систему противопоставлений, выразительные метафоры. Его стихи характеризует сравнимое с блоковским аудитивное восприятие. На него оказал влияние Белый своей кристальной логикой, Клюев своим растворяющемся в чувстве собственного достоинства лиризмом и музыкальностью. В прекрасном вступлении к стихотворению «Не бродить, не мять в кустах багряных...» читатель переживает собственные впечатления. В мерцающем цвете возвышающее до величия окончание стихотворения тоже прекрасно:

«Не бродть, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда».

С беспримерным чувством выражает Есенин трагедию потерявшей щенков, воющей на луну собаки:

«И глухо, как от подачки,
Когда бросят ей камень в смех,
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег».

(Песнь о собаке)

В лучших своих стихотворениях Есенин поднялся на вершины поэзии. Его всегда интересовал момент созидания. Он до самозабвения любил родной язык, понимая, что родной язык является самым важным инструментом личного и национального самовыражения, одним из залогов человеческого самоосвобождения. С чувством полноты жизни Есенин мог радоваться, петь и говорить. С необычайно сильным переживанием он достиг совершенства словесных выражений при чтении своих стихов. Он был воплощением самой поэзии.

Много раз не чувствовал логичности боли. В поисках выхода не всегда видел возможность решения. По своей природе Есенин был чувствительным человеком, но эта чувствительность происходила не из слабости. В нем сохранялась часть осознающего, пытающегося найти свое место в мире российского прошлого. Создав миф о себе, он облегчает душевное бремя ростом самосознания. В его лире преобладает субъективное выражение, в начале минимальное, в процессе же поэтического развития растет требование к изображению. Современность и живописность видения дает оригинальное эстетическое качество изображения. На зимних снежных просторах не снег, а «лебединая стая»; летним вечером «в пряже солнечных дней время выткало нить»; «желтые поводья месяц уронил». Для него характерны пантеистические верования:

«В зеленой церкви за горой,
Где вербы четки уронили,
Я поминаю просферой
Младой весны молодые были».

О восходе солнца пишет:

«Рассвет рукой прохлады росной
Сшибает яблоки зари».

Луна у Есенина не романтическая декорация, а имеет символическое значение:

«Месяц, всадник унылый,
Уронил поводья».

Звезда не аналогия рока, а плодоносная слива. Не только в описании природы, но и в самом поэте с годами накапливается горечь, он ищет друга даже в собаке, друга, способного развеять одиночество:

«Но та, что всех безмолвней и грустней...
Она придет, даю тебе поруку,

И без меня, в ее уставясь взгляд,
Ты за меня лизни ей нежно руку
За все, в чем был и не был виноват.»

(Собаке Качалова)

Самоанализирующее, грустное стихотворение «Песня». Панихида, сжато изображенная в стихотворении, выражает судьбу поэта:

«Цвела — забубенная, росла — неживая,
А теперь вдруг свесилась, словно неживая».

Боль унижения поэт погребальную песню, в которой он оплакивает свои возможности. Всю свою жизнь поэт напрасно искал дорогу к дому, напрасно стремился к домашнему уюту. Он приносит присягу у памятника Пушкину с верой в будущее:

«Но, обреченный на гоненье,
Еще я долго буду петь...
Чтоб и мое степное пенье
Сумело бронзой прозвенеть».

(Пушкину)

Безнадежные попытки, разочарования в супружестве, чувство обреченности приводят не к пессимизму, а к оправданию трагизма жизни, и в этом он похож на Ади. Благославление на прощание:

«Хочет так, чтобы каждый дрожал
От щемящего слова 'милый'».

(Синий май...)

Летающая песня утешает горе и пробуждает воспоминания:

«Ты запой мне ту песню, что прежде
Напевала нам старая мать.
... Ты мне пой, ну а я с такою,
Вот с такою же песней, как ты,
Лишь немного глаза прикрою —
Вижу вновь дорогие черты».

Даже во время прощания самое болезненное:

”Цветы мне говорят — прощай,
Головками кивая низко.
Ты больше не увидишь близко
Родное поле, отчий край».

(Цветы)

В воспеваящих боль стихах Есенина звучит мелодия чувства радости жизни, гуманизма¹⁴. Самая большая ценность — жизнь, в которой может обозначиться красота и свобода — это крик души последнего привета. Написанное кровью последнее стихотворение созвучно со словами венгерского современника Есенина Аттилы Йожефа. У Есенина:

«В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей».

У Аттилы Йожефа:

«Подведен итог.
Жил, — и от этого умирали уже и другие».

В этих строчках как бы послание судьбы русских поэтов прошлого, определившей поэту 30 лет земной жизни. Слова ватеса исполнились:

«Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком, . .
. . . Скажите так . . . что роща золотая
Отговорила милым языком».

В параллели жизни и стихов вырисовывается внутренняя логика, органическое единство всего творчества. Есенин с глубокой искренностью ведет стихотворный диалог с самим собой и с миром:

«Стихи мои,
Спокойно расскажите
Про жизнь мою». (Мой путь)

Сознательно пользуется возможностями самообразования. Из школы жизни прибыл в литературную жизнь. Он родился поэтом, по словам Горького: «Природа родила его для поэзии.» Поэзия Есенина — это монолог-исповедь, заключающий в себе противоречия, сомнения необыкновенной личности. В его стихах говорят острые конфликты, драматическая борьба. Равнодушие, унижение гнало его все выше и выше, для того, что бы смертельное падение было неизбежное. Целый ряд поэтов¹⁵ во главе с Винокуровым провозглашают его мастером красоты и искренности. Они видят в нем чудо поэзии, у него учились по-есенински любить родную землю¹⁷. Жизнь и творчество Есенина заключает в себе вечные конклюдции, выводы. С подорванным здоровьем, с уставшей душой, мечтая для себя о синих маях, он хотел бы видеть родину могучей и огромной. Свет есенинских берез не тускнеет от того, что он привлекает многих. Его искусство тысячами нитей доходит до читателей мировой литературы, впитывается в сердца людей разных национальностей, говорящих на разных языках.

¹⁴ S. Csoóri: Folyóba hulló égi kék. (В реку падающая синева неба) *Tiszatáj*, 1975. 10.

¹⁵ См. ю. Прокушев. Сергей Есенин. М., 1975. стр. 322—324.

¹⁶ На родине Есенина. М., 1969.

О роли метаморфозы в рассказе Платонова «Мусорный ветер»

Б. М. ГАЛ

Изображение предметов или животных в качестве действующих лиц вместо людей является древним и излюбленным способом изображения в литературе и других видах искусства. Этот прием может служить основой аллегорий, символов или метафор. Применение данного метода в творчестве и в отдельных произведениях разных писателей поэтому не является самоцелью, а представляет собой средство выражения художественной мысли. Так художественное содержание платоновского рассказа «Мусорный ветер» по нашему предположению нельзя понять без осознания легшего в основу художественной структуры произведения момента метаморфозы «человек — животное», имеющего глубокое идейно-художественное значение.

Гегель в своей эстетике пишет о метаморфозе следующее: «Im allgemeinen kann man die Metamorphosen als Gegenteil der ägyptischen Tieranschauung und Tierverehrung betrachten, indem sie, von der sittlichen Seite des Geistes abgesehen, wesentlich die negative Dichtung gegen die Natur enthalten, das Tierische und andere unorganische Formen zu einer Gestalt der Erniedrigung des Menschlichen zu machen, so daß also wenn bei den Aegyptern die Götter der elementarischen Natur zu Tieren erhoben und belebt werden, hier umgekehrt..., die Naturgebilde als Strafe für irgendein leichteres oder schweres Vergehen und ungeheures Verbrechen auftreten, als Existenz eines Ungöttlichen, Unglückseligen und als Schmerzgestaltung, in welcher das Menschliche sich nicht mehr zu halten vermag.»¹

Действие рассказа Платонова «Мусорный ветер» разворачивается в четко определенном времени и пространстве: в провинциальном городке южной Германии, сразу после прихода к власти фашизма. Рассказ Платонова представляет собой проникновенный художественный анализ возможностей человека, думающего интеллекта и его действий в эту кризисную и трагическую пору европейской истории. Главным героем рассказа является бывший ученый Лихтенберг, физик космического пространства, отвергший всякое сотрудничество с пришедшим к власти фашизмом, и поэтому оказавшийся вне жизни.

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Aesthetik. Berlin, Weimar, 1965. Bd. I. S. 433.

В рассказе постоянно присутствует условный автор, из его рассказов и комментариев читатель может узнать о событиях, участником или наблюдателем которых становится главный герой. Такую разновидность сказа можно назвать «пережитой речью» (т. е. «несобственно-прямой речью»), которая по форме является авторской речью, но по содержанию определяется и окрашивается психологией героя, его мыслями и чувствами.

Главный герой рассказа одинокий, униженный человек, живущий вне общества. Безмерная его отчужденность от мира отмечается в самом начале рассказа: «Альберт открыл глаза... и увидел все в мире таким неопределенным и чужим, что взволновался сердцем, сморщился и заплакал, как в детском ужасающем сновидении, когда вдруг чувствуется, что матери нету нигде, и вставшие, мутные предметы враждебно двигаются на маленького, зажмурившегося человека... Он не мог сразу вспомнить, что он существует и что ему надо продолжать жить дальше, он забыл вес и чувство своего тела»².

Небесные светила и растения он чувствует близкими к себе — в отличие от людей, от общества они несут в себе гуманность: «Альберт поглядел на солнце и улыбнулся ему, как далекому человеку». А что касается людей — то многие из них являются источниками страданий и гибели остальных: «Люди сами затомят и разтерзают себя, и лучшие упадут мертвыми в борьбе, а худшие обратятся в животных» (381.).

Перед Альбертом открыты два возможных пути: или борьба с бесчеловечностью — что кажется неосуществимым — или отказ от своей человечности. Альберт Лихтенберг — человек мыслящий, терпит голод вместе со своей женой Зельдой потому, что он не пользуется единственным способом обеспечения себя работой и средствами для жизни: пищей, одеждой, покоем сна — т. е. отказывается служить Гитлеру в рядах государственной гвардии национал-социалистов и отвергает все другие виды сотрудничества с государственной властью.

Появление всех этих, обслуживающих трением «металла и человеческих костей» славу одного человека и его помощников национал-социалистов и «единодушной толпы» не работающих, а лишь приветствующих «письменно, оптически, музыкально, мысленно, психически» «владычество гения-спасителя» в рассказе Платонова сопровождается мотивом кружения мусора, выражающим моральную оценку описываемых явлений: «Снизу подымался мусор: человек сто национал-социалистов, в коричневой прозодежде своего мировоззрения, монтировали памятник Адольфу Гитлеру» (381.).

Огромное количество людей могло теперь «не работать, а лишь приветствовать». Эти «приветствующие» «не добывали даже черного хлеба, но ели масло, пили виноградное вино, кормили по одной верной жене», однако наряду с этим они утратили важнейшую человеческую ценность: способность свободно мыслить и действовать. Толпу, собравшуюся для празднования около только что сооруженного памятника Гитлеру, автор характеризует следующим образом: «...лица людей означали счастье: удовольствие силы и бессилия блестело на них, покой ночи и пищи был обеспечен для каждого темным могуществом

² А. Платонов, Избранное. М., 1966, стр. 381.

их собственного количества» (381.). «Сила» здесь обозначает грубую физическую силу составляющих толпу людей, а «бессилие» указывает на их неспособность к самостоятельному мышлению и к разумному действию, что в художественной системе Платонова однозначно с потерей человеческой сущности людей.

В результате этого участники толпы приобретают черты животных. Размышления с ужасом созерцающего прибытие толпы и впоследствии протестующего Лихтенберга рисуют процесс постепенной утраты людьми человеческого облика и постепенного их превращения в животных. Далее покинутый на самого себя и не нашедший никого рядом с собой Лихтенберг размышляет с горькой иронией, граничащей с отчаянием: «... Землю начинают населять боги, я не нахожу следа простого человека, я вижу происхождение животных из людей... но что же остается делать мне? Мне — вот что!..» (382.)

В качестве примера метаморфозы, т. е. превращения человека в животное можно привести описание жестокого и дикого шофера национальных социалистов; съеденное этим шофером мясо животных как бы становится частью его личности и характера: отсюда его зверская бесчеловечность: «... все съеденные им за свою жизнь животные — коровы, бараны, овцы, рыбы, раки, — переварившись внутри, ставили в лице и теле шофера свое выражение остревенности и дикости» (384.).

Но «кто же кормил их пищей, одевал одеждой и снабжал роскошью власти и праздности?» — спрашивает Лихтенберг. — «... Где живет пролетариат? Или он утомился и умер, истратившись в труде и безвестности?» (382—3.). Рабочие вынуждены работать напрягая все силы, как части бездушного и безжалостного, дьявольски изобретенного производительного и государственного механизма, чтобы содержать каждому из них «до десяти человек государственной гвардии, и каждый рабочий делал в день сто лошадиных сил, чтобы они кормили, утешали и вооружали господствующую стражу» (383.). Описанием радиатора грузовика Платонов рисует гротескную картину метаморфозы, т. е. превращения человека на этот раз в бездушный придаток механизма: «Трепещущий... жар выходил из железа, тысячи людей, обратившись в металл, тяжело отдыхали в моторе, не требуя больше истины, питаясь одним дешевым газом. Лихтенберг прислонился лицом к машине, как к погибшему братству, сквозь щели радиатора он увидел могильную тьму механизма, в его тесниках заблудилось человечество и пало мертвым» (383.).

Опасность положения господства фашизма Лихтенберг видит именно в том, что его поддерживают не люди, а механизмы, которые неспособны к протесту, а только к воспроизведению бесчеловечных условий: «Ты собираешь безработных, всех мрачных и блуждающих, которых освободила машина, под свои знамена, в гвардию своей славы и охраны... Ты скоро возьмешь всех живых в свои соратники, и те немногие утомленные люди, которые останутся у машин, чтобы кормить твою армию, не сумеют уничтожить тебя. Императоры гибли, потому что их гвардию кормили люди, но люди отказывались. Ты не погибнешь, потому что твою гвардию будут кормить механизмы, огромный излишек производительных сил!» (385.)

Основное отличие Лихтенберга, с одной стороны, от его жены Зельды, а с другой — от обслуживающей фашизм толпы в первую очередь в том, что он,

сохраняя свободу мысли и мнения, сохранил свою человечность, свою человеческую сущность. Образ Лихтенберга в рассказе Платонова сопровождается лейтмотивом *мысли*. В начале произведения мы читаем: «...он до гроба, навсегда останется человеком, физиком космических пространств, и пусть голод томит его желудок до самого сердца — он не пойдет выше горла, и жизнь его спрячется в пещеру головы» (380.).

Отношение Лихтенберга к жене Зельде тоже определяется «мыслью» — он смотрит на нее, «увядшую от голоду афганку, некогда пышное и милое существо» (380.) через призму «сознания». Зельда в глазах Лихтенберга неспособна возвыситься над презренными заботами повседневной элементарной жизни, поэтому он презирает ее, и в своих напоминающих сюрреалистические картины видениях он представляет ее животным: «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным: пух на ее щеках превратился в шерсть, глаза засверкали бешенством и рот был наполнен слюной жадности и сладострастия, она произносила над его лицом возгласы своего мертвого безумия» (380.). В своеобразном видении Лихтенберга преломляется современная действительность — вместе с протестом со стороны мыслящего индивидуума, Лихтенберга, против такой действительности: «...Альберт взял трость и захотел уйти: он потемнел мыслью, эта бывшая женщина иссосала его молодость, она грызла его за бедность, за безработицу, за мужское бессилие и, голая, садилась верхом на него по ночам. Теперь она зверь, сволочь безумного сознания, а он до гроба, навсегда останется человеком, физиком космических пространств...» (380.) Негодование Лихтенберга «паразитическим» поведением Зельды сопоставимо с внутренним конфликтом героя произведения Кафки «Превращения» Грегора Замзы.

Лихтенберг, хотя он отвергает всякое сотрудничество с пришедшим к власти фашизмом — и это несомненно указывает на его высокое достоинство как человека и ученого — в начале рассказа еще не настоящий человек. Отчуждение от людей губительно влияет на его душевный мир, и это распространяется на его человеческие контакты с Зельдой, с которой он обращается жестоко: «...Альберт ударил тростью Зельду и вышел на улицу, в южную германскую провинцию» (380.).

Лихтенберг в начале рассказа живет, вернее поддерживает контакты с внешним миром исключительно посредством *сознания*, поэтому его мысли и размышления являются основными средствами его характеристики: «...Лихтенберг улыбнулся; одна радость еще не оставила его — он мог нечаянно, по забывчивости, думать» (384.). Поэтому у него даже на первый взгляд несознательные проявления протеста и действия совершаются посредством все определяющей у него мысли: «...Прекрасный девятнадцатый век, ты ошибся! — сказал Лихтенберг в пыль воздуха, и мысль его вдруг остановилась, превратившись в физическую силу. Он поднял тяжелую трость и ударил ею машину в грудь — в радиатор, так, что смялись его соты» (383.).

Лихтенберг даже после избиения его национал-социалистами, лишения вследствие их жестокости обеих ушей и умертвления и исчезновения нескольких «органов жизни», и даже после появления на его теле темной заразы, — поверх которой выросла густая шерсть, покрывающая все тело — т. е. появления на

нем внешних признаков *животного* и постепенного исчезновения внешних признаков человека, продолжает верить во всемогущество *мысли*. Подобно Декарту размышляет он о собственном положении: он стал калекой, но сохранил умение мыслить. Через осознание собственного существования он приходит к мысли о возможности *действия*: «Великий Адольф! Ты забыл Декарта: когда ему запретили действовать, он от испуга стал мыслить и в ужасе признал себя существующим, то есть опять действующим. Я тоже думаю и существую. А если я живу, — значит, тебе не быть! Ты не существуешь» (387.).

Но после того, как бунт Лихтенберга против власти потерпел неудачу, он перестал верить в мысль, как всемогущий залог человечности: «— Декарт дурак!.. что мыслит, то существовать не может, моя мысль — это запрещенная жизнь, и я скоро умру...» (387.) До этого момента мысль, человеческий разум были для него незыблемой основой человеческих ценностей. При трагическом для него столкновении с действительностью, однако, выясняется, что она характеризуется именно своим враждебным отношением к человеческой мысли, своим иррационализмом. Речь Лихтенберга, произнесенная на площади, привлекает внимание национал-социалистов только потому, что мысль его была непокорна «вождю»: ведь... «их вождь сравнил некогда мысль и слово с семейным браком, — если мысль верна лишь вождю, как своему мужу, она полезна; если она бродит в сумраке ночи, по домам отчаяния... тогда мысль бессмысленна, организованная голова должна ее уничтожить...» (384—5.)

В это время для Лихтенберга мысль равна жизни. Поэтому когда в концлагере он узнает о сожжении своей научной работы, посвященной доказательству пустынности космического пространства, это подтверждает, «что и земля делается безлюдной и минеральной» (390.).

Лихтенберг когда-то работал над изучением космического пространства, составляя «грезящие гипотезы» о возможных кристаллических ландшафтах на поверхности далеких звезд» (388.) — с тайной целью «завоевать разумом вселенную» (388.). Теперь же он думает, что если бы звездная вселенная стала доступна, люди в первый же день разбежались бы друг от друга и стали бы жить в одиночестве, на расстоянии миллиардов километров один от другого» (388.). Значит, в таких обстоятельствах разум перестал служить человеческим целям. Эти мысли возникли у Лихтенберга при виде испуганной собаки, пришедшей в «помойное место». Здесь мы имеем дело с явлением двойного гротеска: приобретший внешние признаки животного Лихтенберг, переживший метаморфозу «человек — животное», сам по себе гротескное явление; он, однако, в испуганной собаке-«нищенке» видит бывшего человека, доведенного «горем и нуждой до бессмысленности животного» (388.). Поведение собаки верно передает бесчеловечность человеческого мира: «Но собака, как только заметила человека, задрожала от ужаса, глаза ее увлажнились смертельной скорбью, — утратив силу от страха, она с трудом исчезла прочь» (388.).

В случае Лихтенберга мы можем говорить о метаморфозе с момента его отхода от позиции «мысли и разума» и приятия позиции сохранения своей телесной жизни, своего почти животного существования. Это в рассказе Платонова выражается в напоминающем гротескные образы картин Босха и сюрреалистов описании эпизода с съеденной героем крысой, грызшей его ногу во сне, и вы-

сосавшей много его крови, изнулившей его жизнь: «Лихтенберг почувствовал скупость к бедному остатку своего существования, ему стало жалко худое тело, принадлежащее ему, истраченное в труде и томлении мысли, растравленное голодом до извести костей, не насладившееся никогда. Он добрался до мертвой крысы и начал ее есть, желая возратить из нее собственное мясо и кровь, накопленные на протяжении тридцати лет из скудных доходов бедности. Лихтенберг съел маленького зверя вплоть до его шерсти и уснул затем с удовлетворением своего возвращенного имущества» (388.).

Внутренняя метаморфоза сопровождается изменениями внешности Лихтенберга, предшествующими внутренней метаморфозе: «По телу его от увечных ран и загрязнения пошла сплошная темная зараза, похожая на волчанку, а поверх ее выросла густая шерсть и все покрыла» (387.). Но общая метаморфоза, переживаемая Лихтенбергом, является следствием не только утраты им веры во всемогущество мысли и разума, а связана с жестокостью бесчеловечных властей. Окружение Лихтенберга, в котором он претерпевает метаморфозу («глубь черного двора», «сарай над помойной ямой»), явно указывает на это.

Но Лихтенберг, как и Грегор Замза у Кафки, переживает метаморфозу не вполне и только на короткое время: его метаморфоза двояка. С одной точки зрения он никогда не лишился способности чувствовать и мыслить по-человечески, а с другой, с точки зрения государственных властей, он «животное», «ненужное» для общества существо: «...ненужное для Германии, ненаучное животное» (394.).

Такой точки зрения придерживается кроме национал-социалистов и его жена, Зельда, чьи ожидания он не мог оправдать: «Зельда увидела на земле незнакомое убитое животное, брошенное глазами вниз. Она потрогала его туфель, увидела, что это, может быть, даже первобытный человек, заросший шерстью, но скорее всего это большая обезьяна, кем-то изученная и одетая для шутки в клочья человеческой одежды» (394.). Но в произведении есть еще другое отношение к униженному и страдающему человеку: отношение заключенных в концлагере коммунистов, любивших Лихтенберга, заботившихся о нем и утешающих его своими убеждениями в конечной исторической победе социализма и в гибели фашизма, в уничтожении господства «живых и бронзовых идолов» (389.). Коммунисты для Лихтенберга открывают новую человеческую перспективу, представляя возрастающую и мужающую силу, способную найти выход из тупика фашизма. Поэтому и в представлении Лихтенберга заключенные коммунисты наделены свойствами детскости и самоуверенного мужества, символизирующими их человеческую чистоту и указывающими на перспективы будущего развития и усиления: «...Он дружил больше всего с коммунистами, голодные, они играли и бегали по берегам, как ребятишки, веря в самих себя больше, чем в действительность, потому что действительность заслуживала лишь уничтожение» (389—90.).

Осознанность отношения Лихтенберга к действительности после бунта героя постепенно уменьшается. В лагере новой основой его ориентации в мире становятся его чувства: его ранняя позиция рационализма сменяется эмпирически-эмоциональной, он руководствуется не столько обобщенно-рациональной систематизацией главных признаков явлений, сколько их чувственным восприя-

тием. (Здесь мы хотели бы отметить, что не можем согласиться с мнением Л. Ф. Ершова, согласно которому: «...герой лишается разума, оскотинивается...», потому что оно нам кажется односторонним. Метаморфоза Лихтенберга является переходной и недолговременной стадией его отношения к действительности)³.

Коммунисты для Лихтенберга являются представителями нового гуманизма, строящегося на счастье и на дружбе человека с другим человеком. Их характеризует внутренняя свобода и за колючей проволокой. Лихтенберг вследствие своей болезни («он мог лишь ползти по земле»), будучи заключенным еще более узкого мира, приобретает внутреннее спокойствие и полноту внутреннего мира путем эмоционального отождествления с коммунистами: «Лихтенберг вылезал навстречу людям — в радости своего страстного и легкого чувства к ним» (389.).

Взбунтовавшееся рациональное сознание перестает быть единственным руководителем Лихтенберга в условиях господства бесчеловечной власти, и он доходит до инстинктивного признания солидарности с другими страдающими людьми. Такое положительное развитие сопровождается описанием имеющего глубокое символическое содержание изменений физического состояния героя: «...сейчас попытался встать на обе ноги, .. и ему удалось при помощи палки. Женщина пошла и Лихтенберг последовал за ней, снова чувствуя твердеющую силу в ногах» (390.).

С точки зрения передачи процесса изменения образа Лихтенберга немало важен тот факт, что в самом начале, руководствуясь сознанием, он отвергает символ фашизма, ударяя палкой по голове статую Гитлера, а в конце же он *случайно* убивает представителя фашизма, вооруженного конвойного офицера: «Лихтенберг внезапно толкнул его — по детской привычке сунуть что-нибудь в пустое место» — спасая от смерти этим невольным актом Гедвигу Вотман.

В образе Лихтенберга доминирующее значение имеет или эмпирически-бытовое, или сознательно-рациональное начало. Характерной чертой Гедвиги Вотман является полнота человеческой личности, органическое единство рационального и эмпирически-бытового начал жизни: «Она дышала тем же мусорным воздухом, что и Лихтенберг, голодала и мучилась в неволе, ожидала коммунизма, она шла погибать, но ни скорби, ни болезни, ни страху, ни сожалению она не уступила ничего из своего тела и сознания — она покидала жизнь, сохранив полностью все свои силы, годные для одержания трудной победы и долговечного творчества» (391—2.).

Гедвига излучает уверенность в себе и веру в «долговечное творчество» после «трудной победы», за которую человеку не жаль отдать свою жизнь: «Гедвига Вотман шла... точно уходила не в смерть, а в перевоплощение» (391.). Гротескное окончание рассказа с одной точки зрения указывает на то, что согласно представлениям Платонова только единство и полнота человечности, представленные Гедвигой Вотман, могут дать выход из бесчеловечных и кризисных условий, а с другой — благодаря гротескному методу — является средством обличения представителей бесчеловечной действительности, видевших в ишу-

³ Л. Ф. Ершов. Сатирико-юмористическая повесть. В книге: Русская-советская повесть 20-х годов. Л., 1976. стр. 402.

щем возможности настоящей человечности Лихтенберге животное: («... обезьяна или прочее какое-нибудь ненужное для Германии, ненаучное животное...» 394.), — хотя они сами утратили свой человеческий облик и являются губителями всякой человечности.

Следя за развитием Лихтенберга мы можем установить, что в начале рассказа его отношения к природе, к обществу и к индивидуальным людям определяются отвлеченными факторами сознания. Такое рациональное сознание, которое базируется на научном мышлении, игнорирующем, однако, законы общественного развития, приводит героя к бунту против общественного устройства. В результате краха бунта сознания эмпирическое начало вытесняет начало отвлеченного рационализма в характеристике героя, т. е. рациональное начало постепенно сходит на нет, для того чтобы оно могло возродиться впоследствии в преображенном виде. Такое исчезновение рационального начала совпадает с приятием героем животного бытия. Через процесс метаморфозы «человек — животное» взбунтовавшееся одинокое рациональное сознание доходит до неосознанного приятия бытия и утверждения солидарности с другими заключенными, с человечеством. Путь индивидуума до осознания возможной перспективы человеческого возрождения в рассказе Платонова сопровождается анализированным нами мотивом метаморфозы «человек — животное».

Мы не можем не согласиться с мнением Дюлы Кирая, согласно которому Платонов не считает отчуждение фатальным и непреодолимым⁴: большой художник с помощью художественного изображения отчуждения, раскрывая общественно-человеческие корни этого явления, тем самым указывает на перспективы и возможности его преодоления.

⁴ Gy. Király: Platonov. Az új szovjet irodalom. (Новая советская литература) «Gondolat». Budapest, 1967. 129.

«Экспрессема», суггестивность в советских поэмах
о революции (Блок, Хлебников, Есенин)

Л. ЯГУСТИН

1. Анализируя русское лирическое мышление рубежа и начала столетий Гинзбург подчеркивает доминирование *ассоциативных поэтических средств*¹, Томашевский в 1930 году называл его еще *суггестивностью*², и Григорьев в 1979 году предлагает употребление поляризованных понятий *экспрессема* — *экспрессоид*³. Деринг называет катахрезой тот лирический сегмент, который является идейным, композиционным центром произведения, и который, собственно, объединяет в одно все произведение⁴. Процесс развития лирики, совершающийся в послереволюционные годы, Эльяшевич характеризует следующим образом: «Лирической импресии уже не хватало, чтобы отразить то, что принесли с собой революционные годы. Последовательное накопление в языке русского искусства экспрессивных элементов достигло теперь такой вершины, за которой открывалось новое качество»⁵.

Можно было бы привести и множество других мнений, однако мы отметим лишь общее и постоянно встречающееся в них — в лирических определениях сущности формирующегося мира под влиянием неудовлетворенности выразительными средствами языка и поэтики внезапно возросла потребность в интенсификации, расширении коннотации и аргументирующей эффективности значений.

Начинает развиваться *новая знаковая система*, новый процесс наименования и сущность этой знаковой системы, *культурно-определяющей и психологически самоопределяющейся*, характеризуется двумя процессами-тенденциями. С одной стороны то, что оценки произвольны, употребление знака формируется с помощью многообразной логики, т. е. свободных понятий и ассоциаций, таким способом цвета, предметы, образы могут быть в равной мере носителями

¹ Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1974, 354—406.

² Б. Томашевский. Теория литературы. М.—Л., 1930, 189 о.

³ И. Григорьев. Поэтика слова. М., 1979.

⁴ Djöring, И. П. Смирнова-Смирнов. Исторический авангард. *Russian Literature*, VIII. —1980. 403—468.

⁵ А. Эльяшевич. Лиризм, экспрессия, гротеск. Л., 1975. стр. 182.

добра и зла, будущего и прошлого. С другой стороны однако последовательно применяется знак, равный по силе содержанию значения. Таким образом, в советских поэмах о революции доминирует вибрация создания напряженности между *безбрежностью* свободы поиска и *определенностью* интенсивности энергий.

«О, звериная! — (отрицательная оценка)
О, детская! — (положительная оценка)
О, копеечная! — (отрицательная оценка)
О, великая! ... — (положительная оценка)
... — О, будь ты проклята трижды! — (отрицательная оценка)
и мое,
поэтство:
— О, четырежды славься, благословенная!»⁶ — (положительная оценка)

выражается эта напряженность, оценочная поляризация в сжатых одах Маяковского. Ода как название жанра обозначает собственно лишь то, что отрицательные оценки оттесняются положительными, как на это указывает и превосходство оценки трижды-четырежды. Вместо понятий положительная — отрицательная оценка можно было бы употребить и другое, но лишь таким образом, чтобы они отвечали условиям поляризации и энергетики, как:

дикий — невинный,
мелочный — величественный,
проклятый — славный
и отражали *связь полюсов и энергий*.

2. Среди приемов, отражающих интенсивность *реализации* сущности лирического героя (поэта) разновидности *отрицания* и *утверждения* отличаются друг от друга прежде всего степенями интенсивности (*оценка — энергия*).

2. 1. В качестве первого типа назовем поэму-цикл Блока «Двенадцать». Напряженность возникает вследствие симфоничности композиции: черный — белый, белый — красный, ветер — вьюга, поп — Христос; в заключительной картине происходит своеобразная и *внутри произведения неожиданная* аккумуляция энергии-значения. Возникает аллюзионный, *arche*-типизирующий антиномический знак, чтобы посредством осцилляции, созданной среди исторических значений, подчеркнуть ассоциативную полифоничность окончания:

«... Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,

⁶ В. Маяковский. Ода революции. В книге: Октябрь в советской поэзии. Л., 1967, 94.

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос»⁷.

Здесь идет речь о возрастании энергизначения двоякого характера: в поэме действительно неожиданно, внезапно присоединяется к красным Христос, Христос, который этим поступком отрицает отвергнутую лирическим героем и красногвардейцами, народом Русь «поповскую»:

«Что нынче невеселый,
Товарищ поп?

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ? ...»⁸

Однако «отрицание отрицания» лишь видимое, поскольку понятия «поп — Христос» уже давно не тождественны: поп уже традиционный представитель кумулющейся с «псом» феодальной России. Но и неожиданность поворота лирического мышления поэта тоже лишь видимость. Христос, вставший во главе освободительных движений, как идейно-образная возможность являлся общеизвестным элементом европейского общественно-философского мышления XIX века. Достоевский писал в «Дневнике» 1873 года, в разделе «Старые люди» по поводу связи Белинского и Боткина: «— Ну не-е-т! — подхватил друг Белинского. (Я помню, мы сидели, а он расхаживал взад и вперед по комнате.) — Ну нет; если бы теперь появился Христос, он бы примкнул к движению и стал во главе его ...

— Ну да, ну да, — вдруг и с удивительною поспешностью согласился Белинский. — Он бы именно примкнул к социалистам и пошел за ними»⁹.

О возможности подобной идеи Блок мог читать также в популярной книге Ренана. В поэме «Двенадцать» значение лирического героя всего лишь композиционно опирается на образ Христа, поскольку известно, что автор охотно применял приемы сгущения «слов-звезд», т. е. приемы, вбирающие в себя большие энергии. Известно и то, что для этого поэт охотно использовал *arche*-знаки, поскольку они уже вносили разновидности значений и энергий. Христос в действительности — представитель «идеологии, чуждой красным, и своим «присоединением» возлагает на них права созидания новой человеческой истории, утверждая этим человеческую естественность их революционного протеста. Это утверждение, охватывающее тысячелетия, собирает и концентрирует скрытые энергии веков, ценность прежних напрасных человеческих жертв. Христос,

⁷ А. Блок. Двенадцать. В сб.: ... И с миром утверждалась связь. М., 1978, 31.

⁸ Там же, с. 20.

⁹ Ф. Достоевский, Полное собр. соч. 21, Старые люди. стр. 11.

как «использованный знак» (экспрессоид), становится «обновленным знаком» (экспрессемой) таким образом, что он «согласен» патронировать чуждые ему идеи и пожертвовать собой в интересах человечества. Христос вводит в конкретную революционную действительность новый триумф надцерковного христианского принципа «любви» как самый высокий, самый ценный *верификационный* знак, утверждающий человеческие устремления, и считает правомерным отрицание цивилизации-церкви как бы уже с времен раннего христианства. Таким образом он разделяет историю и борьбу идей, но произвольно именно таким образом и объединяет их — положительные идеи поддерживают положительные исторические события.

2. 2. В поэме Есенина «Июния» доминирует не «фузионирующее», а «расщепляющее» образование энергий — разрушенное, отошедшее величие отражает энергии новых созидательных сил. В мифопоэтическом протесте аутентичным центром и фокусом является воля и способность лирического героя:

«Время мое пришло,
Не страшен мне лязг кнута
Тело. Христово тело
Выплываю из рта . . .
. . . Ныне ж буру воловьим голосом
Я кричу, сняв с Христа штаны:
Мойте руки свои и волосы
Из лоханки второй луны»¹⁰.

Есенин аргументирует полным отрицанием, но и он в своей аргументации снова вводит понятие Бога, представляющего вершину иерархии ценностей, утверждающее ценностный максимум:

«Новый на кобыле
Едет к миру Спас.
Наша вера — в силе
Наша правда — в нас!»¹¹

В побежденный поэтическим «Я» враждебный, «крестный», мученический (крест и муки) мир Христа не «Я», а «Мы» (наша вера, наша правда) поднимается до ранга способности и красоты созидания божественной веры и мира. Однако это «богостроительство» имеет обратное, чем у Блока, энергетическое направление, здесь не идет речь о продлении трансисторической действенности идеи, о превращении христианских энергий, здесь «новый Бог» нужен лишь для показа силы новой правды. Почему это так? Потому что Есенин и в исторических процессах искал «источники» (ср. «Ключи Марии»), и в качестве источников разрушенного старого мира он подозревал извращенные церковным христианством, калечащие человека идеи. Если Блок возвращается к энергиям

¹⁰ С. Есенин. Июнья. В книге: Словесных рек кипение и шорох. Л., 1965, 200—203.

¹¹ Там же, 208.

хороших «источников», то Есенин не верит в них, как это дает почувствовать уже и название поэмы: «Инония». Блок пишет в своем «Дневнике» о том, что после апокалиптических рисунков Дюрера он чувствовал центробежное присутствие добрых и в то же время скрытых идей, переживание Есенина тоже имеет апокалиптический характер, но внутри системы «мир — антимир». Блок ценит образно-языковые энергии с осторожной тонкостью художника, вспомним об изяществе, красоте заключительной картины, об изысканности выражений. В поэме Есенина появляется лирический герой другого типа, лирическое «Я» со смелостью юродства само нападает на «злую идею», выражает оценку также способом *ухудшения фразеологии*:

«Христово тело
Выплываю изо рта.» ...
... «Лай колоколов над Русью грозный —»
... «Я кричу, сняв с Христа штаны:» ...
... «Стая туч твоих, по-волчьи лающих,» ...
... «Языком вылижу на иконах я
Лики мучеников и святых»¹².

Близкие к природе, подчеркивающие телесность понятия напоминают настроение, мироощущение средневековых мистерий и балагана, намеренно созданный мир антимира, как в поэмах «Панкратор» или «Песнь о хлебе». Антимировский характер проявляется не только в снижении и ухудшении фразеологии, но в поэме «Песнь о хлебе», напр., в антипоэтике, когда автор создает «кровавую пародию» на поэтику «Слова о полку Игореве»:

«Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей.» ...
... «Перевязана в снопы солома,
Каждый сноп лежит, как желтый труп.»
... «На телегах, как на катафалках,
Их везут в могильный склеп — овин»¹³.

Экспрессивность «Инонии» создается путем показа противоречий мира, но единства природы и человека. Поэтический принцип ухудшения фраз низводит *arche*-знаки (Христос) как экспрессы до уровня *орнаментики* и делает их функцию и роль тождественными образам анимализма. У Есенина орнамент обозначает музыку мира («Ключи Марии»), у Блока музыка — конечный уровень человеческой культуры. Функциональная разница этих двух музыкально-энергетических уровней выражается в революционной лирике обоих этих поэтов. У Блока перспективность зиждется на *регрессивно* направленной аргументации и энергоаккумуляции, у Есенина тоже, но в намного более облегченной форме, на уровне орнаментики.

¹² Там же, 200—208.

¹³ Там же, 264—265.

2. 3. Поэмы революции в поэмах Хлебникова отражают дилемму духовной или социальной революции, и последняя, более жесткая, доминирует к концу поэмы. У Хлебникова прием «внутреннего склонения» понятий и слов имеет намного более экспериментальный характер, чем у Блока или у Есенина, и даже Маяковский очень многому научился у него. Однако в поэмах о революции автор именно в интересах изложения социальных значений умеряет эксперименты звуковой этимологии и делает свои произведения более эпическими. Звуковая этимология действует лишь как *релейный усилитель* для освещения скрытых историко-логических ситуаций. В поэме «Разин» Хлебников со смелостью футуриста применяет фейерверк звуковых оппозиций, давнюю игру «палиндром»:

«Сетуй утес!
Утро чорту!...
... Олени. Синело.
Оно.
Ива пук. Купавы.
Ветел, летев,
Топот.
Эй, житель, лети же!»¹⁴

Осцилляция проходит через всю поэму, осуществляется более чем в трехстах строчках и это — небывалый бравур в мировой литературе! Экспрессема поэмы «Ночь перед советами» проистекает из балладной напряженности, здесь доминирует настроение правомерной мести народа:

«Бабам давали псов в сыновья,
Чтобы кумились с собаками.» ...
... — Барыня, а барыня!
— Ну что тебе?
— Вас завтра повесят!»¹⁵

Исторический диалог старухи и барыни вскрывает вековые обиды, и из этого гнева автор выводит идею правомерной революции, так же, как и в поэме «Ночной обыск». В этой трагедии Хлебников создает мир, подобный балаганному миру Блока, историю, заканчивающуюся взаимным уничтожением. Экспрессивность проистекает и из напоминающего Бабеля контраста между историческими и личными судьбами и правдами.

Это земное, социальное право на месть и поступки в поэме «Ладомир» расширяется до космической системы, и делают его таковой *энергии радости исторической возможности*. Расширение до безбрежности превращает органическую жизнь в праздничную радость, весь мир принимает участие в *карнавальной игре*. В поэмах о революции, созданных в XIX веке, или же в богоборческих, протестующих поэмах до 1917 года отсутствовала настоящая революционная

¹⁴ В. Хлебников, Собрание сочинений. I—IV. München, 1958, стр. 202.

¹⁵ Там же, 217—231.

ситуация. Теперь же уверенность, которую дает свершившееся, *хмель тождества*, гордость отождествления себя с исторической возможностью освобождает как человеческую историю, так и природу, на что указывает и заглавие поэмы («Ладомир»).

«Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.
Это Разина мятеж,
Долетев до неба Невского,
Увлекает и чертеж
И пространство Лобачевского.
... Былиной снов совьются годы,
С глаз человека спал засов ...
... И вновь суровые раскольники
Покроют морем Ледовитым
Лица ночные треугольники
Свободы звездами закрытой»¹⁶.

Возвращение добрых идей, рождение идей новых идет параллельно с исчезновением, провалом злых идей, и в очищающемся мире вместе с осуществлением власти добра рождается пришествие гармонии в образе грезы:

«И рок, слетевший к изголовью,
Наклонит умный колос ржи»¹⁷.

3. 1. Образный мир, энергии поэм о революции характеризуются расширением, обнажением, глобальным охватом, особенность его карнавальной радости в исчезновении страха, в раскрытии духовных димензий. Лирического героя поэм до 1917 г. возносило до богоборца его недовольство, вызванное тревогой за культурные ценности (напр. «Облако в штанах»), после 17-го года величие лирического героя — не одинокое величие, он не ведет поединок с миром, а отождествляется с ним, и этим *отождествлением утверждает справедливость исторических свершений*. Он не только присоединяется к ним, но и приводит аргументы в их защиту, и потому все более характерным становится употребление выразительных энергий типа *ораторских*, вспомним «Ладомира», «150 000 000» Маяковского или же «Главную улицу» Бедного. Поэтическое создание энергии ораторского типа характеризуется контрастной игрой картин, увеличенных картин и пропорций; авторы используют все средства человеческой культуры: «Khlebnikov is one of those poetic personalities who easily assimilate what they

¹⁶ Там же, стр. 184. и 194.

¹⁷ Там же, стр. 201.

meet along the way, and un consciously adapt themselves to their poetic environment.»¹⁸

3. 2. В поэмах о революции социальная и духовная революция — это преобразование мира по природным законам, ее величие и значение характеризуются *непревзойденностью*, и энергии, пропорции выразительных средств тоже соразмерны этому. Неупокоева, классифицируя поэмы о революции, созданные в первой половине XIX века, выделяет лиро-эпический, философско-символический и сатирический типы в соответствии с соотношением энергетической интенсивности протеста и авторской позиции¹⁹. Поэмы о революции раннего советского периода вследствие наличия *реальной революционной ситуации* можно отнести к группе философско-символического характера, но одновременно они не только достигают интенсивности сатирического типа, но и превосходят ее. Источник этого превосходства — вера в соответствие Идеи и Героя. Великие человеческие мирозидательные идеи вплоть до 1917 года смогли достичь лишь вершины пафоса возвеличения павших победителей, поскольку революционный герой-победитель, *arche-герой* еще не появился в истории. Авторы советских поэм о революции ищут и находят для воплощения Идеи, восторжествовавшей благодаря действительности, соответствующих ее величию Героев.

¹⁸ V. I. Markov: The Longer poems of V. Khlebnikov. University of California Press, 1962, 155.

¹⁹ И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971.

**Functions of the Narrator in the Creator's and the
Receiver's Dialogue
(A Historical Outlook)**

Á. GERE BEN

In order to facilitate the investigation of the complex phenomenon of 'literary work of art', researchers, as a rule, automatically divide that notion into three components: first, the personality of the writer and the process of the creation of the work of art; second, the literary text separated both from its creator and its receiver; and third, the 'effect' it exercises on the—either real or virtual—receiver.

At the two ends of the writer—text—reader chain, thus formed by analytic judgements, there is, inevitably, a double solitude. Parallel to the recognition of that situation, however, the idea of breaking through that isolation continually cropped up, even before the (still only) two-century-old study of aesthetics had taken shape. *Schiller*, for instance, in his letters to Goethe, suggested several times that works of art were, in fact, created with the help of their readers.

Literary scholarship is still (or, once again) trying to face this question. It has to start practically from scratch as the last member of the above-mentioned triplet was swept away for a long time by positivism in literary criticism. Positivists strived to help understanding by way of an exploration of the circumstances of the creation, and the personal life of the creator, of a work of art. Neither did, however, the row of 'work-centred' theories favour a complex approach, though of course they led to quite a few important results in gaining access to works of fiction. Recent approaches such as 'literary sociology', demanding devices that are by far superior to today's, and perhaps tomorrow's, possibilities and a methodology that is more coherent than the one available at present, as well as 'reception aesthetics', having gained ground in the past decade in literary criticism on account of its epistemological foundations and sound theoretical background, have to open practically new paths in order to restore the 'reader's rights'.

The overview outlined here is, of course, little shaded; but then progress itself is not unilinear, either. One of its major side currents, getting more and more central these days, will have to be mentioned here. This attitude to literature, having been present in the background for quite a long time but never in the main current of progress, regards its subject-matter, to use a Humboldtian dichotomy borrowed from linguistics, not merely as 'ergon' but also as 'energeia'. This alternative is to be found, tendentially, in semiotics, too: by the help of communication theoretical

models, the latter compresses the writer—text—reader triplet with a flick and thus surpasses it to some extent. “Pendant longtemps on a cru que ce rapport (between a work and its creator — Á. G.) était causal, que l’œuvre était un *produit*: d’où les notions critiques de *source*, de *genèse*, de *reflet*, etc. ... L’idée de produit a donc fait place peu à peu à l’idée de signe: l’œuvre serait le signe d’un au-delà d’elle-même; la critique consiste alors à déchiffrer la signification, à en découvrir les termes, et principalement le terme caché, le signifié. ... Il s’agit donc d’un mouvement général qui consiste à *ouvrir* l’œuvre, non comme l’effet d’une cause, mais comme le signifiant d’un signifié.”¹ In a wider context, this attitude leads to the conclusion that the interaction of artistic texts with their writers is to be regarded, within the historical progress of culture, as a *dialogue*, a mutually active course of proceedings, rather than a one-way process involving an active and a passive pole.²

In the main trend of the progress of literary criticism, especially in its twentieth-century portion, the idea that the creator of a work of art functions, in a way, as part of the work he created has cropped up, if only in a theoretical manner, several times. *Michail Bachtin*, in 1924, puts this idea as follows: Эстетическая индивидуальность есть чисто архитектурная форма самого эстетического объекта: индивидуализируется событие, лицо, эстетически оживленный предмет и проч.; особый характер носить индивидуальность автораторца, тоже входящая в эстетический объект.»³

In her communication theoretical model built on works of ‘great epic’, *Julia Kristeva* expands, as well as concretizes, this idea by reclassifying the relation between writer and text into three aspects: those of ‘the writer as writer’, ‘the writer as a personality inherent in one or several characters of the text’, and ‘the writer as a reader of his own text’, respectively.⁴ According to a more explicit statement of the same idea: «В любом художественном произведении тем или иным способом отражен его автор. В этом смысле в каждом произведении есть образ автора. Образ автора, как образ любого персонажа в художественном произведении, всегда условлен, в том числе и в тех случаях, когда его прототипом является реальный автор»⁵

¹ R. Barthes, *Sur Racine*. Paris 1963, 157—158. For an early statement of that idea, cf. Н. Пиксанов, *Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы): Искусство*, 1923/1 94—113. See also, for. B. Tomaševskij’s polemic evaluation of the program outlined there. Б. Томашевский. *Писатель и книга*. (1925) Москва, 1959, 147—152.

² З. Г. Минц. Блок и Гоголь. Блоковский сборник II. Тарту, 1972, 122—123.

³ М. Бахтин. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975, 19.

⁴ J. KRISTEVA, *Le texte du roman*. The Hague-Paris 1970.

⁵ К. Н. Атарова—Г. А. Лесскис. Первоначальная форма в художественной прозе. Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5), Тарту, 1974, 216. In addition to both factual and fictive narrators as well as fictive process, the positing of a fictive, or work immanent, ‘gentle reader’ (as opposed to factual receiver) has also been suggested. Á. Bernáth, *Az elbeszélés vizsgálatának kérdései: Literatura* 1980. 2, 209. The investigation of the fictivity and truth value of works of fiction, however, proceeds on the basis of questions totally different from those analysed here.

This attitude seems to make it possible for us to remain *inside* literature when speaking about specifically aesthetic characteristics of a literary work of art, as opposed to, or rather in addition to, the trend that, following Proppean lines, looks for extra-literary features in the literary work of art itself, by way of a logical extrapolation of its own premises. *Propp*, as is well-known, investigating specificities of genre in magic tales, primarily explored the temporal unravelling of the narrative. In his famous book published in 1928, he constructed the syntagmatics (morphology) of tales out of a sequence of (blocks of) actions (or 'functions', in his terminology).⁶ In doing that, he countered, among others, *Veselovskij's* claim that the 'plot' of a story was made up by a sequence of motives including action.⁷

Present-day research, on the other hand, has taken up the last-mentioned thread in the course of alternating approaches 'suspending and retaining' each other. *Claude Bremond*, for instance, disapproving of the limits of thinking in binary oppositions, that is, the danger of excluding alternative choices of action, in *Propp's* system, votes for 'motives', the multi-layered basic elements of *Veselovskij's* conception.⁸ The majority of papers in contemporary literature both in Hungary and abroad, however, clings to the Proppean line in an extended sense. Their idea could be characterized briefly by Novalis's sentence "Alles ist ein Märchen".⁹ A number of excellent examples can be found among papers on semiotics/ethnosemiotics, textlinguistically-based segmentation proposals, as well as instances of the approach, coming close to what could be termed 'synecdoche in social sciences', that tries to make real life measurable in terms of extrapolated categories of the theory of literature.¹⁰

Several factors about attributing such a basic role to 'action' in investigating literary works of art require consideration, though. First of all, there is the extra-literary character of the very notion that interferences with the analysis just like a foreign body (say, an instrument) does in experimental physics. An action-centered segmentation can be extremely disturbing, even deceptive, in the interpretation of

⁶ В. Пропп. Морфология сказки. Москва, 1928, 30—33.

⁷ А. Веселовский. Поэтика сюжетов. СПб., 1913. It would be a mistake to think that *Veselovskij* takes the role of 'sujet' to be opposed to that of motives or that he does not accept it. What he really means is that 'sujet' is a more complex, hence less easily analysable phenomenon than motives are. Op. cit. 475—476.

⁸ C. Bremond, *Logique du récit*. Paris, 1973. 25—40.

⁹ A comprehensive elaboration of that tradition, connecting it with the approach of generative grammar, has been recently attempted by e. g. D. E. Rumelhart. He has posited generative rules that rearrange structure and semantic rules that govern interpretation. G. W. F. Hegel takes sides against the action-centred approach in the subchapter on differences among poetic genres of the third part of his 'Aesthetics'.

¹⁰ T. Todorov, *Grammaire du Décameron*. The Hague-Paris 1969, 10—11. Todorov considers narration to be a phenomenon that is not restricted to literature: it underlies, he claims, practically all forms of manifestation of life from dreams, through films, to myths. As is well-known, it was on the basis of *Propp's* ideas and through debates with the Soviet scholar that C. Lévi-Strauss worked out his conception of a sujet-producing automaton, based on what he called 'grosses unités constitutives', for the investigation of myths. C. Lévi-Strauss, *L'analyse morphologique des contes russes*: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 1960, 3. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris 1958. (See the chapter *La structure des mythes*.)

surface structure manifestations of 'modality', 'event', 'state', or 'non-action'; especially among the obvious circumstances of a trend of literary development making even drama, traditionally based on action, more and more static, and forcing the researcher to the statement (which seems to be a *contradictio in adjecto* but is still valid) that in modern drama, 'unity of action' comes to be replaced by 'unity of Ego'.¹¹

The present paper attempts to represent a standpoint that is opposed both to the separation of writer, text, and reader, and the view of literature based on the phenomenon of action. Rather, our claim is that, for the reader, the writer represents nothing else but a particular view of the world, embodied in the work of art.¹²

The above statement, pointing out an apparently objective characteristic on the level of phenomena, is generally formulated from the writer's angle as a value judgement. In particular, it amounts to the claim that the writer's attitude constitutes a uniting force of the work of art, as well as the source of its still largely unaccounted-for aesthetic effect. L. Tolstoy, advocating an ideology challenging the validity of aesthetics, made the same point in 1894, that is, after the period of his great novels (except for 'Resurrection'). "Сочувствие его [Мопассана] постоянно колеблется: то выставляя дурное за хорошее, то признавая дурное дурным, а хорошее хорошим, то безпрестанно перескакивая с одного на другое. А это разрушает самую основу всякого художественного впечатления, ту *charpente*, на которой он стоит. Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету".¹³

In the case of present-day epic literature, becoming more and more relativized and subjectivized as time passes by, this function of writer's attitude is of increasing significance. This phenomenon, having acquired alarming dimensions in many people's opinion, has been pointed out, among others, by *Mrožek* both from a writers' and a readers' point of view.¹⁴

In the spirit of our interpretation of works of art as their writers' "view of the world", we accept the standpoint that the writer's 'ego' is to be seen as the obvious centre of the organization of text ("некоторый явный центр организации текста") and that, accordingly, monocentric ("I"), bicentric ("I-you", less frequently "I-he"),

¹¹ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt am Main, 1956.

¹² Б. Корман. Изучение текста художественного произведения. Москва, 1972, 8.

¹³ Л. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 16. Спб. 1913. 256.

¹⁴ That creator's attitude is not restricted to representatives of verbal arts. Speaking about the process of the creation of a work of art, Sergej Ejzenštejn claimed that the film artist's task was "разбить в себе заданное, аморфное, нейтральное, бывшее явление (...) собрать явление вновь, согласно тому взгляду на него, который диктует мне мое к нему отношение." С. Н. Эйзенштейн. Цветовое кино. Избранные произведения в шести томах, т. 3. 584.

and tricentric ("I-you-he") basic situations can be defined.¹⁵ This classification applies to lyrical poetry. The manifestation of the writer's 'ego' in epic literature is generally less explicit than that, though its text-organizing force is by no means smaller. Apparently, it can be captured in its purest form in 'narrators' of epic works, or rather in the relation of writer and narrator. That relation is not, of course, confined to the narrator's being the writer's mouth-piece; in good works that is generally not the case at all.¹⁶ However, the writer's 'ego' is (we suspect) always expressed in his relation to the narrator. Thus, if we regard narration to be the organization of text in terms of the narrator's co-ordinates, and the narrator's viewpoint to be one of the main organizational principles of the genre of epic, it is easy to see that the writer—narrator relation can be a significant feature of both the oft-mentioned concept of literariness and the dialogue between writer and reader.

The fundamental condition of the realization of that dialogue is, as is well-known, that the receiver of the aesthetic experience should enter the world of the work possessing its own system of norms and values, space, and time, leaving the external position of a mere onlooker behind.¹⁷ That process is primarily fostered, in our opinion, by whatever can be included in the scope of the cover term of 'compositional elements' in the text. The main factor must be the framework organized by the change of viewpoint from external to internal.¹⁸ A similar function can be served by the figure of the narrator, too. It is, in many ways, his linking role between writer and text, and between text and reader, as well as the degree of genuineness in his performing that role, that ensures his belonging to the fictive world of the work of art, and helps the reader enter that world. Good examples of that are provided by types of beginnings and endings of folk tales; in modern literature, it is the 'visualized' type of narrator (the type most frequent in late nineteenth-century epic) that serves such a role.¹⁹

This phenomenon frequently occurs in great epic, too. A good example is Goethe's novel 'Die wahlverwandtschaften' where the narrator appears in the first sentence to create a complicity, or consensus, with the reader whereby the subsequent story will be relativized, and then he yields his place to the world of personages at once. "Eduard—so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter—Eduard

¹⁵ А. Мальц-Ю. Лотман. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди (К проблеме сопоставительного анализа): Блоковский сборник II. Тарту 1972, 5.

¹⁶ That is, in the case of modern works of fiction. The 'narrator' in the cycle of short stories 'Novelas ejemplares' by Cervantes is obviously identical with the writer.

¹⁷ Б. Успенский. Поэтика композиции. Москва, 1970, 182. On the international reaction to Uspenskij's claims cp. A. Shukman, Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman. Amsterdam-New York-Oxford 1977. 173. Similar ideas were advanced half a century earlier by M. Petrovskij who stated that 'life as sujet' was always a reshaped kind of life; and 'closedness of sujet' was the closedness of life turned into sujet, or, life interpreted within sujet. М. Петровский. Морфология новеллы. Ars poetica, т. I. Москва, 1927, 72.

¹⁸ On peculiarities of the beginnings and endings of literary texts as secondary modelling systems, primarily culture-dependent and different from those of natural language, see Ю. Лотман. О моделизирующем значении понятия «конца» и «начала» в художественных текстах. Летняя школа II. Тарту 1966, 69—74.

¹⁹ T. Todorov, Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970, 91.

hatte im seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmachmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pflropfreiser auf junge Stämme zu bringen." (My emphasis, Á. G.)

In the proliferating genres of small epic, this function of the narrator has acquired an increased significance. On the one hand, this must be due to the fact that it is, as an artistic device (приём), quite straightforward and not too complicated; in really good works, however, the actual cause is obviously that in a shorter text, as if distributed over a smaller area, compositional proportions are necessarily modified,²⁰ and the 'weight' of the narrator is correspondingly increased. Modifications of that kind, and their role in the intensification of aesthetic experience, have been referred to by V. Šklovskij. Among possibilities of 'making strange', it is — apart from the use of 'foreign point of view' — just the 'lading of form' that he claims is a relevant device for triggering off the perceiver's activity by increasing the special difficulties of, and the span of time required for, perception, and forcing him to become imbued with what he is perceiving.²¹

The vast majority of genres of small epic, one should add here, is traditionally built on the uninterruptedness of 'artistic pleasure', and the unity of text manifested — among others — in that uninterruptedness. Unity, in turn, is based — again, traditionally — on the person of the narrator in most cases, usually preserving the surface-structure characteristics of performance even today. The auditive reception of folk tales, ancient stories, and renaissance novelettes, originally meant for oral rendering, is of course basically unusual today, in spite of the prevalence of mass media. Still, the opinion that in works of small epic, 'whose reading aloud does not take more than an hour', 'the unity of effect, or impression, is the most important point' (E. A. Poe) is not only characteristic of the first half of the last century. In fact, even twentieth-century aesthetics and poetics list among the peculiarities of the genre of short story that it should grasp the receiver's attention and keep it stretched like a drawn bow. "Но должна быть рука, которая натягивает тетиву... Рука-рассказчик. От него зависит степень напряжения тетивы..."²² This feature of narrative and narrator, based both on peculiarities of speech situation and on historically-formed traditions of the genre, is to be found in works of fiction even today, if in a more indirect, and locally/temporally varied, way. Moreover, it also dominates — or at least determines — architectonic variation in short stories. This applies to the structural type generally known as 'falcon theory' (*Paul Heyse*) or 'pub effect' (*Šklovskij*, following *Cervantes*): short stories directed towards a single climax and concluded by a solution, too. Apparently, in this case — which, by the way, I consider to be the exception, rather than the rule — matters stand the other

²⁰ "... Величина конструкции определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он большая форма (...) расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка." Ю. Тынянов. О литературном факте: ЛЕФ, 1924, 2, 102. The principal difference between 'small' and 'big' forms has been similarly treated by Б. Эйхенбаум. О Генри и теория литературы. Литература. Ленинград, 1927, 171 ff.

²¹ В. Шкловский. Искусство как прием. (1917): О теории прозы. Москва, 1929, 13.

²² М. Петровский. Морфология новеллы. 74.

way round: what seems to dominate here is the plot consisting of threads converging on a certain point and branching again to be knotted one by one. In fact, however, that is also one of the details—though an important one—of the function of narrator, and of the audience's expectations towards the narrator; in sum: that of the 'dialogue'.²³ (We shall not further elaborate on this point here.)

What is the relation between writer and narrator in small epic like, then? Just like every other element of works of fiction, that mutual relationship is subject to historical variation. However, our perception is such that it registers far-away stretches of our horizon, illimitably vast that they may be in reality, as single points. Therefore, we reckon that from practically the beginnings up to the time when, with book printing, belles lettres as such came into being and became, theoretically at least, public property, the narrator of works of small epic used to be a member of the community listening to the story; often a member of the audience gathered to listen to stories who was just telling a story but before that—or on another occasion—had been listening to other members telling other stories. His relation to the writer—or, properly speaking, the author—of the story was immaterial: they were either implicitly identical or the difference did not count. And, what is more important: the shift between writer and narrator, if there was any, had no aesthetic function. This kind of narrator, obviously, does not take part in the plot, and very rarely appears in the world of the story. Even then, his appearance takes the form of his meeting one of the characters, a device that makes the subsequent events more authentic for the audience and the character's utterances during that *rencontre* more directly effective. The person of the narrator in this — slightly platonistically defined — type of short story commands no attention in itself; his figure is merely functional, something like an auxiliary device. A partial exception to that observation is presented by 'chest-of-drawers stories' pointing towards future novels, but only inasmuch as they are seen as wholes. In such cases the narrator, being the hero of the 'frame story', commands the reader's interest in himself. 'Interesting' narrators of that kind are e.g. Apuleus' hero or Sheherezade.²⁴

When the contours of belles lettres in the present-day sense were beginning to take shape, the figure of narrator came to turn, from a go-between standing in direct relationship with the receiver, into a device of writer's craft. This process went hand in hand with art rising to the rank of a professional occupation and the creator of a work of fiction becoming important—just like painters' names were beginning to be written on paintings—as well as works of fiction turning into written ones. That change in the narrator's status was a symptom of an extra-literary, and evidently much more comprehensive, process: the individualized narrator came to replace the former story-teller's 'rhapsodos' attitude as part of the process of privatization of

²³ Among other things, that is what makes it possible for Todorov to analyse 'Decameron' so that he disregards the architectonics of short stories and traces binary oppositions of the relation between narrator and subject matter throughout the text.

²⁴ It has also been claimed, e.g. by V. Šklovskij in numerous papers, that such stories, 'cohering' after a lot of interruptions, are extensive and comprehensive ones containing a set of identical subject-matters.

creator and receiver.²⁵ He left the 'meta-level' and became a distinctly integral component of the world of the work of art in all his relevant attributes. *Georg Lukács's* fine statement about the epic individual, the hero of a novel, "created by the strangeness of the outside world", applies to this new type of narrator, too: "The independent life of internality is only needed if differences between people have deepened into an unbridgeable gap; if gods have become silent and neither sacrifice nor ecstasy can loosen their reticent tongues."²⁶

The fact that the literary precipitation of such a several-century-long process should not evoke a lengthy internal development arouses reflexion. The 'epic individual' we are talking about here, its mutual relation with the writer, and the tenseness of that dynamic relation between writer and narrator show up in such diverse varieties, within a relatively short period of time, in various national literatures, as *Cervantes's* 'mouthpiece', the famous dog named Berganza in 'Novelas Ejemplares', the much-discussed narrator of *Sterne's* 'Tristram Shandy' or, in 'Jacques le Fataliste' by *Diderot*, the narrator who, as it were, 'reacts' to the reader's questions. Simpler examples, too, of the writer/narrator, writer/reader, and narrator/reader relationships make quite complicated 'refractions of light' possible both for creation and reception. It would be hard to imagine, for example, narrator figures that are simpler and more trivial for the present-day reader than those employed by *Puškin*, and then by *Lermontov*, in the source region of the Russian great prose. The explanation of that phenomenon can primarily be, in all probability, that *Puškin*, creating prose by introducing spoken language into fiction, did not find any considerable tradition to be surpassed in his nation's literature in that respect, either. (On the other hand, it must have been difficult enough for the contemporary reader to accept the narrator's unusually simple language, as well as the unsophisticated behaviour, and way of speaking, of the characters.) Another, more particular reason could be that, due to a mental resistance he put up towards a task he completed out of a sense of mission rather than out of artistic vocation, the poet in him often felt repugnant to prose that he thought was inferior to poetry. (Reference to the former motive is to be found in chapters 3 and 16 of 'Onegin'; that to the latter one in letters to P. A. Vjazemskij, e.g. in a 19.08.1829 letter—written prior to the Belkin stories—where *Puškin* states "my gorge rises from prose".)

Still, the narrator publishing a manuscript entrusted to him by the deceased and unknown writer makes it possible both for *Puškin* and *Lermontov* to nuance the relations among writer, narrator, 'author' (of particular stories), and the world

²⁵ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern-München 1971, 359.

²⁶ Gy. Lukács, *Művészet és társadalom*. Budapest 1969. 68. In the early decades of the twentieth century, a number of researchers dealt with intra-literary reasons of that phenomenon. "...герой превращается из мотивировочного элемента (способ нанизывания и связывания событий) в элемент формообразующий — меняется его конструктивная функция." Б. Эйхенбаум. О Гёте и теории литературы. 185. Ср. also В. Шкловский. О теории прозы. Москва 1925. Käte Friedemann introduced the notion of 'narrative medium' as early as 1910.

of characters so finely,²⁷ that the events described “lose their everyday inertia and turbid alluvium”.²⁸

Though creating fairly limited possibilities of narration, this kind of narrator is also quite convenient for the writer as it is a typically epic phenomenon in that “Es stimmt dieses auch sehr gut mit dem Begriff des *Vergangenseins*, welches als stillestehend gedacht werden kann, und mit dem Begriff des *Erzählens*: denn der Ehrzähler weiß schon am Anfange und in der Mitte des Ende, und ihm ist folglich jeder Moment der Handlung gleichgültend, und so behält er durchaus eine ruhige Freiheit.”²⁹

The above sentences by *Schiller* formulated a ‘norm’ at the end of the 18th century that remained essentially valid for the whole 19th century epic. If such a general claim can be made at all, we should say that the most characteristic property of narrators in classical epic is that they incessantly move ‘between’ writer and reader, within the world of the story, thus facilitating for the reader to enter that world and adapt himself to it, and for the writer to construct the plot.

²⁷ Soviet researchers have repeatedly made that point. Anna Achmatova refers to a ‘three-bottomed box’ in that connection, ср. А. Ахматова. К статье «Каменный гость» Пушкина. Дополнения 1958—1959 гг.: Стихи и проза. Ленинград 1976. 548. In Lermontov’s ‘The Hero of Our Age’, too, such a multiple ‘refraction of light’ makes it possible to cover that Maksim Maksimič who tells about the love story of Pečorin and Bela is attracted by the Circassian girl himself.

²⁸ Л. С. Выгодский. Психология искусства. Москва, 1968.

²⁹ Schiller’s letter to Goethe on 26 December 1797.

Chronica



Miroslav Krleža
(1893—1981)

29. prosinca 1981. u kliničkoj bolnici „Dr Mladen Stojanović“ u Zagrebu u 89. godini života umro je Miroslav Krleža. Bio je veliki hrvatski i jugoslavenski književnik, mislilac i enciklopedist i veliki književnik cijele Srednje i Istočne Evrope.

Krleža rođen u Zagrebu 7. srpnja 1893. godine. U rodnom gradu završio je četiri razreda gimnazije, a nakon toga je školovao u „Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj kadetskoj školi“ u Pečuhu.

Od 1908. do 1911. živio u tom zadunavskom mađarskom gradu i „svršivši taj niži oficirski zavod, kao jedan od najboljih đaka svoga godišta” dobio je „carsku stipendiju za mađarsku vojnu akademiju u Budimpešti, Ludoviceum.” Mladi Krleža punih pet godina stalno je živio u kasarnama ondašnje Mađarske. S gledišta Krležine doživljajnosti te su godine bile neobično značajne: one su u mnogome determinirale njegovo stvaralaštvo. U knjizi „Moj obračun s njima” on sam govori o tome da je odmah na početku svog školovanja u Pečuhu upoznao Petőfija, te na hrvatski jezik preveo „četrdesetosmaski ep” velikog Mađara „Az apostol”; štoviše, doslovce kaže: „Petőfijeva pjesma o kurjacima prvi je duboki poticaj da sam počeo posati.” Uz ostalo, na istome mjestu govori i o tome da je, revoltiran austrougarskim militarizmom, odlučio prekinuti „u sebi i posljednje niti” koje su ga „vezale s Austrijom i austrijskim porté-péom.”

U vremenskom razdoblju između 1911. i 1913, kad je Krleža živio u Budimpešti, bio je očevic-dac specifičnosti društvenog života Austro-Ugarske Monarhije. S jedne strane provodio je život mladih studenata Ludoviceuma, a s druge strane bio je očevic-dac značajnih događaja u Mađarskoj; štoviše, došao je u dodir s ličnostima i organizacijom koji su predstavljali suvremeno napredništvo. U vezi s tim on sam piše u knjizi „Davni dani”: „Mnogo sam naučio... od mađarske historije... Od Galilejeva Kruga (Oszkár Jászi) naučio sam isto tako veoma mnogo. Oslobodili su me konvencionalnih laži...”

1913. povratio se u Zagreb. Ceo njegov stvaralački život nerazdvojno vezan za rodni grad Zagreb. Prve svoje tekstove je objavio 1914. godine u Zagrebu i u kontinuitetu skoro punih sedam decenija pisao je u Zagrebu o Zagrebu, o hrvatskom narodu, o politici, o problemi književnosti, o povijesti cijele Jugoslavije, štoviše, o povijesti cijele Centralne i Istočne Evrope. Bio je publicist, urednik naprednjačkih časopisa („Plamen”, „Književna republika”, „Danas”, „Pečat”), lirik, romanopisac i dramatičar, esejist i urednik jugoslavenskih enciklopedija. Bio je polihistor-pisac cijele Centralne i Istočne Evrope i Evropskog Jugoistoka. Bio je pisac „ljepote” i „istine”. U „Predgovoru Podravskega motivima Krste Hegedušića” pisao je u 1933 godini: „Ljepote traju vjekovima, i u ljepotama odražava se kroz vjekove ljudsko i zemaljsko u nama i tendencija tog ljudskog u nama da se nadživi u odrazima samoga sebe, da se potvrdi preko groba, da se opre zakonima nestajanja u vremenu i u smrti... Tajanstvena i na prvi pogled nejasna magija ljepote i umjetničkog stvaranja zamisliva je samo u vremenu i njeno glavno i osnovno nadahnuće je od početka: strah svega što živi pred nestankom u vremenskoj prolaznosti. Da nema u nama ljudske svijesti o smrti, ne bi bilo ni umjetnosti, a zašto se čovjek boji smrti, to je pitanje isto tako ljudsko kao i to zašto čovjek zapravo živi... Ljepote su životne istine i utvrđeni životni intenziteti, a istine poricati ne samo da nije dijalektički nego je upravo proturevolucionarno. Suženje vidokruga ili ograničenost poimanja ne mogu biti nikakvim dokazom da prave ljepote nisu životne istine.”

Krležino književno djelo je angažirana hronika cijelog našeg srednjeg i istočno-evropskog prostora. U proturatnom ciklusu novela „Hrvatski bog Mars” protestirao je protiv militarističkog drilla Austro-Ugarske Monarhije, u proustovskom romanu „Povratak Filipa Latinovicza” slikao je panonsku seljačko-provincijsku zemlju, u ciklusu o Glembajevima crtao je svijet hrvatske trgovačko-bankarske aristokracije, a u grandioznom romanu „Zastave” dao je veliku viziju bivše monarhije. U saopćenju Sabora Socijalističke Republike Hrvatske povodom smrti velikana cijele evropske kulture čitali smo sljedeću pristojnu ocjenu: „Veličina Miroslava Krleže kao hrvatskog i jugoslavenskog pisca može se s punim pravom staviti uz najveće suvremene ličnosti u svijetu. Ne samo po književnim i estetskim vrlinama njegovog djela, već i po snazi utjecaja koji je vršio u društvu doprinosio je revolucionarnim promjenama na svoju okolinu. Krležina riječ i jasna kritička misao inspirirali su čitave generacije u borbi za pobjedu humanijeg i pravednijeg društva.

Stvaralačka revolucionarnost i način beskompromisnog tumačenja svijeta — njegove prošlosti, sadašnjosti i budućih nadanja — sadržani su u Krležinu poetskom djelu kao bitna oznaka opstanka i čovjekova poslanja. Cjelokupnost te umjetničke sinteze duboko je revolucionaran duhovni čin, čije je izvorište u njegovoj angažiranoj misli, htijenju i ostvarenju. Krleža je svojim golemim i na-

dasve vrijednim djelom označio čitavu jednu epohu ne samo hrvatske i jugoslavenske književnosti i kulture, već je otvorio i pokrenuo mnogobrojna socijalna pitanja i pitanja revolucionarne borbe radničke klase, dostojno stojeći uz bok humanističkih poruka velikana svjetskog uma.

Sve što je ostvario nosi snažan pečat njegovog originalnog duha, osebnosti čovjeka i stvaraoca, aktualnosti i značenja ne samo za čovjeka i društvo sadašnjosti nego i za budućnost.”

Miroslav Krleža je umro, ali pred nama je cijelo Krležino stvaralaštvo. Pred nama su Krležine knjige, koji čekaju novu čitalačku publiku i naravno čekaju književno-povijesnu ocjenu...

I. Lőkös

Crítica et Bibliographia

A Trilingual Cyrillic Book in Nyíregyháza

In the Library of the Greek-Catholic Theologic Academy (Nyíregyháza, Hungary) a trilingual Cyrillic book can be found (size: 14×10 cm) that has lost its cover, and its first and last pages as well. Now it begins on the recto of page 3 (r.) and ends with the verso of page 333 (тлг), thus in its present state it contains 332 pages. The 3 languages used are Rumanian (in most part), Greek and Old Slavic, the red Rubrica are always Rumanian. As from the verso of page 298 to the upper third of the verso of page 302 we can read a Rumanian-language Easter calendary which begins with 1769 and ends in 1940, we can state as probable that the book was not printed earlier than 1768.

The liturgic texts are mostly Katavasiae, Tropars, Stoichoi and Stichirae, mostly printed in Rumanian, but from the verso of page 29 to the verso of page 45 inclusively, and from the recto of page 3 to the middle of the recto of p. 29 we find a Koine-Byzantine Greek liturgic text with a New-Greek pronunciation, and the recto of p. 29. from the middle of the end of the recto, is Old Slavic. So it is also from the recto of p. 46 until the recto of p. 94, inclusively. There is a nice hand-written Rumanian text marking on the verso page 128: ши ноаѡ нь^ѡ дърѡит вѡаць вѡникъ, кинѡмъ^ѡне втерѡй лѡи їей де атреа зѡ.

The texts are, generally, without errata, but in Greek text we sometimes read some erroneous conjections, e.g.: єнѡ instead of εν ιη̃ (page 17), ти^ѡ instead of η τοτ (p. 12); such errata in the Old Slavic texts also occur. From the rest of the text we cannot state either the provenience or the earlier possessors.

N. MOLNÁR

W. Steinitz, Ostjakologische Arbeiten

Band IV, Mouton, The Hague—Paris—New York Akadémiai Kiadó 1980. Beiträge zur Sprachwissenschaft und Ethnographie. Für die Herausgabe wissenschaftlich bearbeitet von Ewald Lang, Gert Sauer und Renate Steinitz. 498 S.

Dieses umfangreiche Buch von großem Format ist der vierte, aber nicht der letzte Teil einer Serie, die für vier Bände geplant worden ist, weil der erste und der zweite Band dieser Serie bereits 1975 und 1976 beim Akademie Verlag erschienen ist. In diesem Band gibt ein gedruckter Zettel dem Leser bekannt: „Wegen der zeitaufwendigen Textbearbeitung wird Band III der Ostjakischen Arbeiten von W. Steinitz erst nach Band IV erscheinen. Die Herausgeber.“ Die ersten beiden Bände enthalten die zum Teil erschienene (Tartu—Stockholm 1939, 1941), aber vergriffene Textsammlung

von Steinitz unter dem Titel ‚Ostjakische Volksdichtung‘, der zweite die dazu gehörigen und nur zum Teil erschienenen Erklärungen.

Mit Recht kann der Leser die Frage stellen, warum in einer slawistischen Zeitschrift die Werke eines Finnougriken besprochen werden. Es sind uns in unserem Jahrhundert wenig solche vielseitige Gelehrte bekannt, wie selbst Steinitz war. Es ist wahr, daß ein nicht geringer Teil seines Schaffens, das Ostjakische, eine der ob-ugrischen Sprachen behandelt, aber er hatte auch für die Fragen der Volksdichtung, der Lehnwörter, für die Ethnogenese, Lexikologie, Phonematik, die Tabu-Sprache und für die indoeuropäisch-uralischen Beziehungen Interesse.

Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß er vor und während seines Aufenthaltes in der Sowjetunion, der einige Jahre dauerte, die russische Sprache ausgezeichnet erlernt und in Leningrad als Professor im Institut für Nördliche Völker seine Vorlesungen in russischer Sprache gehalten hatte. Während seiner sibirischen Expedition (1935) brauchte er selbstverständlich gute russische Sprachkenntnisse. Sein erstes russisches Lehrbuch in deutscher Sprache ist 1945 in Stockholm, später in Berlin, das in schwedischer Sprache (*Lärebok i ryska*) 1945 und 1946 und das in dänischer Sprache (*Laerebog i Russisk*) in Kopenhagen erschienen. Seine Grammatiken erlebten mehrere Auflagen, er hat aber außerdem auch eine Studie über den Russischunterricht im Ausland geschrieben. Uns ist sein Buch über die russische Konjugation und über die russische Lautlehre bekannt. Er hat in Artikelreihen die sowjetische Wissenschaft, die Nationalitätenpolitik, das gemeinsame westeuropäische und russische kulturelle Erbe dargelegt. Er hat ein russisches Lesebuch, russische Volkslieder und den Briefwechsel der Akademie der Wissenschaften zu Berlin und der zu Petersburg herausgegeben.

In dem hier zu besprechenden vierten Band ist natürlich keine Auswahl von den erwähnten russischen Themen zu finden, die Herausgeber veröffentlichen hier nämlich seine kleineren Studien, die in verschiedenen schwer zugänglichen Zeitschriften und Festschriften erschienen sind und die sich hauptsächlich auf das Ostjakische beziehen. Von den mehr als dreißig Studien können folgende die Russisten näher interessieren:

Ostjakische Lehnwörter im Russischen (186—222). In dieser Studie werden 68 Lehnwörter behandelt, die bestimmt ostjakischer Herkunft sind. Der Verfasser benutzt dabei die früheren Quellen (Kálmán, Vasmer, Matvejev), aber von dem dargestellten Material kommen nur 24 in älteren Quellen vor. Da die ostjakischen Lehnwörter in erster Linie im Sibirisch-Russischen auftauchen, sind wenige von ihnen in der Schriftsprache gebräuchlich. Der Autor gebraucht die russischen Dialektwörterbücher der Ob-Irtis-Gegend, die geographisch-ethnographischen Beschreibungen, historische Quellen und die russischen Dialektwörter, die in den ostjakischen Wörterbüchern zu finden sind. Im Dal'-Wörterbuch sind nur folgende Wörter ostjakischer Herkunft aufgezeichnet: *важан* ‚Netz sack des Fischwehres‘, *вар* ‚Fischwehr‘, *вотлеп* ‚Weidenbast‘, *гусь* ‚Pelz mit Kapuze‘, *карыш* ‚Sterlett‘, *кевель* ‚Schöpföffel‘, *кыскан* ‚Vogelnetz‘, *муksун* ‚Lachsart‘, *негован* ‚Sommerstiefel‘, *нори* ‚Schlafmatte aus Riedgras‘, *нур* ‚Stange für Fische‘, *нюки* ‚Zeltdecke aus Rentierfell‘, *ортик* ‚ostj. Idol‘, *пешка* ‚Fell eines Rentierkalbes‘, *пыжъян* ‚Lachsart‘, *сынга* ‚schwarze Ente‘, *сырок* ‚Lachsart‘, *тарар* ‚Grasbündel‘, *халева~халей* ‚Seeschwalbe‘, *чагвой* ‚kleine Gänseart‘, *шокур* ‚Lachsart‘, *юкола* ‚gedörrte kleine Fische‘. In erster Linie sind Fachwörter in bezug auf den Fischfang und die Jagd und noch einige Benennungen der örtlichen ethnographischen Seltenheiten in einzelne sibirisch-russische Mundarten entlehnt worden.

Ebenso von großem russischem Interesse sind die Artikel „Zur Toponymik des nördlichen Obgebietes“ und „Zu vorrussischen Namen und ihrer Aufnahme und Wiedergabe im Russischen“ (281—283 und 284—291). In dem ersten werden der Name des Ob und die Ortsnamen auf *-kar*, *-din* und die Gewässernamen auf *-va* behandelt. Diese — obwohl sie auf ob-ugrischem (wogulisch-ostjakischem) Sprachgebiet liegen — sind im Russischen syrjänischer Herkunft, weil auf den Eroberungsreisen in Nordsibirien syrjänische Leiter (*Provodniki*) angestellt wurden, die als Warenhändler die untere Ob-Gegend kannten. Das *-kar* bedeutet im Syrjänischen ‚Burg, Stadt‘, das *-va* dagegen ‚Wasser‘.

Im zweiten Artikel führt der Autor eine Diskussion mit den sowjetischen Forschern namens Serebrennikov und Vasiljevitch, die die Ortsnamen, hauptsächlich aber die Gewässernamen Sibiriens nach ihren heutigen offiziellen Benennungen zu erklären versuchen, anstatt die von der einheimischen Bevölkerung benutzten Formen in Betracht zu ziehen. So sehen sie in den westsibirischen Flußnamen auf *-m* irgendein gemeinsames Suffix: *Om, Tym, Išim, Kazym, Salom, Pim, Nadym, Tom, Pelim*. In einsilbigen Wörtern wie *Om, Tym, Pim, Tom*, ist die Identifizierung des auslautenden Konsonanten mit einem Suffix höchst unwahrscheinlich. Mehrere von diesen Flußnamen sind ostjakischer Herkunft, und manche sind ursprünglich nicht auf *-m*, sondern auf *-ŋ* ausgegangen, im Russischen war aber dieser Konsonant unbekannt, so wurde das Wort mit *-m* übernommen. „Die bisherige weitgehende Vernachlässigung des lebenden nicht-russischen Namenmaterials hat die Forschung oft auf Irrwege und zu vereiligen Schlüssen geführt“ (286).

Der Verfasser erörtert zwar in erster Linie die innere Etymologie, die Tabu-Sprache in bezug auf das Ostjakische, aber diese haben auch allgemein linguistische Beziehungen.

In einem seiner letzten etymologischen Artikel (349—353) behandelt er die Herkunft einiger auch im Dalj-Wörterbuch vorkommenden russischen Wörter (Finno-ugorsko—tjurksko—russkije etimologii). Es wird nachgewiesen, daß die Wörter *калаться* ‚nomadisieren‘, *унет* ‚herumziehen‘ ostjakischer, *ромаш* ‚Klumpffei‘ türkischer und *алак, алык* ‚Zugriemen der Rentiere und Hunde‘ wieder ostjakischer Herkunft sind.

Der Band enthält noch das Tagebuch des Wissenschaftlers über seine Studienreise auf dem Obgebiet aus dem Jahre 1935 (Juli und Oktober), einen kurzen Bericht über die Reise, das Verzeichnis des unterwegs gesammelten Stoffes der ostjakischen Sprache und Volksdichtung, ein ostjakisches Ortsnamenregister, 22 Aufnahmen, 3 Karten und eine sehr ausführliche Bibliographie über die erschienenen Werke von Steinitz.

Der große Gelehrte der Finnougristik ist nach seinen menschlichen und wissenschaftlichen Verdiensten und seinem Schaffen für die Russistik dessen würdig, daß sein Name und seine Werke in der Geschichte der Slawistik erwähnt werden.

B. KÁLMÁN

I. Bartmińska—J. Bartmiński: Nazwiska obce w języku polskim

Warszawa, 1978. 211 S.

In der modernen Zeit wird man Tag für Tag mit der Fülle neuer Namen konfrontiert. Diese Situation ist heutzutage größtenteils den Massenmedien zuzuschreiben. Es gilt immer mehr für eine kulturelle Pflicht, mit den neuen Ereignissen und Errungenschaften sowie auch mit den Namen, die dahinter stecken, vertraut zu sein.

Wie zahlreich die Sprachen sind, so mannigfach sind die Schwierigkeiten, die man mit dem Gebrauch so vieler Sprachen hat. Diese Probleme behandelt das kurzgefaßte, aber reichhaltige Buch des Autorenehepaars Bartmiński.

Als Ziel setzten sie sich das Folgende: „Im ersten Teil wird die heutige Praxis des Namensgebrauch beschrieben“, anschließend versuchen sie, die orthoepische Norm auch theoretisch zu beschreiben.

Wie die Sprache, so haben auch die Namen eine mündliche und eine schriftliche Erscheinungsform. Die schriftliche Variante — schreiben die Verfasser — hat ein größeres gesellschaftliches Prestige. Beide Varianten haben je eine wissenschaftliche, anspruchsvolle und eine alltägliche, weniger sorgfältige Gebrauchsform. Das alles gilt auch für die Eigennamen. Demgemäß sollte man eigentlich die geschriebene und die gesprochene Variante jedes Namens kennen. Dabei stößt man sofort

auf große Hindernisse, wie z. B. die verschiedenen Alphabete und Rechtschreibungen. Es ist einfach nicht möglich, alle diese Einzelheiten mehrerer Sprachen zu kennen.

Es wurde im Polnischen durch das Publikum mehrmals aufgeworfen, daß die schriftliche und mündliche Form der fremden Namen identifiziert werden solle:

- a) entweder soll die schriftliche Form „polonisiert“ werden,
- b) oder die Aussprache soll in polnischer Lesart erfolgen.

Dies schien aber nicht realisierbar — stellen Bartmińskis fest. In unserer Zivilisation dient vor allem die geschriebene Variante der Namen für die Identifizierung. Dafür lesen wir treffende Beispiele (z. B. Herr Konkol kann das an Herrn Kąkol geschickte Geld nicht erhalten usw.). Dabei beziehen sich Bartmińskis auf W. Doroszewski. Auch seiner Meinung nach ist es wichtiger, die Schriftform der Namen zu kennen. Auch das Fragebogenexperiment der Autoren weist darauf hin, dass die mündliche Variante sehr oft von der Schriftform abhängt. Außerdem weist dasselbe Experiment nach, daß es bei vielen Namen z. Zt. noch keine einheitliche Aussprachenorm gibt. (Siehe z. B. die Aussprachevarianten des Namens Galsworthy, Tabelle, S. 48—49.)

Recht interessant stellen die Verfasser die verschiedenen Strukturen des Namensgebrauchs bei einigen Völkern dar. Dabei kann man die Wandlung der Namen von echten Attributen bis zu ihrer heutigen Funktion verfolgen. Die heutigen Namen haben ihre unterscheidende Rolle nicht in ihrer Bedeutung, sondern in ihrer lautlichen, orthographischen Form.

Über Namenentlehnung kann man ebenso sprechen wie über Wortentlehnung. Die entlehnten Namen machen mehrere Phasen bis zu ihrer „Polonisierung“ durch. Bei der Übernahme der fremden Namen stoßen die gegensätzlichsten phonetischen Eigenarten der beiden Sprachen aufeinander. Die entstehende neue Form ist oft ein Mittelding und entspricht den Regeln keiner der beiden Sprachen ganz und gar.

Im Kapitel VII. erfährt der Leser von einer gründlich überlegten Frage- und Antwortenreihe, wie die verschiedenen ausländischen Namentypen im Polnischen dekliniert werden. Es ist interessant, dass die Schriftform für den Deklinationstyp auch dann ausschlaggebend ist, wenn die mündliche Form recht abweichend ist. In immer zunehmenden Maße bleiben die Namen undekliniert.

Nicht weniger kompliziert ist es, die Namen korrekt aussprechen zu können. Die Verfasser beweisen, dass die richtige Lösung die „gemäßigte Polonisation“ der Namen ist. Im Werk wird vergleichsweise kurz dargestellt, wie in einigen anderen Sprachen (englisch, französisch, deutsch, russisch) die fremden Namen behandelt werden.

Das dargestellte Bild ist recht bunt. Es wird uns klar, daß jede Sprache und Kultur diesen Themenkreis einigermaßen anders betrachtet. Besonders interessant ist für uns Ausländer die Darstellung, wie einige polnische Emigranten ihre Namen „freiwillig“ der Sprache der neuen Umgebung adaptieren.

In den letzten Jahrhunderten erfolgten massenweise Migrationen. Es ist keine Seltenheit, dass viele Leute fremde Familiennamen tragen. Den Regeln welcher Sprache soll man dabei folgen? „Das ist sogar eine politische Frage.“ — schreiben die Verfasser. Sie behaupten, diejenige Lesart sei richtig, die die Träger der Namen selbst angewandt haben. Sie sind ebenfalls gegen die „Rückety-mologisierung“ der Namen (z. B. Herzen — Giercen — Gercen). Der Name spiegelt nämlich das Verhältnis von Person, Nation und Sprache wider.

Das Buch gibt uns eine große Hilfe durch die Darlegung der Aneignung und Substitution verschiedener Laute durch das Polnische, sowie durch die phonetische Begründung dieser Änderungen.

Im Anhang befindet sich ein Wörterbuch ausländischer Namen sowie eine kurze Darlegung darüber wie man verschiedene Buchstaben in europäischen Sprachen zu lesen hat. Was diese zwei Kapitel abgelenkt, möchte ich zu einigen ungarischen und rumänischen Namen Bemerkungen hinzufügen. Für uns Ungarn ist es recht erfreulich, dass im Werk so viele unserer Namen auftauchen. Die Schreibweise ist größtenteils tadellos. Bei den Namen „Thököly“ und „Szamuely“ ist aber die Transkription nicht richtig. Zwar entspricht der Buchstabe „ly“ dem Laut „j“, aber nicht am Ende der Namen. Die genannten Namen werden auf die Weise „Tököli“ und „Samueli“ ausgesprochen.

So ist ihre Deklination auch „Thökölyego“, „Szamuelyego“ usw. Beim Namen Szent-Györgyi wird die Transkription (sent-djördi oder sent-djerdj) empfohlen. Beide Buchstaben „gy“ sind gleichwertig; empfehlenswert ist die Transkription (sent-djördji oder sent-djerdji). Beim Namen Balassi ist die Transkription für Polen (balaszsi) richtig, Vielleicht ist nach dem Namen Rippl-Rónai die Abkürzung „wl“ (italienisch) anstatt „weg.“ (ungarisch) ein Druckfehler.

Bei einigen rumänischen Namen finde ich die Transkription der Vokalgruppe „ea“ (ia) nicht zufriedenstellend. Die Lesart dieser Vokalgruppe ist bei den Namen „Sadoveanu“, „Rebreanu“ richtig („ja“) dargestellt, wie z. B. „sadowjanu“ usw. Ebenso verhalten sich diese Vokale im Namen Creanga, Codreanu. Beim Namen „Caragiale“ ist die Transkription „karadžale“ zu empfehlen. Hier ist das „i“ — ebenso wie im Polnischen — ein Schriftzeichen ohne Lautwert. Auf der Seite 207. im Abschnitt „rumuński“ (rumänisch) sind für den Buchstaben „î“ die Lautwerte „i“ oder „ü“ angegeben.

Es wäre richtiger, diesen Buchstaben durch das polnische „y“ auszudrücken. Das polnische „y“ steht ziemlich nahe dem russischen „ы“. Das russische „ы“ wird im Rumänischen immer durch „i“ widergegeben.

Ganz winzig sind diese Kleinigkeiten im Verhältnis zum großzügigen und vielseitigen Überblick des Buches. Das Werk des Ehepaars Bartmiński synthetisiert und gibt dadurch einen sicheren Leitfaden auf diesem Gebiet. Gleichzeitig gelang den Autoren auch die Vielfalt und Kompliziertheit dieser Erscheinungen zum Vorschein zu bringen und dadurch zu weiteren Forschungen anzuapornen.

Cs. Kovács

И. Я. Чернухина. Очерк стилистики художественного текста

Издательство Воронежского государственного университета,
Воронеж, 1977, 207 стр.

The central notion of the work reviewed is the creation of literary texts on different levels from the word to the description. The thematical elaboration which, due to this notion, is restricted attempts to unite the theoretical results drawing on more than 150 references.

The manual defines the stylistic characteristics of literary texts comparing them with the features of scientific-publicist ones and supports the validity of its statements with contrastivity. The author's main aim is to systematize the „сверхфразовые“ supersyntactical factors which play a role in the organization of style according to the principles of „contextual monosemantics“.

In the first chapter the characteristics appearing on the lexical level are dealt with. Within the thematic relation of word meanings two fields are differentiated on the basis of the character of semantic connotation. In a non-literary text „семантическая сопряженность“ is much more supported by reality, the logic of concatenation also reflects the stages of cognition: it represents the contact-like determined character of the phenomena of reality. In an artistic text this verification of reality does not play a dominant part in organizing the text, and thus the thematic choice of words,

the proximity of the semantic relationship, the intensity of communicative purpose are determined by subjective (the author's) composition and aesthetic arbitrariness. In an artistic text the choice of words is characterized by more careful planning than that of a non-literary text, and so it also takes the process of reception into consideration. The latter, however, insists on the vocabulary meaning and terminological closeness of words more consistently and refuses the contamination based on associative connotational technique and metaphorization which is a characteristic device in creating artistic meaning.

The factors organizing a text on the syntactic level manifest themselves in two major dimensions: that of the inner relationship and that of the outer relations between the sentences of the text. In an artistic text those words which frequently recur represent one of the chief means of gradually enriching meaning and of creating a unified text. "сверхфразовые единства" (superphrasal units) can emerge in several semantic (schematic) fields at the same time: theme-task-goal, problem-question, phenomenon-process-situation-condition-feature, peculiarity-characteristics, event-history-situation-period, and one could go on enumerating the structures of meaning enrichment, systematized by the author, into matrices.

The outer connection of sentences is based upon the role of conjunctions and interjections indicating and catalyzing relations of meaning.

From Chapter III the author analyses the functions of the compositional elements capable of creating a text. As a consequence of the anthropocentrism of fiction the text of a work is the author's—narrator's—personage's product. Starting from the fundamental case of nomination—the semantic possibilities of giving a name ("хлестаковщина, донкихотство")—up to the full representation of literary characters a thorough picture of the specific features of texts on the evidence of examples cited from Tolstoj's *Anna Karenina* is given. The description of outer and inner conditions, the use of language, the identifying role of the thematic choice of words, the linguistic representation of the hero's living-space all have the force of text-organization.

The text of a work carries information, and its sources and the combination and alternation of these sources make up complicated structures. The most important of the narrator's informational functions is the assertion of "сюжетоведение" (conducting the story), that of the logic of the story and that of deep structure, the establishment of due proportions of significance of different meanings by means of text build-up. In the second place the author of the study accentuates the dimensions of the tension to be created at the beginning of a work as being one of the narrator's functions, then she puts the other functions in order of succession and illustrates them with examples taken from Pushkin's, Tolstoj's, Dostoevskij's, Trifonov's and Bondarev's prose. These functions are as follows: comment as a stimulation for reception, the formation of motives through repetitions, didactic generalization with a special stress on values, the linguistic formation of emotional dominants, and, finally, the resuscitation of the alien mind—that of the hero's world.

The systematization, logic and motivatedness of information conveyed by the text are determined by the relation between the narrator's person and the hero of the work, that is, between the "I-object" and the "he-object". Both the narrator and the hero have a restricted mass of information, and this character of restriction and determination makes up a definable hierarchy among the heroes and they help each other by means of composed interrelations.

In Chapter V the general compositional-structural devices of text organization are touched upon. It is the mechanisms of *contrast* and *association* playing a role in connecting the different parts of a text that are analysed first, then the ways of *opening up perspectives* are enumerated. Starting from the simplest way of focusing and accentuation and working up to the treatment of time considered to be basically important, a dozen devices are differentiated as the elements of the uppermost dimension of constructing a text.

Chernuxina's text stylistics does not create new notions of poetics. She organizes the ones hitherto known into a unified, clear-cut system and shows up the processes of their linguistic materiali-

zation. Making it possible to decompose belletristic works and outlining the structural and semantic interrelations of their different levels she strengthens the authority of the *functional interpretation of style* which is becoming more widely acknowledged.

L. JAGUSZTIN

Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises

Sous la direction de N. I. Balachov, T. Klaniczay, A. D. Mikhailov.

Studia humanitatis 3. Изд-во «Akadémiai Kiadó», Budapest, 1978, 486 стр.

Отдел исследования эпохи Возрождения Института литературоведения ВАН несколько лет тому назад начал выпускать новую серию научных изданий под заглавием «*Studia humanitatis*» с целью публикации достижений венгерских исследований эпохи Возрождения в общеевропейском контексте также и в иноязычных изданиях, чтобы таким образом сделать их доступными и для зарубежных специалистов. После сборника статей, выпущенного на английском языке и представлявшего кодексы библиотеки «Корвина», а также издания на итальянском языке, анализирующего итальянские связи венгерского Возрождения, был подготовлен (совместно с Московским институтом мировой литературы им. Горького) третий сборник статей, на французском языке, и главным образом с той целью, чтобы как можно более широкие круги европейских исследователей смогли бы ознакомиться с взглядами советских и венгерских исследователей. Объемистый сборник анализирует Возрождение как одну из наиболее значительных эпох культуры человечества, и старается не упустить из поля зрения ни одного явления, которое внесло в цивилизацию данного периода значительный вклад. В центре анализа стоят, конечно, южно- и западноевропейские явления, но исследования литератур других районов (Восточной Европы, Азии) также имеет место в работах сборника. Актуальность появления книги и интерес к ней читателя лишь усиливает то, что в настоящее время ведутся разработки истории мировой литературы и поэтому оценка ключевых понятий и периодов в большой мере может влиять на работу над синтезом истории всемирной литературы, на формирование его концепции.

16 статей сборника редакторы сгруппировали согласно четырем темам.

О понятии Возрождения первым высказывается *Н. И. Балашов*, который излагает свою точку зрения, употребляя этот термин в наиболее широком смысле. Согласно его мнению, в понятие Возрождения должны войти не только европейские, тем более лишь западноевропейские явления, но и те культурные, идеологические и эстетические направления XIII—XVI столетий, которые возникли в Азии (Индии, Китае, Японии и т. д.), и в Восточной Европе (на Руси, на Балканах, в православных в своей основе культурных кругах), и обнаружили много черт, если и не тождественных с западно-европейскими, то во многих отношениях родственных им. Последнее автор видит прежде всего в оживлении античности, равно как и в интересе к земной жизни, и считает, что возникновение новой системы ценностей, обозначающей Возрождение, можно отнести (касательно отдельных стран Азии) к началу VII—VIII столетий, касательно же Европы — к началу XII—XIII столетий. В следующей статье («Периодизация и трактовка Возрождения» *Тибор Кланiczaй* сужает и более нюансированно трактует категорию Возрождения и, взяв за основу структурные изменения общества, считает основой цивилизации Возрождения сильное продвижение вперед европейской буржуазии в конце средневековья. В развитии европейского общества, начиная с XIV в., очень заметны буржуазные устремления, поэтому в свете этой концепции Возрождение представляет собой определяемую исторически и социально комплексную форму культуры, и это касается лишь периода, охватывающего только три столетия (XIV—XVI). Во многих отношениях подобным образом раскрывает особенности периода *А. Д. Михайлов* («Возрождение и переходные периоды»), но он по-друг-

му рассматривает вопрос о периодизации. Он считает, что в системе развития трех больших эпох человеческих цивилизаций (античность, средневековье и новые века) можно найти переходные периоды, и таковым является Возрождение между средневековьем и новыми веками; и особенности Возрождения, напр., чрезвычайно быстрое развитие и обновление литературных форм, автор считает порождением этого его переходного характера. Наконец, *Р. М. Самарин* дополняет общую картину Возрождения своей работой о реалистических тенденциях периода. По его мнению, в реалистическом изображении того времени можно выделить три периода развития: ранний период, отмеченный именами Бокаччо и Чосера, средний период, охватывающий XV век, и заключительный период, представленный сатирическими изображениями (главным образом немецкими и французскими), появившимися в первой половине XVI столетия. Он причисляет сюда произведения, ставящие в качестве центральных проблемы отношений между людьми, места, занятого человеком в мире, взаимосвязи человека и природы, а также выражающие веру в силу человека и в его способность к действию.

Другая группа статей исследует переход из средневековья в Возрождение. *Тибор Кардош* подвергает тщательному анализу мировоззрение Данте, стоящего на грани двух эпох, а *А. Д. Михайлов* занимается проблемой т. н. «проторенессанса». Из последнего исследования выясняется, что автор подразумевает под этим дискуссионным термином культуру эпохи Каролингов, далее он обозначает этим термином XIII столетие, эпоху великих систематизаций и попыток синтеза (Фома Аквинский), расцвет готической эпохи. К этой же группе относится еще работа профессора *Х. М. Муратовой*, опирающаяся на богатый материал, который сопоставляет средневековое «подражание природе» (Фома Аквинский, Бонавентура) и ренессансное восприятие (Альберти, Леонардо). Вопросы имитации недавно исследовали и венгерские специалисты (Л. Мезеи и И. Бан), Муратова во многих отношениях пришла к подобным выводам.

Период расцвета Возрождения составляет предмет исследований следующей группы статей. *Р. Й. Клодовски* анализирует ренессанские черты поэзии Анджело Полициано, обращая внимание также и на ее связь с фольклором. За этим следует работа *Имре Бана*, которая представляет «Неистового Роланда» Ариосто в качестве образца литературного стиля Ренессанса. Множество удачно выбранных цитат подкрепляет итоги исследования, согласно которым произведение итальянского поэта является совершеннейшим выражением «блестящих надежд» и в то же время и неопределенных, несбыточных, утопических идей эпохи. После работ, исследующих образцы итальянского Возрождения, идет статья *Белы Варьяша*, занимающаяся вопросом восточноевропейских жанров XVI столетия; таким образом, сборник в целом выполняет очень важную задачу, ведь он единственный обращает внимание на так часто отесняемые на задний план средне- и восточноевропейские литературы и, в числе других, на ценные памятники художественной прозы венгерского Возрождения.

Наконец, авторы анализируют признаки упадка и кризиса Возрождения. *Миклош Сенци* показывает этапы английского Возрождения и обозревает возможности и попытки периодизации. *Тибор Кланицаи* анализирует эстетические принципы маниеризма, прослеживая в статье широкого охвата дискуссии и теории искусства, развернувшиеся в конце XVI ст. в Италии. Многостороннее освещение маниеристских взглядов, достигавших своей кульминации в теориях Патрици, Ломатто и Бруно, является одновременно и ответом на вопросы, возникшие в других работах сборника, на проблему перехода между Возрождением и барокко. *Р. И. Клодовски* исследует также условия изменения деятельности Бруно конечной точкой Возрождения. *Ю. Б. Винпер*, располагая глубокой осведомленностью во французской литературе, на основе богатого материала приходит к выводу, что литература Франции периода десятилетия между 1570—1580 годами совмещает ренессанские, маниеристские тенденции, а также тенденции барокко, поэтому она имеет ключевое значение и одновременно обозначает конечную точку Возрождения. Сборник закрывает статья *Н. И. Балашова* о драме начала XVII столетия (в большинстве на основе испанских примеров), и короткое размышление *Д. С. Лихачева* о проб-

лемах русской культуры XVII ст. (в частности, о возможностях применения к ней понятия барокко).

Как выяснилось из нашего беглого ознакомления с сборником, статьи, помещенные в нем, далеко не едины во взгляде на вопросы, касающиеся Возрождения. Однако тождество намеченной цели и установки несомненно: каждый из авторов исследует наиболее общие признаки этого выдающегося периода истории культуры и ищет ответа на вопросы, выходящие за пределы литературы. Несколько авторов касается, например, внеевропейских литератур, обращает внимание на их аналогии с литературами европейскими. Этот чрезвычайно важный вопрос требует дальнейших компаративистских исследований, и здесь мы отметим лишь то, что согласно нынешнему положению исследований все более распространенной и все более обоснованной становится мысль о целесообразности выделения культурных кругов и литературных зон и об исследованиях особенностей духовной жизни, идеологии, философии и искусства внутри этих кругов и зон. Аналогичному принципу следует и подготавливаемая венгерскими авторами история мировой литературы, ведь наряду с без сомнения существующими особенностями формы бросаются в глаза существенные различия в социальной основе и фоне европейских и азиатских литератур.

Подобным образом достойны дальнейших обсуждений те работы, которые трактуют понятия *средневековья*, *Возрождения*, *маниеризма* и *барокко* часто по-другому, чем это принято в европейской специальной литературе последних десятилетий (напр., употребление слова Михайловым и Лихачевым касательно термина проторенессанса, и Самарина — касательно реализма Возрождения). Стремление к определению этих понятий, полемическое описание прежних дефиниций или же постановка нюансирующих их точек зрения приносит новые результаты в каждой работе и полезны даже в том случае, если и не приводят к окончательному и удовлетворительному со всех точек зрения заключению. В сумме своей вскрытые противоречия, местами терминологические, местами смысловые различия, без сомнения, значительно продвинут вперед исследования Возрождения, поскольку продвижение возможно лишь путем сопоставления и обсуждения отличных друг от друга взглядов. Для этого сборник предоставляет отличный материал и его чуткость к проблемам и работы, сделавшие всеобщим достоянием часто непреходящие научные достижения, делают издание выдающейся вехой на пути исследования европейского Ренессанса.

И. Бичкеи

**Е. Руднева. Пафос художественного произведения
(Из истории проблемы)**

Издательство МГУ, Москва, 1977, 163 стр.

The historical approach of poetic categories is one of the urgent tasks of Marxist aesthetics. The social functions and effects of art and artistic devices cannot be understood in their development without revealing the historical information accumulated and coded in them. A. N. Veselovskij's thoughts on historical poetics and Vinogradov's, Zhirmunskij's, Voloshinov's, Mejlax's studies of diachronic aspect become more and more useful for the Soviet science of literature working with innovated energy. It is absolutely necessary to pay attention to contributions that have brought about some development. The enrichment and accumulation of the meanings, functions, significance and roles of notions which have been long established and have gone through the different stages of culture demand not only a systematizing description but also a reevaluation. The study under review continues Lotman's, Baxtin's and Pospelov's mental experiments and verifies, first of all, Pospelov's historical explanation of pathos with its analyses.

In her study Rudneva undertook the task of throwing light upon the application and interpretation of pathos, a complex aesthetic phenomenon and category.

Pathos synthesizes and contacts the author's evaluation with the world of the (artistic) work and links both of them with the recipient. Pathos is a system of means and a way of argumentation which has the message of the work accepted. Its most conspicuous side is the author's relation to value and his communicative disposition, this is what constitutes and defines the kind and quality, and the intensity and legality of pathos. The ideological (collective) and emotional (subjective) processes fuse in it and together they create tragic, comical, heroic, romantic and satiric argumentation and identification. That is to say, they make an attempt to have the message of the work accepted in the ideological, logical, moral and psychological dimensions of either reinforcement or negation. The theory of the kinds of pathos is the least elaborated, its concrete realizations can be found within the dimensions of identification and negation, according to the disposition of the epoch, the trend and the author.

Pathos creates, liberates and fixes energy in the recipient, and by this means it makes communication possible between the work and the reader, either influencing the reader in the direction of reinforcement, or in that of negation, its immediate goal being to evoke a view on values, emotions and mental disposition in the reader which coincide with those of the author.

The manifestation of its wanting to be effective makes pathos perceptible. The genre and the style play an outstanding role in its concretization, and, of course, it is always fitted to the given situation of artistic and cultural communication. The recognition of the importance of acceptance and that of the intensity of effects is realized according to the relations of the systems of superstructure. In systems characterized by a closed and rigid hierarchy the task of cognition becomes detached from art even within the simplified function of reflection, and it is the programme of manipulating and having knowledge, ideas, and norms already developed, accepted that forms those codes of works of art which express the epoch. Thus pathos, understood in this way, means the relations of the factors of a system, it synthesizes and qualifies connections, structures and stages in processes. This communicative-psychological explanation is worth applying when disclosing the historical and social meanings of works in the very consequence of its being directed on evaluation.

Rudneva compares the opinions of the great figures of aesthetic thinking about the above-mentioned characteristics of pathos. In the different chapters she considers Aristotle's, Lessing's, Schiller's and Belinskij's views as thoughts complementing one another for the sake of development and she primarily focuses her attention on their statements about the functional essence of pathos.

According to ancient legends the etymology of pathos means intensive, dominating emotions, and this semantic content has been preserved up to our time. Aristotle emphasized its cognitive orientation, Longinus underlined its emotional character and related it to the notions of tragedy and sublimity respectively.

In the different thinkers' views the cognitive and evaluative aspects are always present when characterizing pathos, although they are not given an equal emphasis. During the Enlightenment it is the evaluative aspect that takes the lead because it advocates the unity of notions of the right, the beautiful and the good, and this is why it corresponds to the didactical, moralizing function of art. Pathos communicates with the collective mind, it conveys the rationalistic aspects of cognition first of all, overshadowing the author's merits. It raises the communal to the level of normativeness, and, opposed to this kind of universality, the author's experience cannot be an effective force. At this stage the orientation of pathos on values adjusts itself to norms in rhetoric language forms and it is subordinated through discipline to the principles of a kind of moral totality. So the duality of the world described and the comment are constantly present, and the dominant moments are created and marked by the latter.

Referring to the complexity of artistic effect, Lessing and Schiller dissolve this rigid didacticism because a work of art influences and delights the recipient not only in a moral aspect. Both of them play an important part in the individual's liberty of self-realization and moral independence. This is why Schiller considered the categorization of poetry to be more useful from the viewpoint of the kinds and quality of pathos, and in Rudneva's opinion, too, this could be more productive than

the categories of genre, method, style, etc. hitherto applied. It is a pity that the author only makes a sketch of her concept and does not elaborate it, because probably the enrichment of our poetic thinking seems to go in the direction mentioned by her.

Hegel links the essence of pathos—the connection of the heroes' pathos with the author's—to the emergence of idea. He emphasizes the importance of the cognitive function and considers interests and moral stimulation following from social formation to be the basis of the classification of pathos. According to this the author's and the protagonists' pathos is subordinated to regulation by idea and it does not aggravate the opposition of the author and reality, aimed at creating a work.

In the last chapter of the book Belinskij's statements on pathos are analysed as a part of his aesthetic views. Pathos is a subjectively organized force of the work, it forms the author's relation to objective reality and serves the demands and goals of the community.

Consequently, in the transition of the role played by pathos one can follow the state and motion of artistic communication between the creating individual and the recipient and also the change of the functions of art in realizing and spreading values. Rudneva's statements stimulate further thinking and serve as an example of the methodology of research, especially for clearing the connection and the semantic interdependence between method, style, genre and pathos, and also for a historical recording and acceptance of the social meaning of works.

L. JAGUSZTIN

INDEX

М. Ю. Пандур: Среднобългарски черти в Мариапоченския Сборник	5
Л. Дэже: Вопросы обучения русской грамматике в свете проблематики преподавания иностранных языков в Венгрии	9
А. Г. Тамбовцева—А. М. Шахнарович: Словообразовательный компонент языковой способности	27
E. Szelp: Sprachliche Vergleichung der Sprichwörter und der sprichwörtlichen Redensarten	35
L. M. Nagy: Die auf den Ikonen „dargestellte“ Zeit (Geschichtlichkeit und Überzeitlichkeit)	39
I. Fried: Historizität und universales lyrisches Mitleid (Skizze)	51
G. Pazdro: Peszt a ukráinские odrodzenie narodowe w Galicji	57
J. Orłowski: Mickiewicz—Daszkiewicz—Karolina Jaenisch-Pawłowa	63
З. Хайнади: Мотив «воскресения» в творчестве Льва Толстого 70—90-х годов	73
Т. Мадяроды: Александр Блок и символистская критика 20-х годов	83
И. Ч. Варга: Сергей Есенин (Певец родной земли)	97
Б. М. Гал: О роли метаморфозы в рассказе Платонова «Мусорный ветер»	119
Л. Ягустин: «Экспрессема», суггестивность в советских поэмах о революции (Блок, Хлебников, Есенин)	127
Á. Gereben: Functions of the Narrator in the Creator's and the Receiver's Dialogue (A Historical Outlook)	135

Chronica

M iroslav Krleža (1893—1981) (<i>I. Lőkös</i>)	145
--	-----

Critica et Bibliographia

A Trilingual Cyrillic Book in Nyíregyháza (<i>N. Molnár</i>)	149
W. Steinitz: Ostjakologische Arbeiten (<i>B. Kálmán</i>)	149
I. Bartmińska—J. Bartmiński: Nazwiska obce w języku polskim (<i>Cs. Kovács</i>)	151
И. Я. Чернухина. Очерк стилистики художественного текста (<i>L. Jagusztin</i>)	153
Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises (<i>И. Бичкеу</i>)	155
Е. Руднева. Пафос художественного произведения (Из истории проблемы) (<i>L. Jagusztin</i>)	157

СОДЕРЖАНИЕ

М. Ю. Пандур: Среднобългарски черти в Мариапоченския Сборник	5
Л. Дэже: Вопросы обучения русской грамматике в свете проблематики преподавания иностранных языков в Венгрии	9
А. Г. Тамбовцева—А. М. Шахнарович: Словообразовательный компонент языковой способности	27
Э. Селп: Языковое сравнение пословиц и пословичных оборотов	35
Л. М. Надь: Время «изображенное» на иконах (Историчность и надвременность)	39
И. Фрид: Историчность и универсальное лирическое сочувствие (Набросок)	51
Г. Паздро: Пешт и украинское национальное возрождение в Галиции	57
Я. Орловский: Мицкевич—Дашкевич—Каролина Яниш-Павлова	63
З. Хайнади: Мотив «воскресения» в творчестве Льва Толстого 70—90-х годов	73
Т. Мадяроды: Александр Блок и символистская критика 20-х годов	83
И. Ч. Варга: Сергей Есенин (Певец родной земли)	97
Б. М. Гал: О роли метаморфозы в рассказе Платонова «Мусорный ветер»	119
Л. Ягустин: «Экспрессема», суггестивность в советских поэмах о революции (Блок, Хлебников, Есенин)	127
А. Геребен: Функции повествователя в диалоге автора и воспринимающего (Исторический обзор)	135

Хроника

Miroslav Krleža (1893—1981) (<i>I. Lőkös</i>)	145
---	-----

Критика—библиография

A Trilingual Cyrillic Book in Nyíregyháza (<i>N. Molnár</i>)	149
W. Steinitz: Ostjakologische Arbeiten (<i>B. Kálmán</i>)	149
I. Bartmińska—J. Bartmiński: Nazwiska obce w języku polskim (<i>Cs. Kovács</i>)	151
И. Я. Чернухина. Очерк стилистики художественного текста (<i>L. Jagusztin</i>)	153
Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises (<i>И. Бичкеу</i>)	155
Е. Руднева. Пафос художественного произведения (Из истории проблемы) (<i>L. Jagusztin</i>)	157

TABLE DES MATIÈRES

M. J. Pandur: Aspects moyen-bulgares dans le recueil manuscrit de Máriapócs	5
L. Dezső: Les problèmes de l'enseignement de la grammaire russe en Hongrie à la lumière de la problématique de l'enseignement des langues étrangères	9
A. G. Tambovtseva—A. M. Chakhnarovitch: La dérivation comme composante de la compétence linguistique	27
E. Szelp: Comparaison linguistique des proverbes et des locutions proverbiales.	35
L. M. Nagy: Le temps «représenté» sur les icônes (Historicité et atemporalité).	39
I. Fried: Historicité et compassion lyrique universelle (Esquisse)	51
G. Pazdro: Pest et le renouveau national ukrainien en Galicie	57
J. Orłowski: Mickiewicz—Daszkiewicz—Karolina Jaenisch-Pawłowa.	63
Z. Hajnády: Le motif de la «résurrection» dans l'oeuvre de Léon Tolstoï dans les années 70—90.	73
T. Magyaródi: Alexandre Blok et la critique symboliste des années 20	83
I. Cs. Varga: Serge Essenine (Le chantre du pays natal)	97
B. M. Gaál: Sur le rôle de la métamorphose dans une nouvelle de Platonov «Le vent à ordures»	119
L. Jagusztin: «Expressème», la suggestivité dans les poèmes soviétiques sur la révolution (Blok, Khlebnikov, Essenine)	127
Á. Gereben: Fonctions du narrateur dans le dialogue de l'auteur et du récepteur (Un coup d'oeil historique)	135

Chronique

Miroslav Krleža (1893—1981) (<i>I. Lőkös</i>)	145
---	-----

Critique et comptes rendus

A. Trilingual Cyrillic Book in Nyíregyháza (<i>N. Molnár</i>)	149
W. Steinitz: Ostjakologische Arbeiten (<i>B. Kálmán</i>)	149
I. Bartmińska—J. Bartmiński: Nazwiska obce w języku polskim (<i>Cs. Kovács</i>)	151
И. Я. Чернухина. Очерк стилистики художественного текста (<i>L. Jagusztin</i>)	153
Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises (<i>И. Бичкеу</i>)	155
Е. Руднева. Пафос художественного произведения (Из истории проблемы) (<i>L. Jagusztin</i>)	157

Kossuth Lajos Tudományegyetem

Felelős kiadó: *dr. Csikát Gyula*

Felelős szerkesztő: *Iglói Endre*

Technikai szerkesztő: *Lieber László*

A kézirat a nyomdába érkezett 1982

Megjelent 1983

Készült monószedéssel íves magasnyomással,
az MSZ 5601—50 és az MSZ 5602—55 szabvány szerint

Példányszám: 700. Terjedelem: 19,75 A/5 ív
83.6555-66-19-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

NOS COLLABORATEURS

ISTVÁN BITSKEY

maître de conférences à la Chaire de littérature hongroise
(Hongrie, 4010 Debrecen)

A. M. CHAKHNAROVITCH

attaché de recherche
Institut de linguistique
de l'Académie de l'Union Soviétique
(Moscou, Semachko 1)

LÁSZLÓ DEZSŐ

(v. Slavica XVI.)

ISTVÁN FRIED

(v. Slavica XVII.)

B. MÁRTA GAÁL

maître-assistant à la Chaire de littérature russe à l'Université de A. József
(Hongrie, 6701 Szeged, BP. 417)

ÁGNES GERESEN

professeur adjoint de l'Institut des langues à l'Université de K. Marx
(Hongrie, 1085 Budapest, rue Makarenko 20.)

ZOLTÁN HAJNÁDY

(v. Slavica XVII.)

LÁSZLÓ JAGUSZTIN

(v. Slavica XV.)

BÉLA KÁLMÁN

professeur d'université à la Chaire des langues finnoougriennes
(Hongrie, 4010 Debrecen)

CSABA KOVÁCS

(v. Slavica XVII.)

ISTVÁN LÖKÖS

(v. Slavica XVII.)

TAMARA MAGYARÓDI

maître-assistant à la Chaire de littérature russe
(Hongrie, 4010 Debrecen)

NÁNDOR MOLNÁR

directeur de la bibliothèque de la Faculté de Théologie Uniate
(Hongrie, 4400 Nyíregyháza, rue Bethlen 5)

L. MÁRTA NAGY

assistante à la Chaire de littérature russe
(Hongrie, 4010 Debrecen)

JAN ORŁOWSKI

(v. Slavica XI.)

M. JULIANNA PANDUR

maître-assistante
(v. Slavica XI.)

GRAZYNA PAZDRO

maître de langue à la Chaire de philologie ukrainienne
(Pologne, Warszawa)

ENDRE SZELP

étudiant de l'Université de L. Kossuth
(Hongrie, 4010 Debrecen)

A. G. TAMBOVTSEVA

attaché de recherche APNSSSR
(Moscou, Klimentovski 1.)

ISTVÁN CS. VARGA

v. Slavica XVII.)