

ANNALES INSTITUTI PHILOGIAE SLAVICAE  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS  
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATE

# SLAVICA

XVII.

ADIUVANTIBUS

~~(J. DOMBROVSZKY, E. NIEDERHAUSER)~~

~~F. PAPP~~

L. LIEBER, P. LIGLI

REDIGIT

ENDRE IGLÓI



DEBRECEN, 1981

**СОТРУДНИКИ  
НАШЕГО ТОМА**

**ИШТВАН Ч. ВАРГА**

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

**ПОЛ ГАРД**

профессор, заведующий кафедрой  
(Франция, Экс-ан-Прованс)

**А. В. ГЛАДКИЙ**

доктор наук, заведующий кафедрой  
(СССР, Калинин)

**ЭНДРЕ ИГЛОИ**

(см. Slavica XIV.)

**ЭРЖЕБЕТ КАМАН**

(см. Slavica XIII.)

**ЛАСЛО КАРАНЧИ**

(см. Slavica XI.)

**ЧАБА КОВАЧ**

ассистент при кафедре русской литерату-  
ры  
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

**ИШТВАН ЛЕКЕШ**

доцент при кафедре венгерской литера-  
туры пединститута им. Хо Ши Мин  
(Венгрия, 3301 Эгер)

**Й. АННА МАТИ**

старший преподаватель  
(см. Slavica XII.)

**ТИБОР ОЛАХ**

доцент при институте языков Универ-  
ситета им. К. Маркса  
(Венгрия, 1085 Будапешт, ул. Макарен-  
ко 20.)

**ХЕЛМУТ ШАЛЛЕР**

доцент при кафедре русской филологии  
университета  
(ФРГ Мюнхен 22, Гешвистер-Шолл плац  
1.)

**ЕВА ФЕЛДИ**

ассистент при кафедре русской литера-  
туры  
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

**ИШТВАН ФРИД**

старший научный сотрудник Государст-  
венной Библиотеки им. Сечени  
(Венгрия, 1827 Будапешт)

**ЗОЛТАН ХАЙНАДИ**

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

**ЛАЙОШ ХОПП**

(см. Slavica XV.)

**МАРИЯ ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА**

доцент при кафедре русской филологии  
Университета им. Мари Кюри-Скло-  
довской  
(Польша, Люблин, Новотки 14.)

**ЛАСЛО ЯГУСТИН**

(см. Slavica XV.)

# SLAVICA XVII.



ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS  
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

# SLAVICA

XVII.

ADIUVANTIBUS

*J. DOMBROVSZKY, E. NIEDERHAUSER*

REDIGUNT

*ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP*

DEBRECEN, 1981



**Описание синтаксической структуры предложения  
с помощью систем синтаксических групп  
(Лингвистическая интерпретация)**

А. В. ГЛАДКИЙ

В статье [Гладкий 1971] автором было введено понятие системы синтаксических групп (ССГ), предназначенное для описания структуры предложений естественных языков. Настоящая работа, являющаяся продолжением упомянутой, имеет целью показать на материале русского языка, каким образом это понятие может использоваться. Нам представляется, что по сравнению с системами составляющих и деревьями подчинения аппарат ССГ позволяет получать более естественные — и более близкие к традиционным — описания синтаксической структуры предложений. Собственно, в этом и состоит цель введения ССГ — научиться описывать синтаксическую структуру предложения столь же гибко и естественно, как это делается в традиционных грамматиках, и в то же время строго формально.

Мы начнем с изложения общих критериев, которыми будем руководствоваться при выборе между различными возможными ССГ для одного предложения. Затем будут рассмотрены примеры типов синтаксических групп (СГ), выделяемых на основании этих критериев. В частности, мы остановимся на анализе в терминах ССГ сложноподчиненных предложений. В заключение будет показано, что с помощью ССГ можно описать некоторые типы синтаксической неоднозначности, не поддающиеся описанию с помощью систем составляющих и деревьев подчинения.

Замечания: 1. Наши описания относятся к поверхностно-синтаксическому уровню, однако они «более семантически», чем общераспространенные сейчас поверхностные описания в терминах деревьев подчинения и систем составляющих — в том смысле, что выбор описания в большей степени зависит от семантических соображений (просто потому, что аппарат ССГ дает больше возможностей учитывать такие соображения). «Степень семантической» наших описаний примерно такая же, как у традиционных (неформальных).

2. Ранее [Гладкий 1969] автором было опубликовано предварительное изложение аппарата ССГ с примерами, но без общих соображений по поводу лингвистической интерпретации. Часть примеров из этой статьи здесь воспроиз-

водится, однако строящиеся для них ССГ не всегда совпадают с предложенными там.

3. Многие приводимые в настоящей работе примеры взяты из книги [Грамматика 1970]. Некоторые из них мы брали без изменений, в другие вносили те или иные модификации.

## § 1. Критерии «синтаксической целостности»

1. В традиционных описаниях русского синтаксиса обычно принимается во внимание, что связи между двумя словосочетаниями в предложении иногда являются «производными» от связей между теми или иными входящими в их состав словами или более мелкими словосочетаниями, а иногда никакого естественного сведения к связям между более мелкими единицами не допускают. (В явном виде это утверждение в традиционных описаниях не формулируется, но при составлении инвентаря синтаксических связей в качестве их участников указываются в «сводимых» случаях более мелкие единицы — обычно слова, — а в «несводимых» более крупные.) В то же время в формализованных описаниях с помощью систем составляющих и деревьев подчинения это исключительно важное обстоятельство игнорируется: аппарат систем составляющих не позволяет сводить связи между более крупными единицами к связям между более мелкими, а аппарат деревьев подчинения вынуждает выводить все без исключения связи между словосочетаниями из связей между словами. Это приводит к тому, что, например, исследователи, пользующиеся деревьями подчинения, рассматривают «несводимые» связи как досадное исключение и стараются различными искусственными приемами втиснуть их в прокрустово ложе своих деревьев.

Аппарат ССГ позволяет, как представляется автору, учитывать вышеуказанное обстоятельство строго формальным и вместе с тем естественным образом. Именно, следует считать синтаксическими группами те и только те словосочетания, которые участвуют в «несводимых» связях; остальные словосочетания будут тогда естественно описываться как поддеревья графа синтаксических групп — т. е. так, как при пользовании деревьями подчинения приходится описывать все словосочетания. При этом нужны какие-то достаточно общие критерии (разумеется, неформальные), которые позволили бы решать, какие словосочетания должны считаться самостоятельными СГ и какие нет, — иначе говоря, критерии «сводимости» связей. Такие критерии мы и хотим предложить в настоящем параграфе.

2. Сделаем теперь одно терминологическое уточнение. Мы говорили сейчас о словосочетаниях, подразумевая на самом деле любые синтаксические единицы, состоящие более чем из одного слова. Продолжая пользоваться таким словоупотреблением, мы увеличили бы без надобности число различных значений, в которых употребляется термин «словосочетание»: ведь никто еще, кажется, не применял его к таким речевым единицам, как *на столе* или *то есть*. Поэтому мы будем говорить просто о «группах слов»; так мы будем называть любые множества точек цепочки, моделирующей предложение. Группа

слов, выполняющая ту или иную единую синтаксическую функцию, будет называться связной; только связанные группы слов будут нас в дальнейшем интересовать. Разумеется, понятие «единой синтаксической функции» и тем самым понятие связной группы слов носят чисто интуитивный характер.

Те связные группы слов, которые должны выделяться в СГ, мы будем называть неразложимыми. Точнее, речь пойдет об абсолютной и контекстной неразложимости. Связная группа слов будет называться абсолютно неразложимой, если любое ее вхождение в любое предложение выделяется в СГ. В противном случае связная группа слов называется потенциально разложимой. Что касается определения контекстной неразложимости, то его нам будет удобнее несколько отложить.

3. Теперь мы можем перейти к изложению критериев разложимости/неразложимости. Их будет четыре: два критерия абсолютной неразложимости и два — контекстной.

Наиболее простой случай представляют собой составные слова. Так мы будем называть связанные группы слов, в некотором интуитивно более или менее понятном смысле «эквивалентные» отдельным словам. Признаком такой «эквивалентности» служит выполнение одного из двух условий:

1. Группа состоит из одного полнозначного и одного или нескольких служебных слов и занимает определенное место в парадигме своего полнозначного члена (содержащей также и простые формы). Типичный пример — сложные формы глаголов: *буду читать*, англ. *shall be reading*. Здесь, однако, удобно понимать парадигму расширительно, включая в нее, например, для существительного его предложно-падежные формы.

2. Группа может быть естественным образом включена в некоторую категорию бесформенных слов. Пример — сложные и составные предлоги (*в течение, в связи с*).

Представляется совершенно естественным всегда выделять составные слова в СГ. Таким образом, мы получаем первый критерий:

А. Составные слова абсолютно неразложимы.

Заметим, что составные слова могут быть разрывными, т. е. допускать расщепление другими словами (*буду завтра читать, на моем столе*)<sup>1</sup>.

4. Теперь нам будет легко ввести и понятие словосочетания: так мы будем называть любую связную группу слов, не являющуюся составным словом<sup>2</sup>. (В частности, предложение также является словосочетанием.) Подобно слову, словосочетание — двуплановая языковая единица; говоря «задано словосочетание», мы всегда подразумеваем, что известен и его смысл.

Всякое словосочетание состоит из двух или более *компонент* — непосредственно вложенных в него слов и/или словосочетаний. (Здесь и далее мы причисляем к словам также и составные слова, если это не может привести к недоразумению.) Некоторые компоненты могут быть связаны отношением

<sup>1</sup> Некоторые «разрывные слова» в традиционных грамматиках даже не считаются составными (немецкие и венгерские глаголы с отделяемыми приставками).

<sup>2</sup> Таким образом, в трактовке понятия словосочетания мы фактически следуем Ф. Ф. Фортунатову и А. М. Пешковскому.

синтаксического подчинения; если все компоненты являются синтаксическими группами, мы будем отождествлять это отношение с нашим основным отношением  $\rightarrow$ .

Мы можем теперь сформулировать нашу ближайшую задачу следующим образом. Пусть имеется словосочетание  $A$ , состоящее из компонент  $V_1, \dots, V_k$ , и на множестве  $\{V_1, \dots, V_k\}$  задано отношение синтаксического подчинения  $\rightarrow$ . Граф  $\langle \{V_1, \dots, V_k\}, \rightarrow \rangle$  будет обозначаться  $\mathcal{A}$ . Нам нужно найти условия абсолютной неразложимости — или, что то же самое, условия потенциальной разложимости — словосочетания  $A$ .

5. Потенциальная разложимость словосочетания  $A$  означает возможность хотя бы в некоторых случаях передавать все его связи компонентам. В частности, необходимо, чтобы его пассивная связь могла быть передана одной из компонент — так, чтобы через нее оказались связанными этой связью все компоненты. Иначе говоря, если в  $A$  идет стрелка из какого-то слова или словосочетания  $C$ , то должна быть возможность вместо этого провести стрелку в одну из компонент таким образом, чтобы в любую компоненту шел путь из  $C$ . Но для этого, очевидно, необходимо, чтобы граф  $\mathcal{A}$  был деревом и чтобы корень этого дерева был способен подчиняться хотя бы некоторым из тех слов и словосочетаний, которым способно подчиняться словосочетание  $A$ . Поэтому будет абсолютно неразложимым, например, словосочетание, состоящее из однородных определений к одному существительному (поскольку его компоненты не образуют дерева) или, скажем, словосочетание *которую ты потерял* (*Я нашел книгу, которую ты потерял*) — поскольку оно может подчиняться только существительным, а его корень *потерял* подчиняться им не способен.

Итак, мы указали необходимое условие потенциальной разложимости словосочетания и тем самым достаточное условие абсолютной неразложимости:

Б. Словосочетание абсолютно неразложимо, если граф его компонент либо не является деревом, либо его корень не способен подчиняться ни одному из тех слов и словосочетаний, которым способно подчиняться оно само.

6. Ниже мы увидим, что критерий  $B$  не является необходимым условием абсолютной неразложимости. Тем не менее нам будет удобно заняться теперь изучением критериев контекстной разложимости/неразложимости; оставшиеся случаи абсолютной неразложимости будут описываться как неразложимость в любом контексте. Для этого, само собой, нужно сначала сформулировать определение контекстной неразложимости, что, в свою очередь, требует уточнения понятия контекста.

Мы остановимся на следующем уточнении: будем называть контекстом (для) слова или словосочетания  $A$  любое словосочетание, для которого  $A$  служит одной из компонент и в котором либо имеется, кроме  $A$ , еще только одна компонента  $C$ , связанная с  $A$  подчинительной связью (в этом случае контекст называется подчинительным,  $A$  называется его первой компонентой,  $C$  — второй компонентой), либо подчинительные связи между компонентами отсутствуют (такой контекст называется неподчинительным). Коль скоро для словосочетания  $A$  фиксирован некоторый контекст  $D$ , мы либо

будем выделять в СГ любое вхождение А в любое предложение, являющееся одновременно вхождением в D, либо не будем выделять в СГ ни одно такое вхождение. В первом случае А будет называться неразложимым в контексте D, во втором — разложимым в контексте D.

7. Мы будем различать контексты термовые и операторные. *Термовыми* мы назовем подчинительные контексты, у которых вторая компонента есть знаменательное слово (словосочетание) или слово (словосочетание)-заместитель. Все остальные контексты, т. е. неподчинительные и те из подчинительных, у которых вторая компонента не называет и не замещает названия какого-либо предмета, качества, действия, состояния, ситуации и т. п., будут называться операторными.

В подчинительном операторном контексте вторая компонента «сама по себе», т. е. вне контекста, не имеет смысла (ср. [Мельчук 1974], стр. 74) и семантически может быть описана только как оператор, действующий на первую компоненту и либо модифицирующий ее смысл или синтаксический статус (нередко и то и другое), либо сообщаящий ей (и через ее посредство всему высказыванию) ту или иную субъективную модальность. Эта вторая компонента может представлять собой кванторное слово (в частности, квантор, сращенный с отрицанием — *никакой, нигде* и т. п.), несинтаксическую частицу<sup>3</sup> (отрицательную — *не, ни*, вопросительную — *разве, неужели, ...*, выделительную — *только, лишь, ...*, усилительную — *даже, ведь, ...* и т. п.), указательное местоимение или местоименное наречие, асемантический глагол (о последнем случае подробнее см. § 2, пункт Г10).<sup>4</sup> Следует заметить, что указательные местоимения (местоименные наречия) являются словами-заместителями при самостоятельном употреблении и операторами при употреблении в качестве соотносительных слов и антецедентов в сложноподчиненных предложениях. Например, *тот* в предложении *Пришел тот человек* — слово-заместитель, а в предложении *Пришел тот, кого мы ждали* — синтаксический оператор, преобразующий придаточное предложение *кого мы ждали* в подлежащее; *так* в предложении *Так поступать нехорошо* — слово-заместитель, а в предложении *В лесу так сыро, что без сапог не пройти* — логико-синтаксический оператор, который, действуя на слово *сыро*, делает его способным подчинять придаточное предложение, вводимое союзом *что* (т. е. изменяет его синтаксический статус) и одновременно сообщает ему оттенок определенности. (Вообще оператор, представляемый второй компонентой операторного контекста, может быть логическим, синтаксическим, логико-синтаксическим или субъективно-модальным.) Кванторные слова также могут выступать в роли слов-заместителей; например, *все* в предложении *Пришли все* — слово-заместитель, а в предложении *Пришли все соседи* — квантор, т. е. логический оператор, действующий на слово *соседи*. В предложении *Пришли все, кого успели известить* слово *все* — логико-синтаксический оператор: действуя на придаточное предложение *кого успели известить*,

<sup>3</sup> Синтаксические частицы (*бы, если бы, пусть, ...*) являются компонентами составных слов (см. ниже, § 2, пункт А5). Впрочем, компонентой составного слова может быть и частица *не* (§ 2, пункт А6).

<sup>4</sup> В языках, где есть артикли, они также должны быть включены в этот перечень.

оно придает последнему не только дополнительный смысл общности, но и синтаксический статус подлежащего.

Замечание. При переводе на язык логики предикатов слово *все* и в предложении *Пришли все* перейдет в квантор: если  $P(x)$  означает « $x$  пришел», то *Пришли все* запишется в виде  $\forall x P(x)$  (ср., однако, *Собрались все*, где такое представление невозможно), так что области действия квантора будет соответствовать слово *пришли*; оно же будет отвечать области действия в предложении *Пришли все соседи*, в то время как слово *соседи* будет отвечать «ограничивающему условию»: если  $C(x)$  означает « $x$  есть сосед», то *Пришли все соседи* запишется в виде  $\forall x(C(x) \supset P(x))$  или  $\forall x P(x)$ . Однако перевод на язык логики пре-

дикатов как раз в случае предложений с кванторами не является удачным представлением их смысловой структуры — хотя бы потому, что он требует введения переменных, для которых в этих предложениях никаких аналогов нет.<sup>5</sup> В естественном языке реальной областью действия квантора является то, что в языке логики предикатов служит ограничивающим условием; именно по отношению к этому условию проявляется в естественном языке специфика кванторных слов, в то время как по отношению к «математико-логическим» областям действия, т. е. сказуемым, они ведут себя как обычные актанты; в этом качестве они выступают как слова-заместители.

Результат применения оператора зависит, разумеется, от его области действия. Перетолковать его применение к словосочетанию как применение к одной из компонент во многих случаях вообще невозможно (*все учителя географии*), а когда такое перетолкование допустимо, оно ведет к изменению результата (например, *написано не красными чернилами* означает «написано чем-то, отличным от красных чернил», а *написано не красными чернилами* — «написано чернилами, отличным от красных»; ср. *написано не красными чернилами, а красным карандашом* и *написано не красными чернилами, а зелеными*; точно так же достаточно очевидно смысловое различие между *нет даже черного хлеба* и *нет даже черного хлеба*). Таким образом, в подчинительном операторном контексте естественно считать всякое словосочетание неразложимым.

Операторными являются по определению и все неподчинительные контексты. Эти контексты можно подразделить на три типа: (а) контексты, состоящие из двух компонент, одна из которых — союз: сюда относятся вводимые союзами части простых предложений (*чем его ученики в Он работал лучше, чем его ученики, и моим родителям в Он и моим родителям нравится* и т. п.) и придаточные части сложноподчиненных предложений (*что он пришел, чтобы он пришел* и т. п.); (б) контексты, состоящие из нескольких компонент, между которыми имеется отношение сочинения, и одного или нескольких сочинительных союзов; (в) контексты, отличающиеся от предыдущих отсутствием союзов. В контекстах типа (а) союз представляет собой оператор — синтаксический (*чем в чем его*

<sup>5</sup> Тот факт, что переменные не являются необходимыми в предложениях с кванторами, отмечен У. Куайном [Quine 1975].



Однако этого недостаточно. Заменяя в отношении  $s$  словосочетание  $A$  его корнем, мы уменьшаем информацию, которую несет отношение; поэтому такая замена правомерна лишь при условии, что это уменьшение восполняется за счет информации, доставляемой отношениями между компонентами  $A$ . Иначе говоря, отношение между  $C$  и  $A$  должно быть «эквивалентно по смыслу» такому же отношению  $s$  между  $C$  и корнем  $A$ , дополненному совокупностью семантических (или глубинно-синтаксических) отношений между компонентами  $A$ . Мы будем говорить в этом случае, что отношение  $s$  между  $C$  и  $A$  семантически разложимо, и уточним понятие семантической разложимости следующим образом. Пусть  $Q$  есть предложение, выражающее факт наличия отношения  $s$  между  $C$  и  $A$ , и  $Q^1$  — предложение, выражающее факт наличия отношения  $s$  между  $C$  и корнем  $A$ . Пусть, далее,  $g = \{g_1, \dots, g_k\}$  — перечень семантических и/или глубинно-синтаксических отношений, имеющихся между компонентами  $A$ ; перечень этот должен быть полным и не избыточным — в том смысле, что если компоненты  $V_m$  и  $V_n$  семантически связаны, то в перечне должно быть представлено одно и только одно отношение между  $V_m$  и  $V_n$ <sup>7</sup>. Для каждого  $i = 1, \dots, k$  мы будем обозначать через  $R_i$  предложение, выражающее факт наличия отношения  $g_i$  между соответствующими компонентами  $A$ . Перечень  $R_1, \dots, R_k$  будет обозначаться через  $R$ .

Поясним сказанное примерами.

1. Пусть  $A =$  *маленький мальчик кормил хлебом большую лохматую собаку* (акколадой отмечена единственная компонента  $A$ , состоящая более чем из одного слова),  $C =$  *перед домом* и  $s$  — отношение, имеющееся между  $C$  и  $A$  в предложении *Перед домом маленький мальчик кормил хлебом большую лохматую собаку*. Тогда  $Q$  можно представить как « $C$  есть место  $A$ », т. е. «Место, где маленький мальчик кормил хлебом большую лохматую собаку — перед домом». Аналогично  $Q^1$  представляется как «Место, где кормили (или «место кормления») — перед домом». Перечень  $R$  будет состоять из предложений  $R_1 =$  «Мальчик есть субъект кормления» = «Тот, кто кормил — мальчик»<sup>8</sup>;  $R_2 =$  «Собака есть объект кормления» = «Тот, кого кормили — собака»;  $R_3 =$  «Хлеб есть второй объект (или «материал») кормления» = «То, чем кормили — хлеб»;  $R_4 =$  «Быть маленьким — свойство мальчика» = «Мальчик — маленький»;  $R_5 =$  «Быть большой и лохматой — свойство собаки» = «Собака — большая и лохматая».

2. Пусть  $A =$  *молодой учитель из Перми*,  $C =$  *статья* и  $s$  — отношение, имеющееся между  $C$  и  $A$  в словосочетании *статья молодого учителя из Перми*. Тогда  $Q$  можно представить как «Автор статьи — молодой учитель из Перми»,  $Q^1$  — как «Автор статьи — учитель». Перечень  $R$  будет состоять из предложе-

<sup>7</sup> Перечень  $g$ , строится, вообще говоря, неоднозначно, т. к. для одной и той же пары компонент может оказаться возможным выбирать отношения разных «уровней семантической»; например, в словосочетании *копал зем.по лопатой* в качестве отношения между *копал* и *лопатой* можно взять либо «инструментальное», либо «второе объектное». Для использования настоящих рассмотрений в реальном описании языка нужно, разумеется, предварительно составить список глубинно-синтаксических и семантических отношений (ср., впрочем, замечание на стр. 4).

<sup>8</sup> Здесь и далее мы пренебрегаем различиями в актуальном членении.

ний:  $R_1$  = «Учитель — молодой»;  $R_2$  = «Место жительства учителя — Пермь» = «Учитель живет в Перми».

3. Пусть  $A$  = *живые глаза*,  $C$  = *старик* и  $s$  — отношение, имеющееся между  $C$  и  $A$  в словосочетании *старик с живыми глазами*. Тогда  $Q$  можно представить как «Иметь живые глаза — свойство старика» = «У старика живые глаза»,  $Q^1$  — как «Иметь глаза — свойство старика» = «У старика глаза». Перечень  $R$  будет состоять из одного предложения  $R_1$  = «Глаза — живые».

Замечания. 1. Может оказаться, что отношение  $s$  между  $C$  и корнем  $A$  невозможно; тогда предложения  $Q^1$  не существует. Например, для контекста

$\overbrace{A} \quad \overbrace{C}$   
*боялся уехать из города* отношение  $s$  можно описать как «быть местом, откуда» и  $Q$  представляется в виде «Место, откуда он боялся уехать — город», в то время как между *боялся* и *город* такое отношение невозможно. Против этого примера можно было бы, конечно, возразить, что в отношении  $s$  участвует здесь только слово *уехать*. Нам, однако, представляется вполне правомерным перенос отношения на все словосочетание *боялся уехать*; лучшим подтверждением служит как раз возможность и естественность предложения  $Q$  (и вопроса «Откуда он боялся уехать?»). Кстати, предложение, выражающее факт наличия отношения  $s$  между *уехать* и *город*, выглядело бы менее естественно (что-то вроде «Место, об отъезде из которого идет речь — город»).

2. Для некоторых словосочетаний перечень  $R$  может быть пустым — иначе говоря, семантические связи между компонентами словосочетания  $A$  могут отсутствовать. Сюда относятся, в частности, идиоматические словосочетания, которые делятся на компоненты лишь синтаксически, но не семантически: *царская водка, съел собаку, без задних ног* (но не *спит без задних ног!*), а также такие словосочетания, как *гулял в шляпе, пришел усталый* (в отличие от *гулял в лесу, пришел поздно*): ведь *в шляпе* относится по смыслу не к гулянию, а к тому, кто гулял, а *усталый* — не к приходу, а к тому, кто пришел.

Теперь мы можем, наконец, определить понятие семантической разложимости. Именно, отношение между словосочетанием  $A$  и словом или словосочетанием  $C$  семантически разложимо, если можно составить перечень  $g$  таким образом, чтобы предложение  $Q$  было синонимично с точностью до актуального членения конъюнкции предложений  $Q^1, R_1, \dots, R_k$ .

Примеры:

1. В примере 1. на стр. 12 отношение  $s$  между  $C$  и  $A$  семантически разложимо, т. е. предложение «Место, где маленький мальчик кормил хлебом большую лохматую собаку — перед домом» синонимично (если отвлечься от актуального членения) предложению «Место кормления — перед домом; тот, кто кормил — мальчик; тот, кого кормили — собака; то, чем кормили — хлеб; мальчик — маленький; собака — большая и лохматая».

2. В примере 2. на стр. 12-13 отношение  $s$  между  $C$  и  $A$  семантически разложимо, т. е. предложение «Автор статьи — молодой учитель из Перми» синонимично с точностью до актуального членения предложению «Автор статьи — учитель; учитель — молодой; учитель живет в Перми».

3. В примере 3. на этой странице отношение  $s$  между  $C$  и  $A$  семантически не-

разложимо, т. к. предложение «У старика живые глаза» не синонимично предложению «У старика глаза; глаза — живые» потому что первая часть второго предложения семантически неправильна).

4. Если  $Q^1$  не существует, то отношение  $s$ , разумеется, семантически неразложимо (ср. замечание I. на стр. 13).

5. Пустота перечня  $R$  также влечет семантическую неразложимость соответствующего отношения, т. к.  $Q$  и  $Q^1$  не могут быть синонимичны. Например, если  $s$  — отношение, имеющееся в предложении *Учитель гулял в шляпе* между — *учитель* и *гулял в шляпе*, то  $Q$  и  $Q^1$  будут иметь вид «Тот, кто гулял в шляпе учитель» и «Тот, кто гулял — учитель» соответственно.

Теперь мы можем сформулировать критерий разложимости/неразложимости словосочетания в семантически согласованном термовом контексте:

Г'. Словосочетание разложимо в семантически согласованном термовом контексте тогда и только тогда, когда имеющееся между компонентами контекста семантическое или глубинно-синтаксическое отношение семантически разложимо.

Возвращаясь к разобранным только что примерам, мы видим, что словосочетание *Маленький мальчик кормил хлебом большую лохматую собаку* в контексте *Перед домом маленький мальчик кормил хлебом большую лохматую собаку* и словосочетание *молодой учитель из Перми* в контексте *статья молодого учителя из Перми* разложимы, в то время как словосочетания *живые глаза* в контексте *старик с живыми глазами*, *боялся уехать* в контексте *боялся уехать из города* и *гулял в шляпе* в контексте *учитель гулял в шляпе* неразложимы.

Замечание. Представляется правдоподобным, что результат применения критерия Г' не так уж сильно зависит от выбора отношений  $g_i$  (см. сноску на стр. 12). Ведь важен только вид предложений  $R_i$ , а они весьма часто от выбора  $g_i$  не зависят.

9. Обратимся теперь к семантически несогласованным термовым контек-

там. Пусть, например,  $D = \text{пришел смертельно усталый}$ . Здесь между  $A$  и  $C$  нет никакого семантического отношения (ср. выше, пример на стр. 11). Однако в любом предложении, содержащем  $D$ , найдется слово или словосочетание  $B$ , находящееся в некотором семантическом отношении с  $A$  (в действительности здесь это отношение всегда одно и то же: « $A$  есть свойство  $B$ »). Например, в предложении *Отец пришел смертельно усталый* имеем  $B = \text{отец}$ . Естественно считать, что словосочетание  $A$  должно вести себя в контексте  $D$  так же, как вело бы себя в контексте  $AB$ . Это приводит нас к следующему определению<sup>9</sup>:

Пусть  $D$  — семантически несогласованный контекст словосочетания  $A$ , и пусть  $P$  — предложение, содержащее  $D$  и вместе с тем содержащее некоторое слово или словосочетание  $B$ , находящееся в каком-либо семантическом отношении  $s$  с  $A$ . Семантически согласованный термовый контекст  $E$  с первой компонентой  $A$  и второй компонентой  $B$  (не обязанный содержаться в предложении

<sup>9</sup> Не являющемуся, разумеется — равно как и другие определения в настоящей работе — определением в математическом смысле.

Р) мы будем называть в этом случае семантизирующим контекстом 1-ого рода для D и будем считать словосочетание A неразложимым в контексте D тогда и только тогда, когда оно неразложимо в контексте E.

В вышеприведенном примере в качестве В можно взять слово *отец* и в качестве E — словосочетание *смертельно усталый отец*. В контексте E словосочетание *смертельно усталый* разложимо, поэтому оно считается разложимым

и в контексте D. Другие примеры: если D=*пришел молодым человеком* и P=*На завод он пришел молодым человеком*, можно положить E=*Он молодой*

*человек*; если D=*ходил с непокрытой головой* и P=*старик ходил с непокрытой головой*, можно положить E=*старик с непокрытой головой*. (В обоих случаях соответствующие словосочетания неразложимы.)

Выбор семантизирующего контекста 1-го рода зависит, разумеется, от предложения P, но кажется весьма правдоподобным, что результат — разложимость или неразложимость A в контексте D — будет для любого P один и тот же<sup>10</sup>.

Семантизирующие контексты 1-го рода существуют, как кажется, для всех тех и только для тех семантически несогласованных термовых контекстов, которые не являются компонентами идиом<sup>11</sup>. Действительно, компонента идиомы ни с чем не может быть семантически связана, в то время как компонента неидиоматического словосочетания всегда, по-видимому, должна иметь какую-то семантическую связь если не внутри, то вне его. Нам нужно, таким образом, решить, как определять разложимость для словосочетаний, входящих в состав идиом. Поскольку семантические критерии в этом случае отказывают, остается, пожалуй, одно — определять разложимость для идиоматических контекстов по аналогии с неидиоматическими. Для этого можно мысленно «деидиоматизировать» идиоматическое словосочетание, т. е. придать ему буквальный смысл. При этом рассматриваемый семантически несогласованный контекст D перейдет в контекст D' с той же внешней стороной, но с иным смыслом. Если D' — семантически согласованный контекст, мы будем называть его семантизирующим контекстом 2-го рода для D. В противном случае для D' должен существовать семантизирующий контекст 1-го рода D''; его мы назовем семантизирующим контекстом 3-го рода для D. Мы будем теперь считать словосочетание A разложимым в контексте D, если оно разложимо в соответствующем семантизирующем контексте 2-го или 3-го рода.

Например, для контекста D=*пустил красного петуха* роль D' играет словосочетание с той же внешней стороной, но понимаемое не в обычном смыс-

<sup>10</sup> Кроме того, при заданном P семантизирующий контекст будет зависеть от выбора В. Но всегда можно выбрать P так, чтобы от A шла единственная семантическая связь.

<sup>11</sup> При этом мы не считаем идиомами словосочетания вида  $x_0 + F(x_0)$ , где F — стандартная лексическая функция (см. [Мельчук 1974]). Например, *срубить избу, горький пьяница, спать без задних ног* — не идиомы, но *без задних ног* в составе последнего словосочетания — идиома.

ле «поджег», а в буквальном: «пустил (куда-то) петуха красного цвета». Контекст  $D'$  семантически согласован и является поэтому семантизирующим контекстом 2-го рода для  $D$ . Словосочетание *красного петуха* разложимо в  $D'$ , а значит и в  $D$ .

Мы можем теперь следующим образом сформулировать критерий разложимости/неразложимости словосочетания в произвольном термовом контексте:

Г. Словосочетание разложимо в термовом контексте тогда и только тогда, когда семантически разложимо семантическое или глубинно-синтаксическое отношение между компонентами данного контекста, если он семантически согласован, и компонентами соответствующего семантизирующего контекста в противном случае.

10. Мы сформулировали четыре критерия, представляющие собой, по существу, правила построения синтаксических групп. Однако результат их применения к предложению не всегда однозначен даже при отсутствии омонимии: он может зависеть от порядка, в котором эти правила применяются.

Рассмотрим, например, предложение *Он любил ходить без шапки*. Положим *ходить без шапки* =  $F$ , *любил ходить* =  $F'$ . Если проверять на разложимость  $F$  раньше, чем  $F'$ , то  $F$  выделится в СГ (ср. на стр. 00 *гулял в шляпе*), а тогда  $F'$  не может быть СГ — это противоречило бы аксиоме  $\mathcal{E}2$ . Если же проверять  $F'$  раньше, чем  $F$ , то  $F'$  будет СГ (ср. там же *боялся уехать*), а  $F$  не будет.

Нам нужно, таким образом, выработать правила, которые регулировали бы порядок выделения СГ в предложении — иначе говоря, указать процедуру синтаксического анализа в терминах ССГ. Этим мы сейчас и займемся.

Процедура будет состоять из двух этапов. На первом этапе выделяются в СГ все составные слова и определяется отношение  $\rightarrow$  для тех СГ, которые являются собственными частями составных слов. Второй этап состоит из последовательного выполнения циклов, к описанию которых мы теперь приступим.

Обозначим через  $\mathcal{B}_{i-1}$  ( $i \geq 1$ ) множество тех СГ, отличных от всего предложения, которые выделены к началу  $i$ -го цикла (включая все слова и составные слова), и через  $\mathcal{D}_{i-1}$  — множество тех СГ из  $\mathcal{X}_{i-1}$ , которые не являются собственными частями каких-либо СГ из  $\mathcal{X}_{i-1}$ . Допустим, что к началу  $i$ -го цикла для всех элементов разности  $\mathcal{X}_{i-1} \setminus \mathcal{D}_{i-1}$  уже определено отношение  $\rightarrow$ , причем множество  $\mathcal{X}_{i-1} \cup \{\Pi\}$  (где  $\Pi$  — все предложение) удовлетворяет аксиомам  $\mathcal{S}1$ ,  $\mathcal{S}2$ ,  $\mathcal{S}3$ , а граф  $\langle\langle \mathcal{B}_{i-1} \setminus \mathcal{D}_{i-1} \cup \{\Pi\} \rangle\rangle \rightarrow$  — также и аксиомам  $\mathcal{R}1$ — $\mathcal{R}7$  (в качестве окончательного результата мы хотим получить сильную ССГ).

Возьмем теперь все отличные от  $\Pi$  словосочетания, компонентами которых являются элементы  $\mathcal{D}_{i-1}$ ; множество всех таких словосочетаний обозначим  $\mathcal{M}_{i-1}$ . Установим всевозможные интуитивно допустимые подчинительные связи между элементами множества  $\mathcal{D}_{i-1} \cup \mathcal{M}_{i-1}$ . Эти связи не будут «окончательными», т. е. вводимое таким образом на  $\mathcal{D}_{i-1} \cup \mathcal{M}_{i-1}$  «отношение подчинения» не будет отождествляться с нашим основным отношением  $\rightarrow$ . Граф этого «отношения подчинения» не обязан удовлетворять аксиомам  $\mathcal{R}1$ — $\mathcal{R}7$ .

Выбросим из множества  $\mathcal{M}_{i-1}$  все словосочетания, зацепляющиеся с элементами объединения  $\mathcal{D}_{i-1} \cup \mathcal{M}_{i-1}$  (так что, в частности, если два элемента

$\mathcal{M}_{i-1}$  зацепляются, оба они выбрасываются), а также все те словосочетания, которые расщепляются «подчиняющимися» их в смысле введенного только что «отношения подчинения» элементами  $\mathcal{D}_{i-1} \cup \mathcal{M}_{i-1}$ . Полученное таким образом множество обозначим  $\mathcal{M}_{i-1}$ .

Назовем теперь словосочетание  $\mathcal{D} \in \mathcal{M}_{i-1}$  правильным, если никакой его компоненте, не являющейся корнем, не «подчинена» (в смысле нашего промежуточного «отношения подчинения») никакая не входящая в  $\mathcal{D}$  компонента какого-либо другого словосочетания из  $\mathcal{M}_{i-1}$ , пересекающегося с  $\mathcal{D}$  не содержащего  $\mathcal{D}$ . Множество всех правильных словосочетаний из  $\mathcal{M}_{i-1}$  будет обозначаться  $\mathcal{N}_{i-1}$ .

Если множество  $\mathcal{N}_{i-1}$  пусто, возможны два случая: (i) Промежуточное «отношение подчинения» на  $\mathcal{D}_{i-1}$  удовлетворяет аксиомам  $\mathcal{R}1$ — $\mathcal{R}7$ . В этом случае мы отождествляем это отношение (на  $\mathcal{D}_{i-1}$ ) с нашим основным отношением  $\rightarrow$ , и процедура заканчивается. (ii) Промежуточное «отношение подчинения» на  $\mathcal{D}_{i-1}$  не удовлетворяет аксиомам  $\mathcal{R}1$ — $\mathcal{R}7$ . В этом случае процедура обрывается безрезультатно. Если же  $\mathcal{N}_{i-1}$  непусто, переходим к основной части  $i$ -го цикла, которая состоит в том, что все словосочетания из  $\mathcal{N}_{i-1}$  в определенном порядке, указываемом ниже, проверяются на неразложимость. При этом каждое словосочетание сначала проверяется на абсолютную неразложимость по критерию Б, а затем, если оно оказалось потенциально разложимым, на контекстную неразложимость по критериям В и Г в контекстах, компонентами которых служат элементы  $\mathcal{D}_{i-1}$ , причем сначала ищутся операторные контексты, а если их не нашлось, проверяются термовые (в произвольном порядке). Этот процесс продолжается до тех пор, пока либо будет установлена неразложимость какого-то словосочетания  $\mathcal{D} \in \mathcal{N}_{i-1}$  (абсолютная или в одном из испытываемых контекстов), либо будут проверены все словосочетания из  $\mathcal{N}_{i-1}$  и все они окажутся разложимыми. В первом случае  $\mathcal{D}$  объявляется синтаксической группой, «отношение подчинения» на множестве компонент  $\mathcal{D}$  отождествляется с  $\rightarrow$ , если это не ведет к нарушению аксиом  $\mathcal{R}1$ — $\mathcal{R}7$ , и цикл заканчивается. Во втором случае «отношение подчинения» на  $\mathcal{S}_{i-1}$  — с той же оговоркой — отождествляется с  $\rightarrow$ , и этим заканчивается вся процедура. В обоих случаях при нарушении аксиом  $\mathcal{R}1$ — $\mathcal{R}7$  процедура обрывается безрезультатно.

Остается описать способ упорядочения словосочетаний. Его мы зададим следующими правилами:

(а) Словосочетание с меньшим числом компонент предшествует словосочетанию с большим числом компонент.

(б) При одинаковом числе компонент сначала проверяются словосочетания, не расщепляемые никакими элементами  $\mathcal{D}_{i-1}$ , затем — расщепляемые одним элементом  $\mathcal{D}_{i-1}$ , затем двумя и т. д.

(в) В остальном порядок произволен.

В основу описанной процедуры положены следующие содержательные принципы:

( $\alpha$ ) Синтаксические группы строятся «изнутри наружу» (ср. выше, стр. 1): очередная СГ «собирается» из компонент, уже являющихся синтаксическими группами по индуктивному предположению, и прежде чем испытывать на

неразложимость более крупное словосочетание, нужно сделать это для более мелких (правило (а) упорядочения словосочетаний).

(β) Исключаются из рассмотрения те словосочетания, выделение которых в СГ могло бы привести к нарушению «первой аксиомы проективности»  $\mathcal{L}3^{12}$  (определение множества  $\mathcal{M}'_{i-1}$ ).

(γ) При выделении в СГ «младшим» словосочетаниям, т. е. расположенным «ниже»<sup>13</sup>, отдается предпочтение перед «старшими», т. е. расположенными «выше»: если, например, А «подчиняет» В, В «подчиняет» С и нужно выбирать между словосочетаниями АВ и ВС, то выделяется ВС (определение множества  $\mathcal{M}_{i-1}$ ).

(δ) При прочих равных условиях словосочетание, более компактное по расположению в тексте, получает при выделении в СГ преимущество перед менее компактным (правило (б) упорядочения словосочетаний).

Подчеркнем, что наша процедура — не алгоритм, поскольку в ряде мест она явным образом апеллирует к интуиции и, кроме того, при проверке на неразложимость допускается произвол при выборе следующего шага (правило (в) упорядочения словосочетаний). Все ССГ, получаемые в результате различного выбора допустимых шагов, мы будем считать «правильными».

Как видно из описания процедуры, она не обязана всегда приводить к какому-то результату, но если результат существует, он представляет собой сильную ССГ. Автору представляется в высшей степени правдоподобным, что практически для всех неэллиптических правильных русских предложений — за одним исключением, указанным ниже (замечание на стр. 25) эта процедура в действительности будет давать результат<sup>14</sup>. Частичным подтверждением этой гипотезы служат примеры, приводимые в двух следующих параграфах.

Заметим еще, что процедура допускает следующее очевидное упрощение: на  $(i+1)$ -м цикле можно не проверять на абсолютную неразложимость те словосочетания, которые уже проверялись раньше, а на контекстную неразложимость эти словосочетания достаточно проверить в тех контекстах, среди чьих компонент имеется СГ, добавленная на  $i$ -м цикле.

Рассмотрим теперь несколько примеров.

1. В примере, приведенном в начале этого пункта (стр. 16) на первом этапе процедуры выделяется СГ без шапки.  $\mathcal{D}_0$  состоит из слов *он, любил, ходить, без шапки*,  $\mathcal{M}_0$  — из словосочетаний *он любил, любил ходить, ходить без шапки, он любил ходить, любил ходить без шапки*.  $\mathcal{M}'_0$  совпадает с  $\mathcal{M}_0$ .  $\mathcal{N}_0$  состоит из словосочетаний *он любил, ходить без шапки, любил ходить без шапки*. По правилу (а) сначала должны проверяться первые два из этих словосочетаний (все

<sup>12</sup> Выполнение аксиомы  $\mathcal{L}2$  вытекает из того, что на каждом цикле добавляется только одна СГ, являющаяся объединением некоторых СГ, выделенных ранее. Выполнение аксиомы  $\mathcal{L}1$  очевидно.

<sup>13</sup> На ветвях поддеревьев «промежуточного графа подчинения», образованного элементами  $\mathcal{D}_{i-1}$ ; при этом мы считаем, что стрелки направлены вниз.

<sup>14</sup> Как указано выше, описанная нами процедура, вообще говоря, не однозначна. Поэтому может случиться, что при одних стратегиях она дает результат, а при других — нет. Наша гипотеза состоит, строго говоря, в том, что результат должен получаться хотя бы при некоторых стратегиях.

равно, в каком порядке). Первое из них в единственном подлежащем испытанию контексте он любил ходить разложимо, второе в контексте любил ходить без шапки неразложимо; поэтому 1-й цикл заканчивается выделением СГ ходить без шапки. Имеем теперь  $\mathcal{D}_1 = \{\text{он, любил, ходить без шапки}\}$ ,  $\mathcal{M}_1 = \{\text{он любил, любил ходить без шапки}\}$ ;  $\mathcal{M}'_1$  и  $\mathcal{N}_1$  совпадают с  $\mathcal{M}_1$ . Оба входящие в  $\mathcal{M}_1$  словосочетания в соответствующих контекстах разложимы; поэтому на 2-м цикле процедура заканчивается и дает следующую ССГ:

2. Рассмотрим предложение *Он любил гулять в лесу*. Процедура начинается так же, как в предыдущем примере, и множества  $\mathcal{D}_0$ ,  $\mathcal{M}_0$ ,  $\mathcal{M}'_0$  и  $\mathcal{N}_0$  имеют аналогичный вид. Однако словосочетание *гулять в лесу* в единственном подлежащем

проверке контексте любил гулять в лесу разложимо (так же как и он любил в контексте он любил гулять); поэтому на 1-м цикле нужно проверить еще и словосочетание *любил гулять в лесу* в контексте *Он любил гулять в лесу*; оно также разложимо, так что процедура заканчивается на 1-м цикле и дает такую ССГ:

3. Для предложения *В лесу любил гулять Иван*  $\mathcal{M}_0$  состоит из словосочетаний *в лесу... гулять, любил гулять, любил... Иван, в лесу любил гулять, любил гулять Иван*. Словосочетания *в лесу... гулять* и *любил... Иван* исключаются из рассмотрения как зацепляющиеся; остальные три составляют множество  $\mathcal{M}'_0$ , из которого при переходе к  $\mathcal{N}_0$  исключается ещё *любил гулять Иван любил гулять* здесь, в отличие от предыдущего примера, — правильное словосочетание).

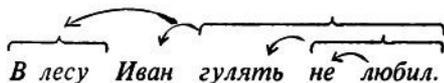
Первым проверяется словосочетание *любил гулять*; поскольку оно в контексте в лесу любил гулять неразложимо, 1-й цикл заканчивается выделением этого словосочетания в СГ. Имеем, далее,  $\mathcal{D}_1 = \{\text{в лесу, любил гулять, Иван}\}$ ,  $\mathcal{M}_1 = \mathcal{M}'_1 = \mathcal{N}_1 = \{\text{в лесу любил гулять, любил гулять Иван}\}$ . Оба входящих в последнее множество словосочетания в соответствующих контекстах разложимы; поэтому на 2-м цикле процедура заканчивается и дает СГ:

4. Для предложения *Без шапки любил ходить Иван* 1-й цикл протекает точно так же, как в предыдущем примере, и множества  $\mathcal{D}_1$  и  $\mathcal{M}_1 = \mathcal{M}'_1 = \mathcal{N}_1$  также имеют аналогичный вид. Однако словосочетание *без шапки любил ходить* в контексте

Без шапки любил ходить Иван неразложимо; выделив его в СГ, мы будем иметь  $\mathcal{D}_2 = \{\text{без шапки любил ходить, Иван}\}$ . Поскольку единственное словосочетание, компонентами которого служат элементы  $\mathcal{D}_2$ , совпадает со всем предложением, множество  $\mathcal{M}_2$  — а значит, и  $\mathcal{N}_2$  — пусто, так что процедура заканчивается на 3-м цикле и дает ССГ:



5. Рассмотрим предложение *В лесу Иван гулять не любил*. Имеем  $\mathcal{M}_0 = \{в лесу... гулять, Иван... не любил, гулять не любил, в лесу... гулять не любил, Иван гулять не любил\}$ . Процедура протекает аналогично примеру 3. и дает ССГ:



6. Для предложения *Без шапки Иван ходить не любил* процедура протекает аналогично примеру 4. и дает ССГ

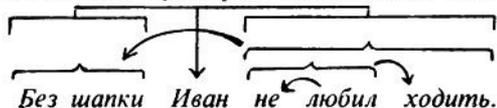


(где *без шапки... ходить не любил* — разрывная СГ, подчиняющая слово *Иван*).

7. Для предложения *В лесу Иван не любил гулять* будет  $\mathcal{M}_0 = \{в лесу... гулять, Иван не любил, не любил гулять, в лесу... не любил гулять, Иван не любил гулять\}$ .  $\mathcal{M}'_0$  отличается от  $\mathcal{M}_0$  отсутствием словосочетания *в лесу... гулять*, а  $\mathcal{M}_0$  — отсутствием словосочетания *Иван не любил гулять*. Далее процедура протекает так же, как в примерах 3. и 5., и в результате получаем ССГ:



8. Рассмотрим, наконец, предложение *Без шапки Иван не любил ходить*. Здесь  $\mathcal{M}_0$ ,  $\mathcal{M}'_0$  и  $\mathcal{M}_0$  выглядят так же, как в предыдущем примере, а далее процедура протекает аналогично примерам 4. и 6. и дает ССГ



## § 2. Типы синтаксических групп

1. В настоящем параграфе мы опишем ряд типов синтаксических групп (для русского языка), выделяющихся в соответствии с приведенными выше критериями. Наш перечень не претендует на полноту, но большую часть «главных» типов он, как нам представляется, охватывает. Само собой, мы не можем ставить перед собой задачу дать полное и детальное описание типов русских СГ, ибо это, в сущности, означало бы дать полное и детальное описание синтаксиса русского предложения в точных терминах и в то же время без искусственных ограничений, накладываемых аппаратом деревьев подчинения или систем составляющих. Автор считает, однако, что при достаточных усилиях

именно в терминах ССГ такое описание синтаксиса русского предложения можно построить<sup>15</sup>.

Примеры ССГ будут записываться следующим образом. Сначала выписывается предложение с нумерованными слева направо вхождениями слов; номера вхождений отождествляются с элементами множества **П**, а естественный порядок для натуральных чисел — с отношением  $<$  на **П**. Далее дается перечень всех нетривиальных СГ; они обозначаются прописными латинскими буквами. Наконец, выписывается перечень зависимостей между СГ, причем одноэлементные множества заменяются их элементами — например, вместо  $\{1\}$  пишется 1.

**2.** В соответствии с критерием *A* можно выделить следующие типы СГ:

**A1.** Сложные и составные предлоги: *в течение, в продолжение, в отношении, несмотря на, в дополнение к* и т. п.

**A2.** Составные частицы: *что за, лишь только, если бы* и т. п.

**A3.** Составные союзы, в том числе разрывные: *потому что; так как; если, ... то; не только, ... но и* и т. п.<sup>16</sup>.

«Максимальные неразрывные куски» разрывных союзов, состоящие более чем из одного слова (например, *не только* и *но и* в составе союза *не только, ... но и*) мы также будем считать составными словами и выделять в СГ, поскольку эти куски могут употребляться и самостоятельно в качестве союзов или частиц. (Таким образом, составное слово может входить в другое составное слово; ср. ниже пример (10).)

При повторении союза в сочиненной конструкции представляется целесообразным объединять все вхождения союза в одну СГ, т. е. считать их частями одного составного союза (ср. выше, стр. 000):

(1)  $I_1$  пращ<sub>2</sub>,  $и_3$  стрела<sub>4</sub>,  $и_5$  лукавый<sub>6</sub> кинжал<sub>7</sub> щадят<sub>8</sub> победителя<sub>9</sub> годы<sub>10</sub>.  
 $\{1, \dots, 7\} = A$ ;  $\{1, 3, 5\} = B$ ;  $\{6, 7\} = C$ .  
 $8 \rightarrow A$ ;  $8 \rightarrow 10$ ;  $10 \rightarrow 9$ ;  $7 \rightarrow 6$ .

(Синтаксическая группа *A* выделяется здесь по критерию *B*, синтаксическая группа *C* — по критерию *B*.)

**A4.** Составные соотносительные слова в главных частях сложноподчиненных предложений: *не тот, тот же, тот же самый, точно такой же* и т. п. (Подробнее об этом см. в § 3.)

**A5.** Предложно-падежные формы существительных:

(2)  $Он_1$  учился<sub>2</sub> в<sub>3</sub> университете<sub>4</sub>.  
 $\{3, 4\} = A$ .  $2 \rightarrow 1$ ;  $2 \rightarrow A$ .

(3)  $Он_1$  учился<sub>2</sub> в<sub>3</sub> Московском, университете<sub>5</sub>.  
 $\{3, 5\} = A$ .  $2 \rightarrow 1$ ;  $2 \rightarrow A$ ;  $A \rightarrow 4$ .

Замечание. Вероятно, имеет смысл включать в парадигму существительного и тем самым считать составными словами только сочетания его (существитель-

<sup>15</sup> Аппарат ССГ нуждается, правда, в расширении для более адекватного описания сочиненных конструкций (см. ниже, замечание в пункте **B4** этого параграфа). Автор надеется посвятить такому расширению отдельную статью.

<sup>16</sup> Так называемые расчлененные подчинительные союзы (*потому что; из за того, что; в связи с тем, что* и т. п.) мы, однако, не будем считать едиными составными словами. Подробнее о подчинительных союзах см. в § 3.

тельного) с «настоящими» предложениями, не распространяя это на такие предлоги, как *благодаря, в течение, в связи с* и т. п. Разумеется, граница между «настоящими» и «ненастоящими» предложениями не может быть проведена вполне четко.

Аб. Сложные формы глаголов (включая формы наклонений, образованные с помощью синтаксических частиц):

(4) *Летом<sub>1</sub> здесь<sub>2</sub> будут<sub>3</sub> играть<sub>4</sub> дети<sub>5</sub>.*

{3, 4} = А. А → 5; А → 1; А → 2; 3 → 4.

(5) *Я<sub>1</sub> буду<sub>2</sub> там<sub>3</sub> работать<sub>4</sub> завтра<sub>5</sub>.*

{2, 4} = А. А → 1; А → 3; А → 5; 2 → 4.

(6) *Ему<sub>1</sub> было<sub>2</sub> разрешено<sub>3</sub> приехать<sub>4</sub>.*

{2, 3} = А. А → 1; А → 4.

(7) *Сюда<sub>1</sub> он<sub>2</sub> поехал<sub>3</sub> бы<sub>4</sub>.*

{3, 4} = А. А → 2; А → 1.

(8) *Если<sub>1</sub> бы<sub>2</sub> он<sub>3</sub> приехал<sub>4</sub>!*

{1, 2} = А; {1, 2, 4} = В. В → 3.

(9) *Пусть<sub>1</sub> дальше<sub>2</sub> расскажет<sub>3</sub> Ваня<sub>4</sub>.*

{1, 3} = А. А → 4; А → 2.

Если при вспомогательном глаголе, входящем в состав аналитической формы, имеется отрицание, оно интуитивно ощущается как весьма тесно примыкающее к этому вспомогательному глаголу; поэтому, хотя логически оно относится ко всей аналитической форме, естественно объединить его в одну СГ (составное слово) со вспомогательным глаголом и считать, что эта СГ выполняет одновременно функции вспомогательного глагола и отрицания, т. е. является «отрицательной формой» вспомогательного глагола (ср. сращение вспомогательного глагола с отрицанием в английском языке):

(10) *Я<sub>1</sub> не<sub>2</sub> буду<sub>3</sub> там<sub>4</sub> работать<sub>5</sub> завтра<sub>6</sub>.*

{2, 3} = А; {2, 3, 5} = В.

В → 1; В → 4; В → 6; А → 5; 3 → 2.

А7. Мы договорились считать составным словом сочетание вспомогательного глагола с отрицанием *не*. Однако представляется естественным распространить это на все глаголы (точнее — на их простые формы). Это вполне оправдано семантически, поскольку нет никаких препятствий считать глагол с отрицанием особой «отрицательной формой» глагола. Правда, в ряде работ по структурной семантике русского языка (см., например, [Падучева 1973]) приглагольное отрицание считается относящимся ко всему предложению, но такая интерпретация не всегда возможна: в предложениях с «кванторноотрицательными» словами *никто, никогда, никакой* и т. п. это *не* семантически избыточно и фактически играет роль особого грамматического показателя при глаголе. Интерпретация отрицания как своего рода аффикса представляется совершенно естественной; интуитивно оно ощущается как весьма тесно связанное с глаголом, и его раздельное написание — более или менее случайная особенность русской орфографии (ср. хотя бы латышскую орфографию, где отрицание *не* при глаголах пишется слитно<sup>17</sup>). Впрочем, для предложений вроде *Он не от-*

<sup>17</sup> Кстати, в латышском языке, так же как в русском, при «кванторноотрицательных» словах обязательна отрицательная форма глагола.

дышал здесь, а работал стоит, видимо, сделать исключение и объединять в них *не* и *а* в СГ как составной союз (ср. ниже пример [18]).

**А8.** При образовании сослагательного синтаксического наклонения ([Грамматика 1970], § 1356) частица *бы* может отрываться от глагола и присоединяться едва ли не к любому полнозначному слову (особенно если на это слово падает логическое ударение): *Я бы это заметил; Ошибку бы я заметил; Тогда бы я это заметил; Опытный бы учитель это заметил; Какой бы учитель этого не заметил?* Представляется естественным объединять в таком случае частицу *бы* с тем словом, вслед за которым она стоит, в одно составное слово — так сказать, «сослагательную форму» исходного слова. (Тем самым мы считаем, что сослагательное синтаксическое наклонение, т. е. сослагательное наклонение предложения, может образовываться путем перевода в «сослагательную форму» не только глагола, но и другого слова.)

**А9.** С предложениями, о которых только что шла речь, сходны по форме вопросительные предложения, образованные путем присоединения к одному из слов частицы *ли* ([Грамматика 1970], § 1339): *Пишет ли ученик? Ученик ли пишет? Правильно ли пишет ученик?* И в этом случае естественно объединить частицу *ли* с тем словом, за которым она стоит, в одно составное слово, интерпретируемое как «вопросительная форма» исходного слова.

**А10.** Кроме указанных классов составных слов, заведомо можно выделить еще некоторые, менее важные и меньшие по объему. В качестве примера можно указать сочетания *ни один, ни разу, ни чуточки, ни капельки*, имеющие значение  $\neg \exists$  с различными оттенками и совершенно аналогичные словам *никакой, нигде, ничуть* и т. п.

**3.** По критерию *Б* мы выделим следующие типы СГ:

**Б1.** Всевозможные неподчинительные контексты: они не образуют деревьев. Классификацию этих контекстов и примеры см. ниже (пункты *В2—В5*).

**Б2.** Придаточные части сложноподчиненных предложений. Средством связи придаточной части с главной служит либо союз, либо союзное слово. Придаточная часть, вводимая союзом, представляет собой неподчинительный контекст (*чтобы он пришел в Я хочу, чтобы он пришел; так как занятие не состоялось в Он вернулся рано, так как занятие не состоялось* и т. п.) и выделяется в СГ по пункту *Б1*. Придаточная часть, вводимая союзным словом (*которую ты потерял в Я нашел книгу, которую ты потерял, где директором Сидоров в Эта та школа, где директором Сидоров* и т. п.), образует дерево, корнем которого является сказуемое. Это сказуемое в большинстве случаев ничему вообще подчиняться не способно или во всяком случае не может подчиняться тем словам и словосочетаниям, которым способна подчиняться придаточная часть. Есть, правда, исключение: придаточные части со сказуемыми-существительными, подчиняющиеся личным формам глаголов (*Он не забыл, чей он сын; Распоряжается, потому что он хозяин*). Однако в этом случае вполне естественно считать, что сказуемое выражено особой «предикативной формой» существительного, формально совпадающей с именительным падежом. Во всяком случае, в данном употреблении в данном словосочетании существительное не может ничему подчиняться. Подробнее о сложноподчиненных предложениях см. в § 3.

**Б3.** Составные числительные (включая порядковые): *сорок пять, тысяча девятьсот семьдесят шестой, два с половиной.*

**Б4.** Составные собственные имена, компоненты которых не образуют деревьев: *Иван Петрович, Иван Петрович Сидоров, Ассошиэйтед Пресс.* (Об остальных составных собственных именах см. ниже, пункт Г19.)

Замечание. Разумеется, словосочетание *Иван Петрович* должно выделяться в СГ и в составе словосочетания *Иван Петрович Сидоров.*

**4.** Следующие типы СГ выделяются по критерию В:

**В1.** Любые словосочетания, имеющие при себе кванторные слова, отрицания, субъективно-модальные частицы, указательные местоимения или местоимённые наречия в „операторном” значении или асемантические глаголы (примеры см. ниже, пункты Г9 и Г10).

**В2.** Словосочетания, входящие в состав простого предложения или одной из компонент сложного и вводимые союзами:

(11) *Провода<sub>1</sub> звенят<sub>2</sub> даже<sub>3</sub> при<sub>4</sub> полном<sub>5</sub> безветрии<sub>6</sub>.*

{3, 4, 5, 6} = А; {4, 5, 6} = В; {4, 6} = С.

2 → 1; 2 → В; С → 5.

(12) *Обращаются<sub>1</sub> со<sub>2</sub> мной<sub>3</sub> словно<sub>4</sub> с<sub>5</sub> низшим<sub>6</sub> существом<sub>7</sub>.*

{4, 5, 6, 7} = А; {5, 6, 7} = В; {5, 7} = С;

{2, 3} = D. 1 → D; 1 → А; С → 6.

Союзы являются здесь логическими или логико-синтаксическими операторами (*даже* в примере (11) — логический оператор, придающий словосочетанию дополнительный смысл, но не меняющий его синтаксического статуса; *словно* в примере (12) — логико-синтаксический оператор). «Внешние» СГ, включающие союз, выделяются в СГ по пункту Б1, как неподчинительные контексты.

**В3.** Основы вводимых союзами (а не союзными словами) придаточных частей сложноподчиненных предложений. Именно, основой придаточной части мы называем то, что остается при выбрасывании из нее союза (например, *он пришел в что он пришел, чтобы он пришел, если он пришел, потому что он пришел* и т. п.). Примеры см. в § 3.

**В4.** Компоненты сочиненных конструкций — групп однородных членов предложения, сложносочиненных и бессоюзных предложений. (Сами эти конструкции выделяются в СГ по пункту Б1; нередко они, впрочем, совпадают со всем предложением.)

Примеры:

(13) *Маленький<sub>1</sub> очень<sub>2</sub> подвижный<sub>3</sub>, плохо<sub>4</sub> одетый<sub>5</sub> человек<sub>6</sub> что-то<sub>7</sub> оживленно<sub>8</sub> рассказывал<sub>9</sub>.*

{1, ..., 5} = А; {2, 3} = В; {4, 5} = С.

9 → 6; 9 → 7; 9 → 8; 6 → А; 3 → 2; 5 → 4.

(14) *Виноват<sub>1</sub> не<sub>2</sub> столько<sub>3</sub> ты<sub>4</sub>, сколько<sub>5</sub> я<sub>6</sub>.*

{2, ..., 6} = А; {2, 3, 4} = В; {5, 6} = С;

{2, 3} = D. 1 → А.

(15) *Ваня<sub>1</sub> окучивал<sub>2</sub> картошку<sub>3</sub>, а<sup>в</sup> Миша<sub>5</sub> поливал<sub>6</sub> огурцы<sub>7</sub>.*

{1, 2, 3} = А; {5, 6, 7} = В.

2 → 1; 2 → 3; 6 → 5; 6 → 7.

См. также выше пример (1).

Если компоненты сложносочиненного предложения содержат неповторяющийся общий член, то он считается зависящим от «всего остального» предложения, которое по пункту *Б1* образует СГ:

(16) *Вечером<sub>1</sub> подул<sub>2</sub> сильный<sub>3</sub> ветер<sub>4</sub> и<sub>5</sub> пошел<sub>6</sub> снег<sub>7</sub>.*

{2, ..., 7}=A; {2, 3, 4}=B; {6, 7}=C.

A→1; 2→4; 4→3; 6→7.

(17) *Сестра<sub>1</sub> поправила<sub>2</sub> подушку<sub>3</sub> и<sub>4</sub> выключила<sub>5</sub> свет<sub>6</sub>.*

{2, ..., 6}=A; {2, 3}=B; {5, 6}=C.

A→1; 2→3; 5→6.

Замечание. Для некоторых сочиненных конструкций с неповторяющимся общим членом построить естественную ССГ не удастся: *Вчера он возил сено, сегодня дрова; Построены новые и отремонтированы старые столовые.* Дело в том, что сочиненные конструкции вообще устроены существенно иначе, чем все остальные, и для полного и адекватного их описания аппарат ССГ должен быть расширен (ср. сноску на стр. 00).

Одна или несколько компонент сочиненной конструкции могут сами быть сочиненными конструкциями; такие конструкции выделяются в СГ как по критерию *Б*, так и по критерию *В*:

(18) *Он<sub>1</sub> встретил<sub>2</sub> меня<sub>3</sub> улыбкой<sub>4</sub> не<sub>5</sub> радостной<sub>6</sub> и<sub>7</sub> открытой<sub>8</sub>, а<sub>9</sub> почтительной<sub>10</sub> и<sub>11</sub> натянутой<sub>12</sub>.*

{5, ..., 12}=A; {6, 7, 8}=B; {10, 11, 12}=C;

{5, 9}=D. 2→1; 2→3; 2→4; 4→A.

(Сочетание *не... а* мы считаем составным союзом.)

(19) *В<sub>1</sub> доме<sub>2</sub> тихо<sub>3</sub>, только<sub>4</sub> тикают<sub>5</sub> часы<sub>6</sub> да<sub>7</sub> мыши<sub>8</sub> возьтятся<sub>9</sub> за<sub>10</sub> печкой<sub>11</sub>.*

{1, 2, 3}=A; {5, ..., 11}=B; {5, 6}=C; {8, ..., 11}=D; {1, 2}=E; {10, 11}=F.

3→E; 5→6; 9→8; 9→F.

(Здесь *только* выступает в роли противительного союза.)

(20) *Я<sub>1</sub> остался<sub>2</sub>: не<sub>3</sub> хотелось<sub>4</sub> идти<sub>5</sub>, да<sub>6</sub> и<sub>7</sub> поздно<sub>8</sub> было<sub>9</sub>.*

{1, 2}=A; {3, ..., 9}=B; {3, 4, 5}=C; {8, 9}=D; {6, 7}=E; {3, 4}=F.

2→1; F→5; 9→8.

**В5.** Сочетания двух предложно-падежных форм существительных, примыкающие как единое целое к глаголу, существительному, прилагательному или наречию ([Грамматика 1970], § 1275) выделяются в СГ по критерию *Б*, а их компоненты (состоящие более чем из одного слова) — по критерию *В*:

(21) *Бригада<sub>1</sub> подобралась<sub>2</sub> один<sub>3</sub> к<sub>4</sub> одному<sub>5</sub>.*

{3, 4, 5}=A; {4, 5}=B. 2→1; 2→A.

(22) *Он<sub>1</sub> чинил<sub>2</sub> лестницу<sub>3</sub> из<sub>4</sub> старой<sub>5</sub> кладовой<sub>6</sub> на<sub>7</sub> чердак<sub>8</sub>.*

{4, ..., 8}=A; {4, 5, 6}=B; {7, 8}=C; {4, 6}=D. 2→1; 2→3; 3→A; D→5.

(23) *От<sub>1</sub> станции<sub>2</sub> до<sub>3</sub> нашей<sub>4</sub> деревни<sub>5</sub> недалеко<sub>6</sub>.*

{1, ..., 5}=A; {1, 2}=B; {3, 4, 5}=C; {3, 5}=D. 6→A; D→4.

**5.** Наиболее «продуктивным» из наших четырех критериев является критерий *Г*. По нему выделяется много разнообразных типов СГ; мы не беремся дать их полную классификацию, но опишем 19 типов, вне которых остается, как кажется, «не так уж много» — хотя достоверно оценить степень полноты нашего перечня пока трудно. Сюда относятся следующие типы:

**Г1.** Конструкции вроде *высокого роста, с живыми глазами, в отличном расположении духа, с непоседливостью ребенка* и т. п., в которых главный член не может употребляться без зависимого (см. выше, пример 3. на стр. 13-14):

(24) *Сделано<sub>1</sub> это<sub>2</sub> художником<sub>3</sub> большого<sub>4</sub> таланта<sub>5</sub>.*

{4, 5} = A. 1 → 2; 1 → 3; 3 → A; 5 → 4.

(25) *Сделано<sub>1</sub> это<sub>2</sub> художником<sub>3</sub> очень<sub>4</sub> большого<sub>5</sub> таланта<sub>6</sub>.*

{4, 5, 6} = A. 1 → 2; 1 → 3; 3 → A; 6 → 5; 5 → 4.

(26) *Он<sub>1</sub> ушел<sub>2</sub> в<sub>3</sub> отличном<sub>4</sub> расположении<sub>5</sub> духа<sub>6</sub>.*

{3, ..., 6} = A; {3, 5} = B.

2 → 1; 2 → A; B → 4; B → 6.

(27) *Она<sub>1</sub> говорила<sub>2</sub> тоном<sub>3</sub> капризного<sub>4</sub> ребенка<sub>5</sub>.*

{3, 4, 5} = A. 2 → 1; 2 → A; 3 → 5; 5 → 4.

**Г2.** Конструкции вроде *пришел усталый, сидел в шубе, шел налегке, помнил [его] ребенком, сфотографировал [его] в кругу семьи* и т. п., в которых отсутствует семантическая связь между главным и зависимым членами (см. выше, пример (5. на стр. 14):

(28) *Дети<sub>1</sub> бежали<sub>2</sub> голышом<sub>3</sub>.*

{2, 3} = A. A → 1; 2 → 3.

(29) *Он<sub>1</sub> вышел<sub>2</sub> на<sub>3</sub> улицу<sub>4</sub> в<sub>5</sub> старой<sub>6</sub> шапке<sub>7</sub>.*

{2, 5, 6, 7} = A; {3, 4} = B; {5, 7} = C.

A → 1; A → B; 2 → C; C → 6.

(30) *Я<sub>1</sub> знал<sub>2</sub> его<sub>3</sub> молодым<sub>4</sub>.*

{2, 4} = A. A → 1; A → 3; 2 → 4.

(31) *Чай<sub>1</sub> он<sub>2</sub> пил<sub>3</sub> без<sub>4</sub> сахара<sub>5</sub>.*

{3, 4, 5} = A; {4, 5} = B. A → 2; A → 1; 3 → B.

**Замечания. 1.** От сочетаний типа *знал ребенком* следует отличать конструкции типа *считал ребенком, воображал ребенком* и т. п.; здесь слово *ребенком* занимает актантное место при глаголе и находится с ним в определенном глубинно-синтаксическом отношении (втором объектном). Встречаются также случаи омонимии: *Я видел его молодым* (подробнее см. ниже, § 4).

**Г2.** К рассматриваемому типу не относятся сочетания глаголов с деепричастиями и деепричастными оборотами. Например, в предложениях *Он шел, насвистывая* и *Он вышел на улицу, надев старую шапку* между *шел* и *насвистывая* имеется семантическое отношение «сопровождения», между *вышел* и *надев* — отношение «предшествования»; отношения между *он* и *шел, насвистывая*, соответственно между *он* и *вышел, надев старую шапку* семантически разложимы [«Тот, кто шел, насвистывая, — он» = «Тот, кто шел, — он, и ходьба сопровождалась насвистыванием»; «Тот, кто вышел, надев старую шапку, — он» = «Тот, кто вышел, — он; выходу предшествовало надевание чего-то; то, что было надето, — шапка; шапка была старая»].

В результате получаем:

*Он шел, насвистывая;*

*Он вышел на улицу, надев старую шапку.*

**Г3.** В определенных контекстах выделяется в СГ сочетание «глагол → инфинитив». Именно, это происходит всегда, когда у данного сочетания имеется

зависимое, которое могло бы быть истолковано как подчиненное инфинитиву, но такое толкование повело бы к нарушению аксиом проективности. Несколько примеров таких конструкций было приведено с подробным разбором в конце предыдущего параграфа. Следующие примеры отличаются от разобранных ранее наличием дополнительных зависимых членов:

(32) *По<sub>1</sub> улице<sub>2</sub> бабушка<sub>3</sub> строго<sub>4</sub> запретила<sub>5</sub> ей<sub>6</sub> ходить<sub>7</sub> одной<sub>8</sub>.*

{5, 7, 8}=A; {1, 2}=B. A→3; A→6; A→B; A→4; 5→7; 7→8.

Здесь выделяется в СГ сочетание *запретила ходить одной*, а не *запретила ходить*, т. к. это последнее не является правильным в смысле пункта 10 предыдущего параграфа. Ср., однако

(33) *Одной<sub>1</sub> по<sub>2</sub> улице<sub>3</sub> бабушка<sub>4</sub> строго<sub>5</sub> запретила<sub>6</sub> ей<sub>7</sub> ходить<sub>8</sub>.*

{6, 8}=A; {2, 3}=B. A→4; A→1; A→B; A→7; A→5; 6→8.

Здесь сочетание *запретила ходить* правильно, т. к. все словосочетания, внутрь которых входят стрелки из *ходить* и которые при этом не содержат сочетания *запретила ходить* а пересекаются с ним (а именно: *одной... ходить*, *по улице... ходить*, *одной по улице... ходить*) исключаются из рассмотрения в соответствии с определением множества  $M'_{i-1}$ .

Аналогично:

(34) *Писать<sub>1</sub> деловые<sub>2</sub> письма<sub>3</sub> я<sub>4</sub> предпочитаю<sub>5</sub> на<sub>6</sub> машинке<sub>7</sub>.*

{1, 2, 3, 5}=A; {6, 7}=B. A→4; A→B; 5→1; 1→3; 3→2.

(35) *Семинар<sub>1</sub> по<sub>2</sub> семантике<sub>3</sub> он<sub>4</sub> перестал<sub>5</sub> регулярно<sub>6</sub> посещать<sub>7</sub> еще<sub>8</sub> зимой<sub>9</sub>.*

{5, 6, 7}=A; {8, 9}=B; {2, 3}=C.

A→4; A→1; A→B; 1→C; 5→7; 7→6; 9→8.

(По поводу синтаксической группы В см. ниже, пункт Г9.)

Г4. В аналогичных случаях выделяются в СГ сочетания, состоящие из существительного, прилагательного или предикатива и примыкающего инфинитива:

(36) *Пирог<sub>1</sub> она<sub>2</sub> печь<sub>3</sub> мастерица<sub>4</sub>.*

{3, 4}=A. A→2; A→1; 4→3.

(37) *Он<sub>1</sub> это<sub>2</sub> не<sub>3</sub> готов<sub>4</sub> сделать<sub>5</sub>.*

{3, 4, 5}=A; {3, 4}=B. A→1; A→2; B→5; 4→3.

(Ср. *Он не готов это сделать*, где *не готов... сделать* не выделяется в СГ, поскольку подчинение слова *это* слову *сделать* не ведет к нарушению проективности.)

(38) *Туда<sub>1</sub> трудно<sub>2</sub> пройти<sub>3</sub> без<sub>4</sub> сапог<sub>5</sub>.*

{2, 3, 4, 5}=A; {4, 5}=B.

A→1; 2→3; 3→B.

(39) *Этого<sub>1</sub> они<sub>2</sub> вправе<sub>3</sub> требовать<sub>4</sub>.*

{3, 4}=A. A→2; A→1; 3→4.

(40) *Человеку<sub>1</sub>, без<sub>2</sub> ошибки<sub>3</sub> не<sub>4</sub> способному<sub>5</sub> написать<sub>6</sub> два<sub>7</sub> предложения<sub>8</sub>, нельзя<sub>9</sub> это<sub>10</sub> доверить<sub>11</sub>.*

{9, 11}=A; {2, ..., 8}=B; {4, ..., 8}=C; {4, 5}=D; {7, 8}=E; {2, 3}=F. A→1; A→10; 1→B; 9→11; C→F; D→6; 6→E; 8→7.

Здесь СГ В выделяется по критерию Г совершенно аналогично случаю, разобранным в пункте Г1 (сочетание *не способному написать два предложения*

без зависимого в том же смысле употребляться не может<sup>18</sup>). По поводу СГ Е см. ниже, пункт Г12.

Г5. Аналогично словосочетаниям, рассмотренным в двух предыдущих пунктах, выделяются в СГ словосочетания вида  $V \rightarrow X \rightarrow I$ , где  $V$  — глагол,  $X$  — существительное, прилагательное или предикатив и  $I$  — инфинитив, если у этих словосочетаний есть зависимые, которые могли бы быть истолкованы как подчиненные  $I$ , но это невозможно по соображениям проективности. Так же обстоит дело для сочетаний вида  $X \rightarrow I \rightarrow I$  (где  $X$  имеет тот же смысл) и вообще для всех сочетаний вида  $(V) \rightarrow (X) \rightarrow I \rightarrow \dots \rightarrow I$  ( $n \geq 1$ ), где скобки означают, что

п раз

заклученный в них член может отсутствовать (в частности, могут отсутствовать оба — см. ниже пример (48)).

Примеры:

(41) *Физику*<sub>1</sub> *у*<sub>2</sub> *него*<sub>3</sub> *пропала*<sub>4</sub> *охота*<sub>5</sub> *изучать*<sub>6</sub>.  
{4, 5, 6} = A; {2, 3} = B; {5, 6} = C. A → B; A → I; 4 → C; 5 → 6.

(42) *Экзамен*<sub>1</sub> *он*<sub>2</sub> *не*<sub>3</sub> *чувствовал*<sub>4</sub> *себя*<sub>5</sub> *готовым*<sub>6</sub> *сдавать*<sub>7</sub>.  
{3, ..., 7} = A; {3, 4, 5} = B; {3, 4} = C. {6, 7}  
A → 2; A → I; B → D; 6 → 7; C → 5; 4 → 3.

(По поводу СГ С см. сноску на стр. 00.)

(43) *По-немецки*<sub>1</sub> *ему*<sub>2</sub> *стало*<sub>3</sub> *теперь*<sub>4</sub> *легко*<sub>5</sub> *читать*<sub>6</sub>.  
{3, 5, 6} = A; {5, 6}. A → 2; A → I; A → 4; 3 → B; 5 → 6.

(44) *По-немецки*<sub>1</sub> *у*<sub>2</sub> *него*<sub>3</sub> *нет*<sub>4</sub> *желания*<sub>5</sub> *учиться*<sub>6</sub> *читать*<sub>7</sub>.  
{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7} = A; {5, 6, 7} = B; {2, 3} = C; {6, 7} = D  
A → C; 4 → B; B → I; 5 → D; 6 → 7.

СГ А выделяется здесь так же, как СГ В в примере (40).

(45) *По-немецки*<sub>1</sub> *он*<sub>2</sub> *готов*<sub>3</sub> *учиться*<sub>4</sub> *читать*<sub>5</sub>.  
{3, 4, 5} = A; {4, 5} = B. A → 2; A → I; 3 → B; 4 → 5.

(46) *По-немецки*<sub>1</sub> *ему*<sub>2</sub> *нетрудно*<sub>3</sub> *научиться*<sub>4</sub> *читать*<sub>5</sub>.  
{3, 4, 5} = A; {4, 5} = B. A → 2; A → I; 3 → B; 4 → 5.

(47) *По-немецки*<sub>1</sub> *он*<sub>2</sub> *может*<sub>3</sub> *перестать*<sub>4</sub> *хотеть*<sub>5</sub> *учиться*<sub>6</sub> *читать*<sub>7</sub>.  
{3, ..., 7} = A; {4, ..., 7} = B; {5, 6, 7} = C; {6, 7} = D A → 2; A → I; 3 → B;  
4 → C; 5 → D; 6 → 7.

(48) *По-немецки*<sub>1</sub> *научиться*<sub>2</sub> *читать*<sub>3</sub> *тебе*<sub>4</sub> *необходимо*<sub>5</sub>.  
{2, 3} = A. 5 → 4; 5 → A; A → I; 2 → 3.

Заметим, что внутри СГ вида  $(V) \rightarrow (X) \rightarrow I \rightarrow \dots \rightarrow I$  могут, в зависимости от линейного расположения членов, выделяться другие СГ такого же вида. Например:

(49) *По-немецки*<sub>1</sub> *он*<sub>2</sub> *говорит*<sub>3</sub> *не*<sub>4</sub> *хочет*<sub>5</sub> *учиться*<sub>6</sub>, [*ему достаточно научиться читать*]

{3, 4, 5, 6} = A; {4, 5, 6} = B; {4, 5} = C.  
A → 2; A → I; B → 3; C → 6; 5 → 4.

Г6. При условиях, описанных в предыдущих пунктах, выделяются в СГ

<sup>18</sup> Напомним, что словосочетание, употребляемое в другом смысле — это другое словосочетание.

также словосочетания вида  $V \rightarrow N$ , где  $N$  — имя, а также вида  $(V) \rightarrow (X) \rightarrow I \rightarrow \dots$   
 $\dots \rightarrow I \rightarrow N$ :

- (50)  $O_1$  волках<sub>2</sub> я<sub>3</sub> когда-то<sub>4</sub> слышал<sub>5</sub> занятную<sub>6</sub> историю<sub>7</sub>.  
{5, 6, 7} = A; {1, 2} = B. A → 3; A → B; A → 4; 5 → 7; 7 → 6.
- (51) По<sub>1</sub> алгебре<sub>2</sub> я<sub>3</sub> занятий<sub>4</sub> не<sub>5</sub> пропускаю<sub>6</sub>.  
{4, 5, 6} = A; {5, 6} = B; {1, 2} = C.  
A → 3; A → C; B → 4; 6 → 5.
- (52) Для<sub>1</sub> ссоры<sub>2</sub> у<sub>3</sub> него<sub>4</sub> повод<sub>5</sub> всегда<sub>6</sub> найдется<sub>7</sub>.  
{5, 7} = A; {1, 2} = B; {3, 4} = C.  
A → B; A → C; A → 6; 7 → 5.
- (53) С<sub>1</sub> ним<sub>2</sub> иштут<sub>3</sub> знакомства<sub>4</sub> многие<sub>5</sub>.  
{3, 4} = A; {1, 2} = B. A → 5; A → B; 3 → 4.
- (54) На<sub>1</sub> симпозиум<sub>2</sub> ему<sub>3</sub> прислали<sub>4</sub> приглашение<sub>5</sub>.  
{4, 5} = A; {1, 2} = B. A → 3; A → B; 4 → 5.
- (55) На<sub>1</sub> построение<sub>2</sub> он<sub>3</sub> решает<sub>4</sub> задачи<sub>5</sub> без<sub>6</sub> труда<sub>7</sub>.  
{4, 5} = A; {1, 2} = B; {6, 7} = C.  
A → 3; A → B; A → C; 4 → 5.
- (56) На<sub>1</sub> уголь<sub>2</sub> повышены<sub>3</sub> цены<sub>4</sub> еще<sub>5</sub> зимой<sub>6</sub>.  
{3, 4} = A; {1, 2} = B; {5, 6} = C.  
A → B; A → C; 3 → 4; 6 → 5.  
(По поводу СГ С см. ниже, пункт Г9.)
- (57) На<sub>1</sub> уголь<sub>2</sub> они<sub>3</sub> хотят<sub>4</sub> повысить<sub>5</sub> цены<sub>6</sub> сразу<sub>7</sub>.  
{4, 5, 6, 7} = A; {1, 2} = B; {5, 7} = C.  
A → 3; A → B; C → 7; 4 → C; 5 → 6.
- (58) На<sub>1</sub> уголь<sub>2</sub> можно<sub>3</sub> предложить<sub>4</sub> начать<sub>5</sub> повышать<sub>6</sub> цены<sub>7</sub>.  
{3, ..., 7} = A; {1, 2} = B {4, ..., 7} = C; {5, 6, 7} = D; {6, 7} = E.  
A → B; 3 → C; 4 → D; 5 → E; 6 → 7.
- (59) По<sub>1</sub> алгебре<sub>2</sub> он<sub>3</sub> лекции<sub>4</sub> не<sub>5</sub> хочет<sub>6</sub> посещать<sub>7</sub>, [собирается изучать ее самостоятельно.]  
{4, 5, 6, 7} = A; {5, 6, 7} = B; {5, 6} = C; {1, 2} = D.  
A → 3; A → D; B → 4; C → 7; 6 → 5.
- (60) На<sub>1</sub> подлость<sub>2</sub> он<sub>3</sub> кажется<sub>4</sub> неспособным<sub>5</sub>.  
{4, 5} = A; {1, 2} = B. A → 3; A → B; 4 → 5.
- (61) Из<sub>1</sub> многих<sub>2</sub> этим<sub>3</sub> занимаются<sub>4</sub> только<sub>5</sub> некоторые<sub>6</sub>.  
{4, 5, 6} = A; {5, 6} = B; {1, 2} = C.  
A → 3; A → C; 4 → B; 6 → 5.  
(По поводу СГ с только в этом и двух следующих примерах см. пункт Г9.)
- (62) Книги<sub>1</sub> он<sub>2</sub> покупает<sub>3</sub> только<sub>4</sub> математические<sub>5</sub>.  
{1, 3} = A; {4, 5} = B. A → 2; A → B; 3 → 1; 5 → 4.
- (63) Только<sub>1</sub> математические<sub>2</sub> покупает<sub>3</sub> он<sub>4</sub> книги<sub>5</sub>.  
{3, 5} = A; {1, 2} = B.  
A → 4; A → B; 3 → 5; 2 → 1.
- (64) Занятную<sub>1</sub> историю<sub>2</sub> слышал<sub>3</sub> я<sub>4</sub> когда-то<sub>5</sub> о<sub>6</sub> волках<sub>7</sub>.  
{1, 2, 3} = A; {6, 7} = B.  
A → 4; A → B; A → 5; 3 → 2; 2 → 1.

(65) Трудные<sub>1</sub> задачи<sub>2</sub> дают<sub>3</sub> нам<sub>4</sub> по<sub>5</sub> алгебре<sub>6</sub>.

{1, 2, 3} = A; {5, 6} = B.

A → 4; A → B; 3 → 2; 2 → 1.

(66) Приглашение<sub>1</sub> ему<sub>2</sub> прислали<sub>3</sub> на<sub>4</sub> симпозиум<sub>5</sub>, [а не для чтения лекций.]

{1, 3} = A; {4, 5} = B. A → 2; A → B; 3 → 1.

Г7. Сочетание вида  $V \rightarrow N$  или  $(V) \rightarrow (X) \rightarrow \dots \rightarrow I \rightarrow N$  выделяется в СГ также и в том случае, когда оно имеет зависимое, которое может подчиняться имени, лишь находясь в постпозиции к нему, а в данном предложении находится в позиции, или наоборот. Случаи этого типа нередко удовлетворяют и условиям предыдущего пункта; таковы, в частности, предложения примеров (50)—(59) и (62). Однако это не обязательно; в следующих примерах истолкование зависимого слова как подчиненного имени не привело бы к непроективности, и отвергается такое истолкование только из-за нарушения правильного расположения «хозяина» и «слуги»:

(67) По<sub>1</sub> алгебре<sub>2</sub> лекций<sub>3</sub> я<sub>4</sub> не<sub>5</sub> пропускаю<sub>6</sub>

{3, 5, 6} = A; {5, 6} = B; {1, 2} = C.

A → 4; A → C; B → 3; 6 → 5.

(Ср. Лекций по алгебре я не пропускаю; Его лекций я не пропускаю.)

(68) Для<sub>1</sub> ссоры<sub>2</sub> повод<sub>3</sub> у<sub>4</sub> него<sub>5</sub> всегда<sub>6</sub> найдется<sub>7</sub>.

{3, 7} = A; {1, 2} = B; {4, 5} = C.

A → B; A → C; A → 6; 7 → 3.

(69) На<sub>1</sub> уголь<sub>2</sub> цены<sub>3</sub> повышены<sub>4</sub> еще<sub>5</sub> зимой<sub>6</sub>.

{3, 4} = A; {1, 2} = B; {5, 6} = C.

A → B; A → C; 4 → 3; 6 → 5.

(70) Он<sub>1</sub> покупает<sub>2</sub> книги<sub>3</sub> только<sub>4</sub> математические<sub>5</sub>, [а не беллетристику.]

{2, 3} = A; {4, 5} = B. A → 1; A → B; 2 → 3; 5 → 4.

Г8. Во всех случаях, когда выделяется в СГ конструкция вида  $V \rightarrow Y$ , где  $V$  — глагол и  $Y$  — что угодно, должна выделяться — по тем же соображениям — также и конструкция  $PV \rightarrow Y$ , где  $PV$  — причастие или деепричастие от  $V$ . (Это относится и к конструкциям, рассматриваемым ниже, в пункте Г10.)

Г9. По критерию Г выделяются в СГ все подчинительные операторные контексты<sup>19</sup>. Действительно, поскольку оператор — вторая компонента такого контекста — не имеет «независимого», внеконтекстного значения, между компонентами контекста нет никакого семантического или глубинно-синтаксического отношения; поэтому, если  $B$  и  $C$  — соответственно первая и вторая компоненты операторного контекста  $A$ , а  $D$  — вторая компонента термового контекста, первой компонентой которого является  $A$ , то семантическое (или глубинно-синтаксическое) отношение между  $A$  и  $D$  не может быть выражено через такое же отношение между  $B$  и  $D$ , дополненное семантическим (или глубинно-синтаксическим) отношением между  $B$  и  $C$  — за отсутствием последнего (ср. примеры пункта Г2); поэтому отношение между  $A$  и  $D$  семантически неразложимо, и

<sup>19</sup> Таким образом, принимая во внимание пункт Б1, видим, что все операторные контексты выделяются в СГ

словосочетание А неразложимо в данном контексте. Поскольку D здесь произвольно, видим, что в любом контексте словосочетание А неразложимо.

Заметим, что синтаксически оператор может быть как «слугой», так и «хозяином».

Примеры:

(71) Я<sub>1</sub> не<sub>2</sub> к<sub>3</sub> н<sub>ему</sub><sub>4</sub> приш<sub>ел</sub><sub>5</sub>.

{2, 3, 4}=A; {3, 4}=B. 5→1; 5→A; B→2.

(72) Приш<sub>ли</sub><sub>1</sub> все<sub>2</sub> сотр<sub>удники</sub><sub>3</sub>, да<sub>же</sub><sub>4</sub> сам<sub>5</sub> дир<sub>ектор</sub><sub>6</sub> приех<sub>ал</sub><sub>7</sub>; не<sub>8</sub> было<sub>9</sub> толь<sub>ко</sub><sub>10</sub> Сидорова<sub>11</sub>.

{1, ..., 7}=A; {8, 9, 10, 11}=B; {1, 2, 3}=C; {2, 4, 5, 7}=D; {2, 3}=E;  
{4, 5, 6}=F; {5, 6}=G; {8, 9}=H; {10, 11}=I.

1→E; 3→2; 7→F; 6→5; H→I; 9→8; 11→10.

(73) Этот<sub>1</sub> дом<sub>2</sub> не<sub>3</sub> хуж<sub>е</sub><sub>4</sub>, чем<sub>5</sub> в<sub>6</sub> городе<sub>7</sub>.

{5, 6, 7}=A; {6, 7}=B; {3, 4}=C.

C→2; C→A; 2→1; 4→3.

Следующие шесть примеров одновременно иллюстрируют пункт В1:

(74) Все<sub>1</sub> равносторонние<sub>2</sub> треу<sub>гольни</sub><sub>ки</sub><sub>3</sub> равноу<sub>голь</sub><sub>ны</sub><sub>4</sub>.

{1, 2, 3}=A; {2, 3}=B. 4→A; B→1; 3→2.

(75) Кое-кому<sub>1</sub> из<sub>2</sub> здешних<sub>3</sub> лингвистов<sub>4</sub> это<sub>5</sub> не<sub>6</sub> понравит<sub>ся</sub><sub>7</sub>.

{1, 2, 3, 4}=A; {2, 3, 4}=B; {2, 4}=C; {6, 7}=D.

D→5; D→A; 1→B; C→3; 7→6.

(76) Он<sub>1</sub> всегд<sub>а</sub> работ<sub>ает</sub><sub>3</sub> добросовестно<sub>4</sub>.

{2, 3, 4}=A; {3, 4}=B. A→1; B→2; 3→4.

(77) Раньше<sub>1</sub> никогд<sub>а</sub> не<sub>3</sub> входил<sub>4</sub> он<sub>5</sub> сюда<sub>6</sub> с<sub>7</sub> таким<sub>8</sub> чувств<sub>ом</sub><sub>9</sub>.

{2, 3, 4, 6, 7, 8, 9}=A; {3, 4, 6, 7, 8, 9}=B; {3, 4}=C; {7, 9}=D.

A→5, A→1; B→2; C→6; C→D; D→8.

(78) Я<sub>1</sub> приш<sub>ел</sub><sub>2</sub> не<sub>3</sub> к<sub>4</sub> глав<sub>но</sub><sub>му</sub><sub>5</sub> инж<sub>енеру</sub><sub>6</sub>.

{3, 4, 5, 6}=A; {4, 5, 6}=B; {4, 6}=C.

2→1; 2→A; B→3; C→5.

(79) Пиво<sub>1</sub> отпу<sub>скается</sub><sub>2</sub> толь<sub>ко</sub><sub>3</sub> член<sub>ам</sub><sub>4</sub> проф<sub>со</sub><sub>юза</sub><sub>5</sub>.

{3, 4, 5}=A; {4, 5}=B.

2→1; 2→A; B→3; 4→5.

**Г10.** Один частный случай операторного контекста — когда вторая компонента есть асемантический глагол — мы рассмотрим особо. Все асемантические глаголы представляют собой значения нескольких стандартных лексических функций: Copul, Oreg<sub>i</sub>, Func<sub>i</sub>, Labor<sub>ij</sub><sup>20</sup>. Таким образом, если F — одна из этих функций и x<sub>0</sub> принадлежит ее области определения, то словосочетание, состоящее из x<sub>0</sub>, зависящих от x<sub>0</sub> слов — если они есть — и F(x<sub>0</sub>), выделяется в СГ (причем x<sub>0</sub> с зависящими от него словами тоже образует СГ — по пункту В1).

Особое место среди названных функций занимает Copul. Ее область определения шире, чем у остальных, и состоит из всех слов и словосочетаний, допускающих предикативное употребление, т. е. существительных, прилагатель-

<sup>20</sup> О лексических функциях см. [Мельчук 1974], гл. I, § 2. В более ранних изложениях, например, в [Жолковский—Мельчук 1967], не проводилось важное для наших целей четкое разграничение асемантических функций и функций, имеющих собственный смысл.

ных, предикативов (предикативных наречий) и предикативных конструкций (в отличном расположении духа, в процессе реорганизации и т. п.). В то же время ассортимент ее значений по сравнению с остальными функциями весьма скуден; чаще всего встречается значение *быть*, особенностью которого является нулевая форма настоящего времени. Мы будем и при нулевой форме выделять соответствующее словосочетание в СГ, рассматривая, таким образом, эту форму как «нулевую вторую компоненту операторного контекста» (см. ниже примеры (83) и (88)).

Для остальных функций области определения состоят исключительно из существительных, являющихся именами ситуаций.

Примеры:

*Сорил*

- (80) *Иванов<sub>1</sub> был<sub>2</sub> у<sub>3</sub> нас<sub>4</sub> чемпионом<sub>5</sub> по<sub>6</sub> шахматам<sub>7</sub>.*  
 $\{2, 5, 6, 7\} = A$ ;  $\{5, 6, 7\} = B$ ;  $\{6, 7\} = C$ ;  $\{3, 4\} = D$ .  
 $A \rightarrow 1$ ;  $A \rightarrow D$ ;  $2 \rightarrow B$ ;  $5 \rightarrow C$ .
- (81) *Чемпионом<sub>1</sub> по<sub>2</sub> шахматам<sub>3</sub> у<sub>4</sub> нас<sub>5</sub> был<sub>6</sub> Иванов<sub>7</sub>.*  
 $\{1, 2, 3, 6\} = A$ ;  $\{1, 2, 3\} = B$ ;  $\{2, 3\} = C$ ;  $\{4, 5\} = D$ .  
 $A \rightarrow 7$ ;  $A \rightarrow D$ ;  $6 \rightarrow B$ ;  $1 \rightarrow C$ .
- (82) *По<sub>1</sub> шахматам<sub>2</sub> у<sub>3</sub> нас<sub>4</sub> чемпионом<sub>5</sub> был<sub>6</sub> Иванов<sub>7</sub>.*  
 $\{5, 6\} = A$ ;  $\{1, 3\} = B$ ;  $\{3, 4\} = C$ .  
 $A \rightarrow 7$ ;  $A \rightarrow B$ ;  $A \rightarrow C$ ;  $6 \rightarrow 5$ .

В последнем примере, в отличие от двух предыдущих, составное слово *по шахматам* не объединяется в одну СГ с *чемпионом был*, т. к. *по шахматам* не может подчиняться слову *чемпионом*, находясь к нему в препозиции (ср. пункт Г7).

- (83) *Иванов<sub>1</sub> у<sub>2</sub> нас<sub>3</sub> чемпион<sub>4</sub> по<sub>5</sub> шахматам<sub>6</sub>.*  
 $\{4, 5, 6\} = A$ ;  $\{5, 6\} = B$ ;  $\{2, 3\} = C$ .  
 $A \rightarrow 1$ ;  $A \rightarrow C$ ;  $4 \rightarrow B$ .
- (84) *От<sub>1</sub> дождя<sub>2</sub> им<sub>3</sub> служила<sub>4</sub> надежным<sub>5</sub> укрытием<sub>6</sub> старая<sub>7</sub> хижина<sub>8</sub>.*  
 $\{4, 5, 6\} = A$ ;  $\{5, 6\} = B$ ;  $\{1, 2\} = C$ .  
 $A \rightarrow 8$ ;  $A \rightarrow 3$ ;  $A \rightarrow C$ ;  $8 \rightarrow 7$ ;  $4 \rightarrow B$ ;  $6 \rightarrow 5$ .
- (85) *Он<sub>1</sub> был<sub>2</sub> очень<sub>3</sub> умен<sub>4</sub>.*  
 $\{2, 3, 4\} = A$ ;  $\{3, 4\} = B$ .  $A \rightarrow 1$ ;  $2 \rightarrow B$ ;  $4 \rightarrow 3$ .
- (86) *Ему<sub>1</sub> было<sub>2</sub> тогда<sub>3</sub> нелегко<sub>4</sub>.*  
 $\{2, 4\} = A$ .  $A \rightarrow 1$ ;  $A \rightarrow 3$ ;  $2 \rightarrow 4$ .
- (87) *Она<sub>1</sub> была<sub>2</sub> рядом<sub>3</sub> с<sub>4</sub> ним<sub>5</sub>.*  
 $\{2, 3, 4, 5\} = A$ ;  $\{3, 4, 5\} = B$ ;  $\{4, 5\} = C$ .  
 $A \rightarrow 1$ ;  $2 \rightarrow B$ ;  $3 \rightarrow C$ .
- (88) *Он<sub>1</sub> из<sub>2</sub> саратовских<sub>3</sub> крестьян<sub>4</sub>.*  
 $\{2, 3, 4\} = A$ ;  $\{2, 4\} = B$ .  $A \rightarrow 1$ ;  $B \rightarrow 3$ .
- (89) *Он<sub>1</sub> был<sub>2</sub> из<sub>3</sub> саратовских<sub>4</sub> крестьян<sub>5</sub>.*  
 $\{2, 3, 4, 5\} = A$ ;  $\{3, 4, 5\} = B$ ;  $\{3, 5\} = C$ .  
 $A \rightarrow 1$ ;  $2 \rightarrow B$ ;  $C \rightarrow 4$ .
- (90) *Пирог<sub>1</sub> она<sub>2</sub> печь<sub>3</sub> была<sub>4</sub> мастерица<sub>5</sub>.*  
 $\{3, 4, 5\} = A$ ;  $\{4, 5\} = B$ .  
 $A \rightarrow 2$ ;  $A \rightarrow 1$ ;  $B \rightarrow 3$ ;  $4 \rightarrow 5$ .

Последнее предложение представляет собой перевод в прошедшее время примера (36). Аналогично можно было бы перевести в прошедшее (или будущее) время примеры (37)—(40), (45), (46), (48), (58).

*Oper<sub>1</sub>*

(91) *Индийцы<sub>1</sub> оказали<sub>2</sub> завоевателям<sub>3</sub> отчаянное<sub>4</sub> сопротивление<sub>5</sub>.*

{2, 4, 5} = A; {4, 5} = B.

A → 1; A → 3; 2 → B; 5 → 4.

(92) *Над<sub>1</sub> ним<sub>2</sub> имеет<sub>3</sub> большую<sub>4</sub> власть<sub>5</sub> его<sub>6</sub> жена<sub>7</sub>.*

{3, 4, 5} = A; {4, 5} = B; {1, 2} = C.

A → 7; A → C; 7 → 6; 3 → B; 5 → 4.

*Oper<sub>2</sub>*

(93) *Завоеватели<sub>1</sub> натолкнулись<sub>2</sub> на<sub>3</sub> отчаянное<sub>4</sub> сопротивление<sub>5</sub> индейцев<sub>6</sub>.*

{2, ..., 6} = A; {3, 4, 5, 6} = B; {3, 5} = C.

A → 1; 2 → B; C → 6; C → 4.

*Func<sub>0</sub>*

(94) *С<sub>1</sub> Кембрией<sub>2</sub> идет<sub>3</sub> война<sub>4</sub> с<sub>5</sub> прошлого<sub>6</sub> года<sub>7</sub>.*

{3, 4} = A; {1, 2} = B; {5, 6, 7} = C; {5, 7} = D.

A → B; A → C; 3 → 4; D → 6.

(По поводу СГ С см. пункт Г1.)

*Func<sub>1</sub>*

(95) *В<sub>1</sub> постановке<sub>2</sub> основной<sub>3</sub> проблемы<sub>4</sub> сравнительного<sub>5</sub> науковедения<sub>6</sub> приоритет<sub>7</sub> принадлежит<sub>8</sub> Смиуту<sub>9</sub>.*

{7, 8} = A; {1, 2} = B. A → 9; A → B; B → 4; 4 → 3; 4 → 6; 6 → 5; 8 → 7.

*Func<sub>2</sub>*

(96) *На<sub>1</sub> Кембрию<sub>2</sub> власть<sub>3</sub> заместника<sub>4</sub> не<sub>5</sub> распространялась<sub>6</sub>.*

{3, 4, 5, 6} = A; {3, 4} = B; {5, 6} = C; {1, 2} = D.

A → D; C → B; 6 → 5; 3 → 4.

*Labor<sub>12</sub>*

(97) *Он<sub>1</sub> обратился<sub>2</sub> к<sub>3</sub> нам<sub>4</sub> с<sub>5</sub> интересным<sub>6</sub> предложением<sub>7</sub>.*

{2, 5, 6, 7} = A; {5, 6, 7} = B; {5, 7} = C; {3, 4} = D. A → 1; A → D; 2 → B;

C → 6.

Замечание. Контекст вида  $F(x_0) \rightarrow x_0$ , где F — асемантическая лексическая функция, является операторным только тогда, когда  $F(x_0)$  — «чистое» значение функции F. Если  $F(x_0)$  несет какой-либо дополнительный смысловой оттенок, контекст  $F(x_0) \rightarrow x_0$  становится термовым, и если он оказывается первой компонентой другого, «большого», термового контекста, то отношение между компонентами этого «большого» контекста оказывается, как правило, семантически разложимым, так что  $F(x_0) \rightarrow x_0$  не выделяется в СГ (кроме случаев, подпадающих под условия предыдущих пунктов). Примеры «нечистых» значений: *работать* при названиях профессий (Сору1 с дополнительным смыслом «занимать должность»: *работать слесарем* не то же самое, что *быть слесарем*); *стоять* при мороз (Func<sub>0</sub> с дополнительным смыслом «быть не кратковременным»), *глотать* при тоска (Func<sub>1</sub> с дополнительным смыслом Magn, хотя и не особенно сильно выраженным). «Нечистых» значений, кажется, особенно много у Func 'ов.

Г11. Следующий случай — контексты со вторыми компонентами из свое-



му аналогия между поведением относительно-характеризующих и операторных контекстов неполная: относительно-характеризующие контексты сами, в отличие от операторных, не выделяются в СГ (ср. пункт Г9), если только это не вызывается какими-либо особыми обстоятельствами (например, относительно-характеризующий контекст может быть первой компонентой другого относительно-характеризующего контекста — см. пример (99)).

Примеры:

(98) *Пошел<sub>1</sub> настоящий<sub>2</sub> летний<sub>3</sub> дождь<sub>4</sub>.*

$\{3, 4\} = A; 1 \rightarrow A; A \rightarrow 2; 4 \rightarrow 3.$

(99) *Первый<sub>1</sub> настоящий<sub>2</sub> летний<sub>3</sub> день<sub>4</sub> я<sub>5</sub> хорошо<sub>6</sub> помню<sub>7</sub>.*

$\{2, 3, 4\} = A; \{3, 4\} = B. 7 \rightarrow 5; 7 \rightarrow A; 7 \rightarrow 6; A \rightarrow 1; B \rightarrow 2; 4 \rightarrow 3.$

(100) *Самые<sub>1</sub> сильные<sub>2</sub> из<sub>3</sub> наших<sub>4</sub> студентов<sub>5</sub> этому<sub>6</sub> научились<sub>7</sub>.*

$\{3, 4, 5\} = A; \{3, 5\} = B; \{1, 2\} = C.$

$7 \rightarrow C; 7 \rightarrow 6; C \rightarrow A; 2 \rightarrow 1; B \rightarrow 4.$

(СГ С выделяется в соответствии с пунктом Г9.)

Заметим, что в последнем примере отношение «быть субъектом» между *научились* и *самые сильные из наших студентов* семантически разложимо ввиду того, что соответствующее предложение  $Q =$  «Те, кто чему-то научился — самые сильные из наших студентов» синонимично предложению «Те, кто чему-то научился — самые сильные среди кого-то, и те, среди кого те, о ком идет речь, самые сильные — наши студенты». Но  $Q$  синонимично также и предложению «Те, кто чему-то научился — наши студенты, и среди наших студентов те, о ком идет речь — самые сильные». Это последнее предложение возникает при анализе следующего примера:

(101) *Самые<sub>1</sub> сильные<sub>2</sub> наши<sub>3</sub> студенты<sub>4</sub> этому<sub>5</sub> научились<sub>6</sub>.*

$\{3, 4\} = A; \{1, 2\} = B.$

$6 \rightarrow A; 6 \rightarrow 5; A \rightarrow B; 4 \rightarrow 3; 2 \rightarrow 1.$

(102) *Геометрическую<sub>1</sub> задачу<sub>2</sub> наиболее<sub>3</sub> остроумно<sub>4</sub> решил<sub>5</sub> Сидоров<sub>6</sub>.*

$\{1, 2, 5\} = A; \{3, 4\} = B.$

$A \rightarrow 6; A \rightarrow B; 5 \rightarrow 2; 2 \rightarrow 1; 4 \rightarrow 3.$

(При анализе предложения (102) на 1-ом цикле выделяется по пункту Г9 СГ В; на 2-м цикле все подлежащие проверке двухкомпонентные словосочетания оказываются разложимыми, и в СГ выделяется трехкомпонентное словосочетание А.)

(103) *Это<sub>1</sub> говорит<sub>2</sub> опытный<sub>3</sub> преподаватель<sub>4</sub>, самый<sub>5</sub> авторитетный<sub>6</sub> среди<sub>7</sub> членов<sub>8</sub> комиссии<sub>9</sub>.*

$\{7, 8, 9\} = A; \{7, 8\} = B; \{5, 6\} = C.$

$2 \rightarrow 4; 2 \rightarrow 1; 4 \rightarrow 3; 4 \rightarrow C; C \rightarrow A; 6 \rightarrow 5; B \rightarrow 9.$

(Здесь словосочетание  $\{3, 4\}$  не выделяется в СГ, поскольку синтаксической — как и семантической — связи между ним и  $\{5, 6\}$  не существует;  $\{3, 4\}$  связано синтаксически только с «большим» словосочетанием  $\{5, \dots, 9\}$ .)

Замечание. Ситуацию, когда относительно-характеризующее определение относится к словосочетанию, состоящему из «главного» слова и обычного определения к нему (как в примере (98)), необходимо отличать от случая, когда «главное» слово имеет при себе два независимых определения — обычное и от-

носительно-характеризующее<sup>22</sup>. В этом случае просто не существует синтаксической связи между относительно-характеризующим определением и словосочетанием, состоящим из корня и обычного определения. Например:

(104) *Третья<sub>1</sub>, синенькая<sub>2</sub> чашечка<sub>3</sub> была<sub>4</sub> Мишуткина<sub>5</sub>.*

{4, 5} = А. А → 3; 3 → 1; 3 → 2; 4 → 5.

(105) *Второй<sub>1</sub> рассказ<sub>2</sub>, о<sub>3</sub> собаках<sub>4</sub>, мне<sub>5</sub> понравился<sub>6</sub>.*

{3, 4} = А. 6 → 2; 6 → 5; 2 → 1; 2 → А.

Г12. В точности так же, как относительно-характеризующие слова и словосочетания, ведут себя слова и словосочетания, выражающие количественные кванторы: числовые (*Один<sup>23</sup>, два, . . . , двое, трое, . . . , дважды, трижды, . . . , один раз<sup>23</sup> два раза, . . .*) и кванторы неопределенного количества (*много, немного, мало, немало, несколько, многие, немногие, большинство*). Для количественных кванторов, как и для настоящих, результат применения зависит от области действия; однако количественный квантор, в отличие от настоящего, связан с подкванторным выражением посредством количественного отношения, являющегося, несомненно, семантическим. Поэтому подкванторное выражение выделя-

ется в СГ по критерию Г, а не В (например, для контекста *два <sup>2</sup>высоких <sup>1</sup>дерева* соответствующее предложение Q, которое можно предоставить как «Мощность множества высоких деревьев равна двум», не синонимично предложению «Мощность множества деревьев равна двум, и деревья — высокие»), а сам контекст вообще говоря, в СГ не выделяется.

В словосочетаниях «существительное + числительное» мы будем считать существительное «хозяином», а числительное «служгой», за исключением случая, когда существительное вводится предлогом *из* или *среди* (*многие из участников совещания*) и случая «дробного» квантора (*две трети вырученной суммы*).

Примеры:

(106) *Недавно<sub>1</sub> вышли<sub>2</sub> две<sub>3</sub> новых<sub>4</sub> повести<sub>5</sub> молодого<sub>6</sub> писателя<sub>7</sub>.*

{4, 5, 6, 7} = А. 2 → А; 2 → 1; А → 3; 5 → 4; 5 → 7; 7 → 6.

(107) *Там<sub>1</sub> работают<sub>2</sub> четверо<sub>3</sub> наших<sub>4</sub> выпускников<sub>5</sub>.*

{4, 5} = А. 2 → А; 2 → 1; А → 3; 5 → 4.

(108) *Задача<sub>1</sub> свелась<sub>2</sub> к<sub>3</sub> рассмотрению<sub>4</sub> тысячи<sub>5</sub> девяносто<sub>6</sub> тридцати<sub>7</sub> шести<sub>8</sub> типов<sub>9</sub> графов<sub>10</sub>.*

{9, 10} = А; {5, 6, 7, 8} = В; {3, 4} = С

2 → 1; 2 → С; С → А; А → В; 9 → 10.

(СГ В выделяется по пункту Б3.)

(109) *Один<sub>1</sub> килограмм<sub>2</sub> приблизительно<sub>3</sub> равен<sub>4</sub> двум<sub>5</sub> целым<sub>6</sub> и<sub>7</sub> двум<sub>8</sub> тысячам<sub>9</sub> сорока<sub>10</sub> шести<sub>11</sub> десяти тысячных<sub>12</sub> английского<sub>13</sub> фунта<sub>14</sub>.*

{13, 14} = А; {5, . . . , 12} = В; {5, 6} = С; {8, . . . , 12} = D; {8, 9, 10, 11} = E  
4 → 2; 4 → В; 4 → 3; 2 → 1; В → А; 14 → 13; 12 → E.

<sup>22</sup> Если при этом оба определения — препозитивные, они разделяются паузами. Если относительно-характеризующее определение — препозитивное, а обычное — постпозитивное, последнее выделяется паузами с обеих сторон. На письме паузам отвечают запятые.

<sup>23</sup> Слово *один* и словосочетание *один раз* употребляются также в иных значениях: *Служи на Кавказе офицером один барин.*

(СГ В выделяется по пункту *Б1*, С — по пункту *В4*, Е — по пункту *Б3*, D — по *В4* и *Б3* одновременно.)

(110) *Двое<sub>1</sub> из<sub>2</sub> моих<sub>3</sub> знакомых<sub>4</sub> там<sub>5</sub> были<sub>6</sub>.*

{2, 3, 4} = А; {2, 4} = В.

6 → 1; 6 → 5; 1 → А; В → 3.

(111) *У<sub>1</sub> них<sub>2</sub> мало<sub>3</sub> надежных<sub>4</sub> сторонников<sub>5</sub>.*

{3, 4, 5} = А; {4, 5} = В; {1, 2} = С.

А → С; 3 → В; 5 → 4.

(СГ А выделяется по пункту *Г10*.)

Рассмотрим теперь пример иного рода:

(112) *Из<sub>1</sub> моих<sub>2</sub> знакомых<sub>3</sub> двое<sub>4</sub> пришли<sub>5</sub>.*

{4, 5} = А; {1, 3} = В. А → В; В → 2; 5 → 4.

Здесь СГ А выделена потому, что связь между словами *двое* и *из знакомых* невозможна из-за линейного расположения (ср. пункт *Г7*). При этом словосочетание *из моих знакомых* не выделяется в СГ. Действительно, семантическое отношение между *А' = из моих знакомых* и *В' = двое пришли* — это что-то вроде «совокупность, которой принадлежит субъект *В'*, состоит из *А'*», а соответствующее предложение *Q* можно представить как «Совокупность, из которой двое пришли, состоит из моих знакомых», и это предложение синонимично предложению «Совокупность, из которой двое пришли, состоит из (чьих-то) знакомых, и знакомые — мои».

Замечание. Аналогично анализируются предложения *Из моих знакомых самые храбрые пришли, из моих знакомых некоторые пришли, мои знакомые все пришли*.

В заключение заметим, что для количественно-кванторных определений возможна ситуация, аналогичная описанной для относительно-характеризующих определений в замечании в конце пункта *Г11*, например:

(113) *Мне<sub>1</sub> понравились<sub>2</sub> два<sub>3</sub> рассказа<sub>4</sub>, о<sub>5</sub> собаках<sub>6</sub>.*

{5, 6} = А. 2 → 4; 2 → 1; 4 → 3; 4 → А.

**Г13.** Словосочетание, состоящее из глагола и зависящего от него слова или словосочетания (или нескольких слов и/или словосочетаний) и имеющее при себе обстоятельство, выделяется в СГ, если обстоятельство не может быть без изменения смысла отнесено к глаголу, например:

(114) *Ради<sub>1</sub> экономии<sub>2</sub> я<sub>3</sub> поеду<sub>4</sub> третьим<sub>5</sub> классом<sub>6</sub>.*

{4, 5, 6} = А; {5, 6} = В; {1, 2} = С.

А → 3; А → С; 4 → В; 6 → 5.

(СГ В выделяется по пункту *Г1*.)

В самом деле, предложение «Цель поездки третьим классом — экономия» не синонимично предложению «Цель поездки — экономия, и поездка произойдет в третьем классе».

В примере (114) мы имели обстоятельство цели. Аналогичная ситуация может возникнуть для обстоятельств причины, обусловленности, уступки, ответственности/несоответствия, сопоставления, уточнения: *Ввиду необходимости экономить (при необходимости экономить, несмотря на отсутствие необходимости экономить, по нашему уговору, в отличие от прошлого раза) я поеду третьим классом; В порядке поощрения его послали на курорт*. Для обсто-

ятельств места, времени, образа действия подобная ситуация, как кажется, невозможна.

Замечания. 1. Словосочетания, имеющие при себе различные обстоятельства, могут, разумеется, выделяться в СГ по другим причинам. Например, в предложении *В Москву ожидается приезд зарубежных гостей* словосочетание *ожидается приезд зарубежных гостей* выделяется в СГ по пункту Г6 или Г7; в предложении *Опять он получил двойку* словосочетание *получил двойку* выделяется в СГ по пункту Г11.

2. Как видно из примеров этого пункта, наша процедура не подтверждает точку зрения Н. Ю. Шведовой о наличии так называемых детерминантов — распространителей всего предложения в целом [Шведова 1964, Шведова 1968, Грамматика 1970].

Г14. В сложноподчиненном предложении придаточная часть может не допускать соотнесения с каким-либо членом главной части. В таком случае должна выделяться в СГ некоторая группа членов главной части или вся главная часть в целом. Подробнее об этом см. в следующем параграфе.

Г15. Вторая компонента семантически согласованного термового контекста может быть связана по смыслу не с корнем первой компоненты, а с какой-то другой ее частью. В таком случае первая компонента выделяется в СГ. Например, в предложении *Я считаю его умным человеком* словосочетание *умным человеком* выделяется в СГ, поскольку *считаю* семантически связано с *умным*, а не с *человеком*.

Г16. Вводные слова и словосочетания (включая вводные предложения) не соотносятся ни с каким отдельным членом предложения или группой членов, а лишь со всем предложением в целом. Поэтому при наличии вводных слов или словосочетаний все «остальное» предложение образует СГ. Со своей стороны вводное словосочетание также выделяется в СГ, т. к. «остальное» предложение не может быть соотнесено ни с какой его компонентой. Например:

(115) Доклад<sub>1</sub>, к<sub>2</sub> всеобщему<sub>3</sub> сожалению<sub>4</sub>, не<sub>5</sub> состоялась<sub>6</sub>.

{1, 4, 5, 6}=A; {2, 3, 4}=B; {5, 6}=C; {2, 4}=D.

A→B; C→1; 6→5; D→3.

Г17. Точно так же обстоит дело при наличии обращения:

(116) Друг<sub>1</sub> мой<sub>2</sub>, ты<sub>3</sub> ошибаешься<sub>4</sub>.

{3, 4}=A; {1, 2}=B. A→B; 4→3; 1→2.

Г18. По критерию Г выделяются в СГ идиоматические словосочетания, поскольку между их компонентами нет семантических связей.

Г19. Выше (пункт Б4) было отмечено, что составные собственные имена, компоненты которых не образуют деревьев, выделяются в СГ. Но те составные собственные имена, чьи компоненты образуют деревья, должны выделяться в СГ по критерию Г, поскольку между их компонентами имеются только синтаксические, но не семантические связи: *Новая Земля*, *Соединенные Штаты Америки*, *Святой Елены* (в словосочетании *остров Святой Елены*).

На этом мы закончим перечень примеров типов словосочетаний, выделяемых в СГ по критерию Г<sup>24</sup>.\*

<sup>24</sup> Из словосочетаний, выделяемых в СГ по критерию Г и не подпадающих ни под один из пунктов этого перечня, отметим «составные глаголы» *чувствовать себя*, *вести себя*.

\* Окончание (вместе с библиографией) см. в следующем томе.

**О трёх сосуществующих морфологических системах русского языка**

П. ГАРД

Проблема соотношений между фонологической структурой значимых единиц каждого языка и их грамматической функцией всегда занимала большое место в лингвистической науке. Есть языки, в которых это соотношение бросается в глаза, и легко определяется простой формулой: напр., арабский язык, в котором любой корень состоит из трёх согласных и за гласными инфиксами закреплены определённые функции; или китайский язык с его отождествлением морфемы и слога и с однообразным фонологическим строем последнего<sup>1</sup>. Известна также давно выработанная теория структуры корня в санскрите и в индоевропейском языке.

В русистике с времён Н. С. Трубецкого и его основополагающей работы (Трубецкой 1934) уделялось немало внимания таким проблемам морфонологического порядка, как структура корня, суффикса, окончания; точное определение морфологических границ с помощью понятий «интерфиксации», «усечения», «наложения», «морфологической мотивировки фонологических признаков» и т. д.; уточнение понятий «нуля» и «беглого гласного»<sup>2</sup>. Недавно вышла книга В. Г. Чургановой (Чурганова 1973), подводящая итоги исследованиям в этой области и подробно отвечающая на вопросы: как делится русское слово на морфемы и субморфы, какова фонологическая структура каждого класса морфем: корней, именных суффиксов, глагольных морфем?

Однако, нам кажется, что все эти работы не доходят ещё до обобщающих выводов, отвечающих на вопрос: есть ли в русском языке (как, например, в арабском или китайском) какая-нибудь общая закономерность, связывающая употребление фонологических средств языка (в особенности, распределение согласных и гласных фонем) с определённой грамматической функцией? Иными

<sup>1</sup> О структуре китайского слога см. Рыгалов 1973, 31—42.

<sup>2</sup> О морфологическом делении см. Соссюр 1916, 146, Кржижкова 1964, Горецкий 1964, Шведова 1966, 50—59, Оливернус 1967, Маслов 1968, Чурганова 1973, Шанский 1975; о структуре морфем — Трубецкой 1934, Шевелёв 1957, Чурганова 1973; об интерфиксации — Земская 1964 и Лопатин 1975, 2; о наложении и усечении — Панов 1969, Исаченко 1972, Грузберг 1974, 28; о морфологической мотивировке фонологических признаков — Исаченко 1975, о беглом гласном — Ворт 1968, Исаченко 1970.

словами: как в русском языке распределены согласные и гласные: случайно или в соответствии с какой-нибудь грамматической закономерностью?

Разумеется, в упомянутых работах ответ на этот вопрос даётся, но отдельно для каждого класса морфем: структура корня, структура именного суффикса и т. д. Здесь мы тоже будем рассматривать морфемы по классам, но хотелось бы пойти дальше и прийти к общим положениям, относящимся к структуре русского слова в целом.

Отправным пунктом этого исследования является морфологическое членение русского слова. Мы считаем его уже проведённым, но ввиду некоторого разнобоя в практике и в терминологии лингвистов по этому вопросу мы кратко напомним некоторые общие принципы этого деления (I). После этого даётся определение фонологической структуры каждого класса морфем в отдельности (II) и, наконец, на основании этого анализа делаются выводы, относящиеся к языку в целом (III).

### I. Морфологическое членение слова

Деление слова на морфемы не входит в задачи настоящей работы. Мы опираемся на результат этого деления, которое было уже проведено многими авторами, признавая при этом *максимальную членимость* русского слова. Это значит, что под термином «морфема» мы подразумеваем не только сегменты, обладающие легко определяемым значением, но также и те сегменты, значение которых сводится к функции соединения между полноправными морфемами, т. е. «интерфиксы» по терминологии Е. А. Земской (Земская 1964), напр. *-ин-* в *ялт-ин-ск-ий*, *-ов-* в *отц-ов-ск-ой*, *-л-* в *жи-л-ец* и т. д.

Тот же термин «морфема» употребляется также для обозначения тех сегментов, которые сами не обладают никаким определяемым значением, но являются омонимами настоящих морфем, занимают ту же позицию, претерпевают те же чередования и имеют одинаковую акцентуацию, например, *-ец* в слове *чепец* (ср. *-ец* в *куп-ец*), *в-* в слове *встретить* (ср. *в-* в *в-строить*) и т. д., т. е. те сегменты, которые у некоторых авторов называются «субморфемами» (Чурганова 1973) или «морфообразными сегментами» (Ворт 1973).

Наконец, предполагаемый анализ даёт возможность не только разграничить морфемы на синтагматической оси, но также установить тождество разных вариантов одной морфемы на парадигматическом уровне: предполагается, что на основании полного семантического тождества, дополнительного распределения и частичного формального тождества можно определить, что *-ец, -ц* в *куп-ец, куп-ц-а, -еч-* в *куп-еч-еств-о* варианты одного суффикса; *грех* и *греш-* (*греш-ить*) — варианты одного корня и т. д. Это значит, что термин «морфема» включает в себя и то, что многие исследователи называют «морфом»<sup>3</sup>.

Предполагается, что, прибегнув к соответствующим методам, мы располагаем полным инвентарём всех существующих в русском языке морфем (в соот-

<sup>3</sup> см. Комарек 1975.

ветствии с вышеупомянутым определением этого термина) и что мы в состоянии делить на такие «морфемы» любое русское высказывание.

Эти морфемы делятся на функциональные классы, которые располагаются в слове в известном порядке. Нас здесь будут интересовать не все эти классы, а только три из них: корни, суффиксы и окончания<sup>4</sup>, составляющие то, что можно было бы назвать «структурным словом». За пределами «структурного слова» остаются ещё другие классы морфем: префиксы и частицы, которые мы здесь рассматривать не будем.

## II. Структура различных классов морфем

### А) Основные положения

По поводу каждого из вышеупомянутых классов морфем ставится вопрос: как располагаются в нём основные фонологические элементы?

Морфемы бывают полные (состоящие из одной или нескольких фонем) и нулевые. Нулевые морфемы мы будем рассматривать отдельно (см. стр. 50). Полные морфемы состоят из последовательности *согласных позиций* (С) и *гласных позиций* (V), которые определяются так:

— каждая согласная позиция С состоит из одной согласной фонемы или из сочетания нескольких (от 2 до 4) согласных фонем, сочетающихся по определённым моделям (см. стр. 44). Число возможных сочетаний согласных внутри одной морфемы, как в языке вообще, так и в каждом классе морфем в отдельности, строго ограничено.

— каждая гласная позиция V представляет собой одну гласную фонему V, или беглый гласный #<sup>5</sup>. Знак # (беглый гласный) обозначает наличие чередования между нулём и гласным (е, о, в некоторых случаях и), напр. -#и- (*куп-еи, куп-и-а, серд-и-е, серд-еи* и т. д.).

В некоторых случаях можно предполагать наличие беглого гласного перед согласной позицией той же морфемы даже тогда, когда данная морфема всегда выступает без гласного, если в поведении данной морфемы обнаруживаются все остальные признаки наличия #, о чём будет речь ниже.

В фонологическом отношении морфемы характеризуются не только последовательностью гласных и согласных позиций, но также способностью мотивировать регулярные чередования в соседних морфемах<sup>6</sup>, например:

— палатализация задненёбных и смягчение других согласных, мотивируемые суффиксом -и- в глаголах на -и-ть: *к/ч* в *рук-а, по-руч-и-ть, х/ш* в *грех, греш-и-ть, р/р'* в *дар, дар-и-ть, с/с'* в *бес, бес-и-ть* и т. д.

<sup>4</sup> О разграничении корня, суффикса и окончания см. Мейе 1903, 117. См. также Трубецкой 1934, 14 (об Endungsmorphemen т. е. об окончаниях); Мартине 1960, 117 (о morphème lexical, т. е. о корне); Земская 1973, 20, Шанский 1975, 187; Маслов 1975, 167—174; Панцер 1975, 81—83.

<sup>5</sup> О беглом гласном см. Зализняк 1963, Ворт 1968, Исаченко 1970, Чурганова 1973, 35, Журавлёв 1977.

<sup>6</sup> О перечне чередований и их интерпретации см. Гард 1965; см. также Исаченко 1975.

— палатализация всех согласных, мотивируемая окончанием сравнительной степени *-е*: *уз-к-ий, уж-е; крут-ой, круч-е; дешёв-ый, дешевл-е* и т. д.

— чередование *о/а*, мотивируемая суффиксом имперфективации *-ыв-а-*: *за-работ-а-ть, за-работ-ыв-а-ть* и т. д.

Но дело в том, что все эти и подобные им чередования — т. е. все чередования, мотивируемые одной морфемой и проявляющиеся в другой, — имеют в русском языке одинаковые характеристики, облегчающие их описание:

1. они регрессивны, т. е. они проявляются в предыдущей морфеме, но мотивируются последующей морфемой;

2. их всегда мотивирует несогласная морфема, т. е. морфема, не начинающаяся с согласной позиции: напр., в указанных выше примерах суффиксы *-и-*, *-ыв-а-*, окончание *-е*, начинающиеся с полного гласного; в случае чередования *к/ч* в *рук-а, руч-к-а, руч-ек; г/ж* в *ног-а, нож-к-а, нож-ек* мотивирующая морфема — суффикс *-#к-*, начинающийся с беглого гласного. Чередования могут также мотивироваться нулевой морфемой. Но они никогда не мотивируются морфемами, начинающимися с согласной позиции (без предшествующего беглого гласного), как например *-тел'-, -л-, -н-* и т. д.

Следовательно, способность мотивировать чередование в соседней (точнее, предыдущей) морфеме связывается с наличием гласной позиции в начале мотивирующей морфемы, и эту способность, которая является неотъемлемым свойством данных морфем, можно рассматривать как составную часть их начальной гласной позиции. Гласную позицию можно определить как состоящую из гласной фонемы или беглого гласного плюс, в некоторых случаях, способности мотивировать чередование в предыдущей морфеме<sup>7</sup>. Например в слове *греш-и-ть* суффикс *-и-* состоит из V, т. е. одной гласной позиции (фонема *и* плюс чередование в предыдущей морфеме). В слове *бож-еств-о* суффикс *-#ств-* состоит из VC, т. е.:

— гласная позиция: беглый гласный # (см. *бож-еств-о*, но *цар-ств-о*) плюс чередование в предыдущей морфеме (см. *Бог, бож-еств-о*);

— согласная позиция: сочетание согласных *ств*.

Из сказанного следует, что нет необходимости в рамках настоящей работы обращать внимание на мотивируемые чередования как на отдельное явление: чередования будут рассматриваться как принадлежность V, т. е. гласных пози-

<sup>7</sup> Тот факт, что чередование связано с начальной гласной позицией морфемы, может показаться подтверждением метода Лайтнера (Лайтнер 1972), который передаёт одним символом начальный гласный и мотивируемое им чередование, напр.  $\bar{i}$  = фонема (i) + смягчение предыдущего согласного;  $i$  = беглый гласный + смягчение предыдущего согласного; этим методом транскрипции современных русских словоформ фактически восстанавливаются гласные фонемы праславянского.

Нам это смешение в одном символе двух синхронически разграниченных явлений (гласного и чередования) кажется неоправданным. Если бы мы пользовались точной морфонологической транскрипцией, нам пришлось бы пользоваться двумя разными символами для этих двух элементов, напр.,  $\bar{i}$  (для *-и-* в слове *греш-и-ть*),  $\bar{i}$  #  $\bar{k}$  (для суффикса слова *руч-к-а*), как это делают многие авторы. Но в рамках настоящей работы вопрос чередований не рассматривается отдельно, и поэтому мы ограничиваемся нотацией фонемного состава морфемы (на основании русской графики). Специальные знаки для обозначения чередований не приводятся.

ций; принципиально признаётся, что символ V обозначает любую гласную фонему или беглый гласный, плюс наличие или отсутствие чередования в предыдущей морфеме. В дальнейшем внимание обращается только на расположение V и C (гласных и согласных позиций) в каждой морфеме.

## Б) Структура корня

Число корней в языке неограничено, и оно постоянно растёт путём введения в язык новых корней, в особенности заимствованных.

Если русский корень имеет определённую фонологическую структуру, то нет основания думать, что любой чужеродный корень, вводимый в язык, подчиняется правилам этой структуры. Конечно, заимствованные корни подвергаются процессу адаптации, но этот процесс идёт медленно, и в любом синхронном срезе обязательно найдутся корни, в которых этот процесс ещё не доведён до конца и которые поэтому ещё не подчиняются правилам этой структуры. Кроме того, нет критериев, позволяющих определить, подчиняется ли тот или иной заимствованный корень этим правилам или нет, пока сами правила ещё не определены.

Чтобы выйти из этого заколдованного круга, необходимо при определении структуры русского корня исключить из поля зрения все те корни, о которых мы несомненно знаем, что они были заимствованы из того или иного иностранного языка, как напр., *метрдотель*, *фейерверк*, *комбайн*, *ксёндз*, *баобаб* и т. д. Зато можно использовать слова с неясной этимологией: если нельзя доказать, что данное слово было когда-либо заимствовано, или нельзя точно выяснить, откуда оно пришло, то это значит, что его приспособление к русской структуре уже совершилось.

После определения структуры корня на основании незаимствованных элементов можно будет вернуться к заимствованиям и решить, какие из них уже приспособились к русской структуре, а какие нет.

При изучении структуры незаимствованных корней по этим принципам обнаруживается, что расположение в них гласных и согласных позиций подчиняется довольно строгим правилам, если разделить эти корни на три, очень неравных, типа: один общий тип, включающий подавляющее большинство русских корней, и два частных типа: глагольный и местоименный<sup>8</sup>.

**1. Общий тип** включает корни, принадлежащие ко всем морфологическим категориям, в том числе и все неглагольные и неместоименные корни. Их структурные признаки можно определить ограниченным числом простых правил:

а) правила, определяющие последовательность V и C:

1. корень оканчивается *корневым минимумом* VC (одна гласная позиция + одна согласная позиция). Примеры корней, состоящих только из корневого минимума: *ум*, *ив-а*, *ал-ый*, *уч-ить*, *уст-а*.

2. перед VC может стоять начальный элемент C (тип. C-VC), напр. *лес*, *рук-а*, *нов-ый*, *пар-ить*; *гость*, *быстр-о*, *перв-ый*.

<sup>8</sup> О структуре корня см. Трубецкой 1934, 17—18, Халле 1959, 59—62, Шевелёв 1957, Чурганова 1973, 41—105.

3. между С и VC могут стоять другие последовательности VC (тип C-VC-VC или C-VC-VC-VC), напр. *лебедь, голов-а, готов-ый, перепел, таратор-ить*<sup>9</sup>.

б) правила, определяющие состав каждой гласной и согласной позиции:

4. сочетания согласных могут стоять только в двух согласных позициях: в начальной согласной позиции  $C_1$  (т. е. в позиции, предшествующей всем гласным), напр. *стол, клей, стран-а* и т. д.; и в одной из неначальных согласных позиций, которую обозначим символом  $C_2$ , напр. *гость, перв-ый, громозд-кий, корысть* ( $C_2$  в конечной позиции); *медведь, жемчуг, пещер-а* ( $щ$  = сочетания  $сч$ ), *костёр* ( $C_2$  в неконечной позиции)<sup>10</sup>. В одном и том же незаимствованном корне не может быть более одного  $C_2$ , т. е. более одного сочетания согласных в неначальной позиции.

5. беглый гласный # может стоять только в последней гласной позиции корня и только в следующих условиях:

— если # — единственное V в корне, то перед ним — в позиции  $C_1$  — не может быть сочетания согласных. Это тип «неслоговых» корней: *пёс, рот, жд-ать, бр-ать, лесть* и т. д.

— если # — не единственное V в корне, то после него не может быть сочетания согласных. Это относится к корням типа CVC#C, напр. *сест#р-, ор#л-, церк#в'-, хреб#т-, лап#т'-* и т. д.

в) правила, определяющие состав каждого сочетания согласных<sup>11</sup>:

б. только в позиции  $C_2$  — неначальное сочетание согласных — сочетание может начинаться с одного из сонантов  $р л$ , реже  $ј м н$ : *твёрд-ый, перв-ый, чёрств-ый, толп-а, толст-ый; клейм-ить, шлёнд-ать, клянч-ить, кромс-ать*. В позиции  $C_1$  — в начале корня — эти сочетания не допускаются.

7. если не считаться с начальным сонантом, то в обеих позициях — (как  $C_1$ , так и  $C_2$ ) допускаются только сочетания:

— начинающиеся с фрикативных  $с з ш ж$ , реже  $х в$ : *стол, скамь-я, смерч, срам; пест-овать, тесть, блеск; здоров-ый, звезд-а, позд-но; шмель, клешн-я; жбан; хмур-ый, хнык-ать; плахт-а; вдов-а, втор-ой, кувш-ин* и т. д.

— оканчивающиеся сонантами  $р р' л л' в в'$ , реже  $ј$ : *брат, брюх-о, грех; багр-овый, зубр; плох-ой, влаг-а, член; подл-ый; двор, квас, цвет, букв-а, медведь; рьян-ый, обезьян-а*. Возможны также  $н н'$ , но только после задненёбных или  $м$ : *гнезд-о, книг-а, кнут, ягн-ёнок, стогн-ы, мног-о, комнат-а*. Все эти сонанты невозможны после плавных.

— тройные сочетания с начальным фрикативным и конечным сонантом: *стран-а, ястреб; сплош-ной, склян-ка, тускл-ый; ствол, сквер-ный* и т. д.

Вышеуказанные правила определяют фонологическую структуру русского

<sup>9</sup> О своеобразии этого вставленного элемента VC, проявляющемся в «полногласных» и «квази-полногласных» корнях, см. Шевелёв 1957 и Чурганова 1973, 46—48.

<sup>10</sup> Как было замечено Чургановой (Чурганова 1973, 49—50), часть корня, стоящая после неначального сочетания согласных, имеет все признаки суффикса, и поэтому такие корни можно классифицировать как «сложные», состоящие из корня в собственном смысле и «субморфа-завершителя». См. также Шевелёв 1957.

<sup>11</sup> О сочетаниях согласных см. Халле 1959, 57, Чурганова 1973, 93—97.

корня общего типа. Исключения из этих правил среди заимствованных корней единичны, их нетрудно перечислить:

— корни с сочетанием гласных: *наук, тиун, оплеух-а*.

— корни с необычным сочетанием согласных: в  $C_1$  *ртуть, рдест, пиен-о, пчел-а* и корни междометного происхождения *пиик, бзик, чмок-ать*; в  $C_2$  *общ-ий* (бсч), *притч-а, снабд-ить*<sup>12</sup>.

Из правил типа *a* (определяющих последовательность V и C) и типа *b* (определяющих состав V или C) исключений нет.

Среди заимствованных корней можно было бы найти исключения из правил всех типов.

**2. Частные типы** — Не все русские корни подчиняются правилам общего типа. Существует две группы немногочисленных, но очень частотных корней, которые не подчиняются первому и основному вышеупомянутому правилу (правилу 1) в том смысле, что они не оканчиваются корневым минимумом VC. Это корни глагольного и местоименного типов.

*a) глагольный тип.* Он включает только глагольные корни, численностью около 50 (полный перечень даётся ниже). Он подчиняется всем упомянутым правилам, кроме первого: в корнях этого типа корневой минимум не VC, а только V. Остальные правила те же самые<sup>13</sup>:

1. корневой минимум, которым оканчивается корень — V. Можно найти только один пример корня, состоящего только из V: корень *-у-* (в глаголах *об-у-ть, раз-у-ть*)<sup>14</sup>.

2. перед V может стоять начальный элемент C (тип CV). Вот все корни этого типа, в которых C — один согласный: *да-ть, де-ть, ду-ть, бы-ть, вы-ть, мы-ть, ры-ть, ви-ть, ли-ть, бы-ть, по-чи-ть, жи-ть, мя-ть, рас-ня-ть, жа-ть (жму), жа-ть, (жну), на-ча-ть, по-ня-ть, жу-ю, ку-ю, су-ю, ба-ять, ка-яться, ла-ять, ма-яться, та-ять, ча-ять, ве-ять, на-де-яться, ре-ять, се-ять, за-те-ять, во-пи-ять, чу-ять, зи-ять, ми-нуть, по-мя-нуть, ри-нуться*.

3. между C и V может стоять группа VC (тип C-VC-V). Только один пример: *леле-ять*<sup>15</sup>.

4. C может быть сочетание согласных.

5. V может быть беглый гласный #: *б#-* (*б#-ю, бей*), алломорф корня *би-* (*би-ть*). То же самое в глаголах *в#-ю, л#-ю, п#-ю, ш#-ю*.

6. в позиции  $C_1$  (начальная согласная позиция) допускаются следующие сочетания согласных:

<sup>12</sup> О первом типе исключений см. Халле 1959, 56 и о втором Чурганова 1973, 93. Исключения второго типа можно было бы интерпретировать как сочетания *р#туть, п#иен-, об#сч-* и т. д., но тогда пришлось бы отказаться от правила 5, согласно которому # может стоять только в последней гласной позиции корня.

<sup>13</sup> О соотношении этих двух типов корней, с различием их корневых минимумов и тождеством остальных признаков, см. Чурганова 1973, 42.

<sup>14</sup> Можно привести ещё один пример: корень *-а-* в слове *вз-я-ть*, чередующийся с алломорфом *-#м-* общего типа, см. *возьму*.

<sup>15</sup> В корне *леле-* между начальным C и конечным V вставляется группа VC того же типа, что и в полногласных корнях общего типа (см. сн. 9).

— сочетания, начинающиеся с фрикативных *с з*: *ста-ть, сме-ть, сну-ю, сме-яться, о-сты-ть, зна-ть*.

— сочетания, оканчивающиеся сонантами *р р' л л' н'*: *кры-ть, бри-ть,плы-ть, слы-ть, хлы-нуть, кля-сть (кля-л), клю-ю, плю-ю, бле-ять, гни-ть* (как в общем типе, *н'* только после задненёбного).

— тройное сочетание *стр'*: *за-стря-ть*.

Нередко эти корни имеют алломорфы, принадлежащие общему типу: *по-ня-ть (по-йм-у), плю-ю (плев-ать), жи-ть (жи-в-у)* и т. д.

Разумеется, не все глагольные корни принадлежат «глагольному» типу, их гораздо больше в «общем» типе, но все корни «глагольного» типа — глагольные.

*б) местоименный тип*<sup>16</sup> — Корни этого типа состоят только из одного согласного. Их всего лишь 7: это корни *к-/ч-, т-, с'-, ж-, м-/н-, в-, т-* в местоимениях *к-ого, ч-его, т-ого, с-его, ж-его, н-ас, м-ы, в-ы, т-ы*.

Некоторые такие корни имеют алломорфы общего типа:, напр., *т-ы/теб-е, тоб-ой*.

Не все местоименные корни принадлежат «местоименному типу» (ср. *в # с'- в весь, вс-его; ин- в ин-ой*). Но все корни этого типа — местоименные.

Эти три типа корней можно обозначить следующими символами:

общий тип	: xVC
глагольный тип	: xV
местоименный тип	: C

где буквы *V* и *C* обозначается корневой минимум, стоящий обязательно в конце корня, и буквой *x* — допустимость других позиций перед минимумом. Интересно, что этот *x* имеет одинаковое содержание и в общем и в глагольном типе.

## В) Структура суффикса

Тут тоже различаются один общий тип и два разных типа:

**1. Общий тип VC**<sup>17</sup>. Он охватывает подавляющее большинство суффиксов, в том числе все суффиксы отыменной деривации. Он состоит из гласной позиции *V* (полный или беглый гласный) и согласной позиции *C* (один согласный или сочетание согласных). Он встречается во всевозможных функциях:

с полным гласным:

— именная деривация: *-ост'*: *нов-ость -иц-: цар-иц-а; -ух-: стар-ух-а*; и т. д.,

— деривация прилагательных: *-ист-: камен-ист-ый; -ив-: игр-ив-ый*,

— именная флексия: *-ес-: неб-ес-а*,

— глагольная деривация: *-ов-: торг-ов-ать; -ич-: умн-ич-ать*,

— причастия: *-уц- (= -усч-): реж-уц-ий; -ён-: перевед-ён;*

с беглым гласным:

<sup>16</sup> О корнях местоименного типа см. Трубецкой 1934, 18, Шевелёв 1957, Чурганова 1973, 41.

<sup>17</sup> см. Чурганова 1973, 105—116.

— именная деривация: -#к-: сын-ок, сын-к-а; -#ц-: куп-ец, куп-ц-а; -#ств-: цар-ств-о, бож-еств-о,

— деривация прилагательных: -#н-: ум-н-ый, ум-ён; -#к-: уз-к-ий; уз-ок; -#ск-: болгар-ск-ий, греч-еск-ий; -#j-: лис-ий, лис-j-я,

— именная флексия: -#j-: муж-j-я, муж-ей.

Допускаются те же типы сочетаний согласных, что и в корнях: начинающиеся с фрикативных и оканчивающиеся сонантом. Но инвентарь допускаемых фрикативных и сонантов уже, чем в корнях:

— как начальные фрикативы допускаются только с и з: -ист-, -исч- (графически -ищ-), -#ск-, -изн- (отч-изн-а),

— как конечный сонант допускается только в в тройном сочетании -ств-.

Кроме того в заимствованных суффиксах допускаются сочетания с начальным н: -ент-, -енц-, -ант- (конкур-ент, конкур-енц-ия, коменд-ант).

Отличительный признак этих суффиксов состоит в том, что им обязательно предшествует согласный. Объяснить этот факт фонологически невозможностью сочетания двух гласных (зияния) нельзя, т. к. несовместимость таких суффиксов с предыдущим гласным остаётся даже в тех случаях, когда суффикс с беглым гласным употребляется в редуцированном виде (без гласного) и следовательно на фонологическом уровне начинается с согласного: например, во всех существительных на -ство, -ка, в прилагательных на -ный, -кий, -ский и т. д. перед суффиксом обязательно стоит согласный.

## 2. Частные типы

а) *отглагольный тип С* — Суффиксы этого типа всегда начинаются и оканчиваются согласным. Только один из них, суффикс -тел'-, содержит гласный между двумя согласными. Все остальные состоят только из одной согласной позиции С (один согласный или сочетание согласных).

Перед начальным согласным никогда нет беглого гласного #. Суффиксы типа С отличаются от суффиксов общего типа VC не только отсутствием беглого гласного, но также естественным следствием этого отсутствия: они могут стоять после гласного, тогда как суффиксы типа VC (в том числе и #С) обязательно стоят после согласного<sup>18</sup>.

После этих суффиксов всегда стоит гласный.

Они могут употребляться только после глагольной основы, либо в глагольной флексии, либо в отглагольной деривации (или, реже, в деривации от междометий).

Так как этих суффиксов очень мало, можно дать их полный перечень:

— глагольная флексия: -н-: мах-н-у, ста-н-у; -н- и -т- в причастиях прош. страд.: сдела-н-о, заня-т-о; -л- в прошедшем времени: сдела-л-а; -вш- и -ш- в причастиях прош. действ.: сдела-вш-ий, стёр-ш-ий.

<sup>18</sup> Своеобразие этих суффиксов описано А. В. Исаченко (Исаченко 1973) на примере суффиксов -л- и -тел'-. Специфичность глагольных и отглагольных суффиксов отмечается и в некоторых других работах: Маслов 1968, Лопатин 1975. Но другие авторы (напр., Чурганова 1973, 110) не отмечают различия между суффиксами типов VC и C.

— отглагольная деривация: *-тел'* : учи-тель; *-тв-* : бри-тв-а; *-зн'* : жи-знъ, боле-знъ; *-сн'* : пе-сн-я; *-л-* : одея-л-о; *-х-* : сме-х; *-с-* : плак-с-а; *-м'* : се-м-я, зна-м-я<sup>19</sup>.

— деривация от междометий: *-к-* : мяу-к-ать, а-к-ать<sup>20</sup>.

К этому списку можно ещё прибавить суффикс *-х-* (всегда в сочетании с суффиксом общего типа *-#н'*, т. е. в форме *-шн'*) который выполняет в языке совершенно своеобразную функцию: он прибавляется не к основам, а к вполне оформленным словам с окончанием на гласный, и превращает эти слова в деривационные основы: *тогда-шн-ий, дом-а-шн-ий, правд-а-шн-ий*<sup>21</sup>.

В этих суффиксах тоже допускаются лишь сочетания согласных, начинающиеся с фрикативных *с з в* (*жи-знъ, пе-сн-я, зна-вш-ий*) или оканчивающиеся сонантом *в* (*бри-тв-а*).

б) *глагольный тип V* — Суффиксы этого типа состоят только из одной гласной фонемы. В них могут выступать все гласные фонемы языка: *а е и о у*. Они выполняют только одну функцию: образование глагольных основ, напр.: *пис-а-ть, шум-е-ть, говор-и-ть, кол-о-ть, мах-н-у-ть, торг-у-жет*<sup>22</sup>; перед ними и после них обязательно стоят согласные.

Заметим, что оба частных типа суффиксов дополняют друг друга как в функциональном, так и в формальном отношении: тип V служит для образования глагольных основ и тип С для деривации от этих самых основ. Поэтому часто встречаются сочетания V+C, напр., в словах (*мол*)-и-тв-(а), (*уч*)-и-тель, (*бол*)-е-зн-(енн-ый). Эти сочетания, естественно, вставляются между морфемами общего типа: корнями типа *xVC* и суффиксами типа *VC*.

### Г) Структура окончания

Окончания представляют собой замкнутое целое; можно дать полный перечень всех окончаний языка:

— существительные: (на *-а*): *-а -у -е -ы -ой (-ою)*; *-ы -ѳ -ам ах -ами*; (мужск.) *-ѳ -а -у -е -ом*; *-ы -ов -ей*; (средн.) *-о -а -ѳ*; (женск. на *-ѳ*): *-ѳ -и -ю -и*; *-ми (дети-ми)*; *-е (граждан-е)*.

<sup>19</sup> Известно, что в праславянском языке в словах типа *знамя, семя* был суффикс *\*-теп-*, который имел все признаки рассматриваемых здесь суффиксов типа С. Можно допустить, что в современном русском языке этот суффикс *\*-теп-* распался на две части: суффикс *-м'* типа С, служащий для образования имён данной группы, и суффикс *-ен-* типа VC — суффикс именной флексии для образования всех падежей кроме им. ед.

<sup>20</sup> Об этом суффиксе см. Улуханов 1967, 191.

<sup>21</sup> Об этом суффиксе см. Исаченко 1969, 63—64; Земская 1969, 42.

<sup>22</sup> Суффиксы этого типа частично соответствуют тому, что Исаченко (1960, 179) называет «классными показателями» глагола. Известно, что только часть указанных сегментов соответствует историческим суффиксам: происхождение *-у-* в глаголах на *-нуть* неясно (см. Вайан 1966, 230); в *колоть* второе *о* — первоначально часть полногласного корня. Но дело в том, что в синхронном плане эти элементы функционируют как суффиксы: напр. глаголы *пис-а-ть* и *кол-о-ть* спрягаются совершенно одинаково.

— прилагательные: *-ой -ово -ому -ом -ым; -оје; -аја -ујю -ой; -ыје -ых -ым -ыми; -ѳ -а -о -ы*.

— сравн. степ.: *-еје, -е, -ше*

— глагол: *-у -ѣш -ѣт -ѣм -ѣте -ут; -у -иш -ит -им -ите -ат<sup>23</sup>; -и -ѳ (повел.); -ѳ -а -о -и (прош.) -а -в -иш (деепр.); -м -ш -ст (глаголы е-м и да-м)*

— местоимения: те же окончания, что в существительных и прилагательных, но с другим ударением, плюс собственно местоименные окончания: *-от (т-от), -то (к-то, ч-то), -ојѣ (ј-ејѣ, сам-ојѣ) -де -уда -огда (в формах г-де, к-уда, к-огда и т. д.<sup>24</sup>)*.

У всех этих окончаний есть общие характеристики: в них не больше трёх позиций, нет группы CVC, нет сочетаний согласных (за исключением окончания *-огда*). По их фонологической структуре все эти окончания (не считая нулевых) можно разделить на четыре, очень неравные, группы, из которых две составляют общий тип и две остальные — частные типы.

### 1. Общий тип

а) вариант V(CV) — подавляющее большинство ненулевых окончаний (см. список) начинается с полного гласного, за которым может следовать согласный и дальше другой полный гласный:

V: *зим-а, лес-у, пиш-у*

VC: *лес-ом, нов-ых, ид-ѣт*

VCV: *лес-ами, нов-ыми, ид-ѣте* и т. д.

б) вариант # CV — у пяти окончаний наблюдается структура CV:

*-јю* (твор. ед.) *кость-јю, церковь-јю*

*-ми* (твор. множ.): *дѣть-ми*

*-ше* (сравн. степ.): *стар-ше*

*-иш* (деепр. прош.): *сжѣг-иш<sup>25</sup>*

*-то* (им. падеж вопросительного местим.) *к-то, ч-то*.

Все эти окончания, кроме первого, крайне непродуктивны и встречаются лишь в немногих словах.

Но все эти окончания имеют одинаковые свойства: перед ними обязательно

<sup>23</sup> В глагольных окончаниях настоящего времени как *-ѣш, -ѣт, -иш, -ит* и т. д. можно было бы различить окончания *-ш, -т* и суффиксы *-ѣ-, -и-* («тематические гласные», «классные показатели», Verbindungsmorphemen и т. д.), как это делают Трубецкой 1934 и Маслов 1968. Такое решение увеличило бы число суффиксов типа V (глагольного типа) и окончаний типа C (тоже глагольного типа), а следовательно и удельный вес глагольного типа вообще; но оно не изменило бы принцип предлагаемой здесь классификации.

<sup>24</sup> О классификации *-де, -уда, -огда* как окончаний и о структуре соответствующих местоимений см. Гард 1977.

<sup>25</sup> Имеется в виду окончание *-иш* в глаголах с основой на согласный, как в форме *сжѣг-иш*. В глаголах же с основой на гласный с дублетными формами на *-в* и *-виш*, как *заняв/занявши*, элемент *-иш* может интерпретироваться как постфикс. Эта интерпретация не относится к периоду истории языка, когда деепричастия на *-в* и *-виш* имели разные значения, см. Веренк 1962.

стоит согласный. Кроме того перед этими окончаниями морфемы с беглым гласным имеют полную, а не редуцированную форму: *церковь-ю* (*церковь, церкви*), *с-жѣг-ши* (*с-жѣг, со-жг-ла*), *во ч-то* (*в чѣм*). Одно из этих окончаний, *-ше*, мотивирует чередование в предыдущей морфеме, что не свойственно морфемам, начинающимся с С: *ран-о, рань-ше; тон-кий, тонь-ше*. Все эти особенности сближают эти окончания с суффиксами типа #С. Поэтому состав этих окончаний может определяться как -#*ю*, -#*ми*, -#*ше*, -#*ши*, -#*то*; они составляют тип #CV, вариант типа V(CV), для которого теперь можно вывести следующие правила:

1. окончание общего типа начинается минимальным элементом V, который может быть полным или беглым гласным.

2. если V — беглый гласный, за ним обязательно следует CV: (С: один согласный; V: полный гласный). Получается вариант #CV.

3. если V — полный гласный, тогда после него С необязательно. После С — V необязательно.

Общий тип окончаний можно обозначить символом Vu, где V — обязательная гласная позиция в начале окончания, и у — факультативные позиции после неё.

## 2. Частные типы

а) *глагольный тип С* — он включает немногочисленные глагольные окончания, начинающиеся с согласного, и перед которыми (в отличие от окончаний типа Vu) может стоять гласный. Это следующие окончания: *-ть/-ти* (инфинитив), *-в* (деепричастие); *зна-ть, узна-в; -м -ш -ст* в глаголах *да-м, да-шь, да-ст; е-м, е-шь, е-ст*.

Все эти окончания принадлежат к глагольной флексии.

б) *местоименный тип VCV*: местоименные обстоятельственные окончания -# *де, -уда, -огда* (о наличии # в начале окончания -# *де* см. форму *вез-де = в # с' - # де*) имеют то же распределение гласных и согласных позиций, что и окончания общего типа, но в них выступает тип согласных (звонкие смычные), которого нет в других окончаниях. Кроме того, в окончании *-огда* наблюдается сочетание согласных, чего нет во всех других окончаниях. Поэтому можно считать, что они составляют особый местоименный тип.

Как видно из перечней, не все глагольные и местоименные окончания принадлежат к «глагольному» и «местоименному» типам, но все окончания данных типов являются глагольными или соответственно местоименными.

## Д) Нулевые морфемы

Нулевыми могут быть суффиксы и окончания.

Особенное место занимают те нулевые морфемы, которые являются алломорфами ненулевых. Естественно полагать, что в этих случаях оба алломорфа принадлежат одному типу, Напр.:

— первый  $\emptyset$  в *мог- $\emptyset$ - $\emptyset$*  и *-л-* в *мог-л-а* — алломорфы одного суффикса прошедшего времени; *- $\emptyset$ -* принадлежит к типу С, как и *-л-*

—  $\emptyset$  в *лез'- $\emptyset$*  (*лезь*) и *-и* в *нес-и* — алломорфы одного окончания повелительного наклонения. Тип окончания  $V_u$ .

Есть и такие нулевые морфемы, которые всегда остаются нулевыми. Все эти морфемы можно приписать к общему типу ( $VC$  для суффиксов,  $V_u$  для окончаний) на основании следующих признаков, характерных для морфем общего типа:

1. перед ними обязательно стоит согласный.

2. (в случае суффиксов) после них обязательно стоит гласный.

3. они могут мотивировать чередование в предыдущей морфеме: напр., суффикс *- $\emptyset$ -* в словах типа *запись, очередь, глушь* смягчает предыдущий согласный, ср. формы *пис-ать, черед-а, глух-ой*. Это признак, свойственный морфемам, начинающимся с гласной позиции.

Следовательно, приходится изменить определение морфем общего типа, и дать его в отрицательном виде:

1. суффиксы общего типа  $VC$ :

— не начинаются с согласного,

— не оканчиваются гласным,

— стоят всегда после согласного,

— стоят всегда перед гласным.

2. окончания общего типа  $V_u$ :

— не начинаются с согласного,

— стоят всегда после согласного.

### III. Системы слова в целом

Предлагаемый разбор различных классов морфем «структурного слова» (корень, суффикс, окончание) даёт возможность различить в структурном слове вообще несколько морфологических систем, каждая из которых охватывает слово как целое. Под «морфологической системой» мы подразумеваем совокупность морфем разных классов (корней, суффиксов и окончаний), предназначенных для того, чтобы сцепляться друг с другом, и выполняющих определённую грамматическую функцию.

Различаются три морфологические системы: одна общая (О) и две частные: глагольная (Г) и местоименная (М). Можно также определить приёмы, служащие для перехода из одной системы к другой в рамках одного слова.

#### 1. Общая система О охватывает:

— корни типа  $xVC$

— суффиксы типа  $VC$

— окончания типа  $V_u$

Эти три типа морфем естественно сочетаются друг с другом и образуют слова типа  $xVC-VC-VC\dots V_u$ , где все морфологические границы находятся

после согласных: *стар-ух-а, общ-еств-енн-ый, черт-ов-щ-ин-а, дух-ов-ен-ств-о, треп-ещ-ущ-ий* и т. д.

Эту систему можно назвать «общей» не только потому, что она наиболее распространенная, но также и в том смысле, что она функционально немаркирована: она охватывает и именные, и глагольные, и местоименные формы, но с преобладанием первых.

## 2. Частная глагольная система Г охватывает:

— морфемы, свойственные данной системе, т. е.:

корни типа xV

окончания типа С

— конверсионные морфемы, т. е. морфемы употребляющиеся для перехода отглагольной системы Г к общей системе О и наоборот. Переход от одной системы к другой мы назовём «конверсией»:

для конверсии Г→О: суффиксы типа С

для конверсии О→Г: суффиксы типа V

а) *внутреннее функционирование* глагольной системы Г: тут возможны только двухчленные глагольные формы типа «корень xV + окончание С», например: *да-м, зна-ть, (за)-бы-в.*

В этих немногочисленных словоформах сцепление гласных и согласных происходит без затруднения, так же, как в общей системе. Но здесь место морфологической границы иное: она находится после гласных.

б) *конверсия от одной системы к другой* — Для изучения конверсий каждая морфема будет обозначаться формулой в виде дроби:

— в числителе латинскими буквами даётся *фонологический состав* морфемы: V: гласная позиция; С: согласная позиция; x: факультативные элементы в начале; y: факультативные элементы в конце.

— в знаменателе русскими буквами даётся *функция* морфемы: О: общая система; Г: глагольная система; → конверсия.

При нормальном сцеплении морфем буквы по обеим сторонам знака + должны быть *неодинаковы* в числителе (нормальное сцепление согласных и гласных) и *одинаковы* в знаменателе (сохранение той же системы).

1. *конверсия Г→О* (от глагольной системы к общей) совершается путём отглагольных суффиксов типа С. Получаются слова типа:

$$\frac{xV}{Г} + \frac{С}{Г \rightarrow О} + \frac{Vy}{О}$$

напр.: *плю-н-ет, зна-л-а, да-н-о, сме-х-а, жи-тел-и, пе-сн-я*

или, с добавочным суффиксом общего типа VC:

$$\frac{xV}{Г} + \frac{С}{Г \rightarrow О} + \frac{VC}{О} + \frac{Vy}{О} : \text{де-ль-н-ый, сме-ш-к-а (род. пад., = сме-х-#к-а)}$$

2. *конверсия О→Г* (от общей системы к глагольной). Она совершается путём глагольных суффиксов типа V. Получаются слова типа:

$\frac{xVC}{O} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{C}{\Gamma}$  : *пис-а-ть, говор-и-ть, (за)-бол-е-в*, или, с добавочным суффиксом общего типа VC:

$\frac{xVC}{O} + \frac{VC}{O} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{C}{\Gamma}$  : *торг-ов-а-ть, подл-ич-а-ть*

3. *несколько конверсий в одном слове* — Словоформ с одной только конверсией сравнительно мало; чаще всего одна словоформа содержит несколько конверсий обратного направления. Вот несколько примеров, далеко не исчерпывающих возможные случаи:

$\frac{xVC}{O} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{C}{\Gamma \rightarrow O} + \frac{Vy}{O}$  : *говор-и-л-а, бол-е-зн-и, уч-и-тел-ей*

$\frac{xV}{\Gamma} + \frac{C}{\Gamma \rightarrow O} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{C}{\Gamma}$  : *плю-н-у-ть*

$\frac{xVC}{O} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{C}{\Gamma \rightarrow O} + \frac{VC}{O} + \frac{Vy}{O}$  : *уч-и-л-ищ-е*

$\frac{xVC}{O} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{C}{\Gamma \rightarrow O} + \frac{VC}{O} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{C}{\Gamma \rightarrow O} + \frac{VC}{O} + \frac{Vy}{O}$  : *(со)-бол-е-зн-ов-а-н-и-е*

Эти формулы похожи на те, которыми можно было бы изобразить трансляцию от одной части речи к другой<sup>26</sup>. Если бы в русском языке все именные морфемы принадлежали «общему» типу, и все глагольные морфемы — «глагольному», тогда эти формулы имели бы однозначное синтаксическое значение. Но, как было замечено выше, это не так: все именные морфемы принадлежат «общему» типу, но не все глагольные морфемы — «глагольному». Поэтому синтаксическое значение этих формул — лишь частично.

в) *скачкообразные конверсии* — Функционирование системы осложняется тем, что бывают и нерегулярные сочетания, которые мы будем называть «скачкообразными конверсиями».

В функциональном отношении конверсия «скачкообразна», когда две морфемы, принадлежащие разным системам, сочетаются непосредственно, без

<sup>26</sup> Термином «трансляция» (translation, см. Теньер 1959) обозначается переход от одной части речи к другой, напр., от существительного к глаголу. В книге Теньера даются формулы этих трансляций, напр., O → A значит трансляция от существительного (O) к прилагательному (A). Ещё до Теньера подобные формулы употреблялись в тюркологии для описания внутрисловесной трансляции: так знаки ++: именной суффикс, — —: глагольный суффикс, + —: отыменный суффикс, — +: отглагольный суффикс (см., напр., Фон Габайн 1941). Как у Теньера, так и у тюркологов формулы имеют строгое синтаксическое значение. Так как здесь синтаксическое значение этих формул — лишь частично, мы употребляем не термин «трансляция» (переход от одной синтаксической категории к другой), а термин «конверсия» (переход от одной морфологической системы к другой).

конверсионной морфемы между ними:  $\Gamma + O$  или  $O + \Gamma$ , а не  $\Gamma + \Gamma \rightarrow O$  или  $O + O \rightarrow \Gamma$ .

В формальном отношении при скачкообразной конверсии непосредственно сочетаются две согласные или две гласные позиции.

В формулах при скачкообразной конверсии в числителе буквы двух соседних морфем (V или C) *одинаковы* и в знаменателе буквы двух соседних морфем (Г или О) *неодинаковы*.

1. *скачкообразная конверсия  $O + \Gamma$  : сочетание согласных* — Таких случаев сравнительно немного. Они наблюдаются в глагольных формах, где за корнем общего типа  $\frac{xVC}{O}$  следует окончание глагольного типа  $\frac{C}{\Gamma}$  или суффикс от глагольного типа  $\frac{C}{\Gamma \rightarrow O}$ . Такие сочетания часто не вызывают затруднений:

$$\frac{xVC}{O} + \frac{C}{\Gamma} : \text{нес-ти.}$$

$$\frac{xVC}{O} + \frac{C}{\Gamma \rightarrow O} + \frac{Vy}{O} : \text{нес-л-а, гиб-л-а, мах-н-ёт.}$$

В некоторых случаях наблюдается морфологическая адаптация, в виде отпадения первого согласного:

$$\text{вед} + \text{л} + \text{а} \rightarrow \text{ве-л-а} ; \text{топ} + \text{н} + \text{ет} \rightarrow \text{то-н-ет}$$

2. *скачкообразная конверсия  $\Gamma + O$  : сочетание гласных* — Это, напротив, очень распространённое явление, но непосредственное сочетание гласных не допускается. Оно устраняется в большинстве случаев одним и тем же обычным приёмом: вставкой согласного  $j^{27}$ :

$$\text{Корень} + \text{Окончание: } \frac{xV}{\Gamma} + \frac{Vy}{O} : \text{зна-}(j)\text{ют} ; \text{плю-}(j)\text{ёт.}$$

$$\text{Корень} + \text{Суффикс: } \frac{xV}{\Gamma} + \frac{C}{O} \dots : \text{зна-}(j)\text{ющ-}(ий), \text{(за)-те-}(j)\text{ив-а-ть,}$$

(все)-зна- $(j) \# \text{к-а.}$

$$\frac{xV}{\Gamma} + \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} : \text{сме-}(j)\text{я-}(ть-ся), \text{чу-}(j)\text{я-}(л-а).$$

$$\text{Суффикс} + \text{Окончание: } \dots \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{Vy}{O} : \text{(чит)-а-}(j)\text{ют, (торг)-у-}(j)\text{ет.}$$

$$\text{Суффикс} + \text{Суффикс: } \dots \frac{V}{O \rightarrow \Gamma} + \frac{VC}{O} \dots : \text{(чит)-а-}(j)\text{ющ-}(ий),$$

(у-важ)-а- $(j)$ ем-(ый), (по-прош)-а- $(j) \# \text{к-а}$

Перед небольшим числом суффиксов вставляется не  $j$ , а  $v^{28}$

— суффикс *-а-* имперфективации: (за)-кры-(в)а-ть

<sup>27</sup> О вставке  $j$  см. Гард 1972.

<sup>28</sup> О вставке  $v$  вместо  $j$  (glide shift) см. Флайер 1972 и 1974.

— суффикс  $-#ц-$ : *пе-(в)ец, ш-(в)ец* ( $ш\# + \#ц + \emptyset$ )

— суффикс  $-'\emptyset-$  (нуль со смягчением) в отглагольных именах женского рода: *(об)-у-(вь)* ( $у + '\emptyset + \emptyset$ )<sup>29</sup>.

Как видно из примеров, скачкообразная конверсия  $\Gamma \rightarrow \text{O}$ , со вставкой согласного  $j$  (реже  $в$ ) — основное явление русской морфологии, общее для большинства продуктивных глагольных типов.

3. *Частная местоименная система* М охватывает только два вида морфем:

— корни типа С: *к-/ч-, т-, с'* и т. д.

— окончания типа VCV:  $- \#$  *де, -уда, -огда*.

Поэтому она выступает в чистом виде только в немногих наречных местоимениях: *з-де, с-юда, т-огда* и т. д.

В этой системе нет суффиксов, но есть другой приём для деривации, свойственный местоименной системе и действующий за пределами структурного слова — это употребление препозитивных и постпозитивных частиц: *где-то, когда-либо, ни-куда, тогда же* и т. д.

Кроме того, морфологическая граница между корнем и окончанием стоит после согласного, т. е. на том же месте, что и в общей системе. Поэтому корни и окончания местоименной системы легко сцепляются с морфемами общей системы:

O + M: *вез-де, вс-егда, ин-огда*

M + O: *т-от, ч-его, в-ас*; с частицей: *к-то-то, ни-ч-его*.

M + O + O: *т-ак-ой, к-о-е-му, ч-ь-и* ( $ч + \#j + и$ ); с частицей:

*к-ак-ой-либо, не-к-о-е-го* и т. д.

Основная разница между общей и местоименной системами состоит в том, что в общей системе корень в среднем длинее окончания, а в местоименной системе — короче. Это различие легко объясняется теорией информации: местоименных корней мало, других корней много, поэтому в местоименном корне меньше информации, он короче; окончаний же больше в местоимениях (поскольку тут есть специальные обстоятельственные окончания  $- \#$  *де, -уда, -огда*), значит информации в них больше, они длиннее.

#### IV. Некоторые выводы

Из вышесказанного следует, что распределение согласных и гласных в русском слове не случайно. Оно имеет определённое функциональное значение. Чтобы раскрыть его, необходимо различить три сосуществующие системы, в которых это распределение осуществляется по-разному.

Исторические предпосылки этого деления ясны: «общая» система продолжает индоевропейскую систему «вторичной» (т. е. в основном именной) деривации, тогда как «глагольная» система отражает бывшую «первичную» деривацию.

<sup>29</sup> Уточним процессы, свойственные слову *обувь*:

1. как в слове *запись*, здесь налицо суффикс  $-З-$  со смягчением предыдущего согласного.

2. после V перед этим суффиксом вставляется *в*.

3. это *в*, являясь предсуффиксальным согласным, смягчается.

вацию. Своеобразие местоименной системы тоже унаследовано от индоевропейского. Но интересен тот факт, что и до сих пор, хотя материальное оформление морфем подверглось ряду коренных изменений, эти различия всё же сохранились и играют немаловажную роль в структуре языка.

Осознание этих закономерностей представляет большой интерес для морфологического анализа языка. В некоторых случаях лингвисту представляются два на первый взгляд равноправных решения какой-нибудь проблемы, и тогда учёт общих структурных правил может указать на правильный выбор: одно решение может оказаться в согласии с этими правилами, другое нет.

Много было споров о структуре русского глагола. В наши дни чаще всего ссылаются на решение, выдвинутое Р. Якобсоном (Якобсон 1948<sup>30</sup>), согласно которому спряжение глагола построено не на двух основах, а на одной основе, которая пишется, напр., *писа-*, *читај-*, *махну-*, *стан-*, *шуме-*, *умеј-*, с прибавлением правил усечения согласных или гласных в определённых позициях: *писа-* + *-у* → *пиш-у*, *читај-* + *-ть* → *читать* и т. д.

Этот метод описания игнорирует особую роль гласных суффиксов (типа V) в образовании глагольных основ: если основы пишутся *чит-ај-*, *ум-еј-*, то в них выступают элементы *-ај-*, *-еј-*, которые сводятся к общему типу суффиксов VC, и различие между морфемами *-л-*, *-ть*, *-в* и т. д. (*чит-а-л*, *чит-а-ть*, *чит-а-в*), перед которыми возможен гласный, с одной стороны, и морфемами как *-у*, *-ем-* или *-#н'* «общего» типа (*чита-(ј)ю*, *чит-а-(ј)ем-ый*, *чит-а-ль-н-я*), перед которыми обязательно стоит согласный, с другой, стирается. Если принять форму *-ај-* для такого суффикса, придётся предположить также глубинные формы типа *чит-ај-тель*, *обит-ај-л-ище* и т. д., то есть этот мифический *ј* появится во всех главах деривации. Придётся даже обнаружить разницу на уровне глубинной структуры между формами *жел-ај-тель-н-ый* и *по-каз-а-тель-н-ый* (см. *жел-ај-ю*, но *по-каж-у*). Нам кажется более удовлетворительным решение, раскрывающее две основные закономерности языка:

— нормальное употребление гласных суффиксов для образования глагольных основ (как в *пис-а-ть*, так и в *чит-а-ть*)

— обязательная вставка *ј* (или, реже, *в*) при всяком сочетании морфемы, оканчивающегося на V, с морфемой, начинающейся с V.

Сохранение *-а-* в *чит-а-(ј)ю* и его отсутствие в *пиш-у* непредиктабельны и задаются правилом *ad hoc*, но ведь и написание первого как *-ај-* и второго как *-а-* — это всего лишь условный приём для формулировки того же правила *ad hoc*.

Вышеописанные понятия имеют значение и для акцентологии. Морфемы делятся на несколько акцентологических классов, но только общая система охватывает морфемы всех этих классов. Частные системы — глагольная и местоименная — характеризуются упрощённой акцентологией: см., например, несовместимость глагольных основ на гласный (оканчивающихся корнем типа xV, как *не-ть*, или суффиксом типа V, как *чит-а-ть*) с подвижным ударением типа *пишú*, *пишешь*; у основ на гласный ударение всегда неподвижно: либо на основе (*ла́-ю*, *ла́-ешь*), либо на окончании (*по-ю́*, *по-ёшь*). См. также акценто-

<sup>30</sup> см. также Халле 1963, Чурганова 1973, Кортландт 1972.

логическое своеобразие местоименной системы, где у всех несuffixальных форм ударение на последнем слоге<sup>31</sup>.

Разграничение трёх морфологических систем в языке имеет большое значение для правильного понимания всех морфонологических и акцентологических проблем и позволяет установить, что в русском языке, как и во многих других языках, существует строгое соответствие между фонологической и морфологической структурой слова.

### Библиография

- Вайан, 1966=Vaillant A., *Grammaire comparée des langues slaves*, t. 3, *Le verbe*, Paris, Klincksieck.
- Веренк, 1962=Veyrenc J., *Les formes concurrentes du gérondif passé en russe* Aix-en-Provence, Publications de la Faculté des Lettres.
- Ворт, 1968=Worth D. S., "Vowel-zero alternation in contemporary standard Russian", *IJSLP* 11, 110-123.
- Ворт Д. С., 1973, «Морфонология славянского словообразования», *American contributions to the 7th international congress of slavists*, La Haye, Mouton, 377-391.
- Гард, 1965=Garde P., «Limites de phonèmes et limites de morphèmes (avec application au russe)», *Word* 21, 3, 360-390.
- Гард, 1972=Garde P., «La distribution du hiatus et le statut du phonème (j) en russe» *The Slavic word*, Le Haye, Mouton, 372-387.
- Гард, 1977=Garde P., «Structure du pronom russe», *Papers in Slavic philology* I, Ann Arbor, Michigan Slavic publications, 100-111.
- Гард, 1978=Garde P., «Modèle de description de l'accent russe», *BSL* 73, 1.
- Горецкий, 1964=Horecký J., *Morfematická štruktúra slovenčiny*, Bratislava.
- Грузберг А. А. 1974, *Морфемный анализ*, Пермь.
- Журавлёв В. К., 1977, «Правило Гавлика и механизм падения славянских редуцированных» *ВЯ* 1977, 6, 30—43.
- Зализняк А. А., 1963, «Беглые гласные в современном русском словоизменении», *РЯзВШ* 1963, 5.
- Земская Е. А., 1964, «Интерфлексия в современном русском языке» в кн. *Развитие грамматики и лексики современного русского языка*, М., 36—62.
- Земская Е. А., 1969, «Унификсы (об одном виде морфем русского языка)», *Уч. зап. моск. гос. пед. инст. им. Ленина*, № 341.
- Земская Е. А., 1971, *Современный русский язык. Словообразование*, М.
- Исаченко А. В., 1960, *Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким, Морфология*, ч. 2, Братислава
- Исаченко, 1969=Isačenko A. V., "Morpheme classes, deep structure and the Russian indeclinables", *IJSLP* 12, 48-72.
- Исаченко, 1970=Isačenko A. V., "East Slavic morphophonemics and the treatment of the jers in Russian: a revision of Havlik's law", *IJSLP* 13, 73-124.
- Исаченко А. В. 1972, «Роль усечения в русском словообразовании», *IJSLP* 15, 95—125.
- Исаченко, 1973=Isačenko A. V., "Russian derivation in -l- and -tel-", *IJSLP* 16, 59-95.

<sup>31</sup> О более точном определении всех этих и подобных им акцентологических закономерностей. см. Гард 1978.

- Исаченко, 1975=Issatschenko A. V., „Morphologische Motivierung phonologischer Merkmale“, in *Phonologica 1972*, München—Salzburg, Fink, 335—352.
- Комарек, 1975=Komárek M., „Zu den Begriffen Morphem, Morph, Allomorph“, *WSIJ* 21, 109—116.
- Кортландт, 1972=Kortlandt F. H. H., *Russian Conjugation*, Lisse 1976, Peter de Ridder Press (впервые опубликовано в журн. *Tijdschrift voor slavische taal- en letterkunde*, 1, 1972, 51—80).
- Кржижкова Е., 1964, «Морфемный анализ русского слова», *Čsl. Rus.* 9, 207—212.
- Лайтнер, 1972=Lightner T., *Problems in the theory of phonology I, Russian phonology and turkish phonology*, Edmonton, Linguistic Research.
- Лопатин В. В., 1975, 1, «Глагольная основа и структура отглагольного слова в русском языке», *Изв. Акад. наук СССР, сер. лит. и яз.*, 34, 5, 409—417.
- Лопатин В. В., 1975, 2, «Так называемая интерфиксация и проблемы структуры слова в русском языке», *ВЯ* 1975, 5, 24—37.
- Мартине, 1960=Martinet A., *Eléments de linguistique générale*, Paris, Colin.
- Маслов Ю. С., 1968, «Некоторые спорные вопросы морфологической структуры славянских глагольных форм», *Советское славяноведение*, 4, 48—62.
- Маслов Ю. С., 1975, *Введение в языкознание*, М.
- Мейе, 1903=Meillet A., *Introduction à l'étude comparée des langues indoeuropéennes*, Paris.
- Оливернус З. Ф., 1967, «Морфемный анализ современного русского языка», в кн. *Проблемы современной лингвистики*, Прага, 11—115.
- Панов М. В., 1969, «О наложении морфем», *Уч. зап. моск. гос. пед. инст. им. Ленина*, № 341, 274—282.
- Панцер, 1975=Panzer V., *Strukturen des Russischen*, München, Fink.
- Рыгалов, 1973=Rygaloff A., *Grammaire élémentaire du chinois*, Paris PUF.
- Соссюр, 1916=Saussure F. de, *Cours de linguistique générale* (цитируется по изданию Payot, Paris 1965).
- Теньер, 1959=Tesnière L., *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck.
- Трубейкой, 1934=Trubetzkoy N., „Das morphonologische System der russischen Sprache“, *TCLP* 5, 2, Praha.
- Улуханов И. С., 1967, «О закономерностях сочетаемости словообразовательных морфем в сравнении с образованием форм слов», в кн. *Русский язык. Грамматические исследования*, М., 166—204.
- Флайер, 1972=Flier M. S., „On the source of derived imperfectives in Russian“, *The Slavic Word*, La Haye, Mouton, 236—260.
- Флайер, 1974=Flier M. S., „The glide shift in Russian verbal derivation“, *Russian linguistics* 1, 1974, 1, 15—32.
- Фон Габайн, 1941=Gabain A. von, *Altürkische Grammatik*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- Халле, 1959=Halle M., *The sound pattern of Russian*, La Haye, Mouton.
- Халле, М. 1963, «О правилах русского спряжения», *American contributions to the 5th international congress of slavists*, La Haye, Mouton, 363—382.
- Чурганова В. Г., 1973, *Очерки русской морфонологии*, М.
- Шанский Н. М., 1975, *Русский язык. Лексика. Словообразование*, М.
- Шведова Н. Ю., 1966, *Основы построения грамматики современного русского литературного языка*, ред. Н. Ю. Шведова, М.
- Швелёв, 1957=Shevelov G. „The structure of the root in modern Russian“, in Shevelov G., *Teasers and appeasers*, Munich, Fink, 1971, 207—220 (впервые опубликовано в журнале *Slavonic and East European review*, 15, 1957).
- Якобсон, 1968=Jakobson R., „Russian conjugation“, *Word* 4, 155—167.

## Istota palatalizacji i faryngalizacji w języku polskim

É. FÖLDI

Zasadniczą właściwością artykulacji spółgłosek polskich jest cecha palatalna i faryngalna. Ta właściwość nie istniejąca w języku węgierskim stawia w ostrej opozycji obydwaj języki (ponieważ w języku węgierskim nie ma tej właściwości).

Jak wiadomo, w procesie palatalizacji środkowa część grzbietu języka (mediodorsum) przesuwa się w kierunku podniebienia twardego (palatum), i tym samym język odbywa jakby dodatkową artykulację. Konfiguracja artykulacyjna realizująca daną głoskę uzupełnia się więc ruchem języka charakteryzującym artykulację samogłoski [i] ewentualnie spółgłoski [j]. Dlatego palatalizację nazywa się innymi słowy i „jotowaniem“. Rezultatem tego ruchu języka jest bardzo znaczne poszerzenie jamy gardłowej, wytworzenie w jamie ustnej wąskiego i krótkiego kanału kończącego się mniej więcej na wysokości ostatnich lub przedostatnich zębów trzonowych.

Akustycznie doprowadza to do tego, że w widmie spółgłosek palatalnych występują wzmocnienia składników o wysokiej częstotliwości, ściślej w paśmie 2000—3500 Hz<sup>1</sup>, w tym samym, w którym pojawia się formant drugi samogłoski [i].

W praktyce nauki języka słuszne jest rozpoczęcie nauczania wymowy spółgłosek miękkich z dołączeniem do danej artykulacji również artykulacji spółgłoski [j] albo samogłoski [i], bardzo uważając na to, że wymowa spółgłoski palatalnej ma dokonywać się w jednym momencie artykulacyjnym.

W stosunku do palatalizacji faryngalizacja<sup>2</sup> polega na tym, że obsada języka (radix) — obok podstawowej konfiguracji artykulacyjnej i uzupełniając ją — zbliża się do ścianki gardłowej (pharynx), przez co objętość zespołu rezonatorów w jamie gardłowej znacznie się zmniejsza; czyli ruch języka ku jamie gardłowej jest decydującym momentem w artykulacji spółgłosek twardych, a nie ruch w kierunku podniebienia miękkiego (velum). Dowodzą tego zdjęcia rentgenograficzne o głoskach

<sup>1</sup> W. Jassem: Podstawy fonetyki akustycznej. Warszawa, PWN, 1973, s. 218.

B. Wierzchowska: Wymowa polska. Warszawa, PZWS, 1971, s. 178.

<sup>2</sup> W radzieckiej literaturze używa się terminu welaryzacja (веляризация) А. А. Реформатски й: Введение в языкознание. Москва, Просвещение, 1960, с. 143.

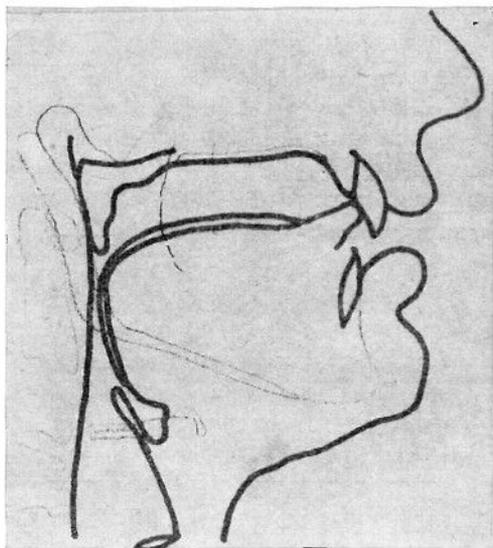
polskich zrobione przez H. Koneczną i W. Zawadowskiego<sup>3</sup>, oraz przez nas w Zakładzie Fonetycznym Instytutu Językoznawstwa.

Różnica wymawianiowa, która jest wywoływana przez palatalizację i faryngalizację używana jest w języku polskim w funkcji fonologicznej, tzn. ona jest cechą dystynktywną tak samo, jak opozycja dźwięczność: bezdźwięczność, nazalność: oralność.

Ponieważ w języku węgierskim właściwości palatalne i faryngalne nie mają relewancji językowej, więc rozróżnienie w analizatorze percepcji mowy mówiących w języku węgierskim nie jest zakodowane. W nauce wymowy więc musimy rozpocząć nauczanie spółgłosek miękkich i twardych wraz z rozwinięciem percepcji tych różnic. Na uniwersytecie w nauczaniu fonetyki rosyjskiej spotkałam się z metodą dającą odczuć przez segmentację spółgłosek miękkich i twardych z danego tekstu tę różnicę dźwiękową, którą powoduje palatalizacja i faryngalizacja.

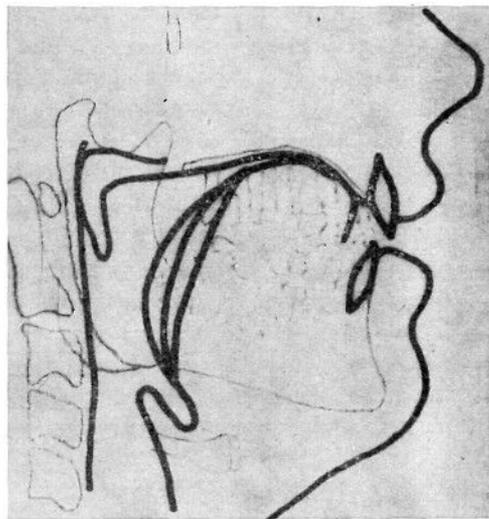
Badane przez nas były takie pary wyrazów, które różniły się od siebie tylko tym, że w jednym wyrazie występowała spółgłoska palatalna, a w drugim faryngalna, np.: bili — biły, miała — mała, ci — czy, siadło — sadło itp. Tekst składający się ze stu wyrazów nagraliśmy na taśmie magnetofonowej i piętnaście wyrazów zyskało swoje rentgenogramy. Szkice rentgenograficzne podane niżej zrobione na podstawie pracy H. Konecznej i W. Zawadowskiego.

Faryngalne:



[t]

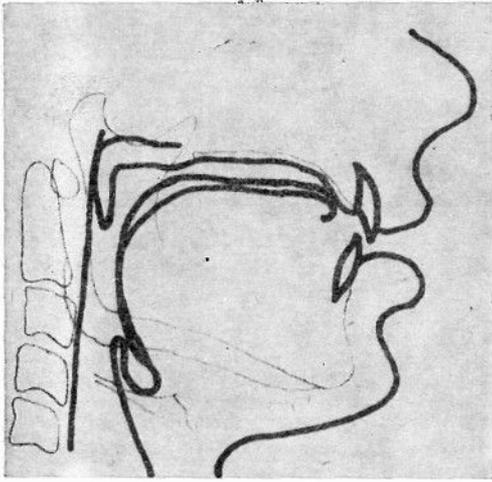
Palatalne:



[ʃ]

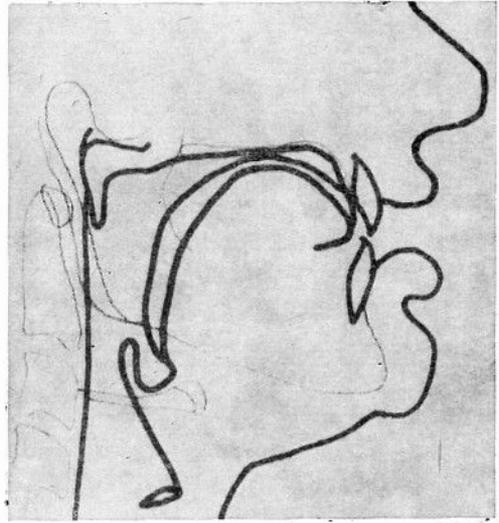
<sup>3</sup> H. Koneczna, W. Zawadowski: Przekroje rentgenograficzne głosek polskich. Warszawa, PWN, 1951.

Faryngalne:

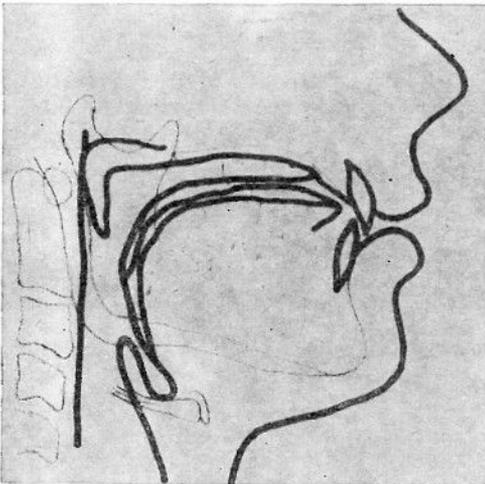


[ʃ]

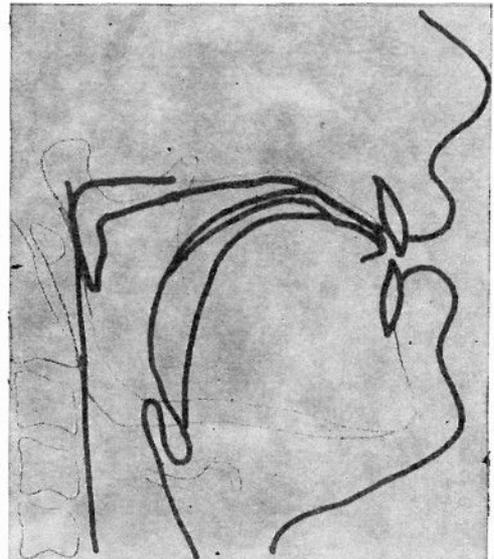
Paaltalne:



[s]



[s]



[sʰ]



## The Dialogue as a Communicative Skill: A Contrastive Approach

T. OLÁH

Textbooks used in language teaching recognize two main types of language situation, namely direct situations, i.e. dialogues, and indirect situations, i.e. narratives.

Other situations in linguistic communication are also familiar, e.g. notices, addresses and advertisements. All situations have a grammatical structure of their own which can be approached and described by linguistic methods. In addition to this, several questions of theory (grammar, theory of translation, sociolinguistics, theory of communication) can be examined if situation is taken to be a decisive parameter. Characteristics differ not only between individual situations, but a comparison between languages on the basis of identical situations also reveals differences. A comparison of Hungarian with French or English may, for example, provide convincing examples. The tense systems of Russian and Hungarian reveal many similarities: the use of one morphological past tense combined with verbal prefixes as against the morphologically very rich system of past tenses in French and English. As opposed to traditional grammatical description, a clearer picture can be formed of the rules of tense usage in French or English as a result of Hungarian — French, Hungarian — English, French — Russian, or Russian — English contrastive research which draws attention to the fact that in certain situations (in direct communication) some tenses (e.g. the *passé simple* or the *passé antérieur* in French) never occur in contemporary language use. These tenses appear only in direct situations (narration) and, supplemented by criteria relating to the use of persons characteristic of indirect speech situations, form a peculiar linguistic (speech) register. Speech situations can generally be examined according to their structure and function. Concrete linguistic classes can be distinguished by singling their particular parameters and by combining individual speech situations. Narration (an indirect situation) may be quoted as an example as when the speaker communicates facts or events, with the possible emphasis on individual facts, and the potential aim of arousing the listener's attention. Everyday life offers innumerable situations, each of which has external linguistic forms linked to it. These outward forms, then, create new situations. The characteristic verbal patterns of behaviour in individual language communities may be precisely described.

Correct language behaviour in a given foreign language requires not only the use of linguistically well-formed constructions but the correct use, in context, of certain constructions, namely "situational sentences" as well.

As a stimulus, communication may elicit an answer or a response. This may be of various forms and kinds. First version: communication is answered by communication, which may express evaluation, approval or disapproval or, be absurd or associative. Second version: communication is answered by a question, which may be specific (*wh*-question), general ('yes' or 'no' question), affirmative, and negative. Third version: communication is answered by an exclamation. Fourth version: communication is answered by an imperative sentence, which may express a wish, a request, an instruction or a command. The message may be directed towards the speech partner, when peculiar relationships and communication values may manifest themselves. Here are some cases for illustration: the speaker asks something, asks somebody a favour, begs, suggests something, brings something up for discussion, advises or commands. In contrast to this, the speech partner accepts, allows, rejects, gives permission, prohibits, defends, promises, makes an oath, guarantees, assures, answers, says something, declares something, gives some information or confesses something.

Most relations between the speaker and speech partner (or listener) are structured in accordance with etiquette regulated by social traditions. Their observance is a fundamental requirement of correct linguistic behaviour. The most frequent relations of this kind are utilized by textbooks and coursebooks, without any effort to make the language learner fully conscious of them. This kind of situation is well-known from conversation books, i.e. some general forms of social contact: greetings, congratulations, excuses, etc. Books intended for conversation very often lack forms with a phatic value which serve to maintain formal communicative relationship with the speech partner. What is indicated here is occurrences of 'empty conversation', e.g. when conversation falters and an uneasy silence has to be broken. Humming and hawing, mimicking, throat clearing and the language of gestures acquire an important role in such cases but in some languages such manifestations may also assume the form of grammatically structured communication. In French, for example, in order to break a silence, the phrase *un ange passe* is used which literally means 'an angel is passing by'. That this also has a grammatical function shown by the fact that there is a variation of it. A documented example from Christiane Rochefort's novel, *Les petits enfants du siècle* is quoted here: "Je dis d'un ton neutre: Un ange passe", and later "et l'ange repassa" (pl. 93. Coll. Livre de Poche). In Hungarian there is no expression of this kind, but in recent translations from French the metaphrase *angyal ment át a szobán* 'an angel has crossed the room' is on the increase. Without the supplementary phrase *a szobán* 'across the room', the Hungarian sentence would be meaningless, or would refer to another situation.

Dialogues in individual speech situations can be examined from several points of view: 1. the relationship of the speaker to the listener; 2. the relationship of the speaker to the object of discourse; 3. the relationship of the hearer to the object of discourse; 4. the relationship of the speaker to the sign system used; 5. the relationship of the listener to the sign system used; 6. the relationship of the speaker to the speech situation; 7. the relationship of the listener to the speech situation. The various forms

of the above relationships have been referred to by various types of *stimulus* and *response*.

Relationships of other kinds may also be examined, as was pointed out by Gak (1975): 1. dialogue situations; 2. linking a dialogue to the previous one; 3. dialogues focussing upon their participants; 4. the insertion of responses into dialogues; 5. the modality of dialogues. Let us consider briefly these points which are illustrated by a few examples.

### 1. The relationship between dialogue and situation

The expressions (sentences) *There's going to be a storm*, *A storm is approaching* are part of a dialogue, since they are addressed to someone. These two initial examples have been taken from Gak (see the bibliography). The expression indicates a change in the weather, the event taking place outside in the natural environment. The situation is therefore fixed and determined. Its fixedness is not a parameter characteristic of the noun *storm*, but one characteristic of the statement *There's going to be a storm* or *A storm is approaching*, the Russian equivalent of which is: "На дворе гроза собирается". In fact, the situation could be translated into Russian by means of the expression "собирается гроза" *Le temps est à l'orage* as well as *It looks like a storm* are the same in French and English respectively. Reference to situations therefore, can be realized by various means in individual languages. Russian mostly indicates the place of the event: "на дворе" There are a number of phrases in Russian in which it is this spatial reference that creates a communicative situation: на дворе холодно, на улице шумно, в комнате тесно. The examples quoted from other languages reveal different means. There may be various ways of signalling a situation. It is often the presence of a verb alongside adverbials of place that indicates a situation while its absence makes the situation more condensed, with the emphasis shifted to other elements. Let us take the following short dialogues:

Russian: — Ты куда, Иван?

— На почту.

Hungarian: — Hová mégy János? or — Hová, hívó János?

— A postára.

French: — Où vas-tu Jean?

— Je vais à la poste.

English: — Where are you going, John?

— I am going to the post office, or

— To the post office.

Spanish: — Adonde Juan?

— Voy a correos.

On the basis of a study of a large corpus, the following inferences can be drawn: Russian often resorts to condensing, taking advantage of the possibility of ellipting the verb. This possibility exists in Hungarian too, but it is not obligatory. In French

ellipsis is a rare phenomenon, and the verb *can*, in fact, be regarded as obligatory. Ellipsis is possible in English, but only in an answer. Spanish has a condensing question word.

After collecting and classifying such phenomena into sequences, one becomes more familiar with the crucial question of the theory and technique of translation; namely what does not need to be translated and what must be added to a text in the process of translation.

## 2. Linking parts of dialogues (linking to an antecedent)

The stimulus and response represent two fundamental parts of a dialogue. In addition to the normal semantic relationship, linking is often performed *lexically*:

Russian: — Дома Иван?

— Дома, дома, проходи!

Hungarian: — *Itthon van János?*

— *Itthon, itthon, gyere csak.*

English: — Is John *in*?

— Yes, come *in*.

A similar function is fulfilled by tag questions in English:

— I imagine you're feeling terribly tired now.

— Oh, no. I feel much better now and it's such a wonderful day, *isn't it?*

— Yes, it is, isn't it? We've had good weather for the past week or so. I suppose it's been as rainy as ever in London.

— Oh, yes. I say, that's a fine building, isn't it? (Philip Binham, *How to say it*, p. 40.)

or by the English interjection *oh*:

— How did you like it?

— *Oh*, I liked it very much.

Hung. — Tetszett?

— *Igen, nagyon (tetszett).*

— What do you think of Mary?

— Oh, I'm very fond of Mary.

Hung. — Mi a véleményed Mariról?

— (Nekem?) Nagyon szeretem.

## 3. The link between the structure of a dialogue and the participants of a speech act (differences of person):

Hung. — Köszönöm. (first person)

— Kérem (first person)

French: — Merci. (Ø)

— Je vous en prie (first person)

- Russian: — Спасибо. (Ø)  
 — Не за что. (Ø)  
 Spanish: — Gracias. (Ø)  
 — De nada. (Ø)  
 Rumanian: — Mulțumesc. (first person)  
 — Cù placere. (Ø)  
 English: — Thank you. (first person)  
 — That's all right. (Ø)

#### 4. The insertion of the response into a dialogue

Responses are often incorporated into a dialogue by means of words which vary from language to language:

- Hungarian: — Ez minden?  
 — *Hát* nem elég?  
 Russian: — И всё?  
 — Мало разве?  
 French: — C'est tout?  
 — *Ça* ne te suffit pas?  
 English: — Is that all?  
 — *Well*, isn't it enough?

Russian abounds in the use of particles like *а, и, же, но, вот, так*, etc. French uses words like *quoi, oh, ah, ça* etc., while Hungarian employs particles like *hát, és, pedig* etc. English has recourse to words like *well, oh, why, certainly* etc.

- That's a lovely rose, isn't it?  
 — Yes, it *certainly* is.  
 Hung. — Szép rózsá!  
 — Igen, szép.

The judgement as to how good a command of a language an advanced student has, that is, how fluently and with how little accent he speaks it, sometimes rests on the the correct use of these apparently insignificant words.

#### 5. The modality of dialogues

The noted Swiss linguist, Charles Bally, was the first to draw attention to phenomena connected with modality, which also arose in a study of the structure of dialogues. Ch. Bally calls the message *dictum*, and the modality connected with it *modus*. In using the latter term Bally has the speaker's relationship to the act of communication in mind. Modus is connected not only with such abstract questions but it is also revealed through entirely practical rules pertaining, among other things, to word order. To give an illustrative example:

- Russian: — Не любишь ты его.  
 — Вы же друзья с ним были.

- French: — Tu ne l'aimes pas.  
 — Vous étiez amis *pourtant!*
- Hungarian: — Nem szereted.  
 — *Pedig* barátok voltatok.
- English: — You don't like him.  
 — You used to be friends *though*.

Russian and Hungarian shift the element of *modus* to the beginning, while French and English put them at the end. This corresponds to the stress rules of the languages in question with the restriction that, whereas in Russian *modus* generally serves logical emphasis, French uses it for emotional emphasis (Gak, p. 268.).

Besides word order a host of expletives are used for the expression of *modus* in individual languages. These may be conjunctions or modality elements proper.

To quote an example:

- Russian: — А дружище! Как поживаешь?  
 — Превосходно, а ты?  
 — Я, брат, так себе.  
 — Вот оно что! А вид у тебя здоровый!
- French: — Ah! mon vieux! Comment vas tu?  
 — Très bien, et toi?  
 — *Oh moi*, pas trop.  
 — Triens, tu as l'air solide *pourtant*.
- Hungarian: — Hát te, öreg fiú, hogy vagy?  
 — Jól. Hát te?  
 — Én nem valami jól.  
 — *Pedig* jól nézel ki.
- English: — How are you, old boy?  
 — Fine, thanks. *And* you?  
 — Not too well, I'm afraid.  
 — You look fine *though*.

The scope of the phenomena under investigation can be further expanded. Among other things results of sociolinguistic studies will also have to be taken into account. One such result, for example, lies in revealing the fact that at the beginning of the dialogue the two participants make exploratory linguistic inquiries on how to interpret the situation (social status, group membership etc.), and the linguistic constructions used will be typical of the situations established in this way. (Labor, 1966., Trudgill, 1972., Giles, 1973., Fishman, 1970., Hymes, 1967.) If the dialogue is between two old acquaintances these preliminary inquiries are omitted because the social situation has been revealed in previous conversations.

If all this is considered from the viewpoint of situations in foreign language learning, the conclusion can be drawn that, since the speaker selects expressions from his own repertory of language varieties, this repertory must be communicated in the course of foreign language teaching, since selection is possible only in this way. Communication need not only mean lists of varieties, but a contrastive evaluation of individual varieties as well. All this underlines the necessity for sociolinguistic research and for the integration of the results of contrastive investigations into

language teaching. For it is not an active use of *literary* style that corresponds to fluency in a foreign language (since this is very rare even in the mother tongue) but the command of a language at an advanced level should enable the speaker, both confidently and creatively, to produce dialogues in which psycholinguistic factors play a fundamental role.

<sup>1</sup> В. Г. ГАК. Русский язык в сопоставлении с французским. Издательство «Русский Язык» Москва, 1975.

<sup>2</sup> Labor, W., 1966. The Social Stratification of English in New York. Washington: Center for Applied Linguistics.

<sup>3</sup> Trudgill, P. J., 1972. Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in the Urban British English of Norwich, *Language in Society*, 1, 179–195.

<sup>4</sup> Giles, H., 1973. Accent Mobility: a model and some Data, *Anthropological Linguistics* 15, 87–105.

<sup>5</sup> Fishman, J. A., 1970. Sociolinguistics: a Brief Introduction. Rowley, Mass.: Newbury House.

<sup>6</sup> Hymes, D. H., 1967. Models of the Interaction of Language and Social Setting. *Journal of Social Issues* 25, 8–28.

<sup>7</sup> Lalljee, M., and M. Cook, 1973. Uncertainty in First Encounters, *Journal of Personality and Social Psychology* 26, 137–141.



**Die Krisis der Providenz und die dramatische Funktion  
des pragmatischen Denkens in der Chronik (Временник)  
von Ivan Timofejev**

E. IGLÓI

Es ist bekannt, daß die altrussische Literatur in erster Linie vom Historismus am Leben erhalten wird. Im russischen Mittelalter hatte jedes abgeschriebene Wort den Charakter der Offenbarung, und die geschriebenen Werke dienten — unabhängig von ihrer Gattung — in ihrer Ganzheit der damals noch ungeteilten wissenschaftlichen und künstlerischen Erkenntnis. Die Schriftsteller hielten die Mitteilung von Tatsachen für ihre erstrangige Aufgabe. Der Begriff der historischen „Tatsache“ hat sich aber nicht auf die tatsächlich glaubwürdigen Geschehnisse und Erscheinungen, Naturphänomene (die immer eine gesellschaftliche Ursache oder Folge haben) beschränkt. Die providenziale Geschichtsbetrachtung, die die Welt als Gottes Schöpfung ansieht, objektiviert auch solche irrationalen Erscheinungen, wie die vielen Wunder der Halluzination, des Traumes, der Vision. In der alten, mittelalterlichen literarischen Struktur bildet auch das *Irrationale* historische Tatsache, und sie kann als solche ästhetische Funktion ausüben. Die schöpferische Phantasie des Schriftstellers wurde von der Kirche nicht anerkannt, aber sie betrachtete alle für „Tatsache“ gehaltenen, durch irgendein beweisendes Argument (durch Berufung auf Zeit, Ort, Person, Situation, auf ähnliches, schon früher als „Tatsache“ anerkanntes irrationales Moment) „glaubwürdig gemachten“ Produkte der Phantasie als Wirklichkeit. Der *Glaube* lehnt das Zweifel ab, und so werden die nach unseren Begriffen eigentlich nicht allzu vielen glaubwürdigen Informationen von dem Tatsachenmaterial der *anderen Welt*, die von der Phantasie, vom ekstatischen Seelenzustand geschaffen wurde, gründlich angeschwellt. Dieser in Wirklichkeit zwifache (reale und irreal) Tatsachenhaufen wird in erster Linie von den Annalen, von diesen monumentalen Sammlungen von Daten in drei Varianten (die epischen Erzählungen, die die Produkte der Volksdichtung sind, werden hier von uns nicht in Betracht gezogen, in ihnen verlangen die epische Zeit und die Natur des in der Form der Handlung mitgeteilten Tatsachenmaterials ein anderes Herangehen) übermittelt:<sup>1</sup>

a. die einfachste Mitteilungform, die zwar aus einem oder aus zwei Sätzen

<sup>1</sup> Д. С. Лихачёв. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, Л., 1971, стр. 255—65

besteht, aber in Wirklichkeit die meisten Tatsachen behandelt, ist *die alljährliche Aufzeichnung* (погодная запись)

b. die Form, die die Tatsachen schon ausführlicher behandelt und die die Geschichte immer zu einem statischen Zustand erstarrt, ist *die beschreibende Mitteilung der Chronik* (летописное писательное сообщение)

c. die Form irgendeines erdachten oder realen, aber für alle Fälle als glaubwürdig angesehenen Geschehnisses, Ereignisses, das durch epische und lyrische Elemente gefärbt, sprachlich sorgfältig geformt ist, erfüllt auch eine gewisse publizistische und ästhetische Funktion, sie ist *die Chronikerzählung*

Diese letzteren, Tatsachen vermittelnden Chronikerzählungen entstehen im allgemeinen unabhängig von den Chroniken, sie sind auch als selbständige Denkmäler bekannt, der Chronist paßt sie aber, an irgendeine Jahreszahl bindend und in der Regel bearbeitet, früher oder später in die Textur der Chronik.

In der Chronik gibt es keinen einheitlichen Zeitprozeß, kein zusammenhängendes Geschehen. Sowohl für die allrussischen als auch für die örtlichen Chroniken ist die strenge Anwendung des perennierenden Prinzips charakteristisch (davon weicht nur der einleitende Teil der Urchronik, die die Vorgeschichte der Ostslaven in Legendensform behandelnde zusammenhängende, keine Jahresangaben beinhaltende epische „Chronik-Ouvertüre“ ab). Die Zeiteinheit der Chronik ist die *Chronikzeit* — ein Jahr, das immer abgeschlossen ist:<sup>2</sup> es hat Anfang und Ende, obwohl diese chronologischen Grenzen nicht kalendermäßig, sondern durch an die Jahreszahlen gebundene Tatsachen, Geschehnisse, das betreffende Jahr denkwürdig machende Ereignisse markiert werden. Die Chronikzeit — das Jahr — kann nach Belieben eingeeengt oder erweitert werden in Abhängigkeit von der Quantität der Informationen des Chronisten. Aber eine Information und in diesem Sinne eine Tatsache ist auch das *Jahr*, weil es *war*, es folgt dem vorigen und geht dem darauffolgenden Jahr voran. Das strenge chronologische Prinzip läßt das Weglassen von keinem einzigen Jahr zu, und deshalb zählen die Chronisten auch die sog. leeren Jahre konsequent auf, die zur zeitlichen Orientierung des mittelalterlichen Lesers und des Chronisten notwendig waren. Das Ergebnis der Anwendung der perennierenden Methode ist das Zerbrechen oder Zusammenschrumpfen der Ereignisse. Das Wesentliche ist: ein bestimmtes Ereignis darf die geschlossene Grenze des Chronikjahres nicht durchbrechen. Die mit der perennierenden Methode mitgeteilten Tatsachen hüten die geschichtliche *Vergangenheit* und sie deuten hier und da unsicher, in der Regel in der Form der irrationalen „Tatsachen“ auch in die Zukunft voraus. Von den drei Zeitdimensionen fehlt die *Gegenwart* vollkommen, die vom Menschen als die letzte Phase der *Vergangenheit*, unbedingt als Vergangenheit erlebt wird.<sup>3</sup> Wovon der Chronist wußte, ist schon geschehen, es gehört also der *Vergangenheit* an, die Vergangenheit bildet aber eine Tatsache, die man nicht verändern kann, sie muß zur Kenntnis genommen werden,

<sup>2</sup> Die Chronikzeit wird von D. S. Lichačov in dem Sinne als offen betrachtet, daß die alljährliche Aufzeichnung in jeder Zeit fortgesetzt werden kann. Wir sind aber der Ansicht, daß auch die einfache Mitteilung von Tatsachen beim angegebenen Jahr eine geschlossene Zeit hat, weil unter den Mitteilungen der Chronik weder eine logische noch eine thematische Verbindung besteht.

<sup>3</sup> Д. С. Лихачёв. Из наблюдений над лексикой «Слова о полку Игореве». Известия АН СССР, отделение лит-ы и яз-а, т. VIII, вып. 6., М.—Л., 1949, стр. 554

und für sie ist niemand mehr verantwortlich. Die Verantwortung ist sonst auch eine Fiktion, wenigstens auf der Ebene des Denkens, die providenziale Geschichtsbetrachtung und Weltanschauung kennt ja nur die einzige letzte Ursache von alledem: den ewigen Zwickampf von Gott und dem Satan — der transzendentalen Kräfte, von der das irdische Dasein, die menschliche Haltung, das Geschehen selbst determiniert sind. Diese hingegenommene „Endursache“, die Prädestination, die Providenz befreit aber den Menschen vom Forschen nach den Ursachen der Ereignisse, Handlungen, Geschehnisse, Erscheinungen, sie entbindet vom Suchen nach den Gründen und Zusammenhängen. Das einzige, was der Mensch machen kann: die Zur-Kennntnis-Nahme der Tatsachen. Die Anwendung der perennierenden Methode entspricht der providenzialen Anschauung vollkommen, da unter den aufeinanderfolgenden Jahren kein anderer Zusammenhang in der Chronik als die Chronologie vorhanden ist. Zur Ergründung der Ursache müßte man aber in die vorhergegangenen Zeiten zurückgreifen, aber dazu müßte die geschlossene Hülle des Chronikjahres durchbrochen werden. Wo eine solche Ergründung doch stattfindet (außerhalb der Chronik, z. B. in der *Rede vom Heereszug Igors*), dort opfert der Verfasser die Chronologie auf, und er sucht auch eine Erklärung für die Dinge, er denkt nach, schweift in der Phantasie, im Raum umher, er will sich hier auf der Erde zurechtfinden, er begnügt sich also mit der von der Providenz gewährten Hilfe nicht. Diese Art der „Mitteilung von Tatsachen“ gehört aber schon in die Sphäre der Kunst, und sie beansprucht ein Studium für sich.

Jegliche Mitteilung mit der perennierenden Methode beraubt die Geschichte eben ihrer inneren, logischen Verbindung, ihres Zusammenhanges, sie verhindert, daß sich die Tatsachen zu einem Prozeß verschmelzen. Die Tatsachen — ihre Zahl kann größer oder kleiner sein — machen das Anspornen des Denkens an und für sich unmöglich, weil die Providenz alles hinreichend beleuchtet.

Auf einer verhältnismäßig höheren Stufe der russischen staatlichen und gesellschaftlichen Organisation, wenn

1. Moskau im Kampf gegen Tver und andere Teilfürstentümer Nord-Ost-Rußland allmählich vereinigt;
2. sich die Bedingungen des allrussischen Markts herausgestalten;
3. sich die zentrale Staatsmacht mit ihren Regierungsinstitutionen, die einen sich auf das ganze russische Land ausbreitenden Wirkungskreis hat, konsolidiert;
4. Moskau seine wirtschaftlichen und politischen Verbindungen mit den benachbarten und entfernteren Ländern erneuert und allmählich verstärkt;
5. die Ideen des Humanismus, obwohl sie keine tiefen Wurzeln schlagen können, eben in den geistigen und politischen Zentren des Landes, in Moskau und Novgorod, in den obersten weltlichen und kirchlichen Kreisen Rußland und die Fesseln des Mittelalters lockerer machen und das scholastische Denken untergraben;
6. im Klassenkampf und in den Kämpfen innerhalb der herrschenden Klasse eindeutig und sehr kraß die Interessengegensätze formuliert werden: *dann* wird die letzte Phase der geschichtlichen *Vergangenheit* zu erlebter *Gegenwart* von Individuum und Gemeinschaft, sie trennt sich allmählich von der Vergangenheit und sie spornt den Menschen an, im Interesse der Gestaltung irgendwelcher Zukunft planmäßig oder instinktiv, aber in jedem Falle eine Veränderung wollend zu handeln.

Die *Gegenwart* ist im XVI. Jahrhundert schon fühlbarer als die sich immer mehr zum Ideal entfernte Vergangenheit, die als „Святая русская старина“ „Святая Русь“, zum in die *Zukunft* geträumten Ideal wird. Wo ist die Grenze zwischen *Vergangenheit* und *Gegenwart*? Die Antwort auf diese Frage muß immer konkret, indem das Zeitgefühl des gegebenen Verfassers studiert wird, festgestellt werden. Die gemeinsame Entdeckung ist: das Leben des Menschen bildet einen einheitlichen Prozeß, und auf eine ähnliche Weise auch das Leben der einzelnen Generationen, und da die Generationen einander ablösen, fühlen sie die Welt der Lebenden seit dem Beginn der persönlichen Vergangenheit als *Gegenwart*. Die *Gegenwart* kann also nicht eindeutig bestimmt werden, sie kann durch eine Jahreszahl nicht bezeichnet werden (ihr Anfang ist bei jedem ein anderer Zeitpunkt). Die Zeit bedeutet nur in einem gegebenen Augenblick als die letzte Phase der *Gegenwart* für jeden dasselbe: das *Heute*. Die *Gegenwart* ist also in erster Linie die Zeitperiode der persönlichen Erlebnisse, sie ist bei jedem eine andere, sie ändert sich, bewegt sich vorwärts fugenartig, manchmal parallel, aber sie formt immer Schicksale, sie kann nicht mit Jahren, sondern mit Ereignissen, mit dem zusammenhängenden Prozeß der Geschehnisse — und was vollkommen neu ist! — mit den Phasen des Lebensalters gemessen werden. Das menschliche Leben wird als eine bestimmte Phase der Gesellschaft und der Geschichte zu *Gegenwart*. Die Entdeckung des Charakters, die Gestaltung des menschlichen Charakters, seine Änderung wird nur durch die Krise der Chronikzeit, die Aufhebung der Abgeschlossenheit des *Jahres*, das Ineinanderschmelzen der Jahre ermöglicht. Diese in der Perzeption der Zeit und in der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Mensch und Gesellschaft gleicherweise neue Erscheinung gewinnt nicht auf einmal und nicht in absolutem Sinne an Boden. Solche monumentale Chroniksammlungen wie die Voskresensk-Chronik (Воскресенская летопись) und die Nikon-Chronik (Никоновская летопись) summieren einfach den Chronikstoff der vorangegangenen Jahrhunderte und sie stellen vielmehr eine redaktorische als eine schriftstellerische Leistung dar. Zuerst versuchen die Zusammensteller des sog. *Stufenbuches* (Степенная книга) die zusammenhängende Geschichte als Prozeß zu ergreifen, aber die fleißigen Geistlichen-Chronisten gelangten nur bis zur Abweisung der perennierenden Methode und bis zum Zur-Geltung-Bringen des genealogischen Prinzips, und sie bauen das monumentale Gebäude der Geschichte des russischen Staates aus den ausdruckslosen, schablonenhaften Biographien der einander folgenden Großfürsten, Fürsten, Kirchenhäupter auf. Da aus dem *Stufenbuch* die Bewegung, die in der Zeit wahrnehmbare, meßbare Änderung fehlt, ist das ganze Denkmal ein großes historisches Panoptikum, in dem wir auch trotz der mitgeteilten biographischen Angaben alle Figuren in einer einzigen erstarrten Pose, entsprechend der Darstellung des früheren hierarchischen Ideals kennenlernen können. Diese eintönige Portraitsammlung ist doch ein bedeutender Schritt vorwärts in der russischen Geschichtsschreibung, weil sie im Ganzen den Prozeß der Geschichte von Jahrhunderten darstellt, sie bricht endgültig mit dem historischen Denken in Chronikjahren, und sie hat kein Zeichen der pragmatischen Geschichtsbetrachtung mehr, sie beseitigt auch schon die Providenz: die Berufung auf die *Ursachen* — sollten sie, sich auf die transzendente oder diese Welt beziehen, menschlich sein — interessiert die Zusammensteller des Bandes nicht, die nicht werten, nicht qualifizieren, über nichts nachdenken, sondern sie stellen die von den Vorgängern angehäuften Tatsachen zusammen, indem sie die Jahrespfähle

entfernen. Von der providenzialen Anschauung können sich die Schriftsteller, natürlich, nicht befreien, aber deren Spuren werden in erster Linie durch den traditionell verbindlichen Gebrauch der stereotyp gewordenen festen sprachlichen Formeln, stilistischen Lösungen markiert.

Einen weiteren Schritt vorwärts in der Gestaltung der Geschichtsauffassung bildet das bedeutende Werk von Andrej Kurbskij „Die Geschichte des Moskauer Großfürsten“ (История о великом князе Московском), das vom Verfasser als eine Klageschrift gegen Ivan IV. gedacht wurde. In diesem Werk tauchen schon die Krisensymptome der Providenz auf. Kurbskij wertet vom Gesichtspunkt der eigenen Klasse, des Bojarentums die Gegenwart und die Tätigkeit des Zaren in der Form von einer zusammenhängenden Erzählung, er sucht eine Erklärung für die Politik Ivans gegen die Bojaren, für die Auflösung der als unveränderlich, gesetzmäßig gemeinten hierarchischen Ordnung. Er bekommt von Gott und der Providenz keine befriedigende Erklärung, er gelangt noch nicht bis zur Erkennung und Analyse der gesellschaftlich-sozialen Tatsachen, und er sucht in Ivan selbst, in dem Menschen nach den Ursachen der das Leben des Staates bestimmenden Veränderungen. Und da er Ivan gut kennt, sie waren seit ihrer Kindheit Freunde, er war längere Zeit hindurch Zeuge vom Privatleben Ivans, das er, natürlich, nur die Staatsinteressen (d. h. die Interessen der Bojaren) im Auge habend werten kann, d. h. jede Tat des Zaren ist von allgemeinem Interesse (nach der allgemeinen Auffassung gibt es ja noch kein Privatinteresse), mußte er die Veränderung in Ivans Charakter erfahren. Da diese Veränderung die Existenz des Bojarentums bedrohte, kritisiert er seinen ehemaligen Freund und Zaren in Kenntnis der Theorie der zaristischen Macht und der Unverletzbarkeit des Zaren. Die *Gegenwart* des russischen Staates — die *Gegenwart* des Bojarentums — ist in Kurbskijs Auffassung die Geschichte der Deformierung des Charakters von Ivan IV., der allmählichen Hypertrophie der negativen Eigenschaften, sie ist also ein Degradationsprozeß. Kurbskij gibt, indem er Ivan herabsetzt und verschmäht, eindeutig eine psychologische und biologische Erklärung für die als schmerzhaft *Gegenwart* erlebte Phase der russischen Geschichte. Er erkennt zwar an, daß Ivan von Gott seine Macht erhalten hat, daß er der gesetzmäßige Zar ist, er sei aber ein böser Zar, und er macht für seine Bosheit nicht mehr Gott und den Satan, sondern Ivans Krankheit, die schlechten Ratgeber, die Umgebung des Zaren verantwortlich, er sieht also die Erklärung der irdischen Geschehnisse unbedingt in irdischen Ursachen. Seine Ansicht wird übrigens auch von Ivan IV. geteilt, da er in seiner eigenen Machttheorie den Gedanken formuliert, daß der von Gott erwählte Zar Herr über Leben und Tod auf Erden, die einzige die Geschichte prägende Kraft sei: „Жаловати есмя своих холопей вольны, а казнити вольны же есмя“<sup>4</sup> Zu Beginn des XVII. Jahrhunderts vertieft sich dann die Krisis der Providenz noch weiter. Sie verschwindet zwar noch nicht, sie ist in allen historisch-publizistischen Denkmälern vorhanden, aber im allgemeinen zusammen mit der pragmatischen Anschauung, und sie spielt eine Rolle, wenn der Schriftsteller mit Argumenten der Vernunft, mit konkreten Tatsachen, oft psychologischen Argumenten, seltener mit einer sozialen Erklärung nicht imstande ist, zu

<sup>4</sup> Послание царя и великого князя Иоанна Васильевича всея России ко князю Андрею Курбскому, против его, князя Андреева письмо, что он писал из града Волмера. Хрестоматия по древней русской литературе, сост. Н. К. Гудзий, изд. 5-е, М., 1952, стр. 293

einer mit dem Verstand faßbaren Ursache des erzählten Geschehens zu gelangen. Nicht selten zählt er auch solche Ursachen auf, aber er beruft sich außerdem, eben mit agitativem, publizistischem Ziel, mit wirkungsvoller, mobilisierender Absicht auch auf die unmittelbare Einmischung des höchsten Wesens, Gottes, in das irdische Geschehen, weil er die Jahrhunderte hindurch herausgebildete Geschichtsbetrachtung nicht auf einmal verändern kann, er muß mit dem Anspruch und Wissensniveau seiner Leser rechnen, und er kann auch sonst mir der sich auf den Glauben stützenden providenzialen Erklärung nach seinem Belieben manipulieren. Die kausale Erklärung konnte höchstens in der Sphäre der Psychologie zur Geltung kommen, und sie wurde mittelbar historisch, weil die Analyse der sozialen Verhältnisse auch weiterhin als Tabu, als von vornherein „verdächtig“ in einer Zeit galt, als alles in Veränderung begriffen war. Und wenn diese Veränderung, die Entfernung vom Alten, von den Literaten und von denen, deren Interesse sie ausdrückten, mit Angst empfangen wurde, wenn sie darin — nicht ohne Grund — die Verkümmern ihrer eigenen jahrhundertelangen Macht und Rechte sahen, dann fühlten sie sogar auch ihr physisches Dasein bedroht (den Klassenkampf und die damit zusammenhängenden Machtkämpfe, die polnisch-schwedische Intervention, die Erschütterung des Sicherheitsgefühls der herrschenden Klasse).

Die in den Jahren nach dem Verlauf der *smuta*, in einem relativen Ruhezustand geschriebenen umfangreichen historischen Erzählungen sind schon alle von pragmatischem Charakter, obwohl sie die wahren Ursachen der Geschehnisse, die aus der gesellschaftlichen Ungleichheit, aus den Klassenverhältnissen stammende Spannung nicht verstanden, bzw. sie schrieben ihnen außer dem Hauptgrund, der Thronstreitigkeit, nur eine sekundäre Bedeutung zu. Die Mehrheit der in den Jahren der *smuta* geschriebenen Denkmäler hat ausgesprochen die Agitation zum Ziel, und sie verzichten gerade im Interesse der mobilisierenden Funktion auf die Pragmatik, sie teilen nur Tatsachen mit, (sie können auch Erdichtungen sein) und diese werden von ihnen tendenziös kommentiert.

Eine eigentümliche Stellung nimmt unter den schriftlichen Denkmälern der *smuta* die *Chronik* (Временник) von Ivan Timofejev ein.<sup>5</sup> Der Verfasser ist ein Angestellter von hohem Range der Moskauer Regierung, der unter drei Zaren (Ivan IV., Fjodor Ivanovič, und Boris Godunov) seinen Dienst leistete. Er nahm an der Formulierung der zaristischen Ukase teil, ihm waren alle offiziellen Urkunden zugänglich, er war Augenzeuge vom Leben am Hof, Ohrenzeuge von den Intrigen, er ist ein geleseener, gebildeter Schriftsteller, Notar des zaristischen Hofes, der über seinen eigenen Dienst keine Details erzählt. Aber sein sich zerfleischendes Geständnis, das man am Anfang seines Werkes lesen kann, verrät uns mehr als alles andere, er hält sich für einen Sünder, weil er so lange geschwiegen hatte, er schrieb über die gewußten Dinge, solange er durch deren Mitteilung den Gang der Ereignisse hätte beeinflussen können. Er bereut, daß er nicht „с первого часа начал работать . . . в саду господина“ und daß er deshalb „пропустил время, удобное для работа, состарившись и проведя в безделии средний период жизни“, Wichtiger als das Schuldbewußtsein ist

<sup>5</sup> Временник Ивана Тимофеева. Подг. к печати, перевод и ком. О. А. Державиной, под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л., 1951. Die im Text zu findenden Teile sind dieser Textausgabe entnommen (E. I.).

hier die zeitliche Gliederung des menschlichen Lebens, die Empfindung der Unterschiede zwischen Jugendzeit und Reifesalter, dann dem biologischen Alter, und zwar vom Gesichtspunkt der Produktivität der Arbeitsverrichtung aus. Eine solche Annäherung des menschlichen Lebens und seine Wertung von einem solchen Aspekt ist in der russischen Literatur bis zu dieser Zeit eine völlig unbekannte Erscheinung. Nur die Meditation kann zu solchen Erkenntnissen führen, sie beansprucht entsprechende Umstände. Und die Lage von Ivan Timofejev beim Schreiben seines Werkes war eben zu dieser Meditation, diesem Nachdenken, Überlegen, zur Untersuchung des Gewissens und zur Erinnerung, zum Neuerleben der nahen Vergangenheit in der Erinnerung, zu ihrer Heraufbeschwörung als *Gegenwart*, zu ihrer *Vergegenwärtigung* geeignet. Der Schriftsteller fährt nämlich im Jahre 1607 im Auftrag von Vasilij Sujskij nach Novgorod, woher er im Jahre 1610 nicht nach Moskau zurückkehren kann, da die Stadt von den Schweden besetzt wurde. Er erlebt die ganze Zeit der schwedischen Besetzung in der Stadt, er ist in seiner Bewegung beschränkt, seiner Freiheit beraubt, er ist ein erniedrigter Mensch. Dann beginnt er über das Schicksal seiner Heimat nachzudenken, er beschwört in seiner Erinnerung all das, was er erlebt hat, wovon er weiß, woran er sich noch erinnert, herauf. Er macht Aufzeichnungen, dann beginnt er, vom Novgoroder Metropolit, Izidor, veranlaßt, seine umfangreiche Erzählung zu schreiben. Er macht die Hauptarbeit um 1616, wenn in Moskau schon „тишина“ d. h. Frieden und Ordnung herrschen, wenn den russischen Thron schon der von den Ständen gewählte neue Zar, der erste Sprößling der Romanov-Dynastie — Mihail besetzt. Aber Moskau liegt schon entfernt, und diese *Gegenwart* ist nicht mehr seine Welt. So kann er dann nach der Befreiung von Novgorod, wenn er in Astrahan, Jaroslav, N'izn'ij-Novgorod, dann wieder in Moskau lebt, vermutlich bis zu seinem Tod im Jahre 1629, indem er sein in Novgorod begonnenes Werk fortsetzt, nicht mehr etwas Merkwürdiges mitteilen. Seine *Chronik*, eine bedeutende, vom literarischen Gesichtspunkt aus allerdings eine der spannendsten und interessantesten historischen Erzählungen von neuem Stil der *smuta*, besteht aus einer Einleitung, fünf Kapiteln und einem abschließenden Teil. Nur die ersten vier Teile des durch viele Jahre entstandenen Werkes sind ausgearbeitet, auf ihrer Grundlage kann über die schriftstellerische Qualität und die Geschichtsbetrachtung von Timofejev gleichermaßen geurteilt werden. Die übrigen Teile der *Chronik*, das V. Kapitel und der abschließende Teil, in denen die sonst spannendsten, tragischsten Ereignisse der *smuta* mit Gleichmut und sehr skizzenhaft erwähnt werden (der Bauernkrieg von Bolotnikov, die Herrschaft und der Fall von Vasilij Šujskij, die Jahre ohne den Zaren, die Intervention der Polen, der Volksaufstand, die Wahl des ersten Romanov zum Zaren, also all das, was nach der *smuta* in den der Epoche gewidmeten Denkmälern den größten Platz einnimmt), sind höchstens von dem Gesichtspunkt aus interessant, daß die Frage gestellt werden kann: was ist der Grund für einen solchen Fall der schriftstellerischen Leistung. (Auf diese Frage wird später eine hypothetische Antwort gegeben.) Die in Novgorod geschriebenen Kapitel des Werkes von Timofejev sind eigentlich als historische Memoiren aufzufassende Skizzen, dramatische Situationen, Episoden, die auf den ersten Eindruck innere Ruhelosigkeit, Hast, Exzentrizität zeigen. In Wirklichkeit läßt in der schriftstellerischen Anordnung die eine Episode die andere entstehen, die dramatische Handlung wird immer verwickelter, sie kulminiert mit dem Tode des Zarensohnes Dmitrij im Jahre 1591, der in der Darstellung

des Verfassers von Meuchelmördern umgebracht wurde, dann folgt Fjodors Tod, schließlich erfolgt der Tod von Boris und die Thronbesteigung des I. Pseudo-Dmitrij bildet den Ausgang. Er muß diese neuartige, vollkommen ungewöhnliche Vortragsweise und redatorische Technik irgendwie erklären, und er entschuldigt sich deshalb auf Schritt und Tritt, er müsse sich beeilen, er habe ja so viel Zeit versäumt, seiner Erinnerung entfiel auch sehr vieles, andererseits erfahre er in seiner Novgoroder Abgeschlossenheit höchstens vom Hörensagen über alles, was in Rußland geschieht: „ныне не всё по порядку, как обо мне, так и о самом царстве было рассказано, но по потребности описываемого времени“ dann „Каждая злоба является матерью второй, потому что первый второму подаёт пример и в добрых и в злых делах“.

In Wirklichkeit stellt der Schriftsteller die Geschehnisse sehr bewußt um, er selektiert seinen Stoff, er teilt bei weitem nicht alles mit, nur, was seiner eigenartigen Geschichtsauffassung und Konzeption entspricht. Aus der Vereinigung von glaubwürdigen Tatsachen und schriftstellerischer Phantasie — es sei hinzugefügt — schöpferischer Phantasie entstehen (und dies wurde durch Timofejevs Novgoroder Isoliertheit unterstützt) diejenigen dramatischen Bilder, Situationen, die von einer bewußten dramatisierten Absicht zeugen und beweisen, daß von Timofejev die Geschehnisse in dynamischer Bewegung, in der Wechselung der Handlungen von neuem erlebt werden. Im Interesse der Steigerung der Dramatik der Episoden, Situationen beseitigt der Schriftsteller bewußt die epischen Elemente, er läßt auch die Chronologie nur in großen Konturen übrig, er konzentriert sich immer darauf, was vom Gesichtspunkt der Verwicklung, der Kulmination und des Ausgangs der dramatischen Handlung wesentlich ist. Diese drei Phasen des Dramas können in den I—IV. Kapiteln des Werkes von Timofejev eindeutig erkannt werden, ohne, freilich, daß sich der Schriftsteller wirklich bewußt der dramatischen Gattung näherte. Einfach sein Erlebnisstoff, sein ekstatischer Seelenzustand, seine gesteigerte Empfindung, Begabung, das vorstellungsmäßig Wesentliche zu ergreifen, zu verdichten, plastisch zu charakterisieren, die historische Bühne zu malen, die unentbehrlichen Mittel zu finden, das Überflüssige wegzulassen: also irgendein ordnendes Prinzip konsequent zur Geltung zu bringen — dies konnte die Tragödie einer der Phasen der smuta, nach der Meinung des Schriftstellers, seines Wesens, das er in dramatischen Bilderreihen als historische Skizzen der Nachwelt überlassen hatte. Diese dramatisierte historische Erzählung setzt von vornherein das gesteigerte Interesse für den Menschen voraus, sie gestaltet wahre Charaktere. Und wie es gelungen ist, beweist am besten, daß z. B. die Gestalt, der Charakter von Boris Godunov auch Puškin, von Karamzin vermittelt, von Timofejev übernimmt, und im allgemeinen Bewußtsein trotz der von der Geschichtswissenschaft schon viel nuancierter gezeigten Boris-Wertung noch immer das Timofejevsche Boris-Portrait lebt.

Das andere „Geheimnis“ der Dramatisierung besteht in dem völligen Brechen mit der Providenz, in der Herstellung der kausalen Verbindung zwischen den einander folgenden oder parallel verlaufenden Handlungen. Er lenkt die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf diese Verbindung auf Schritt und Tritt hin, indem er sagt: „Если бы не было . . . если бы этого не было“. Die Berufung auf den göttlichen Willen ist, sollte sie noch so oft bei Timofejev vorkommen, bloß eine stereotype Formel, deren Weglassen nichts an der Konzeption und pragmatischen Geschichts-

betrachtung der ganzen Erzählung modifiziert. Es kann eine einzige Ausnahme erwähnt werden — die Erklärung für den Erfolg des I. Pseudo-Dmitrij, aber dies ist, wie man sehen wird, das Mittel keines historischen, sondern wiederum nur eines dramaturgischen Effekts: die Begründung des Ausgangs.

In Timofejevs Erzählung verteilt die Rollen die Geschichte, es ist die Aufgabe des Schriftstellers, daß die Charakterisierung der Figuren der dramatischen Kollision entspreche. So sind seine negativen Figuren, Ivan IV., Boris Godunov, Pseudo-Dmitrij I. und die zu ihnen gehörenden Episodenfiguren, alle markante Persönlichkeiten, sie sind stark und böse, raffiniert und zielbewußt, hemmungslos, Leidenschaften ergeben, rachedurstig, sie haben Machthunger, denen die Opferlämmer gegenüberstehen: die blaßen blutlosen Gestalten von Fjodor Ivanovič und Dmitrij. Aber die Figuren von Timofejev — obwohl der Verfasser die „gesetzlichen“ Zaren von den „unrechtmäßigen“ theoretisch trennt — sind nicht eindeutig negativ oder positiv. Der Märtyrer und heiliger Zarensohn und sein Bruder — Fjodor Ivanovič sind nach den wirklichen Ansprüchen der Geschichte bloß Marionetten, und dieser Umstand wird durch die den passiven christlichen Ideen entsprechenden Attribute nur noch mehr unterstrichen. Vom psychologischen Gesichtspunkt aus ist die Charakterisierung der Mutter des Zarensohnes Dmitrij außerordentlich interessant: zuerst sehen wir die auf die Leiche ihres Kindes fallende, schluchzende Mutter, die von Boris ins Kloster geschickt wird, dann taucht sie wieder auf, diesmal als die Mutter von dem Pseudo-Dmitrij I. Warum hat sie diese Rolle auf sich genommen? Die Antwort des Schriftstellers lautet: wir sollten nach den Gedanken, Gefühlen der Mitglieder der zaristischen Familie nicht forschen. „Die Ordnungsstörer“ der Geschichte — der Zar Ivan und Boris Godunov — sind trotz aller Sünden, Schulden und negativer Eigenschaften auch Träger von vielen Tugenden, sogar aktiven Tugenden. Er muß diese Tugenden bei der Charakterisierung von Ivan IV. nicht besonders betonen, weil sie mit zu der gesetzlichen zaristischen Würde — und nicht der des Menschen! — im Sinne des Gesetzes der Hierarchie — organisch gehören. In seiner Charakteristik hebt der Schriftsteller die Momente in erster Linie hervor, die keine direkte Charakteristik beanspruchen, sondern für sich sprechen. Mit anderen Worten, er stellt den Zaren in bestimmte Situationen, und kommentiert sein Verhalten abfällig, indem er sich dessen bewußt ist, daß er seiner eigenen Theorie widerspricht. Er formuliert ja, daß an dem gesetzlichen Zaren vom irdischen Sterblichen, Untertan keine Kritik geübt werden darf. Aber wenn er sich zu diesem Prinzip konsequent verhält, so würde er nicht zum Beweggrund der smuta gelangen, obwohl eben darin das Wesen seiner Aussage besteht. Es ist wahr, daß er auch über Ivan sprechend die dem Zaren gebührenden „Tugenden“ aufzählt, aber er dementiert sie gleich durch die Taten, die Herbeiführung der ganzen Politik des Zaren. Die Erinnerung an Ivan wird, trotz der theoretisch verfaßten Absicht, zur Klageschrift, weil die positiven Attribute, die Schablonen sind, von den Taten vollkommen devalviert werden. Die aus der Herrschaft des Zaren herausgegriffenen Beispiele sind jedoch alle devalvierend. Die Hauptsünden Ivans sind: die Einführung der „опричнина“, seine Politik gegen die Bojaren, der Straffeldzug gegen Novgorod, sein Paktieren mit den Fremden. Seine allergrößte Schuld besteht darin, daß er vor Boris Godunov den zur Macht führenden Weg eröffnet. Dies alles, die verurteilten Taten des Zaren, wird vom Schriftsteller in kleinen Bildern, visual rezitierend vor uns gestellt. Er versinnlicht z. B. das Schreckliche der

opričnina folgendermaßen: „всю землю своей державы он, как гопором, рассек на двеполовины“ und dadurch „всех людей привёл в смятение“. Rußland und die Dynastie sind im Bewußtsein des Schriftstellers voneinander untrennbar vorhanden. Die Providenz als Autoritätsprinzip hilft zu beweisen: Ivan handelt gegen Gott, er fordert das Verhängnis gegen sich selbst, seine Familie und sein Land auf. Sein wiederum nur in Bildern versinnlichter Gedankengang ist der folgende: er als der Feind auch von sich selbst, der „своею волею вложил свою голову в уста аспида“, seine Familie nicht hüten kann: die Hebamme läßt seinen erstgeborenen Sohn, Dmitrij, aus dem Boot ins Wasser fallen; Gott gibt dem zaristischen Paar Ivan Ivanovič zum Trost, aber der hitzige Vater nimmt zuerst seinem Sohn den eigenen Willen (er entfernt auch dessen zwei Frauen von ihm), dann bringt er ihn auch um. Sein dritter Sohn, Fjodor Ivanovič ist fromm, schon zu seiner Lebzeit heilig, aber krank und für das Herrschen ungeeignet, und sein Vater mußte sich deshalb noch rechtzeitig um Ratgeber sorgen. Die Auswahl dieser führte dann zum Aufstieg von Boris. Seinen aus der erneuten Ehe geborenen anderen Sohn, auch Dmitrij genannt (den später umgekommenen Zarensohn), schickt er zusammen mit seiner Mutter nach Uglič ins Exil, anstelle ihn sorgfältig gehütet zu haben, damit er zur Herrschaft vorbereitet und der Baum der Dynastie weiter am Leben erhalten wird.

Nach Ivans Tod verspricht die Herrschaft von Fjodor Ivanovič scheinbar Frieden und Ruhe. Aber da ist der Schwager des neuen Zaren: Boris Godunov, der tatsächliche Regent des Landes, den der Schriftsteller — seine Taten wertend — in dieser Qualität nur würdigen kann. Wir könnten glauben, daß das Schicksal des Landes in guten Händen ist. In Boris wird jedoch der heimtückische Plan allmählich reifer, während er ein weises und gutmütiges Gesicht zur Schau trägt, im inneren webt schon der große Intrigant die Zukunft: wie er Monomachs Krone erwerben könnte. Er führt seinen Plan auch durch: er läßt Meuchelmörder den in Uglič lebenden Knaben-Dmitrij ermorden, dessen Mutter in Kloster schließen. Die Uglič'er massakrieren die Meuchelmörder, deren Verwandte von Boris reich belohnt werden, an den Uglič'ern nimmt er eine unbarmherzige Rache. Die Mitglieder des Komitees, das die Umstände des Todes des Zarensohnes untersucht, werden von ihm bestochen und eingeschüchtert, und jene — trotz ihrer Absicht — bescheinigen die Unschuld von Boris, den Tod des Zarensohnes stellen sie als einen zufälligen Unfall dar. Dies alles wird vom Schriftsteller nicht einfach erzählt, sondern gemalt, er arbeitet die Missetat detailliert aus: man sieht, hört das Gemunkel der mit der Hebamme konspirierenden Meuchelmörder, man verfolgt ihre schleichenden Schritte, man ist Zeuge, wie sie sich auf heimtückische Weise, indem sie Frömmigkeit heucheln, dem spielenden Zarensohn nähern, man hört das Geläute der Uglič'er Glocken, die die Tragödie bekanntgeben, man empfindet die Wut der rasenden Masse, die mit den Mördern abrechnet. Man kann im Kreml Boris folgen, als er den aus Uglič mit beschuldigender Nachricht heimkehrenden Šujskij und die anderen zaristischen Boten belauert, die er dann zum Lügen zwingt.

Das Leben läuft nach dem Tode des Zarensohnes Dmitrij ca. acht Jahre hindurch wieder in den alten Bahnen: Boris regiert das Land auch weiterhin weise. Aber die vergangenen acht Jahre werden zum Reif-Werden des Planes einer neuen Missetat und zur Ausarbeitung der Verwirklichung des Planes gebraucht: Boris befreit sich auch von Fjodor Ivanovič auf eine sündhafte Weise, damit der Zar keinen Sohn

zeugt, der zum neuen Rivalen werden könnte. Er läßt also auch Fjodor töten. Und dann „verwitwet“ Rußland: der Familienbaum der Dynastie von Ivan Kalita verdorrt endgültig. Wer zum Zaren werden könnte? Es gab viele Kandidaten, unter ihnen zahlreiche, die sich zur Kandidatur vorgeschlagen hatten. Timofejev entspricht keiner, obwohl er in Wirklichkeit bis zum Ende im Dienst von Boris Godunov geblieben ist. Damals, im Jahre 1598, hat er vielleicht über die Art der Thronerwerbung gar nicht nachgedacht, er hat alles als Tatsache angenommen, da sein Brot der Dienst des jeweiligen Herrschers war. Aber nach Jahren regt sich sein Gewissen in Novgorod, unter der Wirkung der seitdem stattgefundenen Ereignisse, und er beschuldigt sich selbst zerfleischend und auch seine Zeitgenossen mit der Sünde der Epoche, mit dem *Schweigen* (молчание).

Boris wurde — wenigstens formal — zum Zaren gewählt. Timofejev weiß das, er verneint es auch nicht. Auch andere zeitgenössische Verfasser erwähnen es, und hauptsächlich der Bojarenschriftsteller, ein Anhänger von Šujskij, der Verfasser der sog. „Anderen Erzählung“ erzählt über die Wahlzeremonie mit großer Erbitterung und blindem Haß. Diese Episode ist in der Darstellung von Timofejev viel wirklichkeitsnäher, eine wahre Tragikomödie. Er achtet nur auf die das Wesentliche, den Charakter, die Seelenwelt des großen Intriganten, seine geheimen Gedanken beleuchtend und die Ausgeliefertheit der Moskauer beweisenden Momente, aus ihnen setzt er das farbenreiche, bewegunsvolle und bestürzende Bild der Wahlkomödie — fast einer Marktkomödie — zusammen. Das ganze Moskau erinnert an einen verwirrten Bienenstock, nur in dem Novodjevičer Kloster herrscht Ruhe, dort, wohin sich Boris nach dem Tode des Zaren zu seiner Schwester, zu der Zarenwitwe, Irina, zurückzieht, indem er dem Volk ostentativ zur Kenntnis bringt, daß er sich nicht mehr um die weltlichen Sachen kümmert. In Timofejevs Interpretation ist dieses scheinheilige Benehmen ein eindeutiger schlauer Parteikniff. Und man sieht, wie die Leute von Boris das Volk zum Kloster treiben, damit es von Boris fordert: er solle den Thron besteigen. Damit die Wirkung größer, der Wille des Volkes überzeugender wird, erscheint der Platz schwarz von schluchzenden Menschen, auf deren Gesicht Speichel fließt, aus deren Augen die Tränen durch Knoblauch hervorge lockt werden, und die von den Leuten von Boris auf die Kniee gezwungen werden. Zahlreiche andere kleine Momente zeugen noch von dem Gefühl des Schriftstellers, Wirkungen hervorzurufen, und da bestimmte Details aus den Arbeiten von anderen Schriftstellern, die über die Wahl von Boris schreiben, fehlen, hat man es vermutlich mit den Produkten der entfesselten Phantasie von Timofejev zu tun.

Das Ende der Wahlkomödie ist: Boris überläßt sich hold dem Willen der Masse des Volkes und besteigt den Thron. Was für ein Herrscher ist er? Wenn der Schriftsteller sachlich beurteilen will, so kann er dessen Verdienste nicht ableugnen, er war ja neben ihm, er wußte um alles, er hat den Zaren gut gekannt. Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern, hauptsächlich zu den Fürsprechern der Bojaren-Partei kargt er auch nicht mit der Anerkennung. Bedeutet dies etwa, daß er Boris für den „gesetzlichen“ Zaren hält? Nein, gar nicht. Boris ist ein gesetzwidriger Zar, weil er keine Blutsbande zur vorangegangenen Dynastie hat, und weil er die Krone auf heimtückische Weise erworben hat. Aber wenn der unter solchen Umständen den Thron erworbene Mensch zu einem weisen Herrscher werden kann, so müssen seine Tugenden auch irgendwie gewertet werden. Und dabei zeigt sich die eigentümliche, alle

Winkel der intriganten Seele kennende Logik von Timofejev: Er müßte Boris aufgrund seiner Taten als Herrscher für den größten Zaren aussprechen, alle Tugenden und edle Taten sind jedoch Produkte seiner Bosheit und Berechnung. Sie bilden kein Ziel, sondern nur ein Mittel zum Irreführen der Welt, eine schlaue ausgearbeitete Rolle, zu beweisen, daß er des Thrones würdig sei, daß er auf die dem „gesetzlichen“ Zaren zukommende Ehre und auf die Gründung einer Dynastie Anspruch habe. Timofejev ergänzt die auch schon früher erwähnte innere intrigante Seelendarstellung, um die inneren Federn der dunklen Seele möglichst gut aufschnappen zu lassen, mit neuen „Beschuldigungen“: z. B. Boris war imstande, einen hohen Turm auf dem Kremel Hof errichten zu lassen, den nicht einmal die gesetzlichen Zaren bauten (es handelt sich um den Glockenturm Ivan Velikij); er läßt die Kopie des Sarges von Christus aus Gold machen und mit Edelsteinen besetzen, nur um seine fromme und demütige pravoslavische Christlichkeit zu beweisen; er schafft den Dmitrij-Kult, er läßt die Leiche des verstorbenen Kindes feierlich nach Moskau bringen (um dadurch das im Kreise des Volkes gefährlich verbreitete Gerücht, daß der Zarensohn am Leben geblieben sei, entkommen sei und dann wiederkehre, um Boris zu stürzen und sein rechtmäßiges väterliches Erbe in Beschlag zu nehmen, zu widerlegen); er begeht das Sakrileg, die Ikone von Boris und Gleb, die sich im Martertum vereinten und im pravoslaven Bewußtsein immer zusammen existierten, zu verstümmeln: er läßt solche Ikonen malen, die nur den Namensbruder Boris darstellen (in Timofejevs Interpretation ist das einerseits ein Gott versuchender Selbstkult, andererseits die Entheiligung des Andenkens des Zarensohnes Dmitrij, dem Zarensohn entsprach ja Gleb auf der Ikone des Geschwisterpaares). Das Ende eines solchen Lebens kann nur eine schreckliche Büßung sein. Vor Boris öffnen sich nicht die Höllenpforten. Es wäre vielleicht ein gütiges Verhängnis. In der Szene des Todes des mächtigen Usurpators zeigt sich die Providenz wieder, aber, wie schon im vorangegangenen darauf hingewiesen wurde, diesmal eindeutig in künstlerischer, dramatischer Funktion: Boris wird — in Timofejevs Darstellung — von dem den Namen des von ihm umgebrachten Zarensohnes Dmitrij, mißbrauchenden Abenteurer umgebracht, damit sich mit dem Recht des wahren, Märtyrer-Dmitrij als ein neuer Usurpator an den Hals des russischen Volkes hängt. Timofejev verurteilt eindeutig den schon toten Boris wegen der Erscheinung und des vorübergehenden Erfolges des I. Pseudo-Dmitrij. Er verurteilt sogar nicht mehr den Zarevič-Mörder Boris, sondern den gesetzwidrigen Zaren, der durch *seinen eigenen natürlichen Tod* der Reihe seiner Sünden die Krone aufsetzt: er öffnet den Weg zum Thron vor dem Abenteurer.

Ivan Timofejev beendet die smuta-Tragödie eigentlich dort, wo sie in Wirklichkeit beginnt: mit der Herrschaft des Usurpators. Er erwähnt aber den I. Pseudo-Dmitrij und die weiteren Ereignisse nur oberflächlich, sogar resignierend.

Und hier muß die Antwort auf die Frage gefunden werden, warum der nach der Befreiung von Novgorod wieder freier Schriftsteller, als er schon alle Quellen (schriftliche und lebende Zeugen) zur Verfügung hatte, mit der Methode der dramatisierenden Erzählung bricht? Warum er den Griff der historischen Inversion, der bei den zeitgenössischen Schriftstellern ohne Ausnahme vorkommt, nicht anwendet? Die Antwort kann kurz folgendermaßen formuliert werden: der russische Mensch des Mittelalters schuf die abstrakte Idee der „Святая Русь“, „Святая старина“ die starke Bindung zu dem pravoslaven Glauben, und durch den Glauben zur Ver-

gangenheit, die theoretisch ewig und unveränderlich sei. Diese Idee löst Abneigung, Verdacht jeder Veränderung gegenüber aus. Die Haftung an die Vergangenheit macht die Zeit steif, sie bringt sie zum Stillstand. Wenn die Wirklichkeit diesen Glauben, diesen Wunsch widerlegt, so kann es nur Wirrwar, die Auflösung der uralten Ordnung, die Beleidigung der Idee zur Folge haben. Die einzige Pflicht des pravoslaven Menschen (*Pravoslavia* ist mit dem *Russischen* adäquat) ist: die Wiederherstellung der heiligen Vergangenheit. Die Schriftsteller, die fast ohne Ausnahme die Vertreter der herrschenden Klasse sind, und die in der Thronerwerbung von Michail Romanov nicht nur die „тишина“ sondern auch die Wiederkehr der Vergangenheit sehen, werden durch diese Lösung auch befriedigt, Timofejev aber nicht, der einerseits ausspricht, daß durch das Aussterben der Ivan Kalita-Dynastie etwas abgeschlossen wurde (dies hat er als Staatsmann, als ein gebildeter Schreibkundige verstanden), kann aber die neue Ordnung nicht mehr mit der alten Idee identifizieren. Diese neue Welt bleibt vom Schriftsteller — vielleicht wegen seines hohen Alters — fern: er nimmt sie zur Kenntnis, aber er drückt weder Freude, noch Ruhe, noch Besorgnis aus.

Eben durch das Vermeiden der historischen Inversion kommt in Timofejevs Erzählung die historische Zeit nur als *Gegenwart* zur Geltung. Es ist wahr, daß diese Gegenwart aus einer kontinuierlichen, miteinander in kausaler Verbindung stehenden Ereignisreihe besteht, die in seiner Erzählung in dramatischen Bildern, Situationen dargestellt wird, und sie bilden in ihrer Gesamtheit, zusammenkonstruiert, indem sie die Epoche von Ivan IV. und Boris Godunov überspannen, den dramatischen Epilog, Ausgang einer jahrhundertelangen patriarchalen russischen Geschichte, als — wenigstens vor den Augen des gebrochenen Schriftstellers — der Vorhang des historischen Bühnenspiels heruntergelassen wird. Der Autor weiß, daß die Geschichte weitergeht, er betrachtet die Zeit nicht als geschlossen, aber die Zukunft beschäftigt ihn nicht mehr. Seine Ahnung, Empfindung erwiesen sich als richtig. Seine historische pragmatische Betrachtung und sein Instinkt ließen ihn nicht im Stich: In Rußlands Geschichte beginnt nach der smuta wirklich ein neues Kapitel, nur eben nicht deshalb, weil die eine Dynastie von der anderen abgelöst wurde. Aber er verstand die Zusammenhänge dieser die Zukunft versprechenden und die letzten Jahre des Lebens des Schriftstellers ausfüllenden Gegenwart nicht mehr, er konnte sie providenzial nicht interpretieren, es fehlten die außerordentlichen Persönlichkeiten, deren inneres Ich, deren Geheimnisse er hätte untersuchen können, und das Verstehen der sozialengesellschaftlichen Ursachen überstieg, wegen der Klassenschranken seiner pragmatischen Betrachtung, die Grenzen seines Denkens.

Indem man die 1—4. Kapitel des Werkes von Timofejev mit den Teilen von gleicher Thematik des Werks der zeitgenössischen Publizisten, Erzähler vergleicht, so kann man eindeutig feststellen, daß er den größten Weg von der Providenz bis zur pragmatischen Anschauung zurücklegt. Er erkennt, daß die Geschichte eine Kette von Ereignissen, Geschehnissen in kausaler Verbindung, ein Prozeß ist, dessen letzte, erlebte Phase im Bewußtsein nicht die Vergangenheit, sondern die *Gegenwart* repräsentiert; die Vergangenheit — die „святая старина“ ging unwiederruflich in der Vergangenheit verloren, und die Zukunft ist unsicher. Er erkennt, daß der Mensch im irdischen Geschehen die bestimmende Rolle spielt, und daß die menschlichen Taten keinen zufälligen Charakter haben, und auch nicht die Formen der Verwirklichung des göttlichen oder satanischen Willen sind, sondern die Produkte,

Folgen der denkenden, planenden Vernunft und der geheimnisvollen seelischen Prozesse, sie sind also jedenfalls menschlich, und deshalb ist die Bewußtmachung der Verantwortung — individuellen und kollektiven begründet. Diese moralische Forderung ist in Timofejev so stark, daß er sie auch noch den eigenen Prinzipien gegenüber zur Geltung bringt: er bezieht sie also auch auf den gesetzlichen Zaren. Die Verurteilung des „Schweigens“, des lasterhaften Schweigens ist eigentlich eine Aufforderung zu Taten. Diese Anklage, eine Art Ausruf, die sowohl auf sich selbst als auch auf seine Zeit bezogen ist, könnte auch das Motto dieser dramatischen Skizzen-Schnur sein, die laute Dynamik, Bewegung, Änderung versinnlicht, dramatisch pulsiert, zu Taten, Handlungen bewegt, die verträdelte Zeit bedauert, und diese Zeit schon als eilend fühlt und darstellt, die nicht zufällig eben Puškin zur Schaffung des ersten russischen Königsdramas auf einer qualitativ anderen Stufe der literarischen Entwicklung bewog.

## France Prešeren und die europäische Romantik

I. FRIED

Die größte Persönlichkeit der slowenischen Literatur, France Prešeren, schuf, zwar nicht ganz ohne Vorgänger, jedoch sozusagen aus dem Nichts eine neuartige, revolutionär kühne, den slowenischen Wörtern einen neuen Sinn gebende Dichtung. Nicht ohne Vorgänger, das heißt, er führte teils das tradierte slowenische Schrifttum fort, das im Laufe der Jahrhunderte Sprachdenkmäler, Bibelübersetzungen, sogar Gedichte und andere Reimwerke und nicht zuletzt eine erschließungswerte, vielfarbige Volksdichtung hervorbrachte. Er führte es fort, indem er in seine Werke (an Thema, Versbau, Prosodie, Motiv, Gattung) all das aufnahm, wovon man ausgehen und was man weiter ausbauen konnte. Und er verwarf alles, was in sein nach einem unverfälscht romantischen Credo aufgebautes dichterisches System nicht eingefügt werden konnte. Deshalb können die Beziehungen zu den heimatlichen Traditionen die Prešerensche Dichtung nur teils erklären. Ihre vollständige Farbenskala und die Quelle dieser Farben und Lichter können nur entdeckt werden, wenn man sie in ihrer ständigen Berührung mit der europäischen und nicht zuletzt mit der ostmitteleuropäischen Romantik erblickt und erblicken läßt. Prešerens Lyrik ist natürlich eine selbständige, souveräne Variante der ostmitteleuropäischen poetischen Grundformel. Er ist ein Dichter, der sich eigentlich mit Mickiewicz, Mácha und Vörösmarty, in einigen seiner Gedichte mit Petöfi vergleichen läßt, den besagten ostmitteleuropäischen Dichtern jedoch höchstens typologisch ähnelt, aber auch aufgrund der genetischen Berührung mit der europäischen (genauer gesagt: westeuropäischen) Romantik (und weniger mit den romantischen Dichtern) interpretiert werden kann. Für die letztere Behauptung als ergänzende Erklärung nur soviel: Bei der Analyse des Lebenswerks oder der Gedichte von Prešeren kann der „Einfluß“ keines romantischen englischen, französischen oder deutschen Dichters, den von Byron abgerechnet, jeden Zweifel widerlegend und unbestreitbar nachgewiesen werden. Diese Dichtung ernährt sich doch von beinahe allen Quellen, aus denen die Dichter der englischen, der deutschen und der französischen Romantik schöpften. Das heißt, all jene ideengeschichtlichen Wandlungen, theoretischen Sätze, Vorgänger entdeckenden Versuche sind bei der Verwirklichung der prešerenschen Etappe der slowenischen Romantik am Werke, die auch bei der Entstehung zahlreicher Werke der deutschen, der englischen und der französischen Romantik anwesend waren.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: es handelt sich nicht darum, daß wir der Dichtung von Prešeren die Bearbeitung sämtlicher Ideenströmungen zwischen den 1790-er und 1830-er Jahren zuschreiben, wir wollen lediglich den gemeinsamen Boden erleuchten, auf dem die unter verschiedenen Umständen entstehende, unbedingt neuartige Lyrik und Lyriko-Epik der slowenischen bzw. der westeuropäischen Romantiker aufblühen konnten. Und da diese Dichtungen unter grundverschiedenen Umständen entstanden und den Endpunkt ihrer Entwicklung erreichten, interpretierten sie auch die gleichen Quellen verschieden, und reagierten auf die gleichen Impulse mit verschiedener Intensität, und bauten diese heimatlichen Konventionen vor Augen haltend in ihr poetisches System ein. Denn sowohl die deutsche als auch die englische und die französische Literatur besaßen ihre eigene — sich an andere Jahreszahlen knüpfende — klassizistische Etappe, wobei die Unterschiede zwischen diesen Klassizismen wesentlich waren. Diese klassizistischen Etappen sind reich an bedeutenden Künstlern, wichtige theoretische Werke wurden zu dieser Zeit zur Welt gebracht, in denen auch der Kanon der Dichtung erschaffen wurde, der eine lange Zeit hindurch in Kraft war, und man konnte nur fortschreiten, wenn man ihn erneuerte oder änderte. Die slowenische Literatur hatte keine vollwertige klassizistische Etappe, nur einige der Poetik des Klassizismus folgende Dichter, die den eklektischen Künstlern gleich Elemente aus verschiedenen Klassizismen übernahmen, ohne dabei eine souveräne Dichtung zuwege bringen zu können. Im „Abendlande“ konnte man darum einen Kampf gegen die klassizistische Poetik führen, und ihr die romantische Auffassung entgegensetzen. Das Jahrhunderte hindurch herrschende Prinzip der Mimesis wurde durch das Prinzip der Phantasie und der Vision abgelöst. In der slowenischen Literatur kam es nicht, konnte es nicht zu einem solchen Zusammenprall, zu einer solchen Konfrontation kommen. Der Klassizismus verfügte hier über kein weites „poetisches Feld“. Die in der klassizistischen Periode der slowenischen Literatur ins Blickfeld gerückten dichterischen Themen, Wendungen und Versbaue erscheinen wesentlich umgeformt, im Vergleich zum Original verformt und dem damaligen Niveau der entwickelteren und differenzierteren Literaturen mehr nahekommend im Prešerens Lebenswerk. Prešeren versucht sich in seinen Erstlingen (d.h. in einigen erhalten gebliebenen Gedichten seiner ersten Schaffensperiode) der Reihe nach an all den Varianten des Klassizismus, die für die ostmitteleuropäischen Klassizismen im allgemeinen bezeichnend sind. Den Geltungsbereich dieser Gedichte hebt dann die spätere dichterische Etappe so auf, daß die hier verwirklichten Eigentümlichkeiten der Versbildung und der Prosodie im romantischen Kontext erscheinen, und dadurch in die Struktur des Werkes umgemünzt werden. Bürgers Lenore ist schon ein Problem des slowenischen Klassizismus, im Band von 1781 des Almanachs Pisanice wird darauf hingewiesen. Die Übertragung stößt aber zu dieser Zeit noch auf technische Schwierigkeiten, die slowenische Sprache verfügt nämlich noch über kein Stil- und Wortgut, das die Wiedergabe eines Gedichts dieses Typs ermöglichte. So wird Lenore erst durch Prešeren in der slowenischen Literatur zu Wort kommen, ihm macht die getreue und schwungvolle Übertragung, die auch den orthodox lutheranischen Gedankengehalt des originellen Gedichts abschwächt und zum Literarischen erhebt, keine Schwierigkeit. Den gleichen Wechsel kann im ersten tatsächlich romantischen Gedanken- und Formengut widerspiegelnden Gedicht der slowenischen Literatur, im Prešerens Gedicht Slovo od mladosti, wahrgenommen werden. Die

Forschung hellte auf, daß dafür Schillers neoklassizistische Gedankenlyrik, seine Gedichte „Die Ideale« sowie «Das Ideal und das Leben«) außer dem wirklichen Erlebnisfundus und der der dichterisch-menschlichen Individualität erspriessenden Inspiration als Vorbild dienten. Jože Pogačnik zufolge weist Prešerens Gedicht nur in einigen Motiven „schillersche“ Züge auf, es weicht unter dem Einfluß der von der Byronischen Poesie und Poesieauffassung herrührenden Impulse vom (neo)-klassizistischen Gedichttyp ab. Der Dichter ruft — den schillerschen und den byronischen Versbau gleichermaßen sowohl im Gedanken als auch in der Form verwertend — ein in der slowenischen Literatur gänzlich neuartiges Werk ins Leben. Ihn plagten dieselben Zweifel und inneren Qualen, welche auch die anderen romantischen Dichter des Zeitalters martern: zwischen den Polen der Begeisterung, der Resignation und der Verzweiflung über die Erkenntnis der rauen Tatsachen hin und her pendelnd vergegenwärtigt er in seinem Gedicht den Zusammenstoß des Lebens und der Wirklichkeit, der Ideen und der Realität, den unversöhnlichen Widerspruch des subjektiven (individuellen, menschlichen) und des objektiven (äußeren) Seins und die infolge der Konfrontation entstandene Spannung. Und wie er in der harmonisch gewählten Welt die herrschende Disharmonie entdeckt, findet er nicht, kann er nicht finden das utopische Arkadien, das einer der Zufluchtsorte des Neoklassizismus ist, sondern er bricht das Gedicht, als würde er es unabgeschlossen und unvollendet lassen, mit der freudelosen Antwort des klagevollen Verzichtes ab. Aber die (neo)klassizistischen Bindungen sind zu der Art eines Abschlusses, den z. B. Franz Liszt in einigen seiner Klavierstücke verwirklichte, noch zu stark, die durch das Fehlen der Lösung herbeigeführte Unabgeschlossenheit erscheint in einem streng komponierten, proportioniert aufgebauten Gedicht. Bemerkenswert ist auch die Kunst, mit der er den vom Neoklassizismus ererbten Stoff und Drang nach Harmonie in einer vollständigen Form in die Darstellung der Disharmonie und des vom Schicksal heimgesuchten lyrischen Helden in einem dem Neoklassizismus entwachsenden romantischen Gedichttyp umformt, der später zu einem der Unterscheidungsmerkmale des Prešerenschen Lebenswerks geworden ist. Der Neoklassizismus ist keine zurückziehende, jedoch eine gewissermaßen zügelnde Kraft. Das Gedicht Slovo od mladosti ist übrigens dadurch berühmt, daß es als erstes in der slowenischen Lyrik die italienische Versform (die Stanze) einbürgerte. Die verschiedenen italienisch—spanischen usw. Versformen sicherten dem slowenischen Poeten, der einen Hang zum Experimentieren hatte, eine Innovationsmöglichkeit. Und obwohl auch ihm die „neuernde Begeisterung“ innewohnt, sind seine Neuerungen im Zusammenhang mit den Versformen immer funktionell. Im Dienst der neuen Aussage sucht der Dichter nach der wirksamsten Artikulationsmöglichkeit. Dabei will er die slowenische Sprache entsprechend einem Ton, der in den erwähnten, entwickelteren und differenzierteren Literaturen die adäquaten dichterischen Formen schon ins Leben gerufen hat, umgestalten. Prešeren versuchte sich daher in der ersten Hälfte seiner dichterischen Laufbahn an allen aus der italienischen und der spanischen sowie den orientalischen Literaturen entlehnten und assimilierten Gedichtformen, so am Sonett, an der Stanze, der Glosse, der Gasele, der Romanze, am Sonettkranz mit dem Meistersonett, und dementsprechend verlieh er dem jambischen Gedicht einen neuen Klang und bürgerte den Endecasillabo und die Terzine ein. Der Import dieser Versarten widersprach nicht der Festhaltung an den heimatlichen Traditionen: der Ostmitteleuropa überschwem-

mende Petrarkismus (Ján Kollár, Sándor Kisfaludy) klang mit dem slowenischen Petrarca-Erbe zusammen, das lyriko-epische Kurzgedicht in der Art der spanischen Romanzen mit den slowenischen Volksliedern, die er auch bearbeitete, das lyriko-epische Poem Krst pri Savici (ein die Funktion des Epos erfüllendes, die slowenische Frühgeschichte behandelndes Heldengedicht von lyrischem Grundton) entlehnt sein Thema von einem slowenischen Barockautor, Valvasor, usw. Daher verneint Prešeren die Ergebnisse seiner Vorgänger nicht, sondern fügt sie in das eigene Anschauungssystem ein. Ein gutes Beispiel dafür ist das zum Gedenken des unmittelbaren Vorgängers, des klassizistischen Valentin Vodnik, geschriebene Gedicht (V Spomin Valentina Vodnika), in dem er die Unsterblichkeit des Dichters nicht in einer gleichnishaften Allegorie, sondern in einem visionären, symbolischen Gedicht schildert, und vom klassizistischen Dichterideal abstechend über den einsamen, mit dem Himmel und der Erde verwandten, sich im Feuer verjüngenden Poeten spricht. Dabei reichert er den antiken Topos mit einem romantischen Inhalt an wie z.B. auch in seinem dichterischen Credo, dem Gedicht Pevcu. Da müssen wir einen kleinen Exkurs machen. Einer der Inspiratoren der ostmitteleuropäischen Romantik war Byron. In Übersetzungen, in Nachdichtungen war er in den verschiedenen Nationalliteraturen anwesend. Die Dichter interessierten sich insbesondere für seine Lyriko-Epik. Prešeren übersetzte auch ein charakteristisches Stück dieser neuen Gattung, das Gedicht Parisina. Wir nehmen an, daß ihn nicht nur das Werk an sich, sondern noch mehr die Gattung und der mit der Gattung korrespondierende Ton interessierten. Die Übersetzung des Parisina ist ja auch nicht das am typischsten „byronische“ Werk von Prešeren. Denn die ostmitteleuropäischen Romantiker brauchten ja nicht die Gänze des Lebenswerks von Byron. Nicht der Satiriker oder der lyrische Tragödien schaffende Byron „wirkte“, sondern der von den Haupthelden der kürzeren epischen Gedichte abstrahierte *byronische Held*. Die Charakterzüge dieses Helden wurden dann mit denen ihres Schöpfers eins, d.h. identisch, ungefähr so wie Goethe im zweiten Teil der Tragödie Faust Euphorion beseelte. In Prešerens Werken begegnet man diesem romantischen Heldentyp, dem sich in den Rahmen der lyrischen Gedichte begebenden, die Grubeleien seines Schöpfers tragenden Helden, während die extremistische Persönlichkeit, die sich über die gesellschaftlichen Konventionen und Sitten, über die festgesetzte Hierarchie ungestüm hinwegsetzt, mehr nur in einzelnen Versen, fragmentarisch, andeutungsweise, nie in einer Geschichte eingebettet (höchstens in den einleitenden Terzinen des Gedichts Krst pri Savici) bei Prešeren erscheint. Es ist eine andere Frage, daß Prešeren genauso wenig wie zum Beispiel Vörösmarty oder Mickiewicz byronischer Held wurde (Mácha oder Janko Král', wurden es schon viel eher). Die in ihm tobenden, nie nachlassenden Leidenschaften möchten in seinen Gedichten die Struktur der Gedichte, die die Leidenschaften zu bändigen berufen wäre, z. B. die der Sonette, sprengen. Nur hält die nach strengen Regeln aufgebaute Struktur den Stürmen der Leidenschaften stand. Die den byronischen Helden eigentümliche Sehnsucht nach dem Unendlichen und das sie umgebende Geheimnisvolle realisieren sich mit mitschwingender Disharmonie auf gedanklicher Ebene. Darum bringt Prešeren, obzwar er Vodniks Erbe antritt, einen klassizistischen Poeten lobpreisende Zeilen (wie Byron seine Hochachtung für Pope besingt) nicht zu Papier. Dabei muß betont werden, daß Byron bzw. ein Segment des Byronschen Lebenswerks nur einer von den Inspiratoren der ostmitteleuropäischen, somit Prešerens Romantik

ist. Man studierte auch Werke, die mit ihm konträre, von ihm differierende Ansichten, Gedanken- und Formensysteme erschlossen. Das wird durch die romantische Tasso-Rezeption in Ostmitteleuropa gut illustriert. Vom Batjuškows Tasso-Gedicht, von Puškin über Vörösmarty bis Prešeren und Matija Čop bildet sich das Byronsche Tasso-Porträt im Lebenswerk der besagten Dichter nur zum Teil ab, nicht so wie bei Franz Liszt, der beinahe völlig den Fußstapfen von Byron folgte. Was wir nachstehend sagen, kann vor allem auf Prešeren bezogen werden. Tassos andersgeartetes Epos, seine ritterlich-romanhafte Handlungsführung regten nämlich in den ostmitteleuropäischen Epen zusammen mit dem heimatlichen barocken Erbe (in der ungarischen Literatur z. B. mit Zrínyi) an, vom homerisch-vergilischen Epos verschieden zu mythologisieren, ritterlich-romanhafte Episoden einzufügen. Prešeren erhielt eine Gedichtform und eine Betrachtungsweise von Tasso, dem großen Meister des italienischen Barocks, u. zw. sowohl vom originalen als auch vom durch Byron interpretierten Tasso, aber es wäre unmöglich, nicht auch die Ausstrahlung des Goetheschen Tasso-Bildes vorauszusetzen. Der Tasso, dem — Goethe zufolge — die Himmlischen die Gnade angedeihen ließen, über die Qualen des Dichters sprechen zu können, der auch in einer unwürdigen Umwelt seine Menschenwürde bewahren und dieser Menschenwürde die Glaubwürdigkeit der Klassiker verleihen kann, also dieses Tasso-Bild wirkte auch auf Prešeren ein, der mit den (mutatis mutandis) gleichen Sorgen rang, wie auch die Vorstellungen der slowenischen Romantik von der Dichtung, der Kunst und dem Platz des Künstlers und des Dichters in der Welt stark durch das Goethesche Beispiel — neben dem von Schiller — geprägt wurden. Wir finden nicht nur solche direkten Beziehungen wie Prešerens Sonett, in dem er die Qualen des Ritters Toggenburg schildert. Hierbei verweist er mehr um des Entgegenstellens, der Antithese willen auf die Ballade (Romanze?) von Schiller, um der Objektivität der Klassik seine eigene Subjektivität entgegenzusetzen, und die Geschichte dadurch etwa neu zu interpretieren, indem er der allgemein bekannten Geschichte seine allerpersönlichste Aussage beigibt. Und auch auf solche noch weniger verdeckten Berührungen wollen wir hier nicht eingehen wie auf die zahlreichen Entsprechungen zwischen dem West-östlichen Diwan von Goethe und den Gaselen von Prešeren. Denn sowohl in dem einen als auch in dem anderen Werk legt der Dichter einen orientalischen Deckmantel an, um der Selbstverwirklichung des lyrischen Ichs durch die Maske freien poetischen Raum zu gewähren. Denn Prešeren baut einen Teil seiner Aussage auf Reime und Klangeffekte. Die Musik der Binnenreime fördert die Gedankenfolge zum Durchbruch, und das abschließende Wort „imena“ mit dem vorangehenden possessiven Attribut (tvojeja) dient in der Mehrheit der Zeilen als Stimmungsmalerei. Somit verleiht die Textur der Reime und Wiederholungen dem leidenschaftliche Gefühle ausdrückenden Gedicht die künstlerische Glaubwürdigkeit der spielerische Form (Erste Gasele). Feminine Substantive bilden die Binnenreime in der dritten Gasele, und ihr Klangeffekt wird durch das Segment „da jo ljubim“, das zweite Glied in einem Teil der Zeilen, ergänzt. Verspieltheit und verhängnisvolle Leidenschaft, orientalische Maske und romantischer Aussagegehalt, antike Reminiszenzen (die Zeile 9 in der ersten Gasele: er schenkt der Geliebten die Unsterblichkeit von Delia, Corinna und von Petrarca Laura) und die täglichen Sorgen, wie seine Dichtung aufgenommen wird (siebte Gasele), das Schicksal seiner Gattungen wirken zur gleichen Zeit, eine Gegenwart von engem Horizont und das

Sichklammern an den Gedanken der Unsterblichkeit, dichterisches Selbstbewußtsein und an die Renaissance erinnerndes Hoflied, Petrarca, Properz und Goethe, sie alle zusammen, voneinander untrennbar, in einer einmaligen Einheit verleihen den Gaselen ihren auch heute betäubenden Zauber. Der Goethesche Tasso, den die Götter unendlich liebten, da sie ihm — wie Goethe anderswo schreibt — alles, die unendlichen Freuden und auch die unendlichen Qualen zuteil werden ließen, inspiriert Prešeren durch diese Vermittlung, so rezipiert der slowenische Romantiker die Botschaft des romantisch interpretierten, neoklassizistischen Goethe. Wie er in seine Dichtung die Antike einschließt, wie er sie mit den durch die Gegenwart gestellten Fragen konfrontiert, darin offenbart sich der Romantiker reinsten Wassers, für den auch die antiken Dichter Beispiele für die Selbstverwirklichung des Subjekts darstellen. Das Unbegrenzte und das Unendliche zu erobern ist das Ziel, gehe es um die Besitzergreifung von abwechslungsreichen dichterischen Formen oder von einem Bürgermädchen aus Laibach. Diesem dichterischen Drang entsprechen die Gattungen der Lyrik, das lyrische Ich sucht seinen Platz in der Welt, die Varianten des lyrischen Ichs suchen ihre Selbstverwirklichung in den Gattungen. So erarbeitet auch Prešeren die Varianten der Lyrik. Die vorhin erwähnten Versformen und Gattungen sind verschiedene Bearbeitungen desselben Themas, sind Tonartversuche. In ihnen wird die Muttersprache den Gattungen angepaßt, und in einem wird die volle Einbürgerung dieser Gattungen vollzogen. Wenn Prešeren schon im Besitz seiner dichterischen Erfahrungen schreibt, daß seine Gedichte das eigentliche Ziel haben, die Muttersprache zu kultivieren, und er es als beinahe ausschließliches Ziel angibt, widerhallt er nicht die Poesieauffassung der vorherigen Epoche, sondern spielt ungedrungen auf den dichterischen Freiheitskampf an, der um die Schaffung der eigengesetzlichen, slowenischen profanen Dichtung geführt wird. Denn diejenigen, die seine Bedeutung und Dichtung in Abrede stellten, so Kopitar und sein spätjansenistischer Kreis, erblickten die beste Möglichkeit für die Prägung der slowenischen Literatursprache nicht in der Dichtung, und wollten im allgemeinen die Dichtkunst gern hinter das Grammatisieren drängen. Prešeren „grammatisiert“ einerseits durch seine Dichtung, und nimmt damit in den Debatten um die slowenische Sprache und Grammatik Stellung, andererseits wird der Kampf auch um die Herausbildung des selbständigen slowenischen Bewußtseins geführt, und die neuartige Auffassung der slowenischen Literatur sowie die Popularisierung der Geschichtsbetrachtung, die in Prešerens Lyrik wirkungsvolle Ausdrucksmittel fand, tragen dazu bei. Damit ist die von den bisherigen abweichende Interpretierung der gesellschaftlichen Rolle des *Dichters* verbunden. Obwohl ihm die Lyrik und die Epik von Mickiewicz schon durch Matija Čop, später durch die polnischen Emigranten vermittelt wurden (er übertrug ein Sonett von Mickiewicz aus dem Polnischen ins Slowenische), sieht er den Platz des Dichters in der Welt und dessen Aufgaben im Dienst des Volkes, der Nation und der Menschheit nicht mit dem messianistischen und apostolischen Bewußtsein von Mickiewicz. Er umreißt in seinem Gedicht Pevcu ein romantisches Dichterideal, für den das „Vaterland“ und die „Menschheit“ zusammen in einer unlöslichen Einheit gelten, obgleich er in diesem Gedicht weder das Vaterland noch die Menschheit unmittelbar erwähnt. Er stellt eine Reihe von immer stärker werdenden, immer weitere Kreise erfassenden dichterischen Fragen, auf die der Frage-Ausrufesatz der vorletzten Strophe und der kategorische Imperativ der letzten Strophe die nicht zu bestreitende

Antwort geben. Himmel und Erde, Gegenwart und Zukunft, Tagesanbruch und Nacht sind die zwei Endpunkte, zwischen denen Gefühl, Leidenschaft, Entschlossenheit, titanische Wut und dichterischer Gedanke hin und her pendeln, wobei blasser auf den prometheischen Mythos, stärker auf die geisttötende Gegenwart verwiesen wird. Die Sehnsucht nach Einsamkeit und nach Gemeinschaft sind genauso Bestandteile des Gedichtes wie die Antinomie der subjektiven und der objektiven Welt. Diese quälenden Widersprüche führen in der Aussage und Aufgabenstellung der letzten Strophe das Erlebnis der Katharsis auf einer höheren Ebene herbei. Und obwohl er an keiner Stelle des Verhältnisses des Slowenentums und des Dichters gedenkt, spüren wir in seinen Andeutungen, daß sich die die Verhältnisse der Gegenwart beklagenden Zeilen gegen die Schranken der slowenischen Situation stemmen, und das Verlangen nach einer weitergelenden Dichtung kann sein Mitgefühl mit der Menschheit über ihr Schicksal bezeugen. Diese Dichtung baut sich aus Widersprüchen, und auch dieses Gedicht wird dem ständigen Kampf, den inneren Widersprüchen der subjektiven Welt gemäß aufgebaut. Es veranschaulicht mit seinen kürzeren und längeren Zeilen, seinen um je eine Zeile länger, dann kürzer werdenden Strophen, die etwa den Aufschwung und den Rückfall vergegenständlichen, mit den sich bedingenden und verflechtenden Gedanken der sich aufdrängenden Fragen und der in den Fragen verborgenen Antworten den Bau des neuen slowenischen Gedichtes. Hier ist die Lossagung von der Dichtkunst des vorherigen Zeitalters vollendet. Ein mit Vörösmarty, Mickiewicz und Mácha verwandter Versbau kann wahrgenommen werden. Zwar klingen in den Gedichtelementen, in der Harmonie der Teileinheiten in gewissem Maße noch die klassizistischen Regeln an, doch zeugen der leidenschaftsträchtige Beginn des Gedichts, der regelwidrige „Auftakt“, die verallgemeinernde Ansprache und das Vortragen in der dritten Person, die der Funktion gemäß für die Ichform steht, davon, daß die slowenische Romantik zu den anderen, diese Romantik schon früher experimentell ausreifenden Literaturen aufgeholt hat. Prešeren (und seine Genossen in Ostmitteleuropa) haben das Verdienst, daß sie jede Möglichkeit wahrnahmen, es mit sämtlichen Varianten des romantischen Gedichts versuchten und sie mit den heimatlichen, aber auch mit den europäischen Vorläufern vermählten, welche die vorherige Generation nicht einbürgern konnte. So haben sie Gattungen von doppelter Funktion geschaffen, d.h. solche, die die Fortführer von Gattungen waren, die in der heimatlichen Literatur nie oder anders vorhanden waren, und unter diesem Vorwand dem zeitgemäßer erscheinenden, europäischen romantischen Gedicht angepaßt wurden. Pevcu ist eine Mischung des Liedes und der Ode, besitzt die gedankliche Erhabenheit der Ode und die durchsichtige Darstellungsweise des Liedes. So ist aber auch das Trinklied V Spomin Andreja Smoleta beschaffen, das eigentlich die slowenische Entsprechung des im deutschen und österreichischen Biedermeier heimischen „geselligen Liedes“, zugleich aber erhaben wie die Ode ist, und die Merkmale des romantischen Selbstporträts aufweist. In solchen Fällen können wir die Erfahrung machen, daß — obzwar nicht die Romantik mit der „Vermischung“ der Gattungen begann, sondern auch der deutsche Rokoko und Klassizismus mit Wieland und die deutsche Klassik mit Goethe und Schiller es bereits taten, — die dort noch verhältnismäßig klar zu umreißenen Gattungstypen in der Romantik umgewertet werden. Das Umschlagen von der einen Gattung in die andere dauert an, und zwar nicht bloß innerhalb einer Gattung (die

Lyriko-Epik, das in dramatischer Form geschriebene epische Gedicht — Epos usw. bei Byron und seinen Anhängern). Auch Prešeren ist bestrebt, immer mehr Valeurs und Akzente in ein Gedicht zu zwängen. Und da selbst die Versuche dieser ostmitteleuropäischen Dichter durch das nationale, gesellschaftliche Milieu, gegen das kämpfend, oder von dem bedrängt sie schreiben mußten, (sei es das Fehlen der nationalen Existenz, sei es die Zersplitterung der Nationalbestrebungen oder die dürftigen Möglichkeiten der Bestrebungen, den gesellschaftlich-wirtschaftlichen Rückstand zu beheben, usw.), bestimmt wurden, mündeten diese Versuche im seltensten Falle (höchstens bei Mickiewicz in einer Schaffensperiode schon während seines Exils) in die Empfehlung von utopistischen Lösungen. Und nachdem die Erkenntnis dieser Schranken auch auf die ausgesprochen dichterischen Bestrebungen der Dichter auswirkte, waren einige Ergebnisse des vergangenen Zeitalters in den Neuerungen immer präsent. Diese These gilt restlos — unseren anderswo zu erörternden Forschungen zufolge — auch für die ungarische und die polnische, in gewissem Maße sogar auch für die deutsche Literatur, in denen die Romantik aus der Klassik erwächst, trifft aber nicht völlig auf die tschechische und die slowenische Literatur zu, in denen der Klassizismus auf einer weniger weiten Ebene und weniger geschichtet den Stil eines Zeitalters ausmachte. Wenn Prešeren in seinem deutschsprachigen Gedicht um seinen Mitkämpfer, Matija Čop, trauert (Dem Andenken des Matthias Čop), beschwört er mit seinen Terzinen die Schlegelsche Dichtungsauffassung herauf, wobei er die Gestalt des romantischen Theoretikers in anschaulichen Bildern, ihn in den kosmischen Raum hineinsetzend, darstellt. Damit parallel entwirft er auch ein Bild des Patrioten, der der slowenischen Welt die slawische Welt näher gebracht hat, dann spricht er bitter über die Söhne, die sich vom Vaterland losgesagt haben. Nach alledem findet er zum Ausgangspunkt des Gedichtes zurück: der plötzliche Tod von Matija Čop läßt ihn die Unabwendbarkeit des gemeinsamen Geschicks, des gemeinsamen Lebenswegs erkennen. Der Abschied von dem Denker und Dichter, der das Unglück in sich trug, und dem ein ähnliches Schicksal zuteil wurde, ist von tragischem Ausklang. Im Vergleich zu diesem Gedicht knüpft sich die Variante in slowenischer Sprache (V Spomin Matija Čopa) mehr an die vorherige Epoche. Dieses Gedicht spricht im Ton der ovidisch-properzischen Elegie (vielleicht klingt es auch noch Catulls Ave atque vale an), seine weich dahinrollenden Distichen stellen der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens die Erneuerung der Natur gegenüber. Der romantische Denker erscheint durch die Erinnerungen des Dichters, und das slawische Zusammengehörigkeitsgefühl schimmert nur kaum wahrnehmbar durch (grobna na tvojem oči máteri Slávi rosé). Also fügt sich das deutschsprachige Gedicht ins von Prešeren geschaffene System der slowenischen Romantik ein, seine Terzinen und die Terzinen des Gedichts Krst pri Savici lassen die Töne der dichterischen Welterschöpfung mit der gleichen Kraft erklingen. Auch die zum Andenken von Čop geschriebenen slowenischen Distichen vertreten im Strom der slowenischen Romantik die elegische Variante des gedanklichen Gedichtes, das aus den Gedächtnisversen ausgebildet wurde, aber durch die Anklänge an den Ton der römischen Elegiker weisen sie (was die Angleichung der Antiken anbelangt!) in Richtung auf die Goetheschen Elegien hin. Es ist eine andere Frage, daß er im slowenischen Klassizismus Vorgänger dieser Art nicht antreffen konnte, und die Umprägung des Goetheschen Vorbildes in einem anderen Zusammenhang und aus einer anderen

Veranlassung verstärkt daher die romantischen Bestrebungen. Und das darf verallgemeinert werden: wenn Prešeren die Antiken einfängt, sie heranzieht, wenn er ihre Motive oder die Mythologie mit einer strukturgestaltenden Funktion bekleidet, dabei sind nicht die Gesetze der klassizistischen Ästhetik am Werke, und das Gedicht entsteht nicht unter dem Einfluß der klassizistischen Dichtkunst. Es ist eine ostmitteleuropäische Besonderheit: der Dichter muß mehrere Funktionen innehaben, um der Rolle des nationalen Dichters gerecht zu werden. Dementsprechend muß er die besten Ergebnisse mehrerer Dichter, mehrerer Stile der deutschen, der englischen und der französischen Literatur auf einmal, gegebenenfalls in einem Gedicht zur Literatur, zur Kunst erheben. Und daraus ergibt sich manchmal sein Vorzug: Mickiewicz, Mácha, Vörösmarty oder Prešeren eroberten für die Romantik auch Bereiche, die ihren „abendländischen“ Vorgängern und Zeitgenossen unbekannt geblieben sind. Prešerens Neuerung ist nicht nur für die slowenische Literatur von Bedeutung, wengleich man von ihm zu seinen Lebzeiten im Ausland oder in anderen Literaturen kaum Kenntnis genommen hatte. (Unter den Ausnahmen können der vorzügliche österreichische Dichter Anastasius Grün, dessen Erzieher er war, Čelakovský und Mácha erwähnt werden.) Das Wesen der Neuerung: die slowenische, von allen anderen abstechende Variante der Romantik. Prešerens nächste Verwandte sind die erwähnten ostmitteleuropäischen Dichter, aber die gemeinsamen Quellen, die gemeinsamen Inspirationen bringen ihn mit Byron und mit einer theoretischen Richtung der deutschen Romantik (mit den Gebrüdern Schlegel und ihrer Richtung) in Verbindung. Außer den Lektüren und den erlebten Zeitbedürfnissen, dem Talent und dem Verlangen nach Traditionsgebundenheit sowie der Art dieser Gebundenheit (dabei kommt nämlich die Absicht zur *Deformierung* mindestens in dem Grade zur Geltung wie die zur *Transformierung*) und dem Drang nach der Entfaltung der slowenischen Sprache formte noch ein nicht nebensächlicher Faktor an Prešerens Lyrik mit: die *Zweisprachigkeit*. Denn Prešeren hatte die Möglichkeit, die im Slowenischen herauszubildenden Gattungen, Gedichtsarten und Versformen auch deutsch zu versuchen, und von den Lehren der geschliffeneren Sprache in der slowenischen Sprache Gebrauch zu machen. Die Zweisprachigkeit gesellt sich mit einer Zweiheit in der Bildung. Ein bedeutender Teil seiner Lektüre ist deutschsprachig. Seine deutschsprachigen Gedichte fügen sich doch durch ihre Tendenz, Gedankenwelt und ihr Weltbild in erster Linie nicht in die deutsche Literatur, sondern in die slowenische ein. Sie knüpfen sich nicht an die novalissche Strömung der deutschen Romantik an, sondern vertreten aus Goethe, Schiller und den Gebrüdern Schlegel schöpfend, selbst innerhalb der deutschen Romantik einen Zweig, eine Richtung für sich (die sozusagen von den slowenischen Traditionen durchtränkt ist). Zugleich entfesselt diese kraftvolle Berührung mit der deutschen Literatur und Ästhetik (und auch die Tatsache, daß eine strenge Selbstbeherrschung dieser Berührung Schranken setzte) im slowenischen Dichter Energien, die zur Schaffung der muttersprachlichen Dichtung förderlich beitragen konnten.

Heute ist es kaum bestreitbar, daß die ostmitteleuropäischen Romantiken wertvolle Bereiche der europäischen Romantik darstellen. Unser Bild von der Romantik wird reicher, wenn wir auch die Romantiker dieser später blühenden Literaturen bei größeren Synthesen in Betracht ziehen. Die ostmitteleuropäischen Romantiken prägten solche Varianten der Volkstümlichkeit und der Nationaldichtung, des aposto-

lischen Bewußtseins und der patriotischen Lyrik-Epik, die in den sog. differenzierteren Literaturen größtenteils fehlten. Die slowenische Romantik nimmt im breiteren Kontext einen besonderen Platz ein, da sie nicht einmal solche einheimischen Vorläufer hatte wie die tschechische oder die slowakische Literatur, und so fallen die Formversuche des romantischen Dichters mit dem Vorgang der *Erschaffung der Literatur* zusammen.

Daraus folgt, daß die direkte Berührung mit den europäischen Literaturen in der ersten und in der zweiten Periode der Romantik Prešerens am häufigsten wahrgenommen werden kann. Von 1839—40 an „klassifiziert sich“ diese Romantik nicht nur, sondern sie vereinfachte sich auch. Anstatt der Formversuche drängen die tieferschürfenden, gestaltgewordenen Ergebnisse in den Vordergrund. Auf dem Horizont des Dichters erscheint die Menschheit immer häufiger (*Zdravljica*). Ein Dokument dieser (auch etwas zwangsläufigen) „Abklärung“, dieser letzten Rechenschaftsablegung, ist das Gedichtband aus dem Jahre 1847, der mit seinem thematischen Aufbau, seiner Komposition und seinen ausgereiften Gedichten auf eine lange Zeit der slowenischen Dichtung ein Beispiel gab. Prešerens Lebenswerk ist in diesem Band zu einem Vorbild geworden. Die unmittelbare Nachwelt begriff es aber nicht, erst eine spätere Generation tat es. Dann ist es klar geworden, daß Prešeren nicht nur eine Persönlichkeit von europäischer Größe in der heimatlichen Lyrik, sondern auch ein Dichter der Gegenseitigkeit und der terminologischen Gleichzeitigkeit mit der europäischen Romantik ist.

**Самоанализ и психологическое изображение**  
(К вопросу эволюции психологического метода Лермонтова)\*

Л. КАРАНЧИ

В историю русской литературы Лермонтов вошел прежде всего как лирик и создатель психологического романа<sup>1</sup>. В его творчестве ощутимо родство этих двух жанров, по своим внешним признакам далеких друг от друга. Без сомнения, Лермонтов — наиболее «психологичный» писатель своего времени. Ни Пушкин, ни Гоголь не могли бы написать эти слова:

«История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям»<sup>2</sup>

Почему Лермонтов «психологичнее» Пушкина или Гоголя? По всей вероятности, потому, что жизнь и судьбу человека он воспринимает в более трагическом, в более «конфликтном» плане. Лермонтов психологически глубже Пушкина настолько Печорин трагичнее и противоречивее Онегина.

Для того, чтобы понять природу психологизма в центральном произведении Лермонтова, необходимо рассматривать и предшествующее его творчество, в котором его психологический метод проходит своеобразный путь эволюции.

Творчество Лермонтова находится на грани романтизма и реализма и относится к тому времени, когда в русской литературе романтизм начинает уступать место реализму. Но именно творчество Лермонтова служит ярким доказательством относительности романтизма и реализма, и значения романтики в подготовке реализма.

\* Настоящая статья представляет собой часть более обширного исследования о проблемах психологического изображения в русской литературе XIX века.

<sup>1</sup> Хотя в творчестве Лермонтова видное место занимает также и драма и лиро-эпическая поэма, по своему стилю и жанровым признакам они уже относятся к прошлому и продуктивной роли в истории развития русской литературы не играли.

<sup>2</sup> М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4, М.—Л., 1959, 339. — В дальнейшем отсылки на это издание будут даваться в тексте, с указанием тома и страницы арабскими буквами.

В ранней любовной лирике поэта бросаются в глаза такие, психологически интересные стихотворения, как *Я не достоин, может быть . . .*, *Сентября 28, Я не унижусь пред тобою . . .*, *Прости! мы не встретимся больше . . .*, и др. Эти стихотворения возникли под знаком свойственного романтизму углубленного самоанализа. Это — наивная, но искренняя исповедь неопытного и чувствительного юноши о безответной страсти, о разочаровании, о тоске одиночества, о любви, обращающейся в ненависть, об отчаянных приступах укоризны и принужденной гордости, о любовании своим притворным равнодушием, и о том состоянии, в котором «расстаться казалось < . . . > трудно, но встретиться было б трудней». Эти темы вполне укладываются в эмоциональный мир романтики и в то же время они воспринимаются как «вечные» темы. Во всяком случае, в манере их разработки нет ничего специфически романтического. Написанные, повидимому, не для публики, а для себя, под непосредственным впечатлением и даже в процессе переживания, нередко экспромтом, стихотворения эти свободны от присущего романтике фейерверка стиля и образов, могли бы писаться в форме письма или дневниковой записи и напоминают внутренние монологи, выхваченные из стихотворного или даже прозаического романа. Некоторые мотивы этих стихотворений так и мелькают в драматических и эпических произведениях поэта, а самый способ лирического самоанализа получит впоследствии важнейшую роль в его психологическом методе. Наряду с непосредственностью и естественностью главное достоинство этих стихотворений — беспощадная искренность, благодаря чему некоторые чувства, о которых исповедует поэт (напр., оскорбленная гордость, за которой скрывается полупризнанное или совсем не признанное чувство одиночества и тоски) являются психологическими открытиями для русской литературы 30-х годов.

Таким образом, уже в своей ранней лирике Лермонтов выступает полноценным выразителем своего внутреннего мира. С первыми препятствиями молодой поэт сталкивается тогда, когда он пытается объективировать свои наблюдения над собственным душевным миром — т. е. в юношеских драмах, поэмах и прозе. Непосредственность и естественность ранней лирики в этих жанрах идет на убыль, что объясняется прежде всего сильным влиянием западноевропейской литературной традиции, в лирике Лермонтова менее заметным.

Драмам Лермонтова свойственна подчеркнутая мелодраматичность. Она накладывает сильную печать как на драматическое действие, так и на характеры героев и на приемы психологического изображения. При наличии некоторых удачных, истинно поэтических и эффективных деталей драмы Лермонтова, носящие к тому же ученический, экспериментальный характер, избыточны условностями и психологическим слабостями, присущими драматургии романтики вообще. Частичное исключение представляют *Странный человек* и *Маскарад*, многие сцены которых предвещают реалистическую социально-психологическую драму. С трудом преодолевает молодой драматург нравственную поляризованность характеров; стремление автора к смягчению схематического противопоставления отрицательного и симпатичного героя увенчивается не-

которым успехом лишь в указанных двух пьесах, в результате введения героев, обладающих как положительными, так и отрицательными свойствами<sup>3</sup>.

Роль психологического начала весьма значительна во всех драмах Лермонтова, что объясняется прежде всего большой внутренней чуткостью и необыкновенными душевными страданиями героев, а также и стремлением автора постоянно информировать зрителя о психологическом воздействии внешних событий на героев. Зритель является постоянным свидетелем душевного состояния, нравственного реагирования, намерений героев, их мнений о других лицах. Не остаются тайной ни добрые, ни злые эмоции; симпатичные герои и жертвы демонстративно переживают нанесенные им обиды, злодеи-интриганы — свою злость. Роль психологического подтекста в драмах Лермонтова еще очень незначительна; герои обнаруживают свой душевный мир, не случайно и стихийно а намеренно и сознательно. Согласно этому в психологическом изображении важнейшее место приобретает монолог. Монологи главных героев автобиографических драм Лермонтова близки к лирическим стихотворениям поэта той же поры, встречаются и текстовые совпадения. Но то, что в лирическом стихотворении производит живое и правдивое впечатление, в драматическом произведении может казаться фальшивым и неестественным. Число, объем и функциональная нагруженность<sup>4</sup> (порой перегруженность) монологов увеличивается тем, что монологи предназначены не только для изображения душевного состояния героев, но и для объяснения ситуаций, оборотов действия, нередко достаточно сложных и маловероятных. Так как злые поступки и намерения нуждаются, как правило, в особенно длительной мотивировке, монологи интриганов-злодеев иногда оказываются еще пространнее, чем монологи положительных лиц. (напр., монологи Соррини и Донны Марии в *Испанцах*, Дарьи в *Menschen und Leidenschaften*), в чем и состоит одна из причин искусственности их характеристики и психологического рисунка. К тому же монологи часто наполнены медитативными элементами, кое-как связанными с данными ситуациями, но все-же абстрактными, заменяющими отсутствующую в драме авторскую оценку.

Мелодраматичность может усиливаться и другими особенностями психологического рисунка: передачей душевного состояния через внешние признаки, при чем автор идет по линии наименьшего сопротивления и по существу не принимает на себя трудной обязанности психологического анализа. Подобные чисто внешние, нередко поверхностные средства психологического рисунка

<sup>3</sup> Напр., Арбенин-старший, в котором на минуту все же пробуждается сожаление к умиравшей жене (*Странный человек*) и отчасти Евгений Арбенин, соединяющий в себе нежную любовь к жене с демоничностью — наследием бурного прошлого (*Маскарад*).

<sup>4</sup> Напр., в драме *Странный человек* следующие слова Софьи: «... ломаю себе голову над его (Владимира) характером и не могу растолковать собственную страсть» (3, 270), имеют тройную функцию: обращают внимание на «загадочность» Владимира, дают характеристику эмоционального мира Софьи и готовят интригу.

проникают не только в речь действующих лиц<sup>5</sup>, но и в авторские ремарки<sup>6</sup>. Весьма наивным в лермонтовских драмах кажется изображение душевных преобразований, порой совершенно неожиданных и неподготовленных (напр., угрызения совести Соррини после смерти Эмилии, или сцена, в которой Донна Мария, просматривая полученные от Соррини подарки, вдруг осознает свой ужасный грех, продажу Эмилии иезуиту, недавно вполне равнодушно ею совершенную). Может быть, подобный иррационализм романтического психологизма, присущий не одному Лермонтову, в конечном счете подготавливает разложение характеров у Толстого и Достоевского; однако у Лермонтова подобные сцены психологически еще совсем неубедительны.

Законам этого же стиля подчиняются не только романтические поэмы Лермонтова<sup>7</sup>, но и психологический метод его первого прозаического опыта, незаконченного исторического романа Вадим. Разница лишь в том, что субъективизм, мелодраматический пафос и искусственность драматической композиции в романе охватывает и авторскую речь, содействуя дальнейшему усилению выпренности и безжизненности психологического рисунка. Это еще не стиль самого Лермонтова; тут господствуют наследственные схемы романтизма, устарелость которых все более осознается и современниками. Впрочем, роман не лишен психологического интереса: Лермонтов дает подробную характеристику внутренней жизни героя, неслучайно подчеркивая, например, склонность его к самоанализу, который, как мы видели выше, и в предшествующих произведениях писателя выступал основным средством психологической характеристики<sup>8</sup>. Однако в общем экспансивность романтики в психологическом изображении сказывается особенно заметно: за стилистическими украшениями, напоминая Марлинского, чаще всего нет настоящей психологической глубины. Совершенно ясно, что по этому пути нельзя дальше идти; необходимо отказаться от романтических крайностей и выработать новый стиль, соответствующий и требованиям безыскусственного и жизнеподобного изображения душевного мира.

<sup>5</sup> Напр., слова Нозми в Испанцах:  
Начну лишь ... а слова мешаются;  
То холод пробежит по телу вдруг,  
То жар в лицо ударится порой,  
И сердцу так неловко, так неловко!.. (3, 58)

или Юрия в *Menschen und Leidenschaften*:

Уф! как темно... как холодно... будто... будто железная рука выдавила последнюю каплю крови из моего сердца... (3, 244—245).

<sup>6</sup> Напр., в Испанцах: «Эмилия устремляет на Марию взор, хочет что-то сказать, но волнение мешает ей. Она целует крепко мачехе руку и, закрыв лицо, убегает» (3, 88).

<sup>7</sup> Особенности психологизма лермонтовских поэм, существенной роли в творческой эволюции поэта на сыгравших, данное исследование не коснется.

<sup>8</sup> Самоанализ Вадима может дойти до экспериментирования со своей душой: «Он (Вадим) хотел узнать, какое чувство волнует душу при виде такой казни, при виде самых ужасных мук человеческих — и нашел, что душу ничего не волнует» (4, 154).

Нетрудно заметить, что, говоря о своем герое, автор удовлетворяет собственной потребности психологического экспериментирования.

В следующем опыте прозы, в незаконченном романе Княгиня Лиговская психологический метод Лермонтова делает значительный шаг вперед по сравнению с драмами и Вадимом. Не случайно этот роман, отражающий многие особенности прошедшего и будущего психологического изображения, относится к числу тех, в основном не первоклассных, произведений русской литературы, которые служили предметом для самостоятельных исследований<sup>9</sup>.

По справедливому замечанию В. Виноградова, стиль романа Княгиня Лиговская «не порывает тесной связи с культурой стихотворного слова, но значительно ограничивает круг употребления поэтических выражений»<sup>10</sup>. Усиленно ищет Лермонтов и более содержательных и объективных средств психологического рисунка. Поиски эти вызваны более повседневным характером темы и сюжета, а также и самого героя. В новом романе Лермонтова нет сверхъестественных страстей, есть только продолжительная привязанность: нет невыносимых душевных страданий, лишь какое-то неприятное самочувствие; нет демонических интриг, только мелочная каверза. По своим внешним признакам Княгиня Лиговская реалистичнее Героя нашего времени. В то же время автобиографическое происхождение Печорина еще допускает некоторый субъективизм, не только в психологическом рисунке главного героя, но и во всей системе психологического метода романа. Вместе с тем в романе еще сохраняются некоторые условности предшествующих произведений. Не совсем еще исчезает пафос повествовательной речи, кое-где способствующий и высокопарности психологического рисунка. Сохраняется функциональная перегруженность некоторых деталей, содержащих и психологический анализ. Так, в споре в Печориным Красинский касается и таких тем (напр., своей общественной приниженности или привязанности к матери), которые уже и в монологах-исповедях драм казались неестественными и о которых в данной ситуации ему лучше было бы не говорить, так как, говоря о них, он — против воли автора — всего себя выдает своему противнику. В некоторых местах романа сохраняется и нагромождение внешних признаков, заменяющих собой психологическую интроспекцию:

Он (Печорин) побледнел, вздрогнул, глаза его сверкнули, и карточка полетела в камин. Минуты три он ходил взад и вперед по комнате, делая разные странные движения рукою, разные восклицания, — то улыбаясь, то хмурия брови . . . (4, 169, курсив везде мой — Л. К.)

Рассказчик, неоднократно ссылающийся на Лаватера и на френологию<sup>11</sup>, словно гордится тем, что по выражению лица он догадывается о переживаниях человека. Подробно описывая внешность Печорина, он сразу же подводит соответствующие характерологические и психологические итоги:

Он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался

<sup>9</sup> Особенно ценные наблюдения содержатся в статье: В. А. Грехнев. О психологических принципах Княгини Лиговской М. Ю. Лермонтова. *Русская литература* 1975, № 1, 36—46.

<sup>10</sup> В. Виноградов. *Стиль прозы Лермонтова, Литературное наследство*, тт. 43—44, М., 1941, 627.

<sup>11</sup> В *Странном человеке*: 3, 343, в *Княгине Лиговской*: 4, 167, в *Герое нашего времени*: 4, 367.

сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению; походка его была несколько осторожна для кавалериста, жесты были отрывисты, хотя часто они выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века . . . Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости . . . (4, 167).

Итоги писателя хотя отчасти и могут казаться субъективными и натянутыми (на каком основании, например, можно было судить о том, что Печорин следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости?), но они уже свободны от мелодраматического сгущения красок. Описание внешних проявлений внутренней жизни в этом романе Лермонтов применяет будто бы в качестве подставки, в силу необходимости, не зная еще ответа на вопрос, при каких условиях рассказчик имеет право заглядывать в душу своих героев. Этот вопрос занимает писателя в романе повсеместно: Конечно, ни одна отцветшая красавица не поверяла мне дум и чувств, волновавших ее грудь после длинного бала или вечеринки . . . Но я догадываюсь, что эти размышления должны быть тяжелы, несносны для самолюбия и сердца . . . (4, 189—190).

. . . казалось, она плакала, но так тихо, что если б вы стояли у ее изголовья, то подумали бы, что она спит спокойно и безмятежно. (4, 199).

. . . я удивляюсь, как это подозрение не потревожило его прежде, но уверяю вас, что оно пришло ему в голову именно теперь . . . (4, 245).

Возникновение этого вопроса свидетельствует о том, что Лермонтов ищет новых форм связи рассказчика с героем, таких форм, при которых авторская характеристика не будет казаться некомпетентным посягательством на личные дела героев. Таким образом, по сравнению с Вадимом в Княгине Лиговской сокращается не только число монологов, но и роль авторской интроспекции и вместе с тем растет значение психологической функции внешних признаков, которые автор, по-видимому, считает более мотивированными, естественными и объективными. Однако внешние признаки сами по себе не всегда могут точно передавать сущность характера или душевного состояния, поэтому рассказчик нередко прилагает к ним собственные комментарии, как мнение постороннего лица, как одно из возможных объяснений:

Об чем же она плакала, спрашиваете вы, и я вас спрошу, об чем женщины не плачут? слезы их оружие нападетельное и оборонительное. Досада, радость, бессильная ненависть, бессильная любовь имеют у них одно выражение . . . (4, 225),

— сообщает рассказчик о душевном состоянии Веры и только после этого он пускается в более глубокие объяснения, подчеркивая, что героиня и сама не осознает главную причину своих слез, тем самым оправдывая и собственную неосведомленность, и попутно указывая на то, что существуют душевные состояния, не поддающиеся объяснению словами.

В поисках психологического метода, свободного от романтического субъективизма и его стилистических крайностей, Лермонтов порой наталкивается и на художественные средства, достойные самых зрелых и опытных мастеров.

Князь Лиговской показывает гостю купленные жене серьги и не без хвастовства спрашивает Печорина, как он думает, сколько он за них заплатил. По словам рассказчика, «серьги по большей мере стоили 80 рублей, а были заплочены 75. Печорин нарочно сказал 150». После этого следует несколько замечательных строк:

Это озадачило князя. Он ничего не отвечал, стыдясь сказать правду, и сел на канапе, очень немилостиво поглядывая на Печорина. (4, 207). Авторское объяснение, т. е. психологическая характеристика в собственном смысле ограничивается сообщением о том, что князю совестно высказать правду, но из его немилостивых взглядов ясно, что он понял иронию Печорина. Сочетание внешних признаков с авторской интроспекцией в рамках крайне лаконичного сообщения — этот принцип диаметрально противоположен словесной и образной гипертрофии романтики и предвещает более зрелую, более объективную художественную технику, способную и без подробных объяснений уловить сущность изображаемого явления.

Однако в передаче более сложных и противоречивых душевных явлений Лермонтов пользуется, как правило, довольно сложным изобразительным аппаратом, в котором могут возвращаться остатки старой манеры. Вот, к примеру, описание сцены, в которой Печорин после разрыва с Лизаветой Николаевной едет к Вере:

«Многие жители Петербурга, прошедшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагодарной здешней земли, закрадывается в душу, приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце неспособно к энтузиазму, ум к размышлению. В подобном расположении находился Печорин. Неожиданный успех увенчал его легкомысленное предприятие, и он даже не обрадовался. Чрез несколько минут он должен был увидеться с женщиною, которая была постоянною его мечтою в продолжение нескольких лет, с которою он был связан прошедшим, для которой был готов отдать свою будущность — и сердце его не трепетало от нетерпения, страха, надежды. Какое-то болезненное замирание, какая-то мутность и неподвижность мыслей, которые подобно тяжелым облакам осаждали ум его, предвещали одни близкую бурю душевную. Вспоминая прежнюю пылкость, он внутренно досадовал на теперешнее свое спокойствие» (4, 200).

В общем отрывок написан в реалистическом тоне и в нем хорошо улавливаются главные черты данной психологической ситуации. Особенно удачно передается противоречивость расположения Печорина, его оцепенение перед встречей с любимой женщиной, его досада на свое спокойствие. Однако, благодаря сравнению с северным солнцем и «обобщенному» объяснению душевного состояния героя, в сцену закрадываются остатки прежней, субъективно-лирической манеры Лермонтова<sup>12</sup>.

Роман Княгиня Лиговская — сочинение экспериментальное и, пожалуй,

<sup>12</sup> Подробный анализ этого «психологического этюда» дается в кн.: Е. Михайлова. Проза Лермонтова. М., 1957, 173—174. Об изображении душевных противоречий в романе Лермонтова см. и ук. статью В. А. Грехнева.

не вполне удавшаяся попытка изгнать романтику из характера героя, а лиризм — из способов изображения. Опыт убеждает автора в необходимости глубокого и подробного самораскрытия в психологическом изображении. Господствующий тип эпохи Лермонтов продолжает усматривать в страдающем человеке, борющемся не только с окружающей его средой, но и с собственными противоречиями. В изображении этого типа, романтического по своему душевному складу так же, как и по своей судьбе, нельзя не обращать внимания на его собственные переживания и на его оценки окружающей жизни. Печорин Книжкини Лиговской мало нуждается в романтическом самораскрытии, зато он и недостаточно типичен для тогдашней действительности. Однако для безыскусственности самораскрытия романтического героя требуется такая жанрово-композиционная форма, в которой личность рассказчика совсем исключается, в которой романтическое самораскрытие героя может быть объяснено его собственным душевным строем. Такова форма дневника, переписки или воспоминания, психологическая содержательность которых уже доказана иностранцами и русскими предшественниками Лермонтова (Руссо, Стерн, Карамзин, Гете, Б. Констан, Мюссе<sup>13</sup>). Картина получится еще полнее и правдивее в случае сочетания такой формы с другими аспектами изображения, пожалуй, и с такими, которые сами по себе предоставляют меньше простора для обстоятельного психологического анализа. Такая комплексна форма создается Лермонтовым в Герое нашего времени — в итоговом произведении его поисков психологической изобразительности.

Когда в предисловии к Герою нашего времени Лермонтов говорит о том, что его герой — портрет не одного человека, а обобщенное изображение пороков целого поколения, он спорит не только со своими критиками, но и со своей прежней манерой и прежними принципами романтического субъективизма. Тем не менее спор этот может быть и средством самоубеждения автора, ведь та основа, на которой зиждется сюжет нового романа и образ главного героя — та же собственная жизнь автора, его собственный жизненный опыт, его собственные заботы, его собственные мучения. Об этом свидетельствуют и текстовые совпадения романа с ранними произведениями автора и некоторые сюжетные совпадения. Часто говорим, что Печорин — не сам Лермонтов, и это правда, поскольку с Лермонтовым не произошло все то, что происходило с Печориным, Лермонтов не играл ту же самую демоническую роль, которую пришлось сыграть Печорину. В чем Печорин расходится с Лермонтовым, это не что иное, как своего рода романтическое досказывание действительности. Лермонтов строит портрет героя своего времени так, что мир своих собственных реальных переживаний он дополняет их возможным продолжением и потенциальными последствиями. Для того, чтобы создать характер, типичный для действительности и подытоживающий ее, он, несомненно, пользуется методом субъективно-романтического домысла. Так Печорин становится носителем пороков целого поколения, «в полном их развитии». Это — не обыкновенный ре-

<sup>13</sup> О связи лермонтовской прозы с западноевропейскими литературами см.: Б. Томашевский. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. Литературное наследство, тт. 43—44, М., 1941, 467—516.

ализм; образ Печорина характерен для жизни не своей повседневностью, а именно необыкновенными, эпатазирующими чертами своего облика, пожалуй, своей фиктивностью, домыслом тенденций реально существующего. В предисловии к роману, защищая героя (и свой художественный метод) от нападений критики, Лермонтов вовсе не утверждает, что Печорин — абсолютно жизнеподобная фигура, подчеркивает только, что он не менее вероятен, чем те трагические и мелодраматические злодеи, в возможности существования которых читатели-современники безусловно верили.<sup>14</sup> Жизнеподобие фигуры поставлено в зависимость от способа изображения ее внутренней жизни.

В произведении, в центре которого поставлен такой характер, монологическая форма психологического рисунка снова получает право гражданства, не оправданное в драмах и оттесненное на задний план в Княгине Лиговской. При помощи монологической формы достигается более глубокая и правдоподобная мотивировка странного характера. В форме авторского рассказа психология Печорина казалась бы фальшивой, нередко даже сентиментальной. В форме исповеди самого героя мы принимаем ее как она есть. В Герое нашего времени Лермонтов не делает шаг назад от Княгини Лиговской, не отказывается от объективно-реалистического метода психологического изображения, не просто возвращается к монологической форме, а включает в этот метод исповедь героя, лирико-романтическую по своему происхождению, построению и стилю, но реалистическую по своей функции.

О том, что в Герое нашего времени Лермонтов уже уверенно владеет приемами объективно-реалистического рассказа, убедительно свидетельствуют те части романа, в которых он сам — или может быть, даже какое-то построннее, фиктивное лицо — выступает в роли повествователя. Таковы глава Бэла, до рассказа Максима Максимыча, в общем небогатая психологическим содержанием, а также и эпизод, озаглавленный Максим Максимыч, в котором происходит единственная встреча рассказчика с Печориным. О характере и о душевном состоянии Печорина в этой сцене можно судить лишь по впечатлениям рассказчика (впрочем и тут признающего зыбкость своих суждений<sup>15</sup>) от наружности героя. Сочувствие рассказчика в конце эпизода Максиму Максимычу, удрученному холодностью Печорина, является тоже своего рода отвлекающим маневром: читатель занят характером и поведением Печорина, а не огорчением штабс-капитана. Мастерски использует Лермонтов и прием объективно-реалистической характеристики героя через «третье лицо» — Максима Максимыча, простодушные наблюдения которого над Печориным вызывают интерес читателя к загадочной личности героя.

Что касается исповеди Печорина, она не является просто романтическим — точнее: взятым у романтизма и восходящим к лирическому самоанализу — способом психологического изображения, это — самораскрытие романтическо-

<sup>14</sup> В черновике Лермонтов выдвигает еще более «легкие» требования относительно достоверности Печорина, сравнивая его не с «трагическими и мелодраматическими злодеями» вообще, а прямо с Вампиром и Мельмотом. См. ук. статью Б. Томашевского, 496.

<sup>15</sup> «Впрочем это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо» (4, 332).

го характера, по-своему воплощающего многие характерные черты эпохи. Исповедь Печорина начинается тогда, когда герой уже показан читателю в разных аспектах и в разные полосы его жизни<sup>16</sup>. Мы сейчас не коснемся вопроса, в какой мере некоторые эпизоды могут служить целям постепенного пополнения характеристики героя (в Тамани и в Фатальисте сильно чувствуется, что первоначально они написаны как самостоятельные рассказы). Полностью самохарактеристика Печорина развертывается в рассказе Княжна Мери; психологический метод романа должен быть рассматриваем прежде всего по этому рассказу. Журнал Печорина — такая же исповедь «только для себя», как ранние стихи Лермонтова — свободен от недостатка Исповеди Руссо отмеченного автором в предисловии к журналу Печорина. Благодаря такому способу раскрытия души, в Герое нашего времени достигается большая глубина не только в психологическом изображении главного героя, но и в освещении других лиц; Печорин имеет право на то, на что сам рассказчик у Лермонтова может не иметь права: заглядывать во внутреннюю жизнь своих знакомых и высказывать свои суждения о них. По справедливому замечанию Е. Михайловой, «диапазон Печоринской рефлексии чрезвычайно широк»<sup>17</sup>.

Характерно, что психологические записки Печорина в своем большинстве представляют собой не изображение душевного состояния в узком смысле слова, а или более общую самохарактеристику, или философски углубленные размышления на психологические темы, для которых данное душевное состояние или переживание служит лишь исходным пунктом. Лермонтову важно, что Печорин, как человек интеллектуального склада, склонен к рефлексии, но для него не безразлично и то, какими мыслями занят герой. Не случайно Печорин даже в бессонную ночь перед дуэлью больше думает о смысле своей, полной трагических противоречий, жизни, нежели о шансах поединка.

С другой стороны, в дневнике Печорина не оставляется без внимания ни одно сколько-нибудь значительное реагирование героя на происходящие с ним или около него события, ни одна из сколько-нибудь значительных его рефлексий. При этом бросается в глаза не только глубина и обстоятельность изображения душевных явлений, отмеченные уже в предыдущем романе Лермонтова, но и беспощадная искренность самопознания и самоанализа, подчеркиваемая порой и романтическим пафосом стиля печоринского журнала. Вот несколько примеров:

«У меня врожденная страсть противуречь; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противуречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдает меня крещенским холодом, и, я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя. Признаюсь еще, чувство неприятное, но знакомое пробежало слегка в это мгновение по мо-

<sup>16</sup> Самохарактеристика Печорина дается уже в повести Бэла, в его длинном монологе, обращенном к Максиму Максимычу. В этом монологе раскрываются важные черты характера героя, однако цель его в данном случае, пожалуй, не столько психологическое углубление изображения, сколько возбуждение интереса читателя и подчеркивание общественной сущности «болезни» Печорина.

<sup>17</sup> Е. Михайлова. Проза Лермонтова, 308.

ему сердцу: это чувство было зависть; я говорю смело «зависть», потому что привык себе во всем признаваться» (4, 365).

«Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? <...> Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности . . .» (4, 401).

«Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, любить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью!» (4, 414)

«... она проведет ночь без сна и будет плакать. Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение. Есть минуты, когда я понимаю Вампира!.. А еще-слышу добрым малым и добиваюсь этого названия.» (4, 423).

«Я иногда себя презираю . . . не оттого ли я презираю и других?.. Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе» (4, 427).

«... верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе силы необъятные; но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья . . . Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья — и никогда не мог насытиться.» (4, 438)<sup>18</sup>

<sup>18</sup> В ряду беспощадных самораскрытий Печорина своеобразное место занимает его пространная исповедь, обращенная к Мери («Да! такова была моя участь» и т. д., 4, 405—406). Монолог этот, как известно, взят почти дословно из второго действия драмы Два брата (3, 505—506), где он явно выступает как исповедь самого автора и хотя звучит несколько наивно, манерно и жеманно, именно поэтому хорошо укладывается в мелодраматическом окружении. Настроения и мысли, открываемые в монологе, могут быть характерны и для Печорина, и перенесение их из драмы в роман, из монолога Александра в монолог Печорина может даже казаться последствием объективации первоначального лирико-психологического мотива. Однако, можно ли предполагать, что Печорин искренно изливает свои чувства перед Мери,

В Герое нашего времени Лермонтова продолжают интересовать сложные, комплексные эмоции и переживания. Вот душевное состояние Печорина на дуэли, после выстрела Грушницкого:

«Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого рода чувство кипело тогда в груди моей; то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такой уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить, как собаку...» (4, 449).

Этот отрывок интересен и тем, что в нем передается неумение Печорина разобраться в собственном внутреннем мире. В отличие от некоторых, аналогично построенных деталей Княгини Лиговской, тут имеем дело не с настоящей или притворной неосведомленностью рассказчика, а нерешительностью самого героя, мотивируемой его душевным состоянием в данную минуту, т. е. не столько с психологией характера, сколько с психологией ситуации.

В Печорине могут сочетаться такие, далекие друг от друга эмоции, как грусть и ядовитая злость (4, 426); скача за Верой, он и молится, и проклинает, и плачет и смеется одновременно (4, 455). В подобных случаях мы уже имеем дело не просто с комплексными, но контрастными душевными состояниями. Их Печорин наблюдает не только в себе, но и в других лицах: он замечает, когда взгляд княжны Мери, стараясь выразить равнодушие, выражает досаду (4, 374), или, когда она прикрывает свое волнение притворной веселостью (4, 423). Показ противоречий характера — одно из средств преодоления односторонности героев. Лермонтов неоднократно подчеркивает моральную двойственность Печорина, проявляющуюся в психологических противоречиях. Печорину свойственно противоречие душевного одиночества и потребности любить, холодной рассудочности и приступов страстей, господства волевого начала в отдельных проявлениях поведения и конечной неспособности действовать, губительного демонизма и самой естественной жалости к собственным жертвам. Под влиянием новой встречи с Верой ему на минуту кажется, что молодость его возвращается; на минуту ему становится тяжело, когда целые сутки он не видит Мери; в бешеной скачке он бросается за Верой, когда она окончательно покидает его (тут еще противоречие, что неудача сравнительно быстро отрезвляет его и даже настраивает на иронические замечания); при последней встрече с Мери он чуть ли не падает к ногам ее; вообще он огорчен тем, что он так часто вынужден разыгрывать «жалкую роль палача или предателя». Не будет преувеличением сказать, что Печорин — характер не просто противоречивый, а, наперекор

которую он совсем не уважает? (Вернер или даже Максим Максимыч — совсем другое дело!) Нет ли тут фальши и притворства? Такому впечатлению содействуют и вводные слова Печорина, в которых говорится, что, произнося этот монолог, он принимает глубоко тронутый вид. Ведь не искренен же Печорин, когда свои излияния перед Мери он объясняет тем, что она в нем разбудила воспоминание о погибшей «лучшей половине» его души! Объективное звучание этого противоречивого монолога таково, что, начав с притворства и аффектации, Печорин все же невольно высказывает искренние чувства и подлинно пережитые мысли о своем одиночестве, разочаровании и отчаянии.

внешней видимости, весьма неопределенный, колеблющийся, что однако, не уменьшает, а наоборот, усиливает жизненность и правдоподобие его характера. Не менее значительно, что Печорин и сам осознает свою двуликость и он об этом не только пишет в своем журнале («Я иногда себя презираю»), но и говорит доктору Вернеру:

«Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия; Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...» (4, 442).

Тут дело уже не в «обыкновенной» противоречивости, а в полной душевной раздвоенности<sup>19</sup>. Лермонтов в данном случае продолжает проблематику, начатую Горфаном и Гоголем и предвосхищает Достоевского, Двойник которого возник несколько лет спустя<sup>20</sup>. Вместе с тем Лермонтов ставит под сомнение «духовное единство» человека, открытие которого в русской литературе приписывается Пушкину, разложение же Достоевскому и Толстому. Раздвоенность Печорина еще не принимает болезненных размеров (дань излюбленной теме 30-х годов, теме сумасшествия, Лермонтов отдает в других своих произведениях, напр. в Маскараде и в Штоссе), но порой приближает героя к полному разладу с самим собой. Является ли это у Лермонтова последствием традиции романтических крайностей или психологическим открытием всматривающегося в глубины души художника — трудно сказать. Скорее всего и тут, как во многих других случаях, приходится говорить о таких тенденциях романтики, которые могут входить и в организм реалистического метода.

В рассказе Княжна Мери Лермонтов изображает не только целые характеры и отдельные психические явления, но и цепь психологических происшествий. Так, он показывает эволюции любви Мери к Печорину. В рассказе среднего объема Лермонтов стремится создать впечатление постепенности и текучести изображаемого процесса; он бережно следит за тем, чтобы победа Печорина не казалась слишком легкой и быстрой: внутренний процесс, охватывающий около месяца, он разбивает на ряд моментов, отделяя их друг от друга разными, относящимися к другим плоскостям композиции, элементами и тем самым «растягивая» изображаемый процесс. В общем последовательность главных моментов развития чувства Мери такова:

<sup>19</sup> О своей раздвоенности говорит Печорин и в большом монологе, обращенном к Мери: «Я сделался нравственным калеккой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, — тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины...» (4, 405).

См. прим. 18.

<sup>20</sup> Исследователями отмечено родство Печорина с мыслящими и страдающими героями Достоевского. По В. Виноградову, изображением контрастных переживаний Печорина (наслаждение всем тем, что гибелью грозит, упоение чужими страданиями) Лермонтов подготавливает путь Достоевскому (В. Виноградов. Ук. статья, 610).

1. Пробуждение любопытства к Печорину, как к «герою романа в новом вкусе»;
2. Досада на Печорина, залучающего к себе ее гостей, а с ней не торопящегося познакомиться и даже посрамляющего ее покупкой ковра;
3. Мнимая победа на бале, где Печорин все же приглашает ее на танец, ведет себя очень «покорно», спасает ее от пьяного господина, а косвенным намеком на то, что она ему давно нравится, продолжает льстить ее тщеславию;
4. Снова досада и беспокойство за равнодушие Печорина;
5. Радость и торжество при мысли, что Печорину неприятны ее равнодушие и холодность;
6. Испуг, вызванный тем, что Печорин надо всем издевается, особенно над чувствами;
7. Изменение отношение Мери к Грушницкому; признание ее Печорину, что она нуждается в его обществе; изо дня в день усиливающаяся меланхолия;
8. Волнение под впечатлением рассказа Печорина о его несчастной жизни; недовольство собой, обвинение себя в холодности;
9. Наблюдение Печорина: «Куда девалась ее живость, ее кокетство, ее капризы, ее дерзкая мина, презрительная улыбка, рассеянный взгляд?»
10. Княжне все тягостнее без Печорина, ей хочется с ним говорить, «ей мешают — ей захочется вдвое более»;
11. Мери не противится рукопожатию Печорина;
12. Болезнь, вероятно из-за пережитых волнений;
13. Упреки Печорину, горечь и быстро гаснущая надежда;
14. Любовное признание Печорину после поцелуя Печорина.

За отдельными моментами нетрудно заметить и своеобразную логику происходящего в Мери эмоционального процесса: любопытство — досада — чувство торжества — пробуждение желания любви — любовь — неумение скрывать свои чувства. Эта психическая прогрессия может казаться не только очень точной, но даже слишком правильной. Нужно, однако, иметь в виду, что Лермонтов, использовавший композиционный опыт некоторых западно-европейских романов, из русских писателей впервые берется за изображение такого длительного сложного психического процесса (вспомним, как лаконично Пушкин сообщает о влюбленности Татьяны). Читатель, между тем, становится свидетелем и психологии Печорина, управляющего этим процессом и использующего в своих целях и Грушницкого. Предпосылки симпатии Мери к Печорину по существу даны с самого начала; когда, собственно, симпатия эта переходит в любовь, трудно сказать, тем более, что это, с одной стороны, не совсем ясно и самой героине, а с другой стороны, обо всем процессе мы узнаем лишь по переживаниям, намерениям, выводам Печорина, по его впечатлениям от поведения Мери. В Герое нашего времени внутренний мир других персонажей интересен прежде всего настолько, насколько он свидетельствует об отношении самого Печорина к другим героям. И все же в изображении отношения Печорина и Мери, в рамках монологической композиции, уже показываются очертания того психологического метода, который в русской литературе сложится позже в Обломове Гончарова, а затем у Толстого, и в котором формирование эмоциональных связей будет рассматриваться со стороны всех затронутых лиц.

Это — одно из значительнейших итоговых достижений эволюции лермонтовского психологического метода.

Дальнейшая эволюция этого метода будет совершаться в творчестве учеников Лермонтова. Самый образ Печорина в известной степени предвещает героев Достоевского. Композиционный тип романа, созданный Лермонтовым в Герое нашего времени, не получил широкого распространения в русской литературе, но тип психологической повести, выработанный в Княжне Мери, послужил образцом для таких выдающихся произведений русской прозы, как Дневник лишнего человека Тургенева, Записки из подполья и Кроткая Достоевского, Семейное счастье и Крейцеров соната Толстого, Скучная история Чехова, Мысль Андреева и др. За монологической композицией этих произведений, однако, скрывается уже более отдаленная, чем в романе Лермонтова связь между личностью автора и героя.



## О природе трагического и катарсиса эпических произведений Льва Толстого

### З. ХАЙНАДИ

#### 1. Искания путей «преодоления» трагедии: соединение трагического с эпическим

Трагедии и трагические произведения всегда вызывали живой интерес не только в литературных кругах, но и в обществе в целом, ведь они занимают одну из самых важных *онтологических* проблем человечества. Самая прославленная строка Гамлета («Быть или не быть, вот в чем вопрос») касается существенной проблематики онтологии. Но у каждого трагического героя был свой гамлетовский вопрос.

Сфера искусства охватывает все явления и законы природы, общества и человеческой жизни. Но среди всех видов и жанров искусства трагедия наиболее тесно связана с человеком. Трагедия немыслима вне человеческой сферы. Нет «божественной трагедии», нет трагедии в мире животных или растений. Если мы осознаем трагедию там, где непосредственно не изображается жизнь человека то, наблюдая внимательнее, мы сразу обнаруживаем под оболочкой аллегории живые черты человеческих характеров. Примером может служить сцена из жизни вогулов, которую Толстой оценил выше шекспировских трагедий:

«И недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов. Одним из присутствующих описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в оленьи шкуры, изображают — один самку оленя, другой — детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник все ближе к преследуемым. Олененок измучен и жмется к матери. Самка останавливается, чтобы передохнуть. Охотник догоняет и целится. В это время птичка пищит, извещая оленей об опасности. Олени убегают. Опять преследование, и опять охотник приближается, догоняет и пускает стрелу. Стрела попадает в детеныша. Детеныш не может бежать, жмется к матери, мать лижет ему рану. Охотник натягивает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают, и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач.

И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства»<sup>1</sup>.

Толстой подчеркивает великую силу влияния трагедии на читателя и зрителя и придает большое значение нравоучительной и воспитательной роли трагедии. В критическом очерке «О Шекспире и о драме» (1903) он называет трагедию «одной из частей искусства, едва ли не самой влиятельной».

В силу большого влияния трагедий на зрителей и читателей, отношение к ней различно. Некоторые философы, начиная с Платона, враждебно относились к трагедии, а другие, во главе с Аристотелем, восторженно поддерживали ее. Платон изгоняет из своего идеального государства трагедию (и поэзию вообще), потому что она «апеллирует к самому низшему элементу души — *неразумному* (чувственному) и наносит вред самому высшему — *разумному*. . . По его мнению, трагедия подчиняет нас нашим страстям (научившись переживать страсти других, мы не можем сдерживать и свои собственные), в то время как Аристотель утверждает, что трагедия избавляет нас от наших страстей («очищение страстей»)»<sup>2</sup>. И так как поэзия говорит более об общем, тогда как история о единичном, Аристотель литературу считал «философичнее и серьезнее» истории.

С древних времён трагедию ошибочно воспринимают как искусство «хаоса», «неразумного», «случайного», без учета того, что трагедия показывает диалектическое взаимоотношение «случайности» и «необходимости», «разумного» и «неразумного».

Не только отдельные философы и философские школы, но даже и некоторые государства отнеслись критически к трагедии. В древней Индии, в Испании XVII века, по религиозным причинам и запретам жанр трагедии не возник. Индийский буддизм и браманизм, которые были тесно связаны с метампсихозом (сансара — перемещение духа) так же ставили вопросительный знак над правом трагедии на существование, как и испанский католицизм. И было время, когда ставилась под сомнение сама возможность трагического искусства в эпоху социализма<sup>3</sup>.

Критики предвещали «смерть» трагедии и во время возникновения реалистического романа. Но трагедия не «умерла», а обновилась в рамках эпического повествования. Роман оказался самой подходящей формой для литературного выражения, так как в силу своей «эластичности» он смог вобрать в себя раз-

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой о литературе, ГИХЛ., М., 1955. стр. 437.

<sup>2</sup> К. Варналис. Эстетика-Критика, Изд. Иностранной лит., М., 1961. стр. 44.

<sup>3</sup> Достаточно сослаться на споры о трагедии, которые велись в 50 годы. Их результаты были подытожены в «Краткой литературной энциклопедии» так: «. . . Но если трагическое понимать в духе его классических образцов, во всем неотменимом человеческом богатстве его мотивов — отчаяния и свободы духа, страдания и красоты, скорби и героизма, то трагическое — необходимая категория для литературы социалистического реализма как 'катарсис', как урок сострадания и отваги.» (Краткая литературная энциклопедия, Изд. «Советская энциклопедия», гл. ред. А. А. Сурков. М., 1966. стр. 599.) Заметим, что в этом утверждении подчеркивается и ставится на первое место катарсис, как самая существенная сторона трагического.

личные жанры прошлого. «Европейские литературы вышли из детства — и теперь ни на кого не подействует не только какая-нибудь идиллия, сонет, гимн, картинка или лирическое излияние чувства в стихах, но даже и басни мало, чтобы дать читателю. Это все уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь, в которой, как в большой картине, всяческий читатель найдёт что-нибудь близкое и знакомое ему»<sup>4</sup>.

В литературе XIX века жанровое развитие романа было тесно связано с возможностями решения трагических конфликтов в форме эпического повествования. Исследователи долгое время изучали проблему трагического и катарсиса только в драматических произведениях, но позже эта проблема рассматривалась ими и в эпических жанрах. Особенно в советской эстетике и литературной критике трагическое и катарсис связываются не только с трагедией, но и с другими жанрами литературы, проникнутыми трагической тональностью: поэмами, лирикой, романами, новеллами и т. п.

«Герой реалистического романа XIX века — как замечает Б. И. Бурсов, лицо трагическое или, во всяком случае, глубоко драматическое. В целом XIX век — век высокой, гуманистической и реалистической, однако не осуществляющейся мечты. На Западе и в России по-разному складывались и разрешались эти трагические или глубоко драматические ситуации, в которых неизменно оказывается герой реалистического романа»<sup>5</sup>.

Великая французская революция (как «целое», «масса») и Наполеон (как «индивидуум») сильно влияли на литературу первой (и даже второй) половины XIX века. Эта проблема получает своеобразное изображение и в романтической и реалистической литературе Запада также, как и в русской. Немалое место занимает проблема «культы» Наполеона и его преодоление в творчестве Достоевского и Толстого.

Конечно, трагический характер известного онтологического вопроса время от времени меняется. Подобно другим эстетическим категориям, трагическое в различные эпохи остается и неизменным, и в то же время переменчивым по социально-исторической природе коллизий, которые оно претворяет. Например, Толстого только в начале творческого пути занимают вопросы, стоявшие в центре внимания романтического героя, типа «Кто я?», «Почему я здесь?», в дальнейшем толстовского героя волнуют вопросы «В чем смысл моей жизни?», «Куда я иду?». Акцент с искания «конечной» цели смысла жизни переносится на самую жизнь, то есть на вопрос «Как жить?», «Что делать?» В изображении психологии героев Толстого более интересует их «процессуальная», нежели «результативная» сторона (Н. Н. Арденс).

«Трагический характер развития человека XIX столетия был открыт — и философски и художественно — задолго до Толстого. Об этом достаточно убедительно говорит философия искусства Гегеля, трагическое искусство Гете („Фауст“), «Человеческая комедия» Бальзака. Русская литература, начиная с Пушкина, стремилась показать, что у человека есть выход из трагического

<sup>4</sup> И. А. Гончаров. Собрание сочинений, т. VIII. Гослитиздат, М., 1955. стр. 211.

<sup>5</sup> Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман. Изд. Академии Наук СССР, М.—Л., 1963, стр. 31.

состояния — в разрешении тех вопросов, которые были жизненно необходимы для народа»<sup>6</sup>.

Нельзя сказать, что в западной литературе не было сделано попытки, чтобы «избежать трагедию» (именно «избежать», а не «преодолеть» ее). Западные писатели часто искали выхода из безысходного положения в «вечной женственности» (Ewig-Weibliche), но в конце-концов им так и не удалось найти «успокоительного выхода». Нельзя считать окончательным решением решение поставленной проблемы в финалах «Фауста» Гете и «Трагедии человека» Имре Мадача.

Русские писатели-реалисты уже не искали выхода из трагического положения в вечной женственности. Но и само трагическое положение, в котором находились герои западноевропейского и русского романов, было разным.

При сравнении трагического героя в западноевропейском и русском романах Б. Бурсов приходит к выводу, что «трагизм и драматизм героя западноевропейского романа — это в основном трагизм и драматизм, обусловленный совершившимся и совершающимся.» Это, по всей вероятности, объясняется тем, что западноевропейские писатели после «июньской революции» начали свою творческую работу уже в консолидированных условиях буржуазного общества. Они ненавидели политический и общественный режим своего времени, но не видели реальной возможности его изменения и стали критическими наблюдателями капитализма (Г. Лукач)

«Трагизм русского романа — продолжаем цитату Бурсова — в большей степени трагизм того, чему еще необходимо свершиться, — следовательно, в каком-то смысле *трагизм рождения* будущего. Но раз так, то это означает, что для русского романа более характерны поиски путей преодоления трагизма, для соединения его с эпосом.

Герой русского романа, являясь лицом трагическим, несет в себе в той или иной степени возможности выхода на путь эпического действия. В этом отношении особо выделяется герой Толстого, в известном смысле воссоединяющей в себе черты трагичности и эпичности»<sup>7</sup>.

Толстой принимал участие в тех общественных схватках, в которых формировалась русская жизнь. Он работал мировым посредником в земстве, участвовал в переписи населения и в организации помощи голодающим крестьянам. и мн. др. Эти факторы тоже способствовали тому, что Толстой не только извне наблюдал но и изнутри пережил те события, которые он изображал в своих произведениях. В пореформенной России «все переверотилось», созрела возможность революционной ситуации. Творчество Толстого носит на себе трагический отпечаток отмирания старого и рождения нового общества. Трагический конфликт сложившейся революционной ситуации можно охарактеризовать словами К. Маркса и Ф. Энгельса, как «коллизию между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»<sup>8</sup>. Трагическое в искусстве всегда отражает жизненные конфликты, борьбу непримиримых сил, каждая из которых обусловлена историческими закономерностями.

<sup>6</sup> там же.

<sup>7</sup> там же.

<sup>8</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. т. I. М., 1957. с. 31—32.

Лев Толстой как гениальный художник не мог не отразить некоторые стороны этой революции. (В. И. Ленин)

Однако, многие критики пытаются определить специфику творчества Льва Толстого в «стремлении избежать трагедии» (Р. Поджоли), а Д. Мережковский категорически заявляет, что так как у Толстого «нет героев, то нет и трагедии. . .» Некоторые буржуазные критики усматривают якобы *трагический* характер творчества Толстого в его религиозных исканиях. Более убедительна концепция Б. Бурсова, определяющего специфику творчества Толстого в стремлении к «преодолению» трагедии. Но даже концепция «преодоления» трагедии применима только к таким толстовским героям, как Пьер Безухов, Константин Левин и Нехлюдов, которых часто называют «истинно толстовскими». Рассматривать отличительную черту толстовского героя в Пьере, Левине, Нехлюдове и в подобных им типах, и ставить их в качестве примера возможной развязки трагедии, не имея в виду других толстовских героев, типа Андрея Болконского и Анны Карениной — является неправомерным в исследовании этой проблемы. Нам представляется более доказательным и убедительным рассмотрение специфики трагического и катарсиса в тесной взаимосвязи двух основных типов толстовских героев. Ведь, например, в романе «Анна Каренина» оба центральных героя (два основных типа Толстого), хотя по разному пути, но все-таки идут к катастрофе: Анна, следуя своим чувствам («уму сердца»), а Левин, подчиняясь своему разуму («уму ума»), приходят к самоубийству. Толстой таким образом дает синтез трагизма русской жизни своего времени.

Проблема наличия или отсутствия трагедии в произведениях Толстого впервые была поднята Д. Мережковским в книге «Л. Толстой и Ф. Достоевский». Мережковский, анализируя романы Толстого, приходит к следующему неверному выводу: «Итак, в произведениях Л. Толстого нет характеров, нет личностей, нет даже действующих лиц, а есть только созерцающие страдающие; нет героев, а есть только жертвы, которые не борются, не противятся, отдаваясь уносящему их потоку стихийно-животной жизни. Только что вынырнув, показавшись на поверхности, эти человеческие лица, тотчас же снова поглощаемые стихиями, уже навеки погружаются и тонут в них.

А так как нет героев, то нет и трагедии: всюду завязываются отдельные трагические узлы, но, не разрешаясь в человеческой личности, снова уходят в безличное, безмысленное, безвольное, нечеловеческое; нет и объединяющей развязки, того, что древние называли *катастрофой*. В океане безбрежного эпоса все волнуется, движется, как отдельные блески и трепеты волн, все рождается, живет, умирает и снова рождается — без конца, без начала.»<sup>9</sup>

Определять «исчезновение, поглощение всех человеческих ликов (. . .) в океане безбрежного эпоса» как «один из последствующих *напевов* толстовского творчества»<sup>10</sup> глубоко неверно.

Провозгласить исключительными носителями идей Толстого Лукашку, Ильюшку, Платона Каратаева, Фоканыча и сектанта (в финале «Воскресения»)

<sup>9</sup> Д. С. Мережковский. Полное собр. соч. т. 10. Тип. тов-а И. Д. Сытина, М., 1914. стр. 66.

<sup>10</sup> Там же. стр. 55.

и видеть лишь в них олицетворение русского национального характера — является грубым упрощением сложного поэтического мира писателя. У Толстого действие нередко принимает драматический и трагический характер. Трагедию нельзя считать чуждой художественному миру Толстого. В толстовском искусстве есть трагизм, который отличается от романтической концепции трагического, но в то же время отличается и от концепции трагического современных ему писателей Ф. Достоевского и И. Тургенева. Раскрытие специфики концепции трагического и катарсиса толстовской поэтики — цель настоящей работы.

Мы согласны с мнением А. Фейера, в том что «... Андрея и Анну нельзя исключить из той композиции, в которой они играют важную роль, также нельзя считать безысходное состояние, крах и трагедию чуждыми толстовским героям. Нельзя рассматривать отличительную черту толстовского героя в «преодолении» трагедии, также как нельзя перенести трагическое сознание в романтическую эпоху. В толстовском искусстве есть «трагедия», решительно отличающаяся от романтической концепции трагического, она имеет специфический поромантический характер»<sup>11</sup>.

Пытаясь определить толстовского героя, М. Вогюэ, Р. Роллан, Б. Бурсов и другие критики часто противопоставляют его тургеневскому, говоря, что тургеневский герой оказывается в трагическом положении потому, что «у него нет возможности перехода на более высокую ступень развития». Разве для Андрея Болконского или Анны Карениной в определенный момент их развития существует такая возможность? Для Андрея и Анны наступает такой момент жизни, когда «развитие», поскольку они считают его компромиссом, то есть примирением с действительностью, становится невозможным. В образах Анны Карениной и Андрея Болконского нарисованы Толстым такие типы трагического героя, которые ставят вопросительный знак над возможностью достижения идеала. В обоих типах мы видим человека, который без веры в счастье стремится к нему. Пьер и Левин, наоборот, верят в достижение идеала, они уверены, что неудача и поражение носят только временный характер и стремление к счастью обязательно увенчаться успехом, несмотря на то, что их мечты и представления, сталкиваясь с действительностью, часто рассеиваются. Моральная эволюция характера возможна для них, но интересно, что от этого образ, например, Левина, не менее трагический. В образе Левина вырисовываются контуры нового типа трагического героя Толстого, исследование которого нельзя избежать, изучая концепцию трагического и катарсиса Толстого.

Толстой стремится к синтетическому показу трагизма русской жизни. В этом он отличается от изображения трагизма в психологическом плане Лермонтовым, и социальном плане Гоголем. Он рассматривает трагизм в психологическом, этическом и социальном планах. Сочетает в своем изображении аналитический и синтетический методы, что вызывает в читателе иллюзию тотального изображения жизни. «... Подлинная специфика Толстого — утверждает Л. Гинзбург — это в своем роде единственное сочетание аналитического начала с синтетическим. Нет, вероятно, в мировой литературе более мощного изобра-

<sup>11</sup> Fejér Á.: Lev Tolsztoj és a lélekábrázoló regény problémája (Лев Толстой и проблема психологического романа) (Kandidátusi értekezés) Szeged, 1974. p. 270—271.

жения явлений жизни в их психологической цельности и в плотской их трехмерности, материальности»<sup>12</sup>.

Для многостороннего показа русской жизни у Толстого одноплановая конструкция романа заменяется двумя- или многоплановой композицией. Произведения с однолинейной композицией освещают проблему с одной точки зрения, а в многолинейных композициях фокус колеблется и освещает то это, то другое событие. Прием двухплановой (в частности и многоплановой) композиции во многом напоминает конструкцию греческих драм.

Как указывает Х. Д. Ф. Китто в книге «Форма и значение в драме»<sup>13</sup>, в трагедиях Софокла и Эсхила два плана: человеческий и божественный, то есть психологический и метафизический. (Например, убийство Клитемнестры мотивировано и с человеческой, и с божественной точки зрения.) Два плана обобщают события; указывают на то, что события, изображенные в трагедии, хотя партикулярные, но в то же время они являются и манифестацией закона. Двойной план служит *генерализации* основной темы. Конечно, мы имеем дело с двухплановой конструкцией и тогда, когда оба плана относятся к человеческим отношениям.

Например, измена Анны Карениной повторяется в миниатюрных *liaison-ax* Облонского, Бетси Тверской и других. Функция повторения — обобщение темы. Кроме этого, мотив повторения имеет и другую функцию: провести параллель (часто с целью показа контраста) между событиями и героями, действующими в подобных ситуациях. Толстой рядом с трагической судьбой Анны Карениной ставит ряд более эпизодических параллелей: Долли Облонской, Кити Щербацкой, Бетси Тверской и т. п. Их судьбы, несмотря на существующие между ними контрасты, дополняют друг друга. В «Анне Карениной» параллельные события подчеркивают именно тот факт, что хотя судьба героини *типична и закономерна*, всё-таки она *индивидуальна*. Здесь обнаруживаются внутренние противоречия брака, но выясняется и то, что не все конфликты кончаются трагическим образом, они могут разрешаться по-другому, как содержательно, так и формально. Проблемы, подобные конфликтам Анны, только при определенных общественных и личных условиях ведут к трагической кончине. В зависимости от объективных и субъективных условий одно и то же явление может порождаться различными причинами и наоборот, одна и та же причина может приводить к различным следствиям. Толстой с помощью параллелей и контрастов подчеркивает, с одной стороны, специфику характера Анны, а с другой, таким образом даёт более глубокую характеристику поставленной проблемы.

Этот принцип двух- и многопланового построения композиции произведений достигает совершенства в «Войне и мире» и «Анне Карениной», хотя метод двойного показа одной и той же темы наблюдается уже и в его ранних произведениях.

Толстой, переводя трагическую ситуацию в эпический план, вырабатывает

<sup>12</sup> Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., «Худ. Лит.», Ленинградское отделение. 1977. стр. 311.

<sup>13</sup> H. D. F. Kitto. Form and Meaning in Drama, Methuen and Co. LTD, London 1956. p. 74.

и создает новую форму, новую структуру произведений. В «Войне и мире» он создал современный трагический эпос, а в «Анне Карениной» — роман-трагедию. Мы знаем о том, что Толстой настойчиво просил М. Н. Каткова не называть «Войну и мир» в предисловии романом, ведь «сочинение это не есть роман и не есть повесть и не имеет такой завязки, что с развязкой у нее уничтожается интерес.»

В произведениях Толстого трагические ситуации сменяются эпическими. Чередование трагических и эпических (а также комических) ситуаций по другому располагается в структуре эпического произведения, нежели драматического. Отличие эпического жанра от драматического наиболее отчетливо видно в течении коллизии. Роман показывает и те условия, которые в случае определенных столкновений приводят героя к трагической коллизии, но показывает эти условия особыми, кроме которых существуют и другие. В драме параллель служит только контрасту главной коллизии и никогда не может быть такой многолинейной, как в романе. Соотношение параллелей и контрастов, дополняющих друг друга в драме, намного уже, чем в романе. В романе сравнительно далёкое «родство» или близость основной общественной или личной проблемы является уже достаточной основой для параллельной линии, а в драме нет. (Г. Лукач)

Речь Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», произнесенная 10 января 1860 года на публичном чтении — указывает на различия характеров трагического и эпического героев. Тургенев по отношению к идеалу различает два типа людей: «Как бы то ни было, мы, кажется, не слишком ошибемся, если скажем, что для всех людей этот идеал, что основа и цель их существования находится либо вне их, либо в них самих: другими словами, для каждого из нас либо собственное я становится на первом месте, либо нечто другое, призванное им за высшее»<sup>14</sup>.

Капиталистическое общество породило два типа общественного поведения, которые мы, пользуясь терминами известного американского социолога Давида Ризмана, можем назвать «inner directed» (внутренне-направленным) и «other directed» (внешне-направленным), что обозначает типы неконформиста и конформиста<sup>15</sup>. Первый тип сталкивается с окружающим миром вследствие внутренних, а второй — внешних причин. В определенный период развития капитализма оказался более распространенным «внешне-направленный» тип, которого направляет внешнее окружение, выдвигающее всегда новый, «движущийся» идеал.

Толстой в дневнике 1905 года замечает: «Тургенев написал хорошую вещь: «Гамлет и Дон Кихот» и в конце присоединил Горацио. А я думаю, что два главных характера, это — Дон-Кихот и Горацио, и Санхо-Панса и Душечка. Первые большей частью мужчины, вторые большей частью женщины»<sup>16</sup>.

Чрезвычайно интересно, что в этом утверждении двух главных характеров отсутствует трагический Гамлет. Нельзя забывать о том, что Толстой пришел к этому убеждению в конце своего творческого пути, после долгих исканий возможностей преодоления трагедии. Толстой стремился к созданию синтеза

<sup>14</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч. в 10 томах, т. 10., ГИХЛ. М., 1962. стр. 251.

<sup>15</sup> D. Riesman. The Lonely Crowd, New York, Doubledly Anchor Books, 1953. p. 82, 33

<sup>16</sup> Л. Н. Толстой о литературе, ГИХЛ., М., 1955. стр. 580.

«гамлетовского» и «донкихотовского» типов в своем творчестве: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текущесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо»<sup>17</sup>.

У Толстого такого резкого разграничения в характерах, как у Тургенева, мы не находим. Он всю свою жизнь стремился к созданию текучести характера. Толстой, начиная с ранних произведений, *стремился к устранению вечного противоречия этих двух типов*. В связи с этим Адам Фейер делает тонкое замечание: «Бахтин, в вышеприведенной книге («Проблемы поэтики Достоевского — 3. X.) Толстого назвал догматическим и, по его мнению, Достоевский является антидогматическим умом, потому что его романы с мировоззренческой точки зрения открыты. Толстой навязывает читателю свою точку зрения, в то время как Достоевский показывает неразрешенные альтернативы. Литературовед упускаем из виду тот факт, что проблема решается не ответами, данными на вопросы, а намного раньше, при постановке альтернатив. Мы имеем все основания полагать, что «вечное противоречие» двух типов внушает как раз такое решение альтернатив, и что Толстой устраняет догму, когда делает усилия для ликвидации такой двойственности»<sup>18</sup>.

С точки зрения нашей темы достойны внимания статья И. С. Тургенева «Фауст», и «Речь в обществе любителей российской словесности» Л. Н. Толстого, в которых писатели обращаются к теории романа и ставят определенные задачи перед русской литературой, выдвигая на передний план проблему русского романа. Тургенев, анализируя «Фауста», касается самой *кардинальной проблемы* произведений критического реализма: разрешения, развязки трагических проблем в финалах: «Мы, с своей стороны, также недовольны «разрешением трагедии, но не потому, что именно это разрешение ложно, а потому, что всякое разрешение Фауста ложно; потому, что *не романтизму, только что вышедшему из недр старого общества, дано знать то, чего еще мы сами не знаем*; (Курсив Тургенева), потому, что всякое «примирение Фауста вне сферы человеческой деятельности — неестественно, а *о другом примирении мы пока можем только мечтать*.»<sup>19</sup> (Курсив мой — 3. X.)

Заметка Тургенева является оценкой романтизма и одновременно постановкой задачи перед русским реалистическим романом. Не только Тургенев, но и Достоевский, Толстой, Чехов и другие русские писатели до конца жизни стремились к созданию «другого примирения трагедий». Чехов делает А. С. Суворину очень интересное замечание в письме от 4 июня 1892 года: «... кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру». Не даются подлые концы, герой женись или застрелись, другого выхода нет.»<sup>20</sup> Чехов, выражая свое недовольство финалами, говорит: «Это всегда так бывает: когда автор не знает, что делать с героем, он убивает его. Вероятно, в будущем писатели убедят себя

<sup>17</sup> Там же, стр. 486.

<sup>18</sup> Fejér Á., Указ. соч., стр. 116.

<sup>19</sup> И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 10 томах, ГИХЛ, М., 1962. т. 10. стр. 217.

<sup>20</sup> А. П. Чехов. Собрание сочинений в 12 томах, ГИХЛ, М., 1956. т. 11. стр. 572.

и публику, что всякого рода искусственные закругления — вещь совершенно ненужная. Истоцился материал — оборви повествование хотя на полуслове<sup>21</sup>».

Искание «разрешения», «округления» или «завершения» трагедии — это ничто иное, как искание выхода героя из трагического положения, в котором он находился. Поэтому не очень убедительно звучат слова Тургенева, в которых он утверждает: «Нас не испугает отсутствие «примирения», о котором мы говорили выше; мы как народ юный и сильный, который верит и имеет право верить в свое будущее, — не очень то хлопочем об округлении и завершении нашей жизни и нашего искусства»<sup>22</sup>.

Великие писатели русской литературы XIX. века, начиная с Пушкина, как раз, наоборот, «очень-то хлопотали» о правдоподобном завершении своих произведений. Вот экспрессивная заметка Толстого, относящаяся к финалам русских романов: «Романы кончаются тем, что герой и героиня женились, надо начинать с этого, а кончать тем, что они разженились, т. е. освободились. А то описывать жизнь людей так, чтобы обрывать описание на женитьбе, это все равно, что описывая путешествие человека, оборвать описание на том месте, где путешественник попал к разбойникам»<sup>23</sup>.

Поиски «гармонического завершения» трагического произведения тесно связаны со специфическим характером катарсиса романов Толстого. И поскольку финал является местом завершения трагедии, вызывающий катарсис, в исследовании этой проблемы надо особое внимание уделить финалам произведений.

Итак, следует рассмотреть понятие «катарсиса».

## **2. Взаимоотношение трагического и катарсиса. Специфический характер концепции катарсиса у Толстого**

Если перелистать историю эстетики начиная с Аристотеля, вряд ли можно найти более спорную эстетическую категорию, чем катарсис. В разные эпохи по-разному толковали и объясняли его. Поньше нет точной дефиниции этого понятия, о чем свидетельствуют и заметки разных энциклопедий, и советских, и зарубежных. «Большая советская энциклопедия» отмечает: «Знаменитое определение Аристотелем трагедии как очищения от аффектов («Поэтика», гл. VI.) ввиду полного отсутствия всяких его разъяснений, вызвало появление литературы о том, как следует понимать здесь катарсис»<sup>24</sup>.

Однако заметим, что хотя в «Поэтике» нет дальнейших разъяснений понятия катарсиса, но те исследователи, которые попытались высунуть аристотелевское значение этого термина, ссылались на короткие заметки 8-ой главы «Политики» и «Риторики», где Аристотель касается понятий «страха» и «сострадания». Далее в «Большой советской энциклопедии» следует: «Для окончательного решения вопроса о сущности аристотелевского катарсиса в науке нет еще твердых

<sup>21</sup> А. Горнфельд. Чеховские финалы, «Красная Новь», ГИХЛ, М., 1939. стр. 300.

<sup>22</sup> И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 10 томах, ГИХЛ, М., 1962. т. 10. стр. 218.

<sup>23</sup> Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 20 томах, ГИХЛ, М., 1965. т. 19. стр. 508.

данных, так как неясно, понимается ли он как просто устранение каких-либо аффектов или же как их гармонизация»<sup>25</sup>.

«Краткая литературная энциклопедия» дает подобную мотивацию трудности проблемы: «Истолкование катарсиса затрудняется тем, что автор «Поэтики» не разъяснил его значения, поэтому катарсис толковали в дальнейшем по-разному: Г. Лессинг — морально, Э. Мюллер — гедонически, М. Бернайс — по образцу медицинского очищения (т. е. облегчения), Э. Целлер — чисто эстетически»<sup>26</sup>.

Brockhaus Enzyklopädie начинает с того, что катарсис, по мнению Аристотеля, есть влияние трагедии (die Wirkung der Tragödie), потом продолжает: «определение более точного значения понятия очищения, данного Аристотелем, затрудняется; неясно: подразумевает ли он под очищением страстей «phobos» и «leios», или очищение души от страстей, вызванных с помощью «phobos» и «leios». Так аристотелевский катарсис время от времени по-разному, был истолкован»<sup>27</sup>.

Английский Dictionary of World Literary Terms пишет следующее о катарсисе: «Мало литературных проблем вызывало столько противоречивых мнений, как это понятие. Споры велись в двух направлениях: 1, Что имел в виду Аристотель под этим понятием? и 2, Какова польза аристотелевской концепции в объяснении функции трагедии и других художественных форм?»<sup>28</sup>.

«Новая венгерская энциклопедия» (Új Magyar Lexikon) начинает свое определение так: «Катарсис (моральное очищение) — это очень спорное драматургическое понятие, впервые было введено Аристотелем. . .»<sup>29</sup>.

Мы отказываемся от дальнейших ссылок на другие энциклопедии, потому что и по вышеприведенным видно сложность проблемы.

Сам эстетико-философский термин «катарсис» буквально обозначает «очищение». В древнегреческом словоупотреблении он обозначает освобождение тела от какого-либо вредного вещества, а души от «скверны». Во всех энциклопедиях, без исключения, после заглавного слова «катарсис» стоит его адекватное «очищение» на разных языках, но в подобранных к нему объяснительных синонимах, порой имеются большие расхождения. Среди них можно найти такие: «эстетическое переживание», «освобождение», «Reinigung, (Abreagieren von Affekten)», «purgation through pity and fear effects», даже «расплата (за вину)» и т. п.

Термин употребляется в разных областях науки и искусства: в философии, эстетике, поэзии, музыке, этике, педагогике; в медицине: психопатологии, психотерапии.

<sup>24—25</sup> Большая советская энциклопедия, Изд. «Советская энциклопедия», гл. ред. А. М. Прохоров, М., 1973. т. 11. стр. 525.

<sup>26</sup> Краткая литературная энциклопедия, Изд. «Советская энциклопедия», гл. ред. А. А. Сурков, М., 1966. стр. 443.

<sup>27</sup> Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1970. Zehnter Band. p. 16—17.

<sup>28</sup> Dictionary of World Literary Terms (ed. by Joseph T. Shipley), London, George Allen and Unwin LTD, 1970. p. 39.

<sup>29</sup> Új Magyar Lexikon, Akadémiai Kiadó, Bp., (Szerk.: Berei A.) 6. köt. p. 497.

Некоторые исследователи толкуют катарсис как метафору, взятую из медицины и его перенос в поэтику считают смелым приемом Аристотеля. Аристотель считал важным этот прием потому, что Платон был решительным врагом всякой поэзии и особенно трагедии, потому что она возбуждает страх и сострадание в зрителе и таким образом приводит его к «изнеженности». Этому мнению противоречит «межстрочное замечание» Аристотеля: хотя цель трагедии, правда, возбудить страх и сострадание, но этим она приводит зрителя не к «изнеженности», а наоборот, очищает его от страстей, успокаивает душу, направляет его чувства в нужное русло. Аристотель отметил воспитательное и очистительное значение трагедии, благодаря которой люди получают облегчение, «очищаются от своих аффектов», переживая при этом «безвредную радость». Критики часто указывают на катарсис, как на *vis medica poeticae*.

Катарсис есть сплав впечатлений от двух противоположных явлений — смерти и жизни (возрождения). Два эмоциональных потока — скорбь и радость, сливаясь воедино, дают то впечатление радостного горя и горькой радости, то эстетическое наслаждение скорбью, которое мы получаем от всякого подлинного трагического произведения. Аристотель, определяя сущность трагедии, тоже говорит, что в трагическом два потока сливаются в одно: гибель и порождаемые ею печаль и скорбь; возрождение и порождаемые им радость и веселье.

При взаимодействии этих двух эмоций получается такой эстетический эффект, который возник при взаимодействии дионисовских сил с аполлоновскими силами в греческих трагедиях. Греки знали ужасы жизни, и для того, чтобы суметь перенести страх, между собой и жизнью поставили прекрасные мечты Олимпа. Дионисовский страх таким образом уравновесился аполлоновским весельем. Одно из этих явлений является хаосом, а другое порядком, одно — трагическая сила, другое — символ красоты и чистоты. (Ницше)

Большинство эстетиков толкует катарсис как «последующее влияние» трагедии, что происходит в душе читателя (или зрителя) после апперцепции произведения. По мнению Лессинга, эстетические эмоции, вызванные трагическими событиями, переходят в «готовность нравственного поведения» читателя, (*in tugendhafte Fertigkeiten*).

Этому мнению несколько противоречит понятие катарсиса Гете, что в некоторой степени можно отнести к катарсическому влиянию романов Толстого. По интересному, но проблематическому тезису, катарсис происходит не в читателе под влиянием произведения, а как примирение завершает, «увенчивает» само произведение. По мнению Гете, художественное произведение характеризуется замкнутостью и закругленностью. Гете в своем трактате «*Nachlese zu Aristoteles' Poetik*» относит катарсис к самой трагедии, к самому трагическому произведению и толкует его как «закругление» трагедии посредством уравнивания трагических аффектов.

В некоторых произведениях Толстого тоже можно обнаружить подобную функцию катарсиса, влияние которого писатель относит не только к морально-эмоциональному воздействию романа на читателя, но и к формированию характеров и судеб самих героев. Взаимосвязь катарсиса с фактом трагедии, поскольку «очищение» происходит не только в читателях, но и в действующих

лица романа, остающихся в живых после смерти трагического героя, довольно сложна.

В. Белинский в свое время тоже считал, что каждое художественное творение — «особый, замкнутый в самом себе мир»<sup>30</sup>. Но не следует канонизировать это определение — утверждают Ю. Боров и Я. Эльсберг. — «Замкнутость» художественного мира относительна. В известном смысле слова, он «замкнут» и «не замкнут», так как возникает под влиянием и воздействием отражаемой им объективной действительности, материал которой он, однако, перерабатывает в соответствии со своей внутренней художественной логикой, неотделимой от закономерностей развития литературы в целом и, в конечном счете, обусловленной общими закономерностями общественного развития»<sup>31</sup>.

Отмечая некоторое сходство между толстовской и гетевской концепцией трагического и катарсиса, надо все-таки указать и на существенные различия между ними. Герои Гете имеют тесную связь с природой и они после драматических коллизий часто вступают не в моральную, а биологически в новую фазу развития, поэтому у Гете катарсис часто заменяется *метаморфозой*.

Подобный упрек делает Тургенев Гете в критике о «Фаусте». Мы имеем в виду драматическую сцену у Марты, когда Гретхен сознается Фаусту в любви. «И Фауст — счастливек Фауст, спешит, вы думаете, к наслаждению? Нет, он спешит в леса предаваться новым мечтаниям и благодарит Могучего Духа за то, что он дал ему способность проникнуть в грудь природы — как в сердце друга...»<sup>32</sup>.

Гете создает новый жанровый вид трагедии. В образах Вертера, Гретхен, Отилли он нарисовал трагедию чувств, притом в духе сентиментальной трагедии. В Фаусте он стремился представить нам трагедию человека, беспрестанно ищущего идеального счастья. Но «Фауст» нельзя считать — по крайней мере, судя по его финалу — трагедией человеческого знания (*die Tragödie der Erkenntnis*). Как утверждает Эрик Хеллер, три лучших произведения Гете («Ифигения», «Тассо», «Фауст») нам надо рассматривать «как *потенциальную*, а не как *реализованную* трагедию, так как в них трагический финал заменяется ярким оптимизмом»<sup>33</sup>. Трагическое не допускает какого-либо возвышения героя (или автора) над конфликтом, Нельзя искать примирения или разрешения коллизии в какой-то иной, «высшей» сфере, как это делается в финале «Фауста».

Трагедию человеческого духа создал Лев Толстой (и Федор Достоевский). Толстой в своих романах параллельно с трагедией духа показал и трагедию чувств. Таким образом, трагедия разворачивается в двух планах — в рациональном и эмоциональном. Создается синтез эмоционального и рационального, эстетического и этического.

Концепция трагического и катарсиса Толстого отличается от гетевской и в том, что Гете в финалах своих произведений показывает идиллическую кра-

<sup>30</sup> В. Г. Белинский. Полное собр. соч. т. III. М., Изд. АН СССР., 1953. стр. 452.

<sup>31</sup> Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. Изд. АН СССР. М., 1962. стр. 8.

<sup>32</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч. в 10 томах, ГИХЛ, М., 1962. стр. 212.

<sup>33</sup> E. Heller. *The Disinherited Mind*, Bowes and Bowes, Cambridge, 1952. p. 31.

соту перед дисгармонией, которая ничего не хочет знать о противоречиях жизни. Толстой дает красоту, вобравшую в себя преодоленную дисгармонию. В связи со сложной гармонией финала «Войны и мира» Б. Бурсов заметил: «в Войне и мире» радость и горе, счастье и несчастье, полный опасностей подвиг и не осложненные никакими умствованиями наслаждение жизнью, любовь и смерть, — все это находится по соседству, знает свой черед. В конце романа мы видим две счастливые четы — Пьер и Наташа, княжна Марья и Николай Ростов, — а сколько потерь у каждого и каждой из них осталось позади!»<sup>34</sup>

Толстой воспринимает развитие подобно росту дерева (как например в «*Attalea princeps*» Гаршина), во время которого куполы разламываются, связующие фибры разрываются, (порой, связующие фибры самой жизни), но все это нужно, естественно для развития. И если здесь можно говорить о трагедии, тогда это трагедия эволюции (*crise de croissance*). Умиротворение (*Versöhnung*), наступающее в произведениях после такого ущерба, есть излечение раны показом ее необходимости для высшего здоровья «целого». Так торжествует победа идеи и наступает гармония после дисгармонии.

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 Скафтымовым: «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 открывающихся последних, коренных инстанций самоощущения, обнаружившее свою фальшивую иллюзорность»<sup>35</sup>. Скафтымов в своей интерпретации «диалектики души» связывает ее с катарсисом. Толстой смотрит на развитие не как на простой количественный рост (увеличение или уменьшение), а как на процесс исчезновения и уничтожения старого, и возникновения нового.

Гибель трагического героя, конечно, наносит ущерб положительным силам, однако этот ущерб носит временный характер, ибо трагический герой жертвует жизнью для спасения духа. Эстетики, вслед за теорией Шиллера, правильно указали на сущность трагедии: она показывает нам не человека, который страдает, а дух, который побеждает. Поэтому трагедия имеет скорее утверждающий, нежели отрицающий пафос.

По мнению Георга Лукача, катарсис — это впечатление мировоззренческой глубины, вызванное произведениями *автономного искусства* в читателе-зрителе. Катарсис заставляет воспринимающего отказаться от своей прежней — партикулярной, эгоцентричной точки зрения и принять интересы всего человеческого рода. Катарсис побуждает человека, чтобы исправить фальшивую жизнь или подтверждает его в прежнем содержательном образе жизни, (что реже).

<sup>34</sup> Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман, Изд. АН СССР., М.—Л. 1963. стр. 103.

<sup>35</sup> А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратовское книжн. изд., 1958, стр. 103.

На этом основано огромное общечеловеческое воздействие трагедии, сочетающее индивидуальную судьбу героя со всеобщим характером ее значения.

«Трагическое в искусстве всегда дает определенное художественное решение вопроса о смысле жизни, оно раскрывает смысл жизни личности с эстетической точки зрения, то есть точки зрения ее широкой общечеловеческой значимости. Эстетическая категория трагического в своем содержании заключает исторически обусловленную концепцию смысла жизни человека»<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Ю. Борев. О трагическом. Сов. пис., М., 1961, стр. 390.



**De la poétique de l'espace dans la dramaturgie russe au début du XX<sup>e</sup> siècle**  
(«Znaniéens», M. Gorki, L. Andreïev)

M. CYMBORSKA-LEBODA

Les remarques ci-dessous prennent pour point de départ les opinions théoriques et méthodologiques de ces chercheurs qui insistent sur l'importance de la catégorie de l'espace et la nécessité de l'examiner, qui y ont aperçu les perspectives pour les études à plusieurs plans d'une œuvre littéraire. L'essentiel de cette problématique est récemment traité surtout par les savants polonais: I. Sławińska, A. Falkiewicz, J. Błoński<sup>1</sup> (juste après les constatations inspiratrices de W. Klotz, ou de E. Souriau) qui affirment non sans raison qu'à travers chaque solution de l'espace et chaque « vision scénique » on peut déchiffrer « l'image du monde évoquée par les écrivains » et « la solution ontologique » créée à l'usage du drame,<sup>2</sup> que le microcosme de l'œuvre révèle le macrocosme humain. Donc, les observations sur l'organisation de l'espace dans le drame et sur sa sémantique font ressortir la conception déterminée de l'Être, la vérité sur l'homme et sa place dans le monde. De plus, conformément aux opinions des théoriciens soviétiques, les études sur « le langage des relations spatiales » facilitent les recherches à caractère comparatif, parce qu'elles « aident à découvrir les traits esthétiques communs ou distinctifs, même dans les messages qui semblent être très éloignés et difficiles à comparer ». Ces études constituent une base pour les constatations typologiques et pour la distinction des genres. Elles permettent — comme l'avait démontré Bachtin<sup>4</sup> — de relever les types d'espace les plus représentatifs, propres aux genres littéraires, et leurs variétés.

En abordant le problème de l'organisation de l'espace et de sa symbolique dans la dramaturgie des « Znaniéens »<sup>5</sup>, de Gorki et d'Andreïev, nous nous proposons

<sup>1</sup> Voir I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, (dans:) *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków, 1976, p. 215, 226; A. Falkiewicz, *Scena Gombrowicza*. « Teksty », 1976, n° 6, p. 84; J. Błoński; *Dramati przestrzeń*. « Dialog », 1977, n° 8, p. 94.

<sup>2</sup> A. Falkiewicz, *op. cit.*

<sup>3</sup> З. Минц. Структура художественного пространства в лирике А. Блока. «Труды по русской и славянской филологии», т. 15, Тарту, 1970, стр. 203.

<sup>4</sup> М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975, стр. 235.

<sup>5</sup> Les réflexions concernent: *Les Petits-Bourgeois* et *Les Bas-Fonds* de M. Gorki et les œuvres des écrivains groupés autour de « Znanié » — *Les Enfants de Vaniouchine*, *La Vie d'Avdotia*, *Les Murs* de S. Naïdionov, *Yvan Mironyitch* de E. Tchirikov, *Le Roi* de S. Iouchkévitich.

de prouver que « l'espace artistique » contribue à établir le problème essentiel dans les œuvres analysées et que dans les relations spatiales est renfermé le conflit principal des drames. Nous espérons aussi que ces observations permettront d'étudier de plus près l'ensemble des moyens d'expression dont se servent ces écrivains et d'examiner deux genres du drame russe en ce qui concerne leur ressemblance ou divergence, leurs rapports avec la pratique de la mise en scène de ce temps-là et avec la convention théâtrale<sup>6</sup>.

L'idée de confronter la dramaturgie des « Znaniéens » (considérée, parfois à tort, comme un épigone de Tchekhov) avec l'œuvre « d'avant-garde » d'Andréev est peut-être justifiée pour les raisons suivantes :

1. Dans les deux cas, on constate la même régularité — on place les personnages dans l'espace fermé, pourtant conçu de deux manières différentes, ce qui permet d'examiner deux possibilités de l'exploiter.

2. Les œuvres des « Znaniéens » citées dans les annexes et les premières pièces de Gorki, sont des exemples de dramaturgie réaliste du XX<sup>e</sup> s. donc les traits nouveaux — qu'on peut définir par le terme de W. Kiełdysz : « le réalisme actif » — permettent de la comparer à la création artistique d'Andréev-dramaturge.<sup>7</sup> Ceci est possible puisqu'on a déplacé les accents d'importance (la dominante de genre) de la sphère des mœurs à la « dramaturgie de l'intérieur ». Le fait que dans ces œuvres augmente l'importance de « l'espace-métaphore » (« espace signifiant » d'après la définition de G. Genette), qui révèle les conflits psychologiques de l'homme et modèle à la fois le tableau historique du temps, en est déjà une preuve. Tout cela marque la tendance à enrichir le genre, à donner aux drames une perspective plus large et un caractère généralisant. Il faut pourtant se rendre compte que les « Znaniéens » ne rejettent pas entièrement la vieille forme éprouvée du drame de mœurs. Ils cherchent plutôt à la « perfectionner », à élargir ses possibilités expressives, tout en respectant les exigences conventionnelles du genre.

Ces exigences sont suivies tant par Naïdionov que par Tchirikov, Iouchkévitich et Gorki. Ils organisent l'espace artistique de leurs œuvres en lui gardant sa fonction principale, celle d'évoquer la vraisemblance, la plus importante, peut-être, au point de vue des principes de la dramaturgie de mœurs. Déjà les premières didascalies des drames démontrent que l'espace y est organisé en vue de suggérer une illusion de l'espace réel, ou plus exactement — une illusion de l'espace scénique présenté au spectateur, adéquate à « celui de son expérience quotidienne » (ce qui rappelle la manière de présenter l'environnement scénique dans les spectacles de MCHAT). D'autre part, l'espace dramatique est ici, de même, un élément propice à l'analyse des faits et des personnages<sup>7a</sup>. Il devient un vaste tableau généralisant le milieu de l'homme.

Le rôle analytique et déterminant de l'espace-milieu, déjà connu dans l'œuvre d'Ibsen et de Tchekhov, et encore plus tôt chez les naturalistes, est exposé dans tous les drames en question. Le trait essentiel organisant leur structure est l'opposition :

<sup>6</sup> Ces réflexions sont un extrait de la dissertation consacrée à la typologie du drame russe à l'époque du modernisme.

<sup>7</sup> Pour la motivation plus détaillée voir « Przegląd Humanistyczny » 1977, n° 9.

<sup>7a</sup> E. Zola, *Le roman expérimental*. Paris, 1971, p. 170.

« le dedans — le dehors » — abrégé plastique de l'antinomie: province — ville.<sup>8</sup> Ces drames ne favorisent qu'un seul modèle de l'espace présenté: celui de l'espace fermé et caméral — l'intérieur habité (l'espace ouvert dans ces œuvres n'est présenté qu'à demi). Sa « fermeture » et son isolement du monde sont mis en évidence par les marques qui lui sont caractéristiques, comme l'ameublement et les objets en abondance qui le rendent plus individualisé et déterminé. Les objets imitant « l'espace de la vie quotidienne » entraînent une série de gestes, de mots, d'activités qui se répètent tous les jours, la permanence des habitudes. Ils mettent en relief le caractère statique de ce monde, où vivent les héros. Ils deviennent un tableau expressif du « temps cyclique de la banalité habituelle » (Bachtin).

L'espace dramatique dans les drames analysés, et plutôt le mobilier qui le remplit, a aussi une fonction métonymique. Les choses remplacent leur propriétaire. Le choix et la mise en évidence des objets appartenant à l'homme permettent d'apprécier la hiérarchie de ses valeurs. « Décrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensable »... — dit Butor<sup>9</sup>. Les accessoires dans les drames présentés ne sont plus de simples objets usuels. Comme preuves de la richesse (dans *Les Petits Bourgeois*, *Yvan Mironytch*, *Les Enfants de Vaniouchine*) ou signes de la misère (dans *Les Murs*, *Les Bas-Fonds*), ils sont à la fois « porteurs des souvenirs, des analogies », marques qui font penser à l'existence humaine. Portant l'empreinte des émotions et des épreuves de l'homme, ces objets ont ici un sens double, allégorique (exemple typique: l'armoire dans *Les Petits Bourgeois*). Ils sont mis au rang du signe scénographique généralisant qui exprime deux motifs thématiques des drames: le motif de stabilité des mœurs, de la famille, de la société, ainsi que le motif de destruction de cette stabilité. Le deuxième d'entre eux, marqué dans les œuvres par les manifestations de toute sorte de la révolte du héros et par sa polémique avec son milieu, apparaît dans *Yvan Mironytch* et dans *La vie d'Avdotie*. Dans le premier drame, la polémique de l'héroïne est exprimée par la « dispute » avec les accessoires, par la dispute de Viera Pavlovna avec l'ordre symétrique des meubles dans la chambre d'hôtes, ordre accepté par le milieu (dans le drame de Tchirikov c'est le héros principal qui veille à « la loi de symétrie » et à la routine). La révolte d'Avdotie se manifeste analogiquement. Les fourrures, les bonbons, l'argent — voilà les objets (signes de valeurs) dont Avdotie est comblée par sa famille persuadée que tout cela lui garantira le bonheur. Mais rien ne peut remplir le vide de l'âme éprouvé par l'héroïne. L'importance attribuée par les personnages aux objets-signes est un témoignage de leurs idéaux. Le rapport envers les choses différencie les héros et souligne les conflits entre eux. En révélant leurs opinions et leur attitude envers le monde, les objets actifs dans la dramaturgie — bien que matériels, mais agissant métaphoriquement — permettent de distinguer dans chaque œuvre le héros — protagoniste. Celui-ci se rend compte de sa disposition négative à l'égard de « l'espace de la vie quotidienne » et il en souffre. Il ressent l'atmosphère accablante de sa maison, pleine de meubles qui dominent l'homme, le déhumanisent et dirigent son existence. Il constate enfin que cette maison n'est plus une maison. Elle a cessé d'être un espace

<sup>8</sup> L'importance de l'antinomie: province — ville dans la dramaturgie russe a été signalée dans la discussion par le prof. I. Sławińska.

<sup>9</sup> M. Butor, *Essai sur le roman*. Paris, 1972, p. 63.

de l'amour, de l'entente, de l'unité et de l'intimité. De plus, elle s'est transformée en prison séparée du monde.

Ce sens symbolique de la maison-prison (maison-province), qui présente en abrégé la situation de ses habitants, revient à plusieurs reprises dans les pièces citées. Nous y observons un parallèle significatif du sort de la maison et des hommes, d'autant plus significatif qu'il est remarqué et exprimé dans les énoncés des personnages. Cette façon de signaler la valeur du motif et de dénuder pour ainsi dire le procédé, apparaît dans *Les Petits Bourgeois* et surtout dans *Yvan Mironytsch*: l'image de la maison-prison et de l'homme-prisonnier est ici bien accentuée<sup>10</sup>. La « fermeture » et « l'inaccessibilité », traits péjoratifs du milieu provincial, sont soulignés par les mots concernant la sémantique du cercle (« autounde », « clotûre ») et l'adjectif évaluant « en pierres » (« la maison en pierres », « les murs en pierres ») qu'on trouve aussi dans *La vie d'Aydotie* et dans *Les Murs*. Le sens similaire de la maison est dégagé et développé par la série d'expressions synonymiques: « tombe », « cave », « puits » qui se répètent souvent dans les énoncés des héros. Ces expressions déterminatives créent l'espace métaphorique (demiprésentié) des drames — « espace-intérieur » — qui s'est contracté, s'est arrondi et s'est enfoncé. Dans la réalité verticalement organisée « le dedans », négativement évalué, se trouve « en bas » et « le dehors », opposé à celui-ci — est placé « en haut ». La distance entre « en bas » et « en haut », « intérieur-puits » et « extérieur-espace ouvert » exprime la difficulté de s'évader du milieu auquel le héros est subordonné. Le monde « en bas-dedans », vu de la position des personnages qui y sont emprisonnés, est « étroit » et « mort », « plat » et « matériel », « ordinaire » et « banal ». Le monde « en haut-dehors » est identifié à l'ampleur et à la plénitude de vie, à l'extraordinaire. Le monde du « dedans », c'est la monotonie et l'immobilité (les occupations quotidiennes, mécanisées et habituelles ne constituent pas les événements), le vide et l'ennui. Le monde du « dehors », selon l'impression des personnages, est associé avec la mutabilité, l'activité et l'indépendance, avec le passage du milieu de l'individu ou de la famille vers les autres, donc avec tout ce qui donne son sens et sa valeur à l'existence humaine. Les traits du « dehors » — objet des aspirations des héros-protagonistes et abrégé spatial de leurs idéaux éthiques et sociaux — sont renfermés dans leurs visions des paysages, surtout dans le tableau du vaste et du lointain. Les motifs d'espace les plus souvent employés dans les pièces analysées sont le soleil (contraire des « ténèbres ») et du « lugubre » qui règnent derrière les murs) et le voyage. Parmi les motifs moins fréquents mais très caractéristiques, sont ceux du jardin, de la rivière, du champs et du bateau. Ce dernier est une variante du motif du voyage, qui exprime l'envie des changements, de la fuite dans un monde lointain et qui évoque une région de liberté et de bonheur. Ce « monde lointain » (grande ville), si cher au cœur des héros, a dans certaines œuvres une localisation géographique précisée. Pour Alocha, dans *Les Enfants de Vaniouchine*, et pour Ola dans *Ivan Mironytsch*, c'est St. Pétersbourg, pour Kopeïkine et Hélène, dans *Les Murs*, Taganrog et Odessa, pour Macha et Waïc (*Le Roi*), c'est l'Europe. La détermination géographique des lieux ne change point leur fonction. Comme Moscou dans *Trois Sœurs*, chacun de ces lieux est

<sup>10</sup> On renonce à présenter les exemples, vu les limites de cet article.

associé à la liberté et constitue la partie positivement évaluée de l'antinomie: « le dedans — le dehors », province — ville, et dans le dernier cas: Russie — Europe.

Le conflit dramatique, dans ces œuvres, est appuyé sur la tentative de dépasser les limites du « dedans » (le tableau de la « maison-en bas » a ici le sens de révolte sociale) et de passer au type d'espace à sémantique opposée. C'est le conflit du héros rebelle et du milieu, le conflit de ce qui est neuf et dynamique avec ce qui est vieux et figé. La maison — synonyme de l'étroitesse de vue et de l'obscurantisme, les objets — incarnation de l'esprit bourgeois et de la médiocrité, sont traités dans ces drames comme le seuil des possibilités de l'homme et la limite de son mouvement. Le passage au-delà de cette limite — ce qui équivaut à l'acte de volonté et à la protestation sociale — est la situation qui revient dans toutes les pièces citées (le motif de la fuite). Les héros dynamiques et capables de surpasser les obstacles tels que: Alocha et le vieux Vaniouchine (*Les Enfants de Vaniouchine*), Avdotie (*La Vie d'Avdotie*), Hélène (*Les Murs*), Alexandre (*Le Roi*), Nil et Pola (*Les Petits Bourgeois*), quittent la maison. Leurs aspirations d'esprit et à la liberté sociale, profondément humaines et historiquement motivées, sont en contraste avec la stagnation psychophysique et l'attachement au type d'espace fermé, qui caractérisent les personnages statiques (par ex. les Biessiémionov dans *Les Petits Bourgeois*). Ces héros « sont emprisonnés » par la Maison. Celle-ci, dans certains drames, prend les traits d'un être vivant, à mesure que les hommes qui sont sous sa puissance se livrent sans protester au processus de réification.

Conformément à ce qu'on a déjà dit, la Maison est donc la personification des différentes causalités (sociales, mentales et celles des mœurs) qui déterminent la psychologie et le comportement de l'homme. Impossible de passer sous silence son sens principal. La Maison devient le symbole de l'ordre social qui — du point de vue des héros dynamiques (positifs) des drames ou de l'auteur — est porteur du mal historique et pour cette raison voué à la destruction. La symbolique du « bas-fonds » dans le drame de Gorki (*Les bas-fonds*) peut servir d'exemple. Celui-ci est en quelque sorte analogue au fatum des naturalistes, mais il symbolise aussi les relations sociales et politiques de cette époque-là, que l'homme de demain sera à peine capable de changer. L'espace limité à une seule pièce étroite et dix hommes râtés a, dans le drame de Gorki et dans les autres œuvres, le sens d'un modèle. Ce qui se passe sur la scène (la vie dans un asile de nuit), suivant le principe *pars pro toto*, se rapporte à la vie de tout un groupe social, la tragédie des individus à la tragédie de tous. Dans *Les Bas-Fonds*, de même que dans les autres drames, la vision de l'espace joue aussi un rôle important, idéologique et de composition, en renfermant l'idée maîtresse de la pièce.

Le sens généralisant des créations spatiales est démontré par L. Andréïev dans ses drames « expérimentaux »: *La vie de l'Homme* (1906) et *Masques Noirs* (1908) qui, en apparence, conservent le type d'espace fermé, signalé plus haut (traditionnel « intérieur »). Tout en suivant la tradition, Andréïev polémique à la fois contre elle. Primo — dans les deux pièces, la maison est une composition stylisée et conventionnelle. Secundo — la stylisation de l'intérieur habité s'expliquant par la tendance (caractéristique dans l'œuvre d'Andréïev de cette période) à universaliser les expériences de l'individu et à découvrir dans l'existence humaine des mécanismes invariables, exclut la perception de l'espace individualisant et détaillant, qui était

présente dans les drames de Gorki et des « Znaniéens ». Il en résulte une différence dans la manière d'aménager l'espace fermé: chez les réalistes, il est défini avec précision, chez Andréïev, vaguement défini, rempli de meubles et d'objets avec une économie extrême. Ceux-ci, d'après Stanislavski et Antoine, devaient créer dans le théâtre réaliste une illusion de la réalité et de l'intimité du monde où vivent les personnages. La tendance d'Andréïev à réduire l'aménagement de la scène et à la traiter conventionnellement se démarque de ces expériences est en accord avec la mise en scène pratiquée par les représentants du « nouveau théâtre ». L'écrivain semble suivre ici la formule de Briousov, publiée dans l'article « *Vérité inutile* » et met en œuvre le credo théorique de Meyerhold, énoncé plus tard, ainsi que certains préceptes de Sologoub, Ievreinov ou Fuchs. Il devance à la fois les principes des mises en scène expressionnistes, surtout le postulat « d'un minimum d'accessoires sur la scène ».<sup>11</sup> Les accessoires peu nombreux, marquant en raccourci le changement de lieu et concrétisant le temps de l'action, sont des signes qui évaluent et renvoient aux valeurs et aux idées des œuvres — leur Grundmotiv. En bloc, par leur caractère symbolisant, ils contribuent à rendre l'intérieur irréel et à niveler la profondeur de l'espace (celui-ci est créé par l'abondance du mobilier) en le rendant abstrait. De là, l'impression qu'il s'agit ici non pas de la maison comme entourage naturel de l'homme mais d'une idée (d'un modèle) de maison en général. Une telle organisation de l'espace suggère et signale le type de décor « partiel » et « discontinu »<sup>12</sup> caractéristique des expressionnistes, qui diffère du « décor scénique traditionnel imposant la conception d'une stable nature extérieure où s'accomplissent les actions imitées par l'art ».<sup>13</sup> Dans la fameuse mise en scène de *La Vie de l'Homme*, réalisée par Stanislavski, un décor de ce genre était créé au moyen de lignes blanches coupées sur un fond de velours noir, dont la scène était tapissée. Dans la pièce d'Andréïev, une telle mise en scène spatiale était suggérée non seulement par le caractère indéterminé de l'intérieur habité, mais surtout par la proposition d'exploiter de éléments plastiques: lumière et couleur. En réduisant les accessoires traditionnels l'écrivain rend valables les signes nouveaux jusqu'alors inactifs, et il démontre leurs possibilités sémantiques à créer l'espace: création de la scène de relief et mise en évidence du proscenium. Le décor lumineux et suggestif constitue une importante innovation introduite par Andréïev. C'est elle qui sert à transformer l'intérieur traditionnel (à noter ici l'application de la technique du projecteur dans *Le Tsar-Faim*: assombrissement de l'espace et — comme dans les spectacles des expressionnistes — illumination par le faisceau de lumière très intense de ce fragment où se trouve le héros principal). Les effets monochromatiques qui servent à valoriser l'espace, symbolisant le monde des personnages et leurs états d'âme, contribuent aussi à cette transformation. L'intensité de la couleur unique de l'intérieur, dans les scènes de *La Vie de l'Homme*, augmente l'expression de l'atmosphère — Stimmungssphäre expressionniste — en faisant

<sup>11</sup> Cf. D. Bablet, *L'expressionnisme à la scène*, (dans:) *L'expressionnisme dans le théâtre européen*. Paris, 1971, p. 202.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> W. Sockel, *Estetyka ekspresjonizmu*. « *Przegląd Humanistyczny* », 1962, n° 4, p. 85. Traduction du texte en polonais.

ressortir la tension dramatique et un moment essentiel de la « station » successive sur la voie de l'Homme.

Il faut noter ici surtout la symbolique de la couleur grise, couleur propre au théâtre des expressionnistes, employée aussi par S. Beckett,<sup>14</sup> atténuant les contours de l'espace et lui donnant la valeur du mystère et de l'infini, créant l'expression plastique de la motivation métaphysique de la destinée humaine, renfermée dans la pièce (le gris est l'attribut des personnages allégoriques: Quelqu'un en Gris, Vieilles). Un autre élément de coloration, lui aussi porteur de « qualités métaphysiques » (terme de R. Ingarden) — le noir (d'où sortent deux fois les fantômes des Vieilles), se trouve, dans « La Vie de l'Homme », lié à un sens comparable. Les éléments invariables de la composition scénographique: la chandelle et la nuit en sont un autre exemple probant. Ces éléments représentent deux zones antinomiques — Lumière et Ténèbres, constituant une variante de l'opposition: « le dedans — le dehors ». A l'espace habité — refuge de l'Homme — n'est donc pas confronté un paysage impressionnant de nuit, mais sont opposées les ténèbres, comme espace abstrait, qui est une métaphore modelant l'Être prépondérant à l'existence humaine, l'ensemble des régularités auxquelles celle-ci est subordonnée. La nuit analogiquement à la chandelle, qui « mène » et interprète l'action de l'œuvre, contribue à rendre l'espace « temporel », détermine les relations entre les personnages (relation: Quelqu'un en Gris — l'Homme), a donc acquis dans *La Vie de l'Homme* la fonction parabolisante. Elle actualise le topos connu et marque l'antinomie: la maison comme espace familiarisé — le monde comme espace étranger.

On trouve la même chose dans *Masques Noirs*. Les procédés parabolisants qui concernent l'exploitation des sens symboliques de la lumière et des ténèbres visent dans ce drama à deux buts. Tout d'abord à multiplier les significations et à étendre l'espace présenté (le château de Lorenzo) en supprimant sa « fermeture ». L'identification de « l'espace lumineux » au paradis et de « l'espace obscur » à l'enfer<sup>14a</sup> en est un exemple typique. Ce lieu fantastique, ou plutôt grotesque et imprécis, donne aux événements des dimensions cosmiques. Le héros semble être situé dans l'Univers. L'espace élargi paraît soudain comme une scène de mystère, étendue entre l'enfer et le paradis — et à la suite d'autres transformations grotesques — comme le théâtre du monde. Andréiev emploie ici le procédé de la transformation parabolisant le lieu présenté en lieu suggéré<sup>15</sup> qui semble être placé dans l'espace infini, à la fois fermé et ouvert, intérieur et extérieur. Il fait cela pour démontrer expressivement la situation spécifiquement modèle de l'homme dans le monde, où il n'est qu'un acteur qui joue le rôle qui lui est imposé par deux Metteurs en scène: Dieu et le Diable.

La deuxième fonction de la lumière et des ténèbres à caractère parabolisant est liée au fait que *Masques Noirs* est un monodrame spécifique (c'est Ievreïnov qui traite ainsi ce drame) ou une « Ich-Dramatik » préexpressionniste. La lumière et les ténèbres qui servent à la réalisation théâtrale de la métaphore de la pièce « mon

<sup>14</sup> Cf. R. Modrzewska-Węglińska, La structure de l'espace dans le théâtre de Samuel Beckett. « *Romanica Wratislaviensia* », 1977, n° 12, p. 86.

<sup>14a</sup> La motivation et les exemples contenus dans l'article: Z obserwacji nad poetyką Czarnych masek L. Andriejewa. « *Slavia Orientalis* », 1977, n° 1.

<sup>15</sup> D. Bablet, op. cit., p. 200.

âme — château enchanté » contribuent à rendre le lieu scénique subjectivé. L'espace théâtral qui entoure le héros n'est pas conçu dans les catégories de l'espace naturel. Il devient un terrain de projection de son « moi ». Il est dynamique, à plusieurs sens et pour ainsi dire « accroissant ». Il subit des transformations évidentes avec « les forces psychiques qui y agissent ». <sup>16</sup> La maison — avec toutes ses métamorphoses — crée le modèle du psychisme de l'homme. <sup>16a</sup> En d'autres termes, selon les principes de la dramaturgie expressionniste du « moi », « toute image extérieure est l'expression d'une réalité intérieure ». <sup>17</sup> Autrement dit, conformément à la théorie du monodrame postulée par Ievreïnov et qu'Andréïev avait devancée par son drame, « le spectacle extérieur est l'expression du spectacle intérieur ». <sup>18</sup> Le décor et l'aménagement de l'espace en sont un raccourci plastique et une démonstration. On peut donner comme exemple « la danse des fantômes » dans la III<sup>e</sup> scène du drame et l'image du château attaqué par les masques noirs — équivalent visuel de la foie envahissant le héros.

Dans les autres drames d'Andréïev (*Tsar-Faim*, *Anathème*, *Océan*), le paysage scénique exprime aussi la situation psychologique et existentielle de l'homme dans le monde. On le voit déjà plus tôt dans la V<sup>e</sup> scène de *La Vie de l'Homme*, intitulée « *Mort de l'Homme* » qui présente toute une série de souvenirs en face de la mort et d'associations dans l'esprit du héros qui semble rêver. Ces visions évoquent l'image de la maison détruite et perdue et déterminent l'importance de ce motif dans l'œuvre de l'écrivain.

La maison qui crée l'apparence de la sécurité et de l'indépendance est associée dans les drames d'Andréïev à l'existence de l'individu. La fermeture de la maison et son isolement du monde a chez lui un autre sens que dans les drames de Gorki et dans ceux des « Znaniéens ». La série d'oppositions synonymiques, propres à cette dramaturgie comme : « maison-monde » (province — ville), « fermé — ouvert », « vieux — nouveau », « pétrifié — progressif » dans *La Vie de l'Homme* et dans *Masques Noirs* est remplacée par : « fermé — ouvert », « connu — inconnu », « proche — étranger », « sûr — hostile ». On y observe les changements de valeurs attribuées à deux membres des oppositions. Le premier d'entre eux est marqué, chez les « Znaniéens », par le signe « — », le deuxième par « + ». Chez Andréïev, c'est le contraire. Tandis que dans la dramaturgie réaliste la maison est l'obstacle principal, dans les contacts du héros avec le monde des autres hommes, dans ces deux drames d'Andréïev, elle le protège contre celui-ci. Donc, la maison est ici un asile pour l'homme contre l'angoisse de l'existence qui le poursuit. Chose caractéristique : pour les héros d'And-

<sup>16</sup> W. Sockel, op. cit., p. 86.

<sup>16a</sup> Ce trait caractéristique de l'espace dans le drame expressionniste a été présenté dans l'article de programme de W. Hasenclever : « La scène étant l'homme même, elle demeure infinie comme sa représentation » (Le théâtre en tant que représentation, dans : L'Expressionnisme dans le théâtre européen, op. cit., p. 347).

<sup>17</sup> D. Bablet, op. cit., p. 198.

<sup>18</sup> N. Jevreïnov, *Wwiedienije w monodramu*. S-Pb. 1909, p. 15.

réiev la maison devient aussi une cage, espace d'aliénation. Comme un cercle en fer, elle délimite la destinée des personnages. Sortir au-delà n'est pas possible<sup>19</sup>.

La présentation de l'espace chez ces écrivains est donc en harmonie avec la conception du héros adoptée dans leurs œuvres. L'homme, chez les « Znaniéens » et surtout chez Gorki, est orienté vers l'extérieur. C'est là — à son avis — qu'il y a une vie intense et vraie, identifiée avec l'activité. L'homme, chez Andréiev, est orienté vers l'intérieur, vers lui-même. Là, tout isolé, il essaie de comprendre le sens de son existence énigmatique et absurde. L'espace fermé, comme dans la tragédie classique, délivre le héros de l'action, dégage de lui « l'essence tragique », permet d'introduire sur la scène « la partie de l'extérieur » la plus abstraite. Tel est le troisième sens de la réduction de l'espace dans les deux drames d'Andréiev. Introvertis, réduits au « type », leurs héros n'existent que dans leur « fermeture », incapable de s'évader. Cet isolement et cette attitude statique sont en général étrangers aux héros dans les trois pièces suivantes d'Andréiev: le Tsar-Faim, Anathème, David et Haqqart. En cherchant le sens de l'existence parmi les autres, ils ne sont pas attachés à un seul type d'espace, ils se distinguent par la dynamique intérieure. Ce sont, pour la plupart, des héros de l'espace ouvert, des héros de la Voie.

Les réflexions concernant l'évocation et la sémantique de l'espace ouvert, présentées dans une autre étude, dépassent les limites de cet article, où l'on ne se propose que de signaler et d'analyser les modes d'organisation de l'espace fermé (analogies et différences dans sa construction), d'utilisation de la symbolique de la maison dans la dramaturgie russe au début du XX<sup>e</sup> siècle, et de démontrer quelle vérité sur l'homme et sur le monde est exprimée par les créations spatiales.

<sup>19</sup> Chez Beckett aussi, par exemple — dans *Fin de Partie* et *Dépeupleur* une claustration de l'espace évoque la métaphore de l'homme emprisonné. (Cf. l'article cité, p. 83—85). Il semble que l'idée d'immobiliser l'homme dans un espace fermé a été exprimée plus tôt par M. Maeterlinck non seulement dans ses drames, mais aussi dans l'article « Le drame moderne »: « Le bonheur et le malheur des êtres se décident dans une étroite chambre... On aime, on souffre, on fait souffrir, on meurt sur place, dans son coin... » (*Le double jardin*, Paris, 1904, p. 116).



## László Németh: „Die Falle“

I. CS. VARGA

«...Пробили  
Часы урочные: поэт  
Роняет молча пистолет,  
На грудь кладет тихонько руку  
И падает.»

(Онегин)

Der Anfang der ungarischen Rezeption von Puškin ist mehr als anderthalb Jahrhunderte alt. Die erste Nachricht über ihn erschien auf ungarisch 1825. Lange haben auch außerliterarische, nationale und politische Gesichtspunkte die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet. Zwar nicht als einwirkiger Schriftsteller, aber hauptsächlich doch als der Dichter des Onegins lebte er in dem europäischen, in dem ungarischen literarischen Allgemeinbewußtsein. Zitiert hat ihn Vajda, der für die unvoreingenommene und objektive Kritik gekämpft hat, Károly Zilahy und sein Kreis mit Gyulai kämpfend. Aber auch Gyulai haben die aufregende Gestalt und das Werk von Puškin und die vielen — trotz aller Verschiedenheit existierenden — Ähnlichkeiten der ungarischen und der russischen Literatur interessiert. Das Puškin-Bild hat sich durch János Arany, László Arany, Károly Bérczy, Jókai (Freiheit unterm Schnee, 1879), Endre Szabó, Ady, Illyés und Lőrinc Szabó angereichert.

In der Geschichte der ungarischen Puškin-Rezeption beginnt ab 1945 ein neues Kapitel. Das schönste Puškin-Bild hat László Németh in seiner Kleinmonographie und in seinem Drama *die Falle* geschaffen. Die Vorgeschichte seines Unternehmens war folgende: *M. A. Bulgakov: Die letzten Tage* (Последние дни) und das Puškin-Drama von dem polnischen Autor *J. Iwaszkiewicz, der Maskenball* (Maskarada). Némeths Drama und Buch sind bis auf den heutigen Tag das einzige ungarische Buch und Drama, das über Puškin erzählt. *Die Falle* ist ein von den Dramen Bulgakov's und Iwaszkiewicz's unabhängiges Werk.

Németh nennt das Puškin-Buch das „Nebenprodukt“ des Dramas. Wir wissen, daß es in dem organischen Lebenswerk eines großen Schriftstellers keine Nebenprodukte gibt, zumindest nicht für den Untersucher des schriftstellerischen Lebenswerkes. Die sich hinter die Hauptwerke zurückziehenden sekundären Schriften zeigen

manchmal vom Weltbild, von der Anschauung des Schriftstellers mehr als die schriftstellerischen Spitzenleistungen. Wichtige Beiträge des geistigen Porträts sind oft in diesen „Nebenprodukten“ versteckt. Eine riesige tragische Gestalt hat er als Held seines Dramas gewählt, der seinen Kampf in der balladenhaft dunklen höfischen Welt mit einem Dutzend von authentischen Gestalten mit menschlichen Schwächen führt.

Das Ziel unserer Analyse ist, die Eigenarten des Puškin-Bildes von Németh aufzudecken. Wir müssen das Konflikt-Modell und die Sachlage der Tragik untersuchen. Wir müssen finden, wo die bloße Selbstdarstellung der rezeptiven Persönlichkeit in Frage kommt und wo das Werk nach der möglichs vollkommensten gedanklichen und gefühlsmäßigen Wahrnehmung der Objektivität des Lebens strebt. Die schriftstellerische Absicht ist doppelt; sie deutet die Welt Puškin's und dadurch auch dessen Beziehung zu der Welt. Durch eine Zerlegung der Verwirklichung der Absicht aus dem Gesichtspunkt der dramatischen Mittel und der Bühnenmäßigkeit können auch die Werte des Werkes und seine Mängel, die die ästhetische Wirkung mindern, erkannt werden.

Die Trennung der *geschichtlichen* und der *gesellschaftlichen Dramen* ist nur ein thematisches Systematisierungsprinzip. Ein Zeichen der Vorzüglichkeit der Gesellschaftsdramen ist, wie auch der Gesellschaftromane, daß sie potentiell schon in dem Moment ihrer Geburt (nicht nur mit der Zeit!) zu *geschichtlichen Dramen und Romanen* werden.

„Der Gedanke bedeutet László Németh in erster Linie ein Drama. Seine Ansichten, Überzeugungen kommen durch selbstzerfleischende innerliche Dramen zur Welt.“<sup>1</sup> — schreibt István Sötér. Die Situationen des verfolgten Menschen sind die häufigsten: *Széchenyi*, *Galilei*, *Apáczai*. Diese Reihe setzt fort und schließt zugleich *Die Falle* ab. Es ist auch ein Intrigendrama, das die Tragik des „vorzüglichen“ Menschen enthält. Nach dem Gesichtspunkt der schriftstellerischen Wertung fügt es sich folgendermaßen in die Reihe der Dramen: „Die Bólyai-Dramen haben über die Erziehung, über das fatale Ineinanderwachsen des Erziehers und des Erzogenen erzählt, die *Große Familie* über die Heiligkeit und ihre gemeinschaftsbildende Kraft, *Der Tod von Gandhi* über die Mittel der Geschichte, *Die Falle* über das osteuropäische Schriftstellerschicksal und die *Vier Propheten* über die Möglichkeiten eines kleinen Volkes.“<sup>2</sup>

Das Puškin-Drama ist eine Zusammenfassung von menschlichen Haltungen. Die Tragik des *Pantoffelhelden* ist der wegen der gemeinsamen Wirkung der feindlichen Umgebung und der zur Last werdenden Familie aufgegebenen Kampf. Die andere Version ist *das Ungeheuer*. Der Traum des Helden ist stark, er übernimmt den Kampf mit sich selbst und mit der Umgebung. Inzwischen vereinsamt er aber total, er wächst zum Ungeheuer und zertritt auch seine Umgebung. *Die Falle* ist eine Synthese der zwei Pole. Das osteuropäische Schriftstellerschicksal entfaltet sich personengebunden. Puškin wird durch die höfische Aristokratie und durch die hartnäckige Nörgelei der routinierten Mäkler vernichtet, aber er verzichtet nicht auf

<sup>1</sup> I. Sötér, Tisztuló tükrök. (Blank werdende Spiegel.) Budapest, 1966.

<sup>2</sup> L. Németh, Kísérleti dramaturgia. (Experimentelle Dramaturgie.) Bd. 2, Csapda. (Die Falle.) Budapest, 1972, S. 6. (folgend: op. cit.)

den Kampf. Auch als Mensch übernimmt er, zum moralischen Beispiel emporgehoben, die Tragik der physischen Vernichtung.

Németh sucht durch die Untersuchung der russischen Literatur Antwort auf die Fragen unserer Nationalliteratur, durch die Untersuchung der Entwicklungsgesetze forscht er nach unseren eigenen Möglichkeiten. *Die Falle* ist das dramatische Zwillingsspaar des *Erbarment's*, das das Lebenswerk aus ideellem und aus schriftstellerischem Gesichtspunkt als eine Synthese abschließt. In dem Schicksal von Puškin ist die Heldenvorstellung von László Németh verwirklicht. Die selbstcharakterisierende Fundgrube der letzten Botschaften, die illustrative Lektüre der Schicksalsfragen ist *die Falle*.

Die Zeitdauer des Geschehens umfaßt die letzten drei Monate aus Puškins Leben. Auf zwei Ebenen laufen die Ereignisse: in der Welt der Aristokratie und auf dem familiären Schauplatz des Lebens der Hauptperson. Diese sind zugleich auch Bestimmer seiner Existenzlage. Als besondere Ebene erscheint die literarische Tätigkeit, die sich eng an das in engerem Sinne verstandene Familienleben bindet, aber sich nach ihrem Charakter absondert. Die zugeschlagene Tür ist die Ouvertüre. Puškin verläßt gemeinsam mit seiner Frau, den Schauplatz des weltlichen Lebens. Das Türschlagen wiederhallt in den anonymen Briefen und als Antwort der Aristokratie, in dem letzten Pistolenschuß.

Nach Németh „macht das geistige Geschehen das Drama dramatisch. Nicht die Welt, sondern die Seele ist seine tatsächliche Bühne. In der Literatur der Griechen... hat er die Größe der mit dem Schicksal kämpfenden menschlichen Seele bewundert. Ibsen und die russischen Dramaturgen haben seine Aufmerksamkeit auf das Charakterdrama des modernen Menschen und auf seine Gewissenskämpfe gerichtet.“<sup>3</sup> Das Ergebnis dieser Dramenanschauung ist *die Falle*.

Németh baut nicht konventionelle Szenen, sondern dramatische Bilderreihen. Um die Katastrophe vereinigt er die Ereignisse. Der Beginn ist *In medias res*-artig. Es ist alles zu der Falle fertig, die Ungleichheit der Kräfteverhältnisse ist auch zu merken. Die Falle ist laut griechischem Drama: wie mit dem Helden die Tragödie geschieht, im modernen Sinne: wie der Held handelt. (Die Falle als dramatisches Mittel ist alt: von der *Elektra* von Euripides über den *Hamlet* bis zu den *Physikern* von Dürrenmatt und der *Fedora* von Sardau sind viele ihrer Versionen bekannt.) Bei Németh ist das Falle-Motiv in dem *Széchenyi* am vollkommensten. Der Hauptheld geht eigenwillig in die Falle: „Mich... haben die Empörung, das Recht der Schwächeren, also der Patriotismus in die Falle gebracht.“<sup>4</sup> Aus der Rollenverpflichtung wird gemäß der Rollenauffassung des Schriftstellers eine Schicksalsübernahme, die er hauptsächlich mit dem „Gift der Romantik“, mit der uneigennütigen Leidenschaft des Nationalgefühls begründet.

Die Hauptmotive der Falle können wir in dem Puškin-Buch lesen: „Seine Frau lähmt mit ihren Flirten die Arbeitskraft des eifersüchtigen Puškin. Sogar der Zar läßt schon unter ihrem Fenster sein Pferd tanzen. Zu dieser Zeit kommt die D'Anthes-

<sup>3</sup> R. Kocsis, „Szerettem az igazságot“ Németh László történelmi drámái. („Ich habe die Wahrheit geliebt“ Die historischen Dramen von László Németh.) *Tiszatáj*. 5. 1976, S. 91.

<sup>4</sup> L. Németh, Szerettem az igazságot. (Ich habe die Wahrheit geliebt.) Budapest, 1971, Bd. 2, S. 109.

Sache. Die zwei jungen Leute, die Ballfürstin und der Gardeoffizier vom Rhein, der Liebling des Hofes, hetzen einander nach langem Spiel in eine wilde Liebe, die zwei entflammten Leute sind mit der Schmiere stehenden Katherina als Dritte ständig zusammen zu sehen. Nur mein Herz gehört Ihnen, das Übrige gehört jemand anderem, das äußert Natalja ihrem Hofmacher gegenüber als das Credo der anständigen Frauen.“<sup>5</sup>

Die Handlung des Dramas beginnt am 3. November 1836, am nächsten Tag bekommt Puškin den Anonymbrief, der die Verwicklung auslöst. Der erste Teil des aus 15 Bildern bestehenden Dramas wird mit dem 8. Bild beendet. Der Konflikt wird anscheinend mit der Ehe von D'Anthes und Katherina gelöst. Das 8. Bild bildet hinsichtlich der Intensität der Spannung einen Ruhepunkt. Aber Natalja's Gereiztheit, das Weigern von D'Anthes zeigen die bevorstehende neue Verwirrung, die Tragödie des zweiten Teils. Die Intrige wird weitergewebt. Puškins Antwort auf den Anonymbrief, das — provisorisch zurückgehaltene — Meisterwerk der Beleidigung entscheidet endgültig. Mit der dramatischen Situation parallel entfaltet sich der tragische Charakter des Helden. Der Konflikt wird gemeinsam durch die Lage und Puškins Charakter getragen. Die Lage wird durch das Benehmen des handelnden Helden dramatisch gesprengt. In der dramatischen Lage schreiben die gesellschaftlich gegebenen Beziehungen eine bestimmte Ordnung des Handelns vor. Der Held nimmt im dem sich entfaltenden familiären und weltlichen Verhältnisnetz sein Schicksal auf sich. So ist sein Untergang notwendige Folge der Verhältnisse.

Die Intriganten sind in den Regionen des Geistes gegen ihn machtlos. Der Dichter wird durch den Glanz des Genies mit einem Panzer geschützt. Ironisch sagt er: „Sie wissen, als Schriftsteller bin ich unverletzbar. Durch die auf mich geschmissene sich zum Panzer verhärtete Schlammsschicht.“ Aber in seinem körperlichen Wesen ist er tödlich verwundbar. Deswegen stellen die Schlingensteller die Falle in der Manege des Alltags her. „Meine Ehe... durch diese fließt die Jagd... Sie wollen mir gesellschaftlich die Hörner aufsetzen“ (336).

Er sieht die in Vorbereitung befindliche Falle. Auf seine Vernunft und auf seine Logik hörend könnte er dieser entgehen. Sein Ziel ist, mit Natalja zusammen lebendig oder tot aus dieser Hölle herauszukommen. Er möchte auf sein Gut auf dem Lande ziehen. Seine Frau und sein Amt binden ihn an den Hof. Auch der Zar würde sein Einverständnis zu diesem freiwilligen Exodus nicht geben.

### Das Konflikt-Modell

Die Ehrenbeleidigung, jemandem Hörner aufzusetzen kann nach der Aristokratenetikette nur durch ein Duell aufgehoben werden. Schon in der Komödie von Gribojedov steht die These: die schlechte Zunge ist schlechter als die Pistole. Puškins Existenzlage, „was für eine Falle das den Menschen umgebende Leben sein kann“ (336), wird bewußt. Seine Existenz baut von vornherein auf Kompromisse. Aber der mit dem Zar eingegangene Kompromiß ist einer zweiseitigen Abrede ähnlich.

<sup>5</sup> L. Németh, Puskin. Budapest, 1967, S. 39—40.

Er hat die Bedingungen angenommen, so kann er innerhalb der Schranken seine Begabung entfalten. Die in Vorbereitung befindliche Falle könnte er aber nicht ohne eine Vereinbarung, einen Kompromiß, der der Selbstaufgabe, der versöhnlichen Selbstverstümmelung gleichkäme, umgehen.

Echter dramatischer Konflikt kommt zustande. Puškin ist der Gefangene, einerseits der der Familie mit dem Band der Liebe, andererseits der des Hofes, wegen seiner Frau und seiner eigenartigen Existenzlage. Die plurale Determination zieht den Gegensatz des gesellschaftlichen Seins und des Handels nach sich. Der sich steigernde Wahlzwang bewegt ihn zum Entscheiden. Auf dem Schneidepunkt der einander kreuzenden Interessensysteme gibt es ontologisch keine Möglichkeit für ein Handeln, bei dem alle Verpflichtungssphären unverletzt bleiben. Er muß das Duell als einen Versuch der Befreiung aus der Falle auf sich nehmen.

„Puškins Leben ist die Geschichte der sich verengernden Kreise und der abnehmenden Luft“ (388). Seine Worte zeugen auch davon: Er hält es für die Erfindung des Teufels, daß er mit Seele und Begabung in Rußland zur Welt gekommen ist: zwischen müden Köpfen, deren Amt die Wachsamkeit ist. Die Herrschaft der Interessen streicht alle menschlichen Ansprüche durch, die Menschheit kann nur mit dem Heldentum des Unterganges die Tür hinter sich zuschlagen. Puškin geht in der Falle der Intrige und in seinem Eigenfeuer unter. Im Sinn der Tragikauffassung von László Németh: „Die Umgebung vernichtet den, der für sie zu groß ist.“ Auch auf Puškin gilt die in der *Qualitätsrevolution* formulierte Tragikbestimmung: „...tragisch ist der, der mit der Größe seines Lebens und Unternehmens sich rächende Schicksalskreise mit den Füßen tritt...“<sup>6</sup>

Wir können die Definition damit ergänzen, daß der Held von Németh die Wahrheit findet und ausspricht, durch Schweigen würde er umkommen. Aber wegen der Wahrheitsübernahme tritt ihn die feindliche Welt mit den Füßen, sie vernichtet ihn. Das Duell ist ein zwangsmäßiger Versuch, um das Recht der souveränen Persönlichkeit wiederherzustellen. Die Vergeblichkeit des Versuchs ist zu spüren. Ungewiß ist auch die Möglichkeit der Schlußlösung. Sein menschliches Würdebewußtsein verlangt aber, sogar in einer aussichtslosen Lage zu handeln. Aus ethischem Standhalten stammt das romantische Pathos des Helden. Sein verletztes Selbstgefühl verstärkt sich zur Klage. Er weiß, daß für einen zum unwürdigen Leben verurteilten Menschen das Sterben besser ist. Aus der Sphäre des Privatlebens erhebt er sich gegen die Leben entstellende zaristische Willkür. Mit bewußtem Standhalten erhöht er sich zum großartigen dramatischen Helden. Er illustriert den „stürzend siegenden“ Heldentyp von László Németh, der mit dem *Gergely VII.* [VII. Gergely] eingeführt wurde. Die Worte des Papsten Gergely können wir mit einer kleinen Änderung zitieren: „Ich habe die Wahrheit geliebt, die Unbill gehaßt, hierfür sterbe ich“ in dem mit dem bewußten Mord identischen Duell. „Der die Tragik auf griechische Art für die Falle des Schicksals hält, könnte ein hinterlistigeres Netz und ein entsetzlicheres Zappeln, als es für Puškin bestimmt war, schwer finden.“<sup>7</sup>

In dem System der Charaktere und der Schmiede für die Falle besetzt *Natalja* einen ausgefallenen Platz. Das Puškin-Buch verurteilt eindeutig, aber das Drama

<sup>6</sup> L. Németh, *Minőség forradalma.* (Qualitätsrevolution.) Budapest, 1940, Bd. 1, S. 90.

<sup>7</sup> L. Németh, *Puskin.* S. 39.

beleuchtet die Probleme „ihrer Unschuld“ abschattender. Der vom Kompliment ausgehende Flirt ist in den Augen des Hofes verständlich: „Die schönste Dame des Hofes und der vollkommenste Gardeoffizier, es gibt nichts zum Staunen.“ — sagt Nesselrode. Puškin ist der verständnisvolle Mann der Schönheit mit vier Kindern, aber er verheimlicht nicht, daß sie Grund zum Gerede war.“ Hier ist jetzt nicht das wichtig, was ich glaube, sondern was du den Menschen weismachst“ (339). Er weiß, daß man auch der Schönheit ihr Recht geben soll, aber er sieht auch die Mittlerrolle von Natalja in den Händen der Fallensteller. „Weil der Anstand tiefer ist, als diese erlaubten Spiele. . . und in dem entscheidenden Moment — das war meine einzige Karte in diesem Spiel — hat er das Wort. Aber das glaube nur ich auf dieser Welt. Auch nicht deine Schwestern“ (381). Er weiß, daß in dem Auge des Hofes „die Qualifikation den Charakter unserer Handlungen festsetzt“ (384). Dem Drama fehlt der lyrische Ansporn. Die schriftstellerische Objektivität bleibt auch in den Worten von Puškin, der auf seinem Totenbett seine Frau absolviert und sich zur Erhabenheit erhöht, enthalten: „Komm her, Köder. Du warst das, mit dem man mich erwischt hat. Aber siehst du, du bist genauso eine Gefangene wie ich“ . . . „Du warst ein Engel. Das war das Übel, deine engelhafte Schönheit. Und daß ich dein Mann geworden bin. All der viele Haß, den ich nach mir gezogen habe, wurde zu deinem Schleppe“ (400).

Zu dieser Zeit verabschiedet er sich in diesem versöhnlichen Zusammenneigen von Natalja, und nicht in dem vorletzten Bild. Selbst auch seine Frau ist in dem Spiel der größeren äußeren Kräfte ein zu bedauerndes Opfer. Natalja ist nach den Begriffen der Männer unschuldig, das in Zweifel zu stellen wäre Unrecht, Unverstand.

Der Tod des Dichters ist durch das Schicksal bestimmt. Sein Leben war ja ein „Kosakentanz“, „geknebelt“. Illusionslos hat er das Urteil der bis zur Grausamkeit rauen höfischen Aristokratie, die um ihn planmäßig aufgestellte Falle, zur Kenntnis genommen. Das Überleben würde ein sich selbst aufgebendes Versöhnertum fordern. Er wußte, daß die Affären des zaristischen Hofes nicht auf ideelle Art, sondern unter unveränderbaren, historischen, politischen Bedingungen auf dem teuflischen Webstuhle von zwangsläufigen, tödlich vernünftigen Abfindungen geschaffen werden. Aus dem Kompromiß, der auf gegenseitiger Prellerei beruht, hat er die Illusion des Selbstbeschwindelns ausgeschlossen. Der Wirklichkeitsphantast Puškin erwies sich auch in der Selbsterkenntnis als Realist. Er läßt sein Würdegefühl nicht zertrümmern, er läßt nicht zu, daß Selbstanklage und Schuldbewußtsein, durch die um ihn an Netz webenden, höfischen Intriganten in ihm hervorgerufen werden. Deswegen zieht er sich „in den Höllentrichter seiner Kämpfe“ zurück. Zu den eigentlichen Schmieden der Falle gehört *Uvarov*. Er behauptet: „Puškin muß aber zugrunde gehen. Darin sind wir, ich glaube, einverstanden.“ An einer anderen Stelle faßt er es so: „Wütender Hund, den man nur abschießen kann“ (385; 394). Die höfische Aristokratie empfindet den Dichter, dem die Weltliteratur der Koran ist und *Pugačov* das Gesträuch, aus dem er auf sie unbestraft schießen kann, als einen Alpdruck. Für Puškin ist das Schreiben eine Lebensnotwendigkeit, das Gewehr des Kampfes. (Németh hat auch „viele Wunden“ seines Selbstbewußtseins in seinen Werken ausgebrannt.) Selbst seine Herkunft und seine Haarfarbe spielen als Anlaß der Beurteilung eine Rolle. Die Diskriminierung hat von Othello über Puškin mancherlei Vorwände für die Begründung ihrer Voreingenommenheit und Ungerechtigkeit gefunden. *Dolgorukov*, der moderne Jago, ist der Gegenpol Puškins. Er ist ein pfu-

scherhaft verzerrt gelungenes Talent. Er hinkt und ist zynisch. Die Schwäche anderer spürt er, um das Schlechte ständig genießen zu können. Er ist der hemmungslose Geist der Zerstörung. Sein würdiger Partner ist die Herzogin *Bjeloselskaja*. Diese, nur zweimal erscheinende Furie besiegelt das Todesurteil der Intriganten. Durch ihren Winkelzug werden die Gendarmen nicht auf die Stätte des Duells gelenkt.

In den Händen der Schmiede der Falle ist *D'Anthès* nur das vollziehende Mittel des Vorwandes. Er fällt auch in eine Falle: sein Privatleben ist unglücklich, seine Offiziersehre ist dahin, obwohl er kein unwürdiger Gegner ist. Der Charakter des bis zu dem siebenten Bild im Hintergrund bleibenden *D'Anthès* ist charakteristisch plastisch. Er ist mutig, macht frech herausfordernd den Hof. Seine Liebe gegenüber *Natalja* ist stark. Er widersteht dem Heiratsplan und der um Duellversuch bittenden Absicht seines Vaters. Der Hauptkonflikt zwischen ihm und dem Dichter wird zum sehenswerten, tragischen Ereignis. *Heeckeren* bewegt ihn mit Diplomategeschicklichkeit und dem Band der väterlichen Liebe zu der Ehe. Diese Ehe ist wasserscheidend, sein Probenstein. *Katherin* ist auch davon glücklich, wenn sie mit ihm zusammen sein kann, obwohl sein Hofieren nicht ihr gilt. In der Zwangslage möchte *D'Anthès* auch auf die Art, durch den symbolischen Besitz derselben Frau, *Natalja* an sich binden. (Die Seelenkunden bezeichnet es mit der „à travers la possession symbolique de la même femme“ Benennung). Einfach geht es darum, wie es *Tatjana* so formuliert: meine Liebe gehört Ihnen, aber über meinem Körper verfügt mein Mann. (353; 364).

*Natalja* hat Angst, die Liebe von *D'Anthès* zu verlieren. *Puškin* argumentiert sie so: „Ich hüte *Katja* vor diesem Mann.“ *Puškin*, er versteht den Seelenzustand seiner Frau, achtet das Recht des ewig Weiblichen, der Schönheit, er sagt trotzdem die Wahrheit aus: „Nein, du hütest ihn vor mir, *Natalja*“ (368). *Natalja* deutet gereizt ein ambivalentes Gefühl. Sie hat alle beide gehütet, sie wollte keinen von den beiden verlieren. Die Falle vernichtet *Puškin*. Ihr stürzender Deckel schlägt ihn mit dem Adoptivsohn *Heeckerens* zusammen. Den tobenden *Heeckeren* kühlt *Nesselroda* so ab: „Sie wissen am besten, daß der Diplomat die tatsächlichen Relationen in der möglichst taktvollsten Sprache abfassen soll“ (407). Die Belohnung der Mittlerrolle ist die Abfertigung, d. h. die Verweisung. Er verliert seinen Adoptivsohn, den auch die Degradierung und die Entfernung aus der Garde trifft.

Unter den Nebenkongflikten, die den Hauptkonflikt vertiefen, belegt die Beziehung *Puškins* zu der jüngeren Generation einen besonderen Platz. Die Anklage ihm gegenüber ist: Er ist der Historiograph des Hofes, der vom Zaren Ernährte, und es mußte seine Dichtkunst verderben. Aus zwei Richtungen begegnet die Übertreibung der Kritik. Der Hof klagt ihn der *Aufwiegelei* an, tadelt ihn wegen seiner ehemaligen Bindungen an die Dekabristen, wegen seiner die Freiheit liebenden Gedichte. Die Anklage der funden Leute — von *Belinskij* — ist: *Versöhnertum*. Es ist eine besondere Existenzlage: seine Freunde sind in *Sibirien*, und er kann sich der Freundschaft des Zaren rühmen. Er kann eigentlich nur aus der hohlen Hand des Zaren argumentieren, sich verteidigen. Er weiß, daß die zaristische Zensur sogar von den dichterischen Gesichtszügen wählen kann, die für sie ungünstigen aus den Werken, die das dichterische Selbstbildnis zeigen, auswischend.

Die Selbstbestätigung von *Puškin* ist: „Tiefer hat sich mein Aufstand gedrunken.“ Dann die traurige Berechnung: „Ich bin allein geblieben, es gibt niemanden, den

ich aufrütteln kann“ (402; 391). An die frühere Puškin-Kritik von Belinskij appellierend verdichtet Németh das Urteil einer Generation in die Anklage. Für die Puškin-Auslegung von Belinskij ist das alles, trotz ihrer bis zur Ungerechtigkeit strengen Feststellungen, eine schriftstellerische Übertreibung. Németh aber zeigt dagegen ausgezeichnet, wie Puškin die Beleidigung an einem erkannten Talent vergilt. Auch in seiner Verletzung bindet ihn seine Gerechtigkeitsliebe. Er fordert ihn zum Mitarbeiter auf, damit im Interesse eines höheren Ziels, der *Sovremennik* zu einem literarischen Organ mit tatsächlicher Bedeutung werden kann. Sie sind damit einverstanden, daß die Zukunft der russischen Literatur in der Prosa, die Gogols Werke als Overture kennzeichnen, ist.

Wichtige Funktion bekommt der Puškin—Gogol Dialog, in dem der Essayist Németh seine Auffassung über die Entwicklung der russischen Literatur erzählen läßt. In der Wirklichkeit hat sich Puškin in der Zeit des dramatischen Geschehens mit Gogol, der zu dieser Zeit schon in Italien war, nicht treffen können. Die Begegnung der zwei Klassiker in dem Drama kann die literarische Stetigkeit erklären. Unter den in dem zweiten Teil beschleunigten Ereignissen bedeutet die Gogol-Szene nur einen scheinbaren Ruhepunkt. Sie ist der Gegenpol der Sollogub-Szene. Die hat wichtige dramaturgische und ideelle Funktion. Puškin überläßt mit einem letzten Rechnen seinen Nachlaß den Nachfolgern, der Generation der Zukunft. Németh bezeichnet Sollogub, der in Puškin nur den erfolgreichen Dichter sieht, nicht als Schriftsteller, sondern nur als einen Grafen. Er ist unfähig, den kämpfenden Menschen, der zu seiner Mission seine Treue, zu seinem Talent seinen Mut bewahrt, zu verstehen. Dazu ist nur Gogol fähig, der in die kämpferischen Prinzipien von Belinskij das Verständnis, die Erbarmen-Lehre einbaut und Vertreter einer humanen Idealität, Grundsätzlichkeit mit höherem Niveau sein kann. Wörter mit Testamentsgültigkeit erklingen zwischen dem seine Mission erfüllenden Dichter und Gogol, der für den Haupthüter des Nachlasses gehalten wurde. Der Hauptheld gewinnt hier seine letzte Form, er erhöht sich plastisch aus seiner Umgebung. Die schriftstellerische Heldenvorstellung hat sich verwirklicht, die Statuenhaftigkeit ruft die Heldinnen, die Khariatieden des Romanschreibers herbei. Der Schriftsteller erhöht sich zum letzten Mal als Albatros in sein wirkliches Daseinselement in die Höhe des Geistes, damit nach der Gogol-Szene — stürzend — das gesellschaftliche Schicksal erfolgen kann. Mit *Žukovskij* zusammen läßt das Drama drei Generationen aufmarschieren. Dem, den Dichter hütenden, väterlichen Freund sagt Puškin ins Gesicht, daß er nicht versteht, wie er der Günstling des Hofes sein kann, an dem man keine seiner Zeilen versteht. Er stellt verachtend fest: Na ja, wenn du zu solchen Unverschämtheiten so schönes Gesicht ziehen kannst. *Žukovskij* erträgt alles, er fühlt die Größe der Gefahr. Seine hütende Besorgnis zeigt begeistert jeden Hoffnungsfunken. Am Totenbett Puškins faßt er seine Bewertung, seine Anschauung auf den Dichter projiziert so: „Nur das Einhundertstel deines Talents hättest du, Saša, in Weisheit bekommen sollen, und dies hätte dich nicht verlieren lassen“ (402).

Ihm gesteht der vor seinem Tod für seine Familie sorgende Puškin die wahren Ursachen seiner Tragik: „Das . . . siehst du, ist das grausamste . . . Daß jetzt, wenn nur ein Qualknoten von mir geblieben ist, kann ich mich auf den Njevskij nicht austragen lassen und kann nicht aussagen . . . auch nicht dir . . . Die Wahrheit. Daß

die, die mich zur Strecke gebracht haben, von denen muß ich — für sie — für Almosen flehen“ (402).

Puškin löst in abgebrochenem dramatischem Dialog seinen inneren Monolog auf, gesteht die Tragik der besseren — Menschlichkeit. Auf die sanft klagenden Worte Žukovskijs, daß er hätte verzichten sollen die Schändlichen zu reizen, wenn er seine freundlichen Ratschläge befolgt — antwortet er so: „Ich habe mich ja erzogen. Es hat mir mehr Kraft gekostet, als . . . Aber inzwischen habe ich aufpassen sollen . . . Daß ich nicht allzu sehr befolge . . . Weil, dann wäre ich nicht Puškin gewesen“ (403).

*Valer* ist die Verkörperung der Nüchternheit, Sachlichkeit des Volkes. Er ist das männliche Ebenbild von Puškins Amme, das in dem Schlußteil sich zu seinem Freund erhöht. *Alexandra* hütet Puškin mit der Empatie der schwärmenden, verliebten Seele. Die nüchterne, russische Weisheit, Denkweise von Tante *Sagriajskaja*, die hütende Liebe von *Žukovskij* gibt ein Gegenbild zur höfischen Welt der Intrige, macht die menschliche, schriftstellerische Größe Puškins bewußt. Die Nebendarsteller heben die Gestalt des Haupthelden nach der Dramenanschauung des Schriftstellers hervor: „Das Drama ist eine Zeremonie: die Seele des Haupthelden wird in ihr geknickt und der große Geschmack erlaubt nicht, daß in diese Zeremonie, mit der lauten Viehglocke ihrer Persönlichkeit die Nebendarsteller reinministrieren.“<sup>8</sup>

Németh ist von asketischer Gestalt. Er ist ein großer Moralist, den gesellschaftsverbessernde Leidenschaft beflügelt. Für ihn ist Puškin mehr als ein Bucherlebnis. Über des wahre Übersetzererlebnis schreibt er in dem *Abende in Sajkód* [Sajkódi esték]: „Ein großes Werk ist, in dem Körper, in den Eingeweiden des Schriftstellers zu sein, wie Jonas in dem Zetfisch.“ Das Leben, das Lebenswerk von Puškin ist ein wahrhaftes Reich, wo er seinen sich orientierenden und informativen Anspruch folgend nach seiner Herzenslust umherfahren kann. Inzwischen entdeckt er die zwischen ihnen verwandten Züge, den dramatischen Kern in dem Material.

Seiner Auffassung nach ist Puškin „Literaturgründer“. Er ist der Schöpfer der modernen russischen Literatur in allen drei Gattungen. Auf diesen Grundlagen wurden die prächtigen Etagen der Werke von Gogol, Turgenjev, Dostojevskij und Tolstoj errichtet. (In der neueren literaturgründenden Tätigkeit Puškins ist die Bedeutung der russischen und weltliterarischen Tradition, die aufbewahrende vererbende Funktion größer, als es Németh und lange Zeit auch das literarische allgemeine Bewußtsein beurteilt hat.)

Seinem Organ innewohnenden kategoricus imperativus im Werdegang folgend, wird er fähig zur „Planung“ einer der größten Literatur der Neuzeit. In seiner Puškin-Auslegung ist die wettkämpfende Lust zu merken. Auf Puškin achtgebend mißt er auch seine eigenen Ergebnisse. Németh will mit 24 Jahren „Organisator der ungarischen geistigen Kräfte“ sein. Also mehr als ein Schriftsteller, auch mehr als ein Literaturorganisator. Puškin hat auch in seinen Aufgabenverpflichtungen auf sich gewiesen. Auf seine Zeitgenossen hätte er die in seinem Geist lebenden Aufgaben nicht austeilen können: auf Del’vig die Lyrik auf Vjazemskij den Essay. Sie sind gestorben oder Mittelmaß geblieben. Gribojedov ist in Puškins Mannesalter schon ein noch zu entdeckender Toter. Lermontov ist 23, Gogol 28, Belinskij 26 Jahre alt bei Puškins Tod.

<sup>8</sup> L. Németh, Két nemzedék. (Zwei Generationen.) Budapest, 1970, S. 666.

Auch von sich schreibt er, wenn von Puškin erzählt: „Die Literaturgründer sind ja nicht unbedingt mit den großen Schriftstellerwerbern gleich.“<sup>9</sup> Die Werbung für eine literarische und überliterarische Bewegung einer Qualitätsrevolution konnte Németh trotz aller Anstrengungen nicht gelingen. Bekannt ist Puškins Zeitschriftengründung mit dem Titel *Sovremennik*. Németh gibt eine selbstgeschriebene Zeitung mit dem Titel *Der Zeuge* heraus. Er übernimmt eine Zeugenschaftsrolle. (Gegenüber dem *Spectator von Ortega [der Betrachter]* bedeutet der *Zeuge* auf griechisch auch Märtyrer!).

Puškin wird von der aufgenommenen Anleihe belastet. Die Frau von Németh baut mit aufgenommener Anleihe ein Haus. Deswegen empfindet der Schriftsteller soziales Schuldbewußtsein, das zur wasserreichen Quelle des Romans *Die Sünde* wird. Puškin ist ein höfischer Page im reifen Mannesalter. Es steht nicht in seiner Macht, die erniedrigende Ernennung zurückzuweisen. Németh gibt den ihm verliehenen Baumgarten-Preis damit zurück, daß man das Zusprechen der Preise nicht als „Machtmittel“ anwenden darf.

Németh sieht in der Art, in der Natur des Talentés Puškins die vielseitige Neigung der proteusischen Seele, ähnlich der auch in ihm existierenden, aufgabenübernehmenden, „Gesteinsader bestimmenden“ Leidenschaft. Die bloße Selbstausslegung und die objektive Puškin-Darstellung ist schwer auseinander zu halten. Zwischen dem Puškin-Buch und dem Drama können zahlreiche Übereinstimmungen, inhaltliche, sogar wörtliche Deckungen beobachtet werden. Es wäre schwer, auch nur die wichtigsten aufzuzählen. Aber einige können wir im Interesse des Beweises nennen: „Puškins vielleicht größte Eigenschaft ist, daß seine immer schlechter werdende Lage zum Besten seines Genius werden kann“ (41). Als gesellschaftlicher Mensch sieht er auch die Bewegung des Gemeingeistes, den Wellenschlag der Gesellschaft. — „Ich bin doch ruhiger, daß nicht die Vorsicht, sondern das Ausgehen meiner Kräfte den Kampf aufgeben läßt“ (6). Auch das Selbstbekenntnis des mit Hyperthonie kämpfenden Németh ist diese Gedankenreihe, die er mit Puškin aussagen läßt. — „Auch so war viel von mir. Ein Jahrhundert braucht man zum Verdauen“ (402). Was ihn belebt hat, war: „Daß, solange mich der Tang hinunterzieht, ich für die Brust des russischen Volkes immer mehr Luft erkämpfe? Deswegen kannst du mich auch bewundern!“ (372). — sagt er Žukovskij, der sein Talent bewundert. Puškins an Belinskij gerichtete Worte können als Némeths bloße Selbstdarstellung aufgefaßt werden: „Ich spüre den Geruch des Talents“ (346).

*Die Falle* gehört zusammen mit dem Puškin-Buch zu den am meisten charakteristischen Werken László Némeths. Neben den Zügen, die die beiden Werke verwandt machen, muß man auch auf die wesentlichen Unterschiede hinweisen. Die Klassenlage Puškins ist bestimmender. Seine Gestalt ist nicht asketisch, auch das ideelle, ethische Beispiel hat ihn nicht so gezogen wie Németh. Ihm stehen die selbstverbessernden, gesellschaftsverbessernden Versuche der kämpfenden Seelen fern. Das Verdienst von Németh ist, daß er aufgrund seines Objektivitätstrebens die Tücken der Didaktik umgegangen hat. Deswegen konnte Pál Pándi über *Die Falle* schreiben: „Der Triumph der Konkretheit: das lehrhafte Ergebnis *Der Falle* ist. . . die in der künstlerischen Ergreifung der konkreten Wahrheit spannende und aus

<sup>9</sup> L. Németh, Puskin. S. 19.

dieser ausstrahlende verallgemeinernde Kraft“ . . . „erhöht den Verstand zur Leidenschaft.“<sup>10</sup>

Die Tragik des Vorzüglichseins endet mit der physischen Vernichtung des Haupthelden, der auch in seinem Tod als Zeuge eine Belehrung ausspricht und das Beispiel einer sich selbst zehrenden anderen leuchtenden Fackel gibt. Er ist ein beunruhigender, wahrheitsagender, genialer, gefährlicher Menschenriese in der Welt der Zwerge von Petersburg: „Puškin ist ein nach Rußland verschlagener Erzengel, ein geborener Europäer, der mit seinem schnellen Talent erraten und aufskizziert hat, was für eine Literatur dieses asiatische Volk haben könnte. Gogol als Ukrainer ist die russische Natur, die auf ihre eigene Art das Reich in Besitz nimmt“ (426). Nach Németh hat den Umriß, die Grundlagen der russischen Literatur Puškin, ihre Stimmung Gogol bestimmt. Wir müssen seine Feststellung abstufen: In dem Drama (und in der Prosa) ist Puškin trotz seiner unbestreitbaren Ergebnisse nicht der bestimmende. Die russische Dramenentwicklung ging auf einem anderen Weg. Die Prosa — ihre Wirkung ist zwar viel größer als die des Dramas — zeigt eine Reihe der solch großen qualitativen Sprünge, deren hervorragend wichtige Vorgeschichte zwar die prosaischen Werke Puškins sind, die aber nicht in dem Maße bestimmend sind, wie die Traditionen Puškins in der Lyrikentwicklung. Puškins Lebenswerk erbringt in dem zurückfallenden Licht der sich auf europäischen Rang erhebenden russischen Literatur den Beweis.

### Die Bühnenhaftigkeit

Wir könnten mit Recht fragen: warum ist *Die Falle* nicht ein Drama mit epochaler Bedeutung? Der Hauptgrund ist, daß das gedanklich übersättigte Drama nicht ausreichend bühnenhaftig ist. Innere, gedankliche Spannung hält die Bilderreihen, feste logische Reihenfolge hält die letzten Stationen aus Puškins Leben zusammen. Das Stück ist ein Meisterwerk verschlungener Gedanken. Seine schweren Lastposten sind aber das Epische, die dem Bühnengemäße fremde, chronikhafte Umständlichkeit. Die parallelen Bühnen, die sich selbständig zerstückelnde, dramatische Kraft der einzelnen Bilder vermindert den ästhetischen Wert, die Erlebnisartigkeit der künstlerischen Wirkung. László Németh hat *Die Falle* in der Lebenswerkreihe in den Band *Experimentelle Dramaturgie* eingeteilt. Das Attribut *experimentell* beinhaltet auch eine Auslegung und eine Bewertung, die das Wesentliche bezeichnen.

Das Stück schreibt jeder Regisseur neu. Auch deswegen hat Németh *der Falle* eine ausführliche, 30 seitige Anweisung beigelegt, die er für eine Erklärung bestimmt hat. Die Autorenanweisung und -Erklärung, die unter dem Titel *Unter dem Text* gebracht wurde, verstärkt nur, daß die aus der Langsamströmung von Čechov komponierten Situationen aus gedanklichen Aspekten, aus Ideen geboren sind. Die bühnenmäßige Formung des gedanklichen Materials hat dem Schriftsteller schwere Aufgaben auferlegt. In den verwickelten Dialogen ranken sich philosophische Dis-

<sup>10</sup> P. Pándi, A Csapda (Németh László drámája a miskolci Nemzeti Színházban.) (Die Falle, Das Drama von László Németh in dem Nationaltheater in Miskolc.) *Népszabadság*, 22. Oktober 1966.

kussionen zwischen den Gestalten, die sich in den Regionen der Ideen bewegen. Das mit klassischer Aufmerksamkeit aufgebaute Drama dramatisiert doch lehrreich in seiner Situationsreihe die wesentlichen Ereignisse der letzten drei Monate Puškins. Unwiderlegbar beweist es, daß das Denkmal des Geistes, des menschlichen und schriftstellerischen Bestehens über allen anderem steht: der große Mensch, der Genius, ist damit mehr, daß er die Schranken seiner Existenzlage — wenn auch verhältnismäßig — zum Besten des Lebenswerks anwenden kann. Mit Bewußtsein zitiert er die Zeilen seines Gedichts *Denkmal*: „Und teurerer Schatz bleibe ich in dem dankbaren Herz meines Volkes. Weil ich in ihm nur den Trieb des Guten geschürt habe. Weil ich an traurigen Tagen der heiligen Freiheit gelebt habe. Und ich habe die Gestürzten geschützt“ (392).

### Das Puškin-Drama von Bulgakov und Iwaskiewicz

In dem vielfigurigen Bulgakov-Drama fehlt der Hauptheld, die Gestalt Puškins.<sup>11</sup> Der Konflikt zwischen Puškin und dem Zar und zwischen Puškin und D'Anthes ist zugespitzter. Bulgakov läßt berufliche Zubringer, Polizisten spielen. In dem politischeren Drama Bulgakovs zitiert ein Student die Dichtung *Der Tod des Dichters* von Lermontov. Der eine Offizier sagt bejahend auf die Worte des Dichters: ja, man hat bewußt überlegend Puškin getötet. Er bindet das Drama fest an das Lebenswerk. Alexandra singt den *Wintermorgen*. In ihr fliegt das Lied, die menschliche Schönheit, die Lebensfreude hoch. Auch das Motto hat der Autor aus dem *Onegin* genommen. Bulgakov interessiert nicht die persönliche Lebenssphäre, nicht der große Mensch, sondern die Tragik des Künstlers. Die Motivationen der persönlichen Tragik erschweren das Drama nicht, so wird die ideelle Tragik überzeugender, wirkungsvoller. In ihr widerspiegeln sich die bestimmenden Umstände der Existenzlage Bulgakovs. Das im Jahre 1934/35 geschriebene Drama veranschaulicht auch die Fehler der damaligen Kulturpolitik. Hier wirkt stärker als jede szenische Darstellung der Konflikt des schaffenden Künstlers und der Macht, die Tragödie selbst ist der Hauptdarsteller.<sup>12</sup>

Iwaskiewicz setzt die persönliche, familiäre Falle Puškins, die Liebesverbindungen und Eroberungen von Natalja, mehr in den Mittelpunkt. Puškin ist ein extremerer, seine Kinder schlagender, gegen seine Frau die Hand erhebender, leidenschaftlicher Ehemann. Der Maskenball kommt in den Mittelpunkt. In dem Maskenspiel übernimmt Natalja eine romantische „femme fatale“ Rolle, sie ist eine herumstreichende, leichtsinnige, schöne Frau, die den Typ der bezwingenden, liebenden und genießenden Frau verkörpert. Zwischen den Dramen Bulgakovs und Iwaskiewicz ist der Unterschied kompositionell. Den ästhetischen Wert, die Wirkung des Werkes des polnischen Dramenschriftstellers verringert auch der melodramatische Schlußteil. Sein Drama hatte keine Wirkung auf die polnische Dramenentwicklung.

<sup>11</sup> И. Молнар. Драма М. Булгакова и Я. Ивашкевича о Пушкине. *Slavica* 14, стр. 155—66.

<sup>12</sup> В. Смирнова. Михаил Булгаков — драматург. Современный портрет. Москва, 1964, стр. 314—15.

Er selbst ist auch hauptsächlich als Prosaiker bekannt. Der Zeitgenosse Sz. I. Witkiewicz schreibt in dieser Zeit schon fast „absurde“ Dramen, die in die Hauptlinie der europäischen Dramenentwicklung gehören. Der Liebling des Publikums ist E. Sanjawszkij, der beliebte Verfasser von populären Stücken.

Das Drama von Bulgakov wurde erst nach dem Tode des Schriftstellers und nur in einigen Theatern gespielt. Die Ursache ist, daß die Hauptrichtung des russischen Dramas Lavrenjev, Leonov, Pogodin, Trenjov und Višnevskij bestimmt haben. Die Schriftsteller aller drei Puškin-Dramen haben sich, die literaturgeschichtliche Realität berücksichtigend, auch auf ihre schöpferische Phantasie gestützt. Selbstcharakterisierende Werke sind so auf die Welt gekommen. In seiner Anschauung hat Némeths Werk mit Bulgakovs eine nähere Verwandtschaft. Im Wert ist es auch mit diesem zu vergleichen. Die Bedeutung und Neuartigkeit *Der Falle* geben aber nicht die weltliterarischen Parallelen, Vergleiche, sondern die in dem Material und in der dramatischen Veranschaulichung versteckten Werte, die dieses großformatige Ideendrama ernähren.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Vgl., F. Kiss, Németh László és az orosz irodalom. (László Németh und die russische Literatur.) *Tiszatáj*, 5, 1976, S. 99—106.



**О коллективизме. Из истории старых литературных споров  
революционных лет**

Э. КАМАН

В литературе и изобразительном искусстве тех лет можно проследить интереснейшие попытки найти эстетическое решение новых сложнейших явлений, рожденных Октябрьской революцией. Революционный опыт создания справедливого и гармоничного общества поставил перед художниками, в первую очередь, вопрос о новой концепции масс, о новом диалектическом соотношении личности и общества, а поэтому и новой концепции личности.

Для прозы и поэзии Октябрьских лет было характерно изображение революционных масс. Проблема «людских множеств», «мы» была центральной категорией пролетарского искусства. В произведениях художников различных направлений, поддерживавших социалистическую революцию, и особенно среди художников Пролеткульта это понятие выражало всемирную роль пролетариата в освобождении человечества, в объединении его в духе интернационального гуманизма.

Появление в литературе и искусстве «четвертого сословия», рабочего класса уже в конце XIX века, и особенно в годы нарастания первой русской революции 1905 года принесло с собой и множество эстетически еще не освоенных «земель незнаемых».

Русская литература различным образом изучала, критиковала жизнь общества. Ее критика была и сознательной, и интуитивной, в любом случае говоря об общественной ориентации писателя.

«Ангажированность» художника по отношению к «рабочей теме» в произведениях Мамина-Сибиряка, М. Горького, В. Брюсова, А. Куприна опиралась на уже сложившиеся традиции в европейской литературе.

В драмах Г. Хауптманна, в поэзии Хервега и Верхаарена, в романах Золя изображение новой исторической действительности питалось разными источниками: традициями романтической и символистской поэзии и антропологической традицией позитивистского уподобления общественной организации живому биологическому организму.

Именно в эпоху первой русской революции происходит радикальное переосмысление этого нового понятия. Опираясь на традицию изображения «ма-

ленького человека» в творчестве Пушкина, Гоголя, Достоевского, Лескова, русская литература развивает и укрепляет характерный для нее демократизм.

Массы как бы выступают из рамок среды, которая раньше служила лишь фоном для формирования характера героя.

Вначале мы увидим лишь движимую инстинктами то буйную, крушащую все на пути, то детски наивную и доверчивую толпу в «Молохе» Куприна, в «Гунах» Борюсова.

В творчестве некоторых художников мы можем наблюдать и противопоставление человеческой личности толпе. Аристократизм являлся как бы критерием цельности и оригинальности человеческой личности и прослеживался в концепции человеческого характера в произведениях Дж. Джойса, следовавшего в раскрытии этико-эстетических компонентов личности вслед за Ницше. Подчеркнутая «изытанность» человеческой личности из «массового контекста» делает его типичным художником второго десятилетия нашего века.

Наряду с лирикой символистов в первые десятилетия нашего века появился целый ряд гротескных повестей и романов («Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Крестовые сестры», «Пруд» А. Ремизова, «Серебряный голубь», «Петербург» А. Белого, «Уездное» Е. Замятина, «Красный смех», «Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева и многие другие), в которых в разных формах прослеживается эта тенденция. В романе А. Белого «Петербург» одиночество и отчаяние героев-революционеров выступает еще отчетливее на фоне безразличной к ним «уличной многоножки».

Гораздо более дифференцированно изображение людской массы в творчестве А. Блока, В. Маяковского, где мы видим резкую грань между толпой «сытых» и «двенадцатью» в одноименной поэме, между массовидным «Желудком в панаме» и уличными массами в поэме «Облако в штанах».

Образ-понятие толпы наиболее сложно и дифференцированно воплощено в творчестве М. Горького. Еще задолго до Октябрьской революции Горький находит возможность многогранного воплощения облика массы. В его творческом методе осуществляется трудное равновесие — стремление показать значение и уникальное своеобразие личности, и в то же время, ее детерминированность средой. В его ранних рассказах как бы крупным планом выступают «выломившиеся» герои с необычными судьбами.

Здесь проходит и демаркационная черта между ним и в годы революции сотрудничавшим с ним Л. Андреевым. После разгрома революции 1905 года в драмах и повестях Л. Андреева социальная среда стимулирует отъединение героев, выбор ими одиночества, их фатальную обреченность.

В горьковских же произведениях этих лет как бы в противоположность этому усиливается деятельная активность героя и стимулирующая ее активность масс («Мать», «Лето», «Исповедь», «Сказки об Италии»).

Всю жизнь Горького занимала проблема социального и духовного облика массы, хотя облик этот в его произведениях далеко не лишен противоречивых черт. Противоречива и ошибочна оценка Горьким крестьянства и давно требует особого исследования. Противоречива и спорна повесть Горького «Исповедь» (1908), в которой в изображение нового, рационального революционного мыш-

ления масс проникает также и впитанная массами, иррационально проявляющаяся традиционная религиозность. Горький развернул в своих произведениях целую панораму «человеческой комедии предреволюционной Руси», — по справедливому замечанию Дьердя Лукача<sup>1</sup>, или, как говорил он сам: историю «духовного собрания Руси». В его произведениях отчетливо видны два лика толпы: духовное пробуждение масс и составляющих эти массы индивидуумов под влиянием революционных идей («Мать»), а также мещанские погромы реакционной толпы, ведомой низкими целями и инстинктами («Городок Окуров»).

После Октябрьской революции в произведениях Горького нарастает новый синтез в изображении героя и его социальной среды. Ко многим старым спорным вопросам писатель возвращается снова в своих мемуарах и рассказах.

Об эпическом характере изображения Горьким эпохи и ее героев в этих произведениях упоминает и Т. Манн в своих статьях<sup>2</sup>.

На сложные вопросы, возникшие в обстановке острых и открытых социальных конфликтов эпохи революции, ответ был найден не сразу. Происходит глубокое переосмысление «вечных тем» лирики, и в поэзии В. Хлебникова и Б. Пастернака по-новому раскрывается место человека во вселенной. Революционный опыт помог Вс. Иванову и Бабелю по-другому рассказать о традиционном герое литературы — мужике и коренным образом изменить представление о «простом» маленьком человеке». Лирика Есенина и проза Шолохова с необыкновенным художественным проникновением рассказывает о чувствах и судьбах этого героя.

Эта проблематика и позже решается в новых экспериментальных романах нашего века. Она дает себя знать в изображении крестьянских масс, живущих инстинктами в романах Пильняка, Жиано, Реймонта, Дежё Сабо и отчасти молодого Жигмонда Морица.

В этом отношении большой интерес представляют первые прозаические произведения советской литературы, героем которых явились сами массы, а также полемизировавшие с ними произведения. Речь идет здесь в первую очередь о «Падении Даира» Малышкина (1920—22 г.) и «Железном потоке» Серафимовича (1924), которые своим сложным стилем выделялись из потока «документальной прозы» тех лет. Понять их можно лишь в литературном контексте эпохи, когда еще жива, но уже начинает переосмысляться символистская культура, в русле которой создавалась повесть Малышкина. В «Железном потоке» мы видим не только яркие реалистические жанровые сцены, но и фольклорные эпические «зачины», характерные для экспрессионистов пейзажи и массовые сцены.

Однако для понимания этой проблемы необходимо сделать отступление с целью объяснения литературного контекста, в котором она возникла. В первую очередь, здесь уместно вспомнить споры о характере новой пролетарской культуры и литературы, берущие начало задолго до Октябрьской революции.

<sup>1</sup> Gy. Lukács, Nagy orosz realista. Szocialista realizmus. [Великие русские реалисты. Социалистический реализм.] Budapest, 1952, 27. o.

<sup>2</sup> Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т., т. IX, Москва, 1960, стр. 492; Tägliche Rundschau, 4. Aug. 1949.

С самого начала среди различных социалистических течений вырисовываются и противостоят друг другу две эстетические концепции пролетарского искусства, представленные в работах В. И. Ленина, В. Г. Плеханова, в большинстве работ А. В. Луначарского, А. Воронского, с одной стороны, и в работах А. А. Богданова и теоретиков Пролеткультов, с другой стороны<sup>3</sup>.

Идеи Богданова имели широкое хождение в среде теоретиков и критиков Пролеткультов, позже Рапп'а и других группировок, а также пролетарских поэтов той эпохи. «Радикальность» богдановских требований создания «чисто пролетарского искусства» жила в сознании многих как последовательно выраженная эстетика социалистического искусства.

Мы не будем касаться известных фактов длительной и последовательной полемики В. И. Ленина с теорией эмпириомонизма Богданова. Эта полемика шла, начиная с «Материализма и эмпириокритицизма», статей о Л. Толстом, выразивших ленинское понимание специфики искусства, вплоть до спора с Луначарским по поводу его выступления на съезде Пролеткультов в 1920 году, статей и выступлений Ленина о характере нового революционного искусства, опирающегося на художественный опыт всего человечества.

А. А. Богданов в годы Октябрьской революции был одним из наиболее популярных теоретиков пролетарского искусства. И не случайно, что в 1920-ом году В. И. Ленин планирует второе издание «Материализма и эмпириокритицизма». Он пишет предисловие и отсылает читателей к послесловию, написанному В. И. Невским, продолжавшим полемику с А. Богдановым по поводу его новых работ и выраженных в них «под видом "пролетарской культуры" . . . буржуазных и реакционных воззрений»<sup>4</sup>.

Понятие коллективизма — одна из центральных категорий теории Богданова о пролетарской культуре. Оно имело широкое распространение не только среди деятелей Пролеткультов, но и среди пролетарских поэтов, хотя последние ни в коей мере не «иллюстрировали» тезисы Богданова и в своих урбанистических стихах отразили много интересных моментов из жизни пролетарских масс и современного города<sup>5</sup>.

В сентябре 1918 года на I Всероссийской конференции просветительских организаций Пролеткультов единогласно, при одном воздержавшемся, прошла революция, составленная Богдановым, в пункте первом и втором которой говорилось:

«1. Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также и в сфере чувства и стремлений. Вследствие

<sup>3</sup> М. Лифшиц. «Вопросы искусства и философии». Москва, 1935, стр. 307.

<sup>4</sup> В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, стр. 440. В статье В. И. Невского «Диалектический материализм и философия мертвой реакции» разбираются главным образом две работы А. А. Богданова: «Всеобщая организационная наука (Тектология)», ч. I, 1913 г., ч. II, 1917 и «Философия живого опыта. Популярные очерки» (1912), упоминаются сборники статей: «Социализм науки. Научные задачи пролетариата», «Очерки организационной науки» (журнал «Пролетарская культура» № 7—8, 9—10, 11—12) и др. Там же стр. 769. В кн. Ленин (Вл. Ульянов. Материализм и эмпириокритицизм. Гос. изд. 1920 г.)

<sup>5</sup> З. Паперный. Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи, В томе «Пролетарские поэты первых лет советской эпохи», Ленинград, 1959.

этого, оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом — сил классовых.

2. Пролетариату для организации своих сил в социальной борьбе, борьбе и строительстве необходимо свое классовое искусство. Дух этого искусства — трудовой коллективизм: оно воспринимает и отражает мир с точки зрения трудового коллектива, выражает связь его чувства, его боевой и творческой воли. . . »<sup>6</sup>.

А. Богданов и сам занимался писательской деятельностью, его романы: «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1913) пользовались широкой известностью<sup>7</sup>. Однако более интересно проследить не влияние этих утопических романов на произведения современников, а влияние идей Богданова на формирование конфликтов, характеров героев, на структуру самих произведений. Ленинский иронический отзыв об описанных Богдановым «марсианских красавицах» относится не только к попытке Богданова популяризировать идеи эмпириомонизма в беллетристической форме, но и к дидактическому характеру его произведений, снижавшему их художественное достоинство<sup>8</sup>.

В своих утопических романах Богданов описывает «чистый опыт» пролетарского движения на Марсе, где «коллективизм» является основой «жизнестроения» социалистического будущего. «Коллективизм» как «психофизический элемент» (технический термин А. А. Богданова) целиком определяет поведение, психику, организацию труда, связь науки и труда марсианского пролетариата (глава «Две логики» в романе «Инженер Мэнни»). Но по сути дела мы видим здесь упрощение «коллективизма», который вошел в моральные понятия нашего века вместе с борьбой и трудом пролетариата. Организованность революционного выступления рабочих действительно несла в себе элементы новой интернациональной этики будущего социалистического общества. Это понятия и в наши дни прокладывает себе дорогу через массу препятствий, являясь следствием общественного положения, а не «психо-физического» склада пролетариата.

Конфликт обоих романов Богданова расположен в области «новой этики» пролетариата.

В романе «Красная звезда» русский революционер Леонид по приглашению марсиан улетает изучать жизнь зрелого социалистического общества на Марсе. Но его «земная» природа, чувства (гнев, ревность, чувство собственности) толкают его на убийство одного из теоретиков-марсиан, предлагавшего колонизацию Земли. Этот ученый был первым мужем возлюбленной Леонида. Марсиане после жестоких прений отвергли этот антигуманный проект, не согласующийся с их жизненной философией.

В другом романе («Инженер Мэнни») конфликт отнесен «в прошлое» Марса, в героическую эпоху сооружения гигантских каналов и революционной борьбы пролетариата. Сильный характер и выдающийся интеллект инженера Мэнни порождены индивидуалистической этикой старого общества. Мэнни происходит из древней аристократической семьи, он великий ученый и жертвует всем (любовью, семьей, не знает о рождении сына) осуществлению плана великих работ.

<sup>6</sup> От символизма до Октября. Литературные манифесты. Новая Москва, 1924, стр. 262.

<sup>7</sup> А. Богданов. «Красная звезда», 1908, 1922, «Инженер Мэнни», 1913, 1929.

<sup>8</sup> В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, стр. 394.

В требованиях рабочих он видит препятствие своим планам и не желает вести с ними переговоры. Здесь судьба сталкивает его с молодым инженером, занятым разработкой «рабочей науки» и «философии» — его сыном.

Осуществление социалистического общества на Марсе нам, умудренным сложным ходом развития общества, кажется уж слишком книжно облегченным и безбурно схоластичным.

Правда, писатель ссылается здесь на более уравновешенную природу марсиан, на их более умеренный климат, ведь им выпадает на долю гораздо меньше солнечной энергии. И все же, человеческие отношения предстают в романах Богданова облегченными, вытекающими из неверных источников. Полное противопоставление «буржуазного прошлого» и «нового мира» в человеческом характере и человеческой судьбе ведут, естественно, к упрощению и самих характеров, хотя в романах А. Богданова, врача по специальности, можно встретить целый ряд интересных мыслей и гипотез, касающихся вопросов «социальной гигиены», коллективного воспитания детей, свободы отношений в семье, равноправия женщин, плановой организации производства, быстрого учета и перераспределения рабочей силы, перемены профессий, вплоть до вопроса свободного выбора смерти в случае старости и болезни.

Романы Богданова, переизданные в начале 20-х годов определенно повлияли на развитии утопического романа тех лет. Роман-утопия известен уже в начале века в повестях и романах А. Куприна, Н. Олигера, Н. Морозова и других<sup>9</sup>. В 20-ые годы он возрождается вновь, и наиболее популярными становятся романы И. Эренбурга («Трест Д. Е.», 1923), М. Шагинян («Месс Менд», 1922), В. Катаева («Остров Эрендорф», 1924) и многие другие.

Крупнейший поэт революционной эпохи Велемир Хлебников, «наделенный поэтическим даром прозрения и глубоко чувствовавший вместе с тем и пути науки своего века», именно в те годы занимается построением числовых законов, определяющих структуру исторического времени, как системы циклических повторов, и исходит при этом отчасти из народного искусства, близкого мифологическим истокам<sup>10</sup>.

Естественно, что в условиях обостренной идейной борьбы, именно в те годы рождается и первая «анти-утопия», роман Евгения Замятина «Мы» (1920—1922).

Начало писательской деятельности Е. Замятина падает на период между двумя революциями. Уже в первых повестях и романах он выступает как мастер экспрессионистской прозы гротеска.

Внимание писателя привлекают уродливые черты: тупость, дикость и застой русской провинциальной жизни («На куличках», 1914, «Уездное», 1916). Но с меньшим сарказмом относится он к «ловцам человек», «островитянам» (оба — названия «английских» повестей Замятина), обратившим культуру, мораль в ханжеские догмы, в удушающий все человеческие порывы и эмоции консерватизм.

<sup>9</sup> А. Бритиков. Русский научно-фантастический роман, Ленинград, 1970.

<sup>10</sup> В. В. Иванов. Категория времени в искусстве и культуре XX в. в сб.: «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», Ленинград, 1974, стр. 45.

Манера гротескного изображения действительности не изменяется и в годы революции в рассказах «Дракон», «Пещера», где на первый план выступает изображение разрушительных стихий, голода и сопутствующих им — жестокости и одичания людей.

Наибольшей известностью пользовался роман «Мы», в 1920—22 году распространявшийся в рукописи<sup>11</sup>.

Александр Воронский в «Красной нови» в серии Литературных портретов писателей-современников пишет о новых произведениях Замятина, «о самой талантливой — «Пещере» и серьезном — «Мы»<sup>12</sup>.

А. Воронский считал, что «талант и ум, как бы ни был ими одарен писатель, недостаточны, если потерял контакт с эпохой, если изменило внутреннее чутье», и видит в произведениях Е. Замятина «созерцательный, внешний ... подход к революции».

Среди писателей, описывавших в прошлом российскую отсталость Замятин отличался тем, что «связал российскую окурочину с царским укладом, с политическим бытом, и в этом его несомненная заслуга».

Теперь же, в период революции Замятин «подошел к сложным явлениям общественной жизни с физической теорией о двух силах в мире — энтропии и энергии. Вышло у него при этом так, что энергия как начало разрушительное действует: «в мигах», «в случаях», «в индивидуальных интимных порывах человеческого духа». Это — «отвлеченное бунтарство», «мертвая схема, приложимая к чему, где, как и когда угодно»<sup>13</sup>.

Роман «Мы», как и любой утопический роман, исходит из понятий и споров современников, проектируемых в будущее. С жизнью общества «через 900 лет» мы знакомимся по записям главного конструктора летающего Интеграла, который понесет в иные миры идею «математически безошибочного счастья». На Земле уже 700 лет нет войн. После «200-летней войны города с деревней» уже 700 лет стоит стеклянный город, где люди освободились от нужды и болезней, потребляют нефтяную пищу (обязательные для всех 50 жевательных движений), им, просеянное сквозь стеклянный купол, светит «голубое солнце».

В этом рационально-устроенном обществе, живущем по законам Великой часовой скрижали, сформулированным «великим Тейлором» («проинтегрировавшим все 24 человеческих часа») созрел заговор. Он раскрыт. Казнена престелная I-333, а Д-333 и другие подвергнуты операции. У них удален мозговой центр, порождающий фантазию. Роман буквально соткан из различных мотивов произведений начала века. Тема города-государства встречается в поэме В. Брюсова «Замкнутые» (1901), пьесе «Земля» (1904—5), созвучным идеям

<sup>11</sup> *Русский современник* 1924 № 1. Дискуссии о современной литературе. Сообщение о заседании Комитета по изучению современной литературы при Институте истории искусств в январе—марте 1924, где читались авторами и обсуждались: «Мы» Е. Замятина, произведения А. Толстого, И. Эренбурга, В. Шкловского и напечатано выступление Замятина о своем романе.

<sup>12</sup> А. Воронский. Литературные силуэты. Е. Замятин, *Красная новь*, 1922 № 6, стр. 304, 321.

<sup>13</sup> Там же, стр. 306, 313.

К. Фламариона. Мотив «детей солнца» по-разному решался в одноименной пьесе Горького и в пьесе Л. Андреева «К звездам». Тема современного машинного города была постоянной в стихах пролетарских поэтов. Мотивы уходящей, гибнущей деревни именно в эти годы звучат в стихах Есенина, Клюева, Орешина и т. д.

В романе Замятина отразились настроения и споры, известные по книге А. Коллонтай, представлявшей любовь в новом обществе в рационально упрощенной форме<sup>14</sup>, и споры в среде молодежи «о любви, подобной глотку воды»<sup>15</sup>.

Читатели романа, подобно Воронскому, тем более соотносили содержание романа с современностью, что его коллизией была коллизия свободы и деспотизма — центральный вопрос периода революции и борьбы за власть. Решая эту проблему, Замятин выдвигает дилемму безликой толпы, с одной стороны, и одиноких героев-бунтарей, с другой. Именно в вопросе о роли народа в борьбе за свободу, за создание демократического государства, расходились взгляды Замятина и других писателей эпохи революции, изображавших рожденные революцией новые черты в облике народных масс.

Замятинский герой часто возвращается к понятию «мы»:

«Мы» — заглавие моих записей, производная... от математически совершенной жизни единого государства»<sup>21</sup>. Его составная единица — «живой прекрасный квадрат. И ему надо рассказывать о себе, о своей жизни. Понимаете — квадрату меньше всего пришлось бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны»<sup>16</sup>.

Конечно, Замятину незачем было выдумывать красоту квадрата, он мог с нею познакомиться на картине Малевича. Не придумывал он и проблемы растворения индивидуума в массе, об этом писали теоретики Пролеткульта, пролетарские поэты. Книга Гастева «Поэзия рабочего удара» с 1918 по 1925 год выдержала 6 изданий, не считая массовых перепечаток, была переведена на другие языки. В предисловии к немецкому изданию А. В. Луначарский писал: «Невозможно оспаривать то большое значение, которое имеет для пролетарской поэзии тема труда, особенно труда научно-технического, тема машины и ее отношения к человеку. Действительно, эта тема очень часто разрабатывается всеми пролетарскими поэтами как в России, так и в Германии. . . Однако ни в каком деле не надо заходить слишком далеко, потому что безоглядное развитие любой идеи до «конца» приводит к абсурду. Если в настоящее время в России мы переживаем известную полосу преклонения перед машиной (на Западе этого следует опасаться в еще большей степени); если это преклонение выражается в крикливых лозунгах: «Производственное искусство», «Искусство — чистое производство», «Конструктивизм как основа искусства» и т. д., если мы видим в произведениях Архипенко, Татлина, Малевича какое-то странное, обезьянье подражание машинам, то Гастев пытается вывести отсюда своеобразную социально-техническую философию. . . Это равносильно превращению человека в придаток к им самим созданному, равномерно пульсирующему миру авто-

<sup>14</sup> А. Коллонтай. Любовь пчел трудовых. Москва—Петроград, 1923.

<sup>15</sup> Кл. Цеткин. Воспоминания о Ленине. М., 1955.

<sup>16</sup> Е. Замятин. Мы. Нью-Йорк, 1952, 6 стр.

матов... Очевидно, Гастев абсолютно не понял, что коммунизм — это победа над машиной, что марксизм призывает к полной победе людей над средствами производства и что будущее представляется нам как скачок из царства необходимости в царство свободы, а не наоборот»<sup>17</sup>.

В 1918 году вышла книга поэта Евгения Полетаева и члена редколлегии многих пролеткультовских изданий и Художественной коллегии Комиссариата народного просвещения Николая Пунина «Против цивилизации», вызвавшая своими «радикальными» положениями живейший интерес. Сохранились замечания А. Блока на полях этой книги, подаренной им В. Иванову-Разумнику, заметки в дневнике поэта, его возражения на попытки упрощения жизни общества и вопросов культуры<sup>18</sup>. Именно в свете новых данных интересны публицистические выступления А. Блока в революционные дни («Может ли интеллигенция работать с большевиками» 14 янв. 1918 г., «Интеллигенция и революция» янв. 1918, «Искусство и революция» август 1919 г.), его концепция культуры, которую он отличает от механической цивилизации, полные жизни герои его поэмы «Двенадцать» — вершители революции.

Скептические мысли Замятина о механических гражданах, порожденных западной цивилизацией, нашли себе поддержку в мечтаниях пролеткультовцев, и в романе „Мы” писатель изобразил механизированное государство будущего.

Но в романе в конечном счете, важно не обилие злободневных мотивов, а концепция автора, их объединяющая. Она же лежит и в основании человеческих характеров и судеб романских героев.

История человечества, ее итоги, нашедшие отражение в христианском учении, доказывают, как говорит писатель, что счастье и свобода никогда не могли соединиться. Или «счастье без свободы» или «свобода без счастья», так спорят в романе друзья: поэт Р-13 и строитель Д-533. Конечный итог человеческой мудрости — «средне-арифметическое счастье». Ведь мировая скорбь была лишь мечтой об оковах. И вот город огражден стеклянной стеной, которой люди изолировали свой машинный совершенный мир «от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных», от бесконечного. Вечная любовь людей к религиозной мистерии, военным парадам в самые вдохновенные моменты жизни выражали тоску «по несвободному движению», что было понятно уже христианами, и вылилось теперь в «красоту грандиозного машинного балета»<sup>19</sup>, обязательную упорядоченную прогулку, в рядах по четыре.

<sup>17</sup> Литературное наследство, т. 82. А. В. Луначарский. Неизданные материалы. Москва, 1970, стр. 235.

<sup>18</sup> В книге «Против цивилизации». Петроград, 1918, авторы намереваются подвергнуть строгой регламентации не только труд, науку, но и искусство, и этику. Они пишут об усилении связи человека и машины, которая должна привести к механизации жизни и излечить больного индивида от излишней рефлексии, заразительного сентиментализма романтики и индивидуалистской психологии свободы. Общество будущего они представляли себе в образе хорошо отрегулированного механизма и т. д.

О замечаниях Блока на полях книги и судьбе книги во время осады Ленинграда см. Н. Примочкина. Александр Блок и проблема «механизации» культуры. *Изв. АН СССР. Серия литературы и языка*, т. 37, 1978 № 2.

<sup>19</sup> Е. Замятин. Мы. Нью-Йорк, 1952, стр. 81.

Мотивы, главы, героев Чернышевского, Толстого, Достоевского вызывают в нашей памяти сцены романа Замятина. Однако, в развитии доминирующей, конструктивной мысли романа о свободе — несвободе, в художественной интерпретации этой идеи в перипетиях романа, в характерах героев аргументы начинают походить на силлогизмы. Явления социальной этики и психологии писатель поясняет законами механики.

Лозунг тотализированного государства (из газетной статьи о заговоре в романе): «Свобода и преступление также неразрывно связаны между собой... Ну, как движение аэро и его скорость»<sup>20</sup>. Из рассуждений главного героя: «Источник права — сила, право — функция от силы... И вот две чаши весов: на одной грамм, на другой — тонна, на одной — «Я», на другой — «мы». Единое государство. Не ясно ли: допускать что у «я» могут быть какие-то права по отношению к государству и допускать, что грамм может уравновесить тонну — это совершенно одно и то же. Отсюда распределение: тонне — права, грамму — обязанности; и естественный путь от ничтожества к величию: забыть, что ты грамм и почувствовать себя миллионной долей тонны»<sup>21</sup>.

Силлогизмами же обосновано и абсолютное право верховного правителя на жестокость: «Синий холм, крест, толпа... Вверху: обрызганные кровью прибывают тела к кресту, внизу — плачут... Без палачей нет величественной трагедии.

Истинная алгебраическая любовь к человечеству — непременно бесчеловечна, а непременный признак истины — ее жестокость. Как у огня — непременный признак тот, что он сжигает»<sup>22</sup>.

Альтернативная постановка вопроса о свободе и деспотизме имеет богатые традиции в русской литературе и публицистике XIX века, упорно искавшей выхода из «порочного круга». Последнее не характерно для Замятина. Если вообще можно говорить о «выходе» в связи с коллизией его романа, то общество будущего — это прямая «производная» от мира гротеска прошлого и настоящего, которые всегда были ареной борьбы энтропии и энергии.

Как показала история нашего века, проблема государственности нашла самое разнообразное воплощение в жизни народов. За размышлениями писателя стояли действительные события деспотизма царской власти, жестокости мировой войны и принужденного участия в ней миллионов. Кроме того — богатейший опыт революционного движения России и его осмысление, различное толкование роли народных масс, ожесточенные споры о возможности построения социально-справедливого государства, начиная с Радищева и декабристов. Опасность подавления воли масс, одурманивания их ложными идеями, возможность создания тоталитарных государств оказались, к сожалению, не выдумкой писателя. Замятин создал картину жизни технически-современного общества будущего, где люди деградированы до придатка машины.

Похожие явления были описаны в жизни «марсиан», в романе А. Толстого «Аэлита».

<sup>20</sup> Там же, стр. 34.

<sup>21</sup> Там же, стр. 100.

<sup>22</sup> Там же, стр. 183.

В одном из своих докладов в Комитете по изучению современной литературы в Институте истории искусств (январь 1924 г.) Замятин говорил о различных периодах в жизни человека: «статических и динамических». Это — также и целые периоды истории, которым соответствуют и определенный стиль литературы. «Статическим» периодам соответствует «литература реалистического типа: большой роман, детальный психологический анализ, детальное описание». В «динамические» же периоды «синтезирующий, интегрирующий художественный процесс должен занять место аналитического». А это — «отход от реализма», «быстро движущийся фантастический сюжет», «сгущение в символах и красках», «сжатый язык». Писателя должны занимать «наблюдения сменяющихся явлений, фаз», что «приводит к попыткам установить законы и конечные цели движения». «В художественный организм врастают элементы философии широких обобщающих выводов». «В романе «Мы», — говорит Е. Замятин, «автор делает попытку построить уравнение движения европейской механической и механизующей цивилизации. . . Никакой организм, в том числе государственный, не умирает без борьбы. И вот эта эпоха вырождения механической цивилизации, эпоха некоей отдаленной революции — тема романа»<sup>23</sup>.

Оставим пока в стороне взгляды Е. Замятина на соотношение «реалистического» и «современного» искусства, как противоположного «реалистическому», которые тогда и позже разделял далеко не он один, и подчеркнем, что в центре романа «Мы» писатель стремился поместить «революцию», героев «энергии» борющихся против умирающей цивилизации.

Дело не в том, что, отталкиваясь от ставшего традиционным понятия «толпы», Замятин ищет прибежища у бунтарей-одиночек. А в том, что причину действия их он видит в случайных бунтах, непокорстве, имеющих индивидуально-биологический характер. Самым веским аргументом против изображенной в романе деспотии должны были быть герои романа. Форма романа «Мы» — дневниковая запись строителя Д-533, повествование от первого лица, которое дает большой простор для раскрытия сложных, внутренних побуждений героя. Разорванная, экспрессивная фраза как бы следует ассоциативному ходу мысли, представляет собой «поток сознания». Но повествование героя Д-533 о своей любви выглядит так: «я как перегретая машина», «раскаленный подшипник», «скорее холодной воды разума». Любовные мучения его подобны «засоренному глазу», «нарывающему пальцу» и т. д.

Если принять во внимание, что насмешка писателя в данном случае предназначается «механическому» человеку будущего, то мы должны будем обратиться к другим героям романа.

Но за Стеной стеклянного Города живут полудикие, покрытые шерстью людские стада. Борьба за свободу против «тотального государства» ведут обреченные на неудачу, разрозненные одиночки. Но и их предводительница, таинственная женщина I-333 не отличается богатством характера. Она тайно посещает Старый дом за Стеной, занимается музыкой, пьет вино, одевает вместо обязательной униформы в старинные одежды. Она капризна (посылает «розовый талон» и не приходит на свиданье) ее улыбка — «укус» и т. д. Но черты эти, не

<sup>23</sup> *Русский современник* 1924 № 1, стр. 275, 276.

вытекают из женственности ее характера, ее жизнелюбия. Эта непоследовательность «от противоположного», нечто, противопоставленное «машинной красоте», но само в себе не несущее новых открытий, почерпнутых из жизни.

Бедность человеческих отношений, слабость «романных» связей происходит также от дихотомного механического разделения сил. Это отметил в своей статье и А. Воронский, когда он писал о том, что Замятин не понимает сложной метаморфозы рождения нового общества. Воронский сослался на сравнение Маркса, что рождение нового общества подобно рождению бабочки из кокона (червя).

Пожалуй именно этот упрек критика повлек за собой «ответ» писателя.

В I-ой книге альманаха *Русский современник* (1924) Замятин печатает повесть «Рассказ о самом главном».

Он начинает свой рассказ о революции и гражданской войне именно с этой метафоры, развертывая ее потом в разных сферах. Мир червя *Raphalocera* на облитом солнцем цветущем кусту сирени существует в другом временном измерении, чем мир враждующих меж собой колбуйских мужиков и городских людей, и в другом, чем вымирающие люди на темной погасшей звезде.

По закону исключения «самое главное» находит писатель не на умирающей звезде, где среди мертвой техники и перерезавших друг друга людей остались трое живущих лишь инстинктами и вырывающих у жизни последние доступные им радости. Не «главная», вернее не существенна и бессмысленна, похожа на космическую катастрофу и вражда людей, занятых гражданской войной. Бессмысленность социального конфликта раскрыта в ночной встрече бывших друзей: победившего горожанина Дорды и побежденного предводителя повстанцев Кукуверова. Они как бы соревнуются в благородстве, но более мягкого и человеческого, конечно же, побеждает более жесткий и рациональный.

Однако, сложись военное счастье по-другому, и эта ночь также повторилась бы с другим исходом. Мир социальный антиэстетичен, не содержит красоты.

«От городища по древянской степи идут двое. Один — всякий, тысячный, муравей; у другого — рябое лицо, на штыке — белая тряпочка. Коршун невысоко: видно, как на безруких плечах вправо и влево ворочает головой. Сквозь бинокль — заряженными глазами Дорда глядит навстречу»<sup>23</sup>.

«Самое главное» нужно искать в чувствах, в любви Кукуверова и Тали, учительницы. С ними связана и *Raphalocera* «умирающая в бабочку», и весенний лес и тонкое, невыразимое словами чувство:

«Над рекой прозрачный из железа и синего неба мост, туго выгнувший спину: выстрелы, облака». У Кукуверова «на лице... улыбка, облака — светлые и темные: о том, что это — как день или как — и это невозможно, нестерпимо»<sup>24</sup>.

Но и в любви, как говорит Таля, не важно, остаться вместе, а лишь этот неповторимый миг, ведь Кукуверова утром расстреляют. Подобно космической и социальной катастрофе расплывается, рассеивается, вернее: не может сложиться в судьбу и жизнь влюбленных. Все относительно — в абсолютном смысле слова — в этом рассказе «о самом главном». В неких мигах воплоща-

<sup>23</sup> *Русский современник* 1924 I, стр. 275, 276.

<sup>24</sup> *Русский современник*. Л.—М., 1924, № 1, стр. 26.

ется в героях сама жизненная субстанция. И по сравнению с этим среди событий, совершающихся с различной скоростью в различных сферах, человек не столь уж и важен. Его судьба — среди многочисленных параллелей и сравнений теряет индивидуальный характер, человек становится пассивной игрушкой в руках внеличных сил.

Поэтому, на наш взгляд, и утопия («анти-утопия», по мнению А. Воронского) и повесть «о самом главном» рождены под одной доминантой, не приемлющей разума человеческой массы, мира чувств человека из массы, противопоставляющей «героя» и «толпу».

Не меньший интерес представляют для нас споры, развернувшиеся вокруг романа Е. Замятина (с ними мы знакомы не в полном объеме) и проблемы «современности» в литературе тех лет. «Литературный силуэт» Е. Замятина в «Красной нови» (1922 № 6) последовал непосредственно за статьей о повестях Всеволода Иванова (1922 № 5). А. Воронский увидел в искусстве Вс. Иванова «пробужденный демократизм». Его «мужики великолепны», хотя, по мнению критика, есть в них некая «недоговоренность», старинная «тяга к земле», «стадный героизм». Но и сквозь «кровавую эпопею» гражданской войны Вс. Иванов «сумел пронести» «большое, любовное, теплое, жизнепринимаящее чувство»<sup>25</sup>.

А. Воронский вступает в спор с распространенными тогда мнениями, будто бы Вс. Иванов — писатель «бытовик». Наряду с «бытовым языком» он находит в его произведениях своеобразную экзотику, необычный подход к человеческому образу, отсутствие традиционно понимаемого «психологизма», «резкие мазки, выпячивание двух-трех черт, резкое заострение и преувеличение — плакатную манеру наших дней»<sup>26</sup>.

Оценка романа Замятина, как мы видели выше, коренным образом отличается от оценки повестей Вс. Иванова. На страницах *Русского современника* со статьями о современной литературе выступили Е. Замятин (в № 1 с докладом о литературе и «Рассказом о самом главном»), Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, И. Груздев, К. Чуковский и другие. Сами заглавия статей: «В ожидании литературы», «В поисках жанра» (Б. Эйхенбаум, *Русский современник* 1924 № 1, № 3), «Литературное сегодня», «Промежуток» (Ю. Тынянов, там же, 1924 № 1, № 4), «О сегодняшнем и современном» (Е. Замятин там же, 1924 № 2) свидетельствуют о четкой постановке вопроса. И хотя на первый взгляд перечисленные статьи, представляют как бы определенную «групповую» позицию, с исторической дистанции в них видны принципиальные различия.

Современный период советской литературы Ю. Тынянов называет «промежутком», в котором перестала ощущаться инерция предыдущего периода литературы, происходит подспудное накопление художественных открытий. Наиболее явственно этот процесс происходит в поэзии. «Писать о стихах почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их»<sup>27</sup>.

Тынянов останавливается на стихах Есенина, Ахматовой, Маяковского.

<sup>25</sup> *Красная новь* 1922 № 5, стр. 250.

<sup>26</sup> Там же, стр. 272.

<sup>27</sup> *Русский современник* 1924 № 4 стр. 209

В прозе он отмечает «один из центральных вопросов»: сложное состояние романа. Развитие «литературы идет многими путями, одновременно завязывает многие узлы». Под «завязыванием узла» Ю. Тынянов понимает «ощущение нового жанра», которое «есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной. Это — революция, все остальное — реформы»<sup>28</sup>.

Ю. Тынянов отмечает проникновение «стихового начала в прозу» (Леонов, Федин, Пастернак), развитие «сказа» и прозы малых жанров (Вс. Иванов, Л. Сейфуллина). В более крупных жанрах он отмечает отдельные новые черты: в «Падении Даира» Малышкина — «стиль перечисления», своеобразие «отрывков» в мемуарах М. Горького, «роман на грани» Шкловского («Зоо»). Романы Пильняка он считает однако подражательными — это «оползень» «Петербурга», «кусковая композиция», где «метель превращается в словесную бурю»<sup>29</sup>.

Инерцию старой традиции находит он в произведениях Вересаева, Сергеева-Ценского, Шишкова. В этой статье, напечатанной в одном номере с «Рассказом о самом главном», Ю. Тынянов подробнее останавливается на анализе стиля Е. Замятина. Он считает, что «стиль Замятина толкнул его на фантастику», «инерция стиля вызвала фантастику». Фантастика же «ведет его к сатирической утопии».

Тынянов подчеркивает прямое продолжение, даже «инерцию» стиля прежних повестей Замятина в его новом романе, который он считает удачей писателя. В «двухмерный мир» гротеска врывается порой «трехмерный» «роман» — с ревностью, истерикой и героиней». Поэтому «сам роман» «колеблется» «между утопией и «Петербургом»<sup>30</sup>.

Нельзя удержаться и не процитировать целиком анализ гротескного образа, данный Ю. Тыняновым. «Принцип его стиля — экономный образ вместо речи; предмет называется не по своему главному признаку, а по боковому. И от этого бокового признака идет линия, которая обводит предметы, ломая его в линейные квадраты. Вместо трех измерений — два. Линиями обведены все предметы; от предмета к предмету идет линия и обводит соседние вещи, обламывая в них углы. И такими квадратами обведена речь героев, непрямая, боковая речь, речь «по поводу», скупая подчеркивающая кристаллы эмоций»<sup>31</sup>.

Ирония, гротеск, «ломающие» мир в «квадраты», отмечены в стиле произведений Замятина. «Инерция» сложившегося стиля в новых произведениях Е. Замятина сохраняла связь этих произведений с дореволюционным романом гротеска, с традицией героев-масок в них. Отдельные черты этого стиля характерны и для молодых прозаиков «орнаментального стиля». «Выпяченные детали» в стиле молодых прозаиков, описание героя через жест, действие, слово (а не через традиционное раскрытие душевного мира героя) не скрывали, а подчеркивали таившуюся за скупыми деталями бурю чувств, выделяя из нее именно «кристаллы» эмоций. Е. Замятин в силу своих понятий, в силу «инерции» своего стиля мог помочь молодым прозаикам совершить это открытие, сам он остановился на полпути в изображении нового, современного мира, рож-

<sup>28</sup> *Русский современник* 1924 № 1, стр. 291, 306, 292.

<sup>29</sup> Там же, стр. 302, 303.

<sup>30</sup> Там же, стр. 297.

денного революцией. Это явственно видно и из его статьи «О сегодняшнем и современном», в которой писатель характеризует основные тенденции литературного процесса, «странного десятилетия, с 1913 по 1923 г»<sup>32</sup>.

В реалистической литературе он видит лишь «традиционность» (Серафимович), «натурализм» (Шишков). «Земляной большевизм» в «Ватаге» Шишкова исходит, по мнению Замятина, еще от А. Блока, который «видел в нем всю суть истории последних наших лет»<sup>33</sup>. Реализм, как мы помним, Замятин вообще считает художественным методом, механически соответствующим периоду «энтропии», статическому анализу и описательству.

Удачной находит Е. Замятин новеллу Бабеля, «сложенную из элементов народного диалогического языка», «богатую и смелую лексику, органические неологизмы Леонова»<sup>34</sup>.

Считая, что «мещанин, сегодня все растет, заглушая современного человека», Замятин особое значение придает фантастике. В своей статье он отмечает «фантастику, корнями врастающую в быт» в «Дьяволиаде» М. Булгакова<sup>35</sup>. Замятина привлекала фантастика, которая вторгалась в жизнь современного человека, как он пытался показать это в своих произведениях. В предисловии к «Машине времени» Уэллса он писал, что Уэллс «вводит читателя в атмосферу чуда, сказки очень постепенно, осторожно, с одной, логической ступеньки на другую... Переходы со ступеньки на ступеньку — совсем незаметны: читатель ничего не подозревая, доверчиво переступает, поднимается все выше... И вдруг — оглянется вниз, ахнет — а уж поздно: уж поверил в то, что, по заглавию, казалось совершенно невозможным, нелепой вещью: в путешествие на луну, в великанов, в невидимку...»<sup>37</sup>. Однако многоплановость изображения пространства и времени в произведениях Е. Замятина построена не на таких естественных соединениях, его многочисленные параллели, метафоры и сравнения порождены логическими противопоставлениями, сухо рационалистичны. Им не хватает подлинной сложности анализируемых процессов, переходы слишком прямые, объяснения — односторонне категоричны.

Здесь опять следует вспомнить слова Ю. Тынянова, которого тоже занимала тогда мысль о том, что в литературе явления не только нарождаются, но стареют и уходят в прошлое. Процесс «энтропии» и умирания он понимал однако по-иному: «Стихи стареют, как люди, — старость в том, что исчезают оттенки, исчезает сложность, она сглаживается и вместо задачи дается сразу ответ»<sup>37</sup>.

Стиль повествования Е. Замятина, сложность композиции, во многом опи-

<sup>31</sup> Там же, стр. 297.

<sup>32</sup> *Русский современник* 1924 № 2, стр. 265.

<sup>33</sup> Там же, стр. 267.

<sup>34</sup> Там же, стр. 269. 270.

<sup>35</sup> Там же, стр. 266.

<sup>36</sup> Г. Уэллс. *Машина времени*. Пгр. изд-во «Всемирная литература» при Госиздате, 1920, стр. 7. Цитируется по кн. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» Л., 1974, стр. 203.

<sup>37</sup> *Русский современник* 1924 № 4, стр. 216.

рающиеся на современную писателю живопись, использование «сказовой» манеры повествования оставили след в русской литературе, повлияли на прозу многих молодых писателей. Его произведения необходимы для понимания литературной эпохи, крайности взглядов того времени, хотя сам писатель в основном остался в русле старых дореволюционных литературных традиций и образов.

Эстетически значительные и по-новому сложные решения в изображении революционных народных масс можно скорее найти в ритмическом повествовании и символических образах и картинах «Падения Даира» А. Малышкина, в пристальном рассмотрении сложных законов поведения людской толпы в повести А. Серафомича «Железный поток»<sup>38</sup>.

В дальнейшем советские писатели отошли от «прямого» овладения темой, от изображения людских «множеств», хотя продолжали повествование о судьбах народа в революции не менее сложными путями.

Но проза первых послереволюционных лет сохранила и свою художественную ценность и новаторское значение в истории советской литературы.

<sup>38</sup> Э. Каман. Русская советская проза послеоктябрьского периода (1917–1930), конспект на правах рукописи Будапешт, Танкеньвкнадо, 1977, стр. 101–118.

Впечатления о Венгрии в цикле «Глембай»  
Мирослава Крлежи

И. ЛЕКЕШ

1. Пять юношеских лет М. Крлежи, проведённых в Венгрии (1908—1913), представляют собой значительный и важный этап его творческого развития. Биографические данные упомянутого периода в основном уже известны<sup>1</sup>, мы уже и раньше пытались разобраться в впечатлениях М. Крлежи о Венгрии, учесть общественные, политические, культурно-исторические моменты, обусловившие авторский мир М. Крлежи<sup>2</sup>. Всё это могло быть уже началом большой работы, цель которой и анализ творчества М. Крлежи, в связи с которым неотложной задачей является филологическая обработка впечатлений о Венгрии, имеющих в отдельных произведениях автора. Важность этой работы вряд ли нужно подчёркивать, ведь начиная с цикла «Глембай» вплоть до «Флагов» имеется целый ряд произведений, содержащих множество данных о Венгрии.

В настоящей работе предпринимается попытка исследовать в вышеупомянутом понимании две повести цикла «Глембай» — «Похороны в Терезиенбурге» (*Sprovod u Terezienburgu*) и «Иван Крижовец» (*Ivan Križovec*).

Повесть М. Крлежи «Похороны в Терезиенбурге» была опубликована в номере за февраль — март 1929 года журнала *Savremenič*<sup>3</sup>. В этот год Крлежой была выпущена большая часть прозаических произведений цикла «Глембай»; наряду с вышеуказанной новеллой вышли в свет «Благотели» (*Dobrotvori*)<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Биографические данные см.: Miroslav Vaupotić: Biografsko-bibliografski prikaz života i rada Miroslava Krleža. Riječka revija 1966, № 6—7, сmp. 417—418.

<sup>2</sup> I. Lőkös: Miroslav Krleža és a magyar forradalmi törekvések. Meghallói a törvényeknek. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből III. (Мирослав Крлежа и революционные стремления венгров. Подчиняющиеся законам. Очерки по истории социалистической литературы III.) Под. ред. Szabolcsi Miklós u Illés László. Budapest, 1973, сmp. 74—99.; его же: Miroslav Krleža szépírói élményvilágának magyar rétegeiről. (О венгерских слоях художественного мира Мирослава Крлежи.) A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei. Novi Sad, 1971, № 5—6, сmp. 119—126.

<sup>3</sup> Miroslav Krleža: Sprovod u Teresienburgu. (Dogadjaj iz života generalice Olge Warronigg-Glembay). Savremenič, Zagreb, 1929, № 2—3, сmp. 49—86.

<sup>4</sup> Miroslav Krleža: Dobrotvori. Barunica Castelli-Glembay godine 1917. kao ratna dobrotvorka. Književnik. Zagreb, 1929, № 4, сmp. 115—120.

«Первая встреча доктора Грегора с бесом» (*Kako je doktor Gregor prvi put u životu susreo Nečastivoga*)<sup>5</sup>, была опубликована «Свадьба губернатора Кланфара» (*Svadba velikog župana Klanfara*)<sup>6</sup> и было переиздано несколько повестей, вышедших в предшествующем году<sup>7</sup>. Подходя к вопросу проблематики цикла «Глембай» в целом, этот факт заставляет сделать вывод, что впечатления о рухнувшей десять лет назад Австро-венгерской монархии выливаются у М. Крлежи в это время сильнее, как бы стихийно, о чём свидетельствуют его произведения. В подтверждение вышесказанного мы приводим слова Ласло Немета, писавшего о цикле «Глембай» в самом начале сороковых годов следующее: Глембаи «... существуют, глембаизм продолжает существовать... , даже если империя и свергнута»<sup>8</sup>. Замечание Ласло Немета о сохранении венгерского глембаизма в период после распада монархии оказывается правильным для общественного строя всей Средневосточной Европы: наличие, существование «духовного наследия» монархии в государствах-потомках в уничижительном понимании было замечено многими, начиная с М. Крлежи и Л. Немета и кончая Золтаном Фабри. Если признать правильным замечание, что дофашистские диктатуры Средневосточной Европы — в первую очередь хортийская Венгрия, но в определённом смысле и монархо-фашистская диктатура короля Александра — в значительной мере опирались на остатки бывшей Австро-венгерской империи, опасные и в развалинах, то ясно видна широта писательского замысла М. Крлежи, целью которого было подчеркнуть опасность милитаристического, националистического, шовинистического наследия Австро-Венгрии, помочь осознать с помощью высокого искусства роль этого наследия в подготовке к полной фашизации Средневосточной Европы. Такое или подобное оживление впечатлений об Австро-венгерской монархии в области искусства является к этому времени вовсе не единственным, оно встречается в художественно-публицистических сочинениях Золтана Фабри так же<sup>9</sup>, как и в крипном произведении австрийского писателя Р. Мусиля, романе «*Der Mann ohne Eigenschaften*», создававшемся вплоть до 1943 года. (Первая часть романа Р. Мусиля вышла в 1930-ом году под названием «*Reise an den Rand des Möglichen*»<sup>10</sup>.)

Новелла «*Похороны в Терезиенбурге*» является наиболее значительной разработкой проблематики монархии среди прозаических произведений цикла «Глембай». Она выделяется именно комплексным изображением своеобразного милитаризма монархии. Мы только перечислим компоненты этого изображе-

<sup>5</sup> Miroslav Krleža: *Kako je doktor Gregor prvi put u životu susreo Nečastivoga*. Književnik. Zagreb, 1929, № 5, сmp. 155—159.

<sup>6</sup> Miroslav Krleža: *Svadba velikog župana Klanfara*. Književnik. Zagreb, 1929, № 9, сmp. 315—322.

<sup>7</sup> CM: Davor Kapetanić: *Bibliografija djela Miroslava Krleže*. Zbornik o Miroslavu Krleži. JAZU. Zagreb, 1963, сmp. 636—643.

<sup>8</sup> L. Németh: *Most, Punte, Silta*. Kisebbségben. (В меньшинстве.) Budapest, 1942, № 4, сmp. 358—359.

<sup>9</sup> Имеются в виду: том Золтьана Фабри (Z. Fábry) (Приказ эпохи.) «*Korparancs*», вышедший в 1934 г., и его же «*Fegyver s vitéz ellen*» (Против оружия и витязя) 1937 г.

<sup>10</sup> Библиографические данные произведения Р. Мусиля см.: *Deutsches Schriftstellerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Volkerverlag. Weimar, 1962, сmp. 426.

ния: это — описание мегаломанического офицерского духа и поведения офицеров Австро-венгерской монархии; показ нравственного нигилизма армейского командования; выдвигание хорошо известных и по венгерской литературе манер джентри в качестве одного из компонентов офицерского поведения; отчуждённость от всего бюрократического аппарата монархии, напоминающая проблематику отчуждённости у Ф. Кафки (в повести М. Крлежи изображён процесс отчуждения главного героя, Гейзы Рамонга); создание ситуаций, разоблачающих провинциализм генералов и офицерского корпуса терезиенбургского полка и т. д. И поскольку всё изображённое происходит в общественной среде фиктивного венгерского задунайского городка Терезиенбурга, мы с понятным интересом берёмся за исследование происхождения впечатлений и попытаемся вскрыть их истоки.

Ещё во время первого издания тома «Глембай» в Венгрии в одной из работ Эндре Андяла на страницах журнала «Алфёлд» указывалось на то, что в отдельных произведениях цикла «Глембай» часто появляются «печские, южнозадунайские пейзажи, настроения, мотивы»<sup>11</sup>. В самом деле, при рассмотрении новеллы<sup>12</sup> нам приходится обращать внимание на ряд моментов, напоминающих город Печ. Здание вокзала «города каштановых аллей», Терезиенбурга-Печа в кадетские годы М. Крлежи безобразил «сверхчеловечески большой, высотой в 4 метра портрет» Наполеона и под ним «... венгерская реклама, по которой американские пишущие машинки «Андервуд» покорили весь мир»; стояла уже гостиница «Венгерский надор», на улице Дзак (в действительности Кирай) «серый театр в стиле рококо» и «Гражданское кафе» К свободе» на перекрёстке улиц Дзак и Синхаз (Театральная). Одна из «двух терезиенбургских кондитерских», находившаяся на бывшей улице Кирай (в наши дни улица Лайоша Кошута) существует и сегодня, и она была — по свидетельству семьи Кафлич — увеселительным заведением кадетов в послеобеденное время. Реальностью Печа того времени были и гусарская казарма и, конечно, собор с простирающимся перед ним «променадом», заглянув же в отены бывшего кадетского корпуса, увидим — отсюда и асперн-эсслингенский мотив новеллы, «в коридорах кадетского корпуса» — как М. Крлежа пишет об этом в своих воспоминаниях — бросался в глаза «культ бонапартизма», на картинах, украшавших стены, еживала память «Москвы, Березины, Эйлау 1809, Ватерло, Фонтенебло, Асперн-Эсслинга...» и т. д.<sup>13</sup>.

Итак, местом действия новеллы послужил М. Крлеже бывший Печ, который он вспоминает неоднократно с ностальгией как город своей юности. Возникает вопрос о том, стоит ли рисковать предположением, что и более конкретный жизненный материал новеллы «Похороны в Терезиенбурге» связан с городом Печ. Ответ однозначен: да. Можно доказать с филологической точностью:

<sup>11</sup> E. Angyal. Miroslav Krleža pályája. (Творческий путь Мирослава Крлежи.) *Alföld*. 1958, № 3, стр. 110.

<sup>12</sup> Венгерский перевод повести «Похороны в Терезиенбурге» см.: Miroslav Krleža. *A Glembay-család*. (Семейство Глембай, перевод: К. Дудаш) Budapest, 1956, стр. 65—135.

<sup>13</sup> К засвидетельствованию печских мотивов повести ср.: Miroslav Krleža. *Iz knjige izlet u Mađarsku* 1947. Republika. 1953, № 12, стр. 982—983 и 986.

транспонированный в новелле реальный материал восходит большей частью к впечатлениям о трехгодичном пребывании писателя в кадетском корпусе, дополненный опытом двух лет, проведенных в Военной академии «Людовика».

Пещского происхождения и ядро сюжета новеллы: «посещение Терезиенбурга Его превосходительством графом Фуджи-Хасегавой, генерал-лейтенантом японской императорской армии, победителем сражения под Лиао-Йан-ом и начальником оперативного отдела генерального штаба, генераллейтенанта барона Кодамы»<sup>14</sup>. 20—21-го июня 1911 года, в последнем учебном году пребывания М. Крлежи в Пече, кадетскому корпусу был нанесен визит японской высокой военной делегацией во главе с генерал-майором Йамагучи Катсу. Членами делегации были офицеры высокого звания, а именно генерал-майор Тойобе Шинсаку, подполковник Онодера Йутаро, подполковник Нагасака Консукэ, подполковник Сато Койиро, майор Сато Ксасуносукэ, майор Нарутаки Шима, майор Мийоши Хайме, инженер Бан Иороши и майор Хотта Шаичи. (В повести М. Крлежи в состав японской делегации входят следующие лица: граф Фуджи-Хасегава, «победитель под Лиао-Йан-ом; японский адмирал барон Ватанаба; «порт-артурский генерал» Пей-Лин-чи.) О прибытии делегации министерство обороны сообщило заранее телеграммой, и гостей на вокзале «встретили офицер, говорящий на немецком и французском языках и преподаватель французского языка кадетского корпуса». «В отдельном банкетном зале гостиницы «Надор» японские офицеры были приглашены офицерским составом кадетского корпуса «к совместному ужину», а на следующий день — соответственно программе — они осмотрели корпус. Тогдашний командир корпуса, подполковник Деже Нонаи читал доклад с демонстрацией картин на французском языке о русско-японской войне; затем японские офицеры, участвовавшие в свое время в том или ином сражении русско-японской войны, рассказывали о своих военных переживаниях. К обеду стол был накрыт в офицерской столовой корпуса, и в этот раз «столовая — как об этом пишется в истории кадетского корпуса — была украшена лавровыми и розовыми деревьями, и перед каждым гостем лежало написанное на французском языке меню с именем гостя, украшенное ручной росписью»<sup>15</sup>. Это последнее излагается в транспозиции новеллы следующим образом: «*Maitre d' hotel'* Венгерского Надора, Хохнец, бывший опытный великосветский мастер публичного дома—известных по всей империи крупный специалист, работавший когда-то в первоклассных швейцарских заведениях и как таковой, блестящий знаток вин, рыбных блюд и кондитерских изделий, превратил трафаретную подковку с шестьюдесятью двумя приборами в такое событие, что в городе вспоминали о нем годы спустя. Вместо скатерти середину стола он покрыл бархатистым мхом, по свежей дорожке разбросал тюльпаны и ландыши. А в мох он приколот á la mode anglaise перед

<sup>14</sup> Miroslav Krleža. *Temetés Terézvárott. A Glembay-család.*

(Похороны в Терезиенбурге. Семейство Глембай. перевод: К. Дудаш) Цит. изд-е, стр. 73.

<sup>15</sup> Ср.: L. Garay. *A pécsi magyar királyi honvéd hadapródiskola története.* (История пещского королевского венгерского военного кадетского корпуса) Pécs, 1939, сmp. 138—141.

каждым прибором красно-белую японскую и черно-желтую общеимперскую кокарды»<sup>16</sup>.

Гости «возвратились в Будапешт на скором поезде в послеполуденные часы» — сообщается об окончании события в истории корпуса<sup>17</sup>.

Детальное изложение этих событий оказалось целесообразным, потому что их можно отождествить с моментами визита японских офицеров, описанного в сюжете новеллы. Согласно этому программа посещения была организована «по телеграммному распоряжению венского министерства военных дел», в которую также включен торжественный прием; к обеду стол был накрыт «в большом столовом зале семнадцатого полка»; и по поводу торжественного события поднимают бокалы и произносят тост за микадо и Его императорское высочество Франца Иосифа I.» В новелле фигурирует и доклад с демонстрацией картин, но в нем — соответственно детерминации внутреннего мира новеллы — говорится не о русско-японской войне, а о событиях «битвы под Эсперн-Эсслингеном», в честь которой назван полк, и читает его не командир полка, а главный герой, д-р Гейза Рамонг Эркени и Магашфалви, «старший лейтенант-драгун семнадцатого полка».

На печские события, впечатления указывает и большая часть персонажей новеллы, одну часть своих героев М. Крлежа выбрал из своих бывших преподавателей. «Священник полка, Мандоки» в новелле — по подлинному и полному имени Шандор Мандоки Алфалви — был учителем богословия кадетского корпуса с 1903—1904 гг. по 1918 год<sup>18</sup>, и по личному сообщению М. Крлежи он преподавал и венгерский язык и литературу. Генерал-майор благородный Лайош Дравецки Дравецки, «командир 74-й бригады» также был живым лицом, он преподавал в кадетском корпусе от 1908-го по 1912-й год, его подлинное имя Бела Дравецки Дравеци и Винной, по званию капитан<sup>19</sup>. Нарисованного с симпатией в новелле, старшего лейтенанта Эмиля Статочни, «учившимся частным студентом в пештской Художественной академии» — М. Крлежа слепил по всей вероятности с лейтенанта Оскара Зоммерфельда (написавшего в самом деле много картин, большей частью на исторические темы)<sup>20</sup>, но, возможно, в его образ вошли и черты преподавателя рисования кадетского корпуса, художника Лайоша Фарниока. Последний — по истории кадетского корпуса — «написал для корпуса много произведений, из которых две копии . . . , копия Елизаветы Святой Лицен-Мейера» и «копия Крещения Вайка Дю. Бенцура» находились в печском корпусе еще и в конце тридцатых годов<sup>21</sup>. Офицер-художник из новеллы, общеимперский старший лейтенант Эмиль Статочни «сделал копию с одного из гобеленов венского Военно-исторического музея», на котором была

<sup>16</sup> M. Krleža. Temetés Terézvárott. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 95.

<sup>17</sup> См. цит. работу Лайоша Гараи, стр. 141.

<sup>18</sup> Там же, стр. 228—230.

<sup>19</sup> Там же, стр. 228—229.

<sup>20</sup> M. Krleža. Iz knjige Izlet u Mađarsku 1947.

Цит. место см. на стр. 986.

<sup>21</sup> Цит. произведение Лайоша Гараи, стр. 134.

запечатлена «атака у люценских ветряных мельниц», совершенная авангардом кирасирского полка «Robert St. Qentin d'Espagne», и эта копия хранилась как «ценная картина» в актовом зале «среди трофеев полка»<sup>22</sup>.

Наряду с печскими импрессионами и впечатлениями новелла в значительной степени мотивирована и рядом моментов, относящихся к годам, проведенным М. Крлежей в военной академии. Прообразами некоторых офицеров высокого звания послужили преподаватели военной академии, и это интересно уже и потому, что в течение всего двухлетнего учения в военной академии не раз возникали конфликты между старшими начальниками-преподавателями и молодым юнкером. Преподавателем военной академии был, например, капитан Швартнер<sup>23</sup>, который представлен в новелле как «Его превосходительство, командир дивизии и гарнизона, фельдмаршаллейтенант фон Швартнер»; здесь преподавал «и подполковник фон Редль» (в действительности капитан Ридль), «домовладелец», у которого надежной основой отождествления послужила именно эта гражданская «профессия», обеспечивающая второй доход<sup>24</sup>. Подполковник Редль угощает сидящую рядом «жену полкового врача Шредля» и за парадным обедом в честь японцев своими домовладельческими «заботами»: «... в провинции дом — говорит Редль — приносит прибыль максимум в четыре с половиной процента, в противовес этому в Пеште очень часто она достигает восьми или одиннадцати процентов. В провинции убивать деньги на дом — совершенное разорение, если же ты владеешь домом, ты не в состоянии получить честные проценты с твоих денег...»<sup>25</sup>.

Вот как вырисовывается облик модели в строках произведения М. Крлежи, оживляющего память о годах, проведенных в военной академии: «Капитан Ридль-бонвиван, владелец многочисленных домов в центре города, читал нравоучение о том... , что те, кто не понимает основного понятия чести, не могут понять, что значит «Ehrenreinigung», и кто не понимает, что значит это величественное понятие, то есть не понимает того, что опозоренную честь можно смыть только кровью, может быть, родились быть поэтами, но никак не для призвания, которому отважные юноши учатся под этой кровлей (то-есть в военной академии «Людовика»)»<sup>26</sup>.

С иронией, напоминающей Гашека, пишет автор в новелле о капитане кавалерии Дебрентеи, у которого «прогрессивный паралич» и «в нетрезвом виде» он всегда ругает свой полк, говоря, «... что весь терезиенбургский семнадцатый гарнизон более похож на ансамбль варьете, чем на настоящий витязский полк»<sup>27</sup>. Дебрентеи также был преподавателем-майором «Людовики», но в его характе-

<sup>22</sup> M. Krleža. Temetés Terézvárott. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 65.

<sup>23</sup> M. Krleža. Iz knjige Izlet u Madžarsku 1947., сmp. 1001.

<sup>24</sup> Там же, стр. 1002.

<sup>25</sup> M. Krleža. Temetés Terézvárott. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 101.

<sup>26</sup> M. Krleža. Iz knjige Izlet u Madžarsku 1947., сmp. 1002.

<sup>27</sup> M. Krleža. Temetés Terézvárott. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 88.

ристику включены и черты лейтенанта Дюлы Деме, исполняющего также должность преподавателя — «пьяницы и картежника» —, и риттмейстера (капитана кавалерии) барона Кеменя, «дегенеративного» и настоящего «венгерского аристократа», считавшего, что «... даже у его кобылы больше ума, чем у целой гусарской роты...»<sup>28</sup>.

Помимо упомянутых фигур целесообразно сказать и о главном действующем лице новеллы, о Гейзе Рамонге, «о единственном сыне подавшего в отставку гусарского подполковника Ауреля Рамонга», «на долю которого выпало при овдовевшем отце очень грустное и безотрадное детство...» Старый Рамонг, «полностью деклассированный», жил «на одной из мрачных и грязных улиц вблизи Восточного вокзала», «... где шумные старьевщики продают-покупают свои ветхие» в те времена «вещи, и где в послеобеденную скуку вливается из кабаков шум и гам шарманки. Старый Рамонг влачил свое жалкое существование в трехкомнатной квартире бельэтажа безобразного домаказармы: стены здания, выходявшего на север были оттрепаны дождем и ветром, а под гипсовыми кариатидами его балкона в стиле эпохи Ренессанса весь божий день ворковали толстые и зубастые голуби»<sup>29</sup>.

На основании этого прообразом старшего лейтенанта Рамонга был — отчасти — с полной несомненностью тот самый Геза Бонта, бывший товарищ М. Крлежи в академии «Людовика», о котором он в своем дневнике и других воспоминаниях неоднократно говорит как о ближайшем друге. М. Крлежа пишет в своем дневнике еще в 1917-м году о замысле романа<sup>30</sup>, в котором говорилось бы о Гезе Бонта и здесь же оговаривается, что отец его друга «жил на улице Барошш, в доме 123»<sup>31</sup>. В другом месте упоминается и о том, что старый Бонта был «подавшим в отставку майором», и между отцом и сыном не сложились близкие отношения, более того, когда Бонта младший намеревался оставить прекрасную в глазах старика офицерскую карьеру из-за любовницы словацкого происхождения, некоей Иоланды (для интереса мы упоминаем, что это имя получит одна из женских фигур «*Флагов*!»), старик угрожал отдать приказ о расстреле сына<sup>32</sup>. В новелле и этот момент передается более смягченно: Рамонг старший «на двадцать седьмой день рождения единственного сына, в сентябре прошедшего года, ... прислал ему свое собрание писем «*Briefe an einen jungen Offizier*» в багрово-желтой обложке с замечанием, что он, естественно, рад тому, что сын получил степень магистра математики, но, по его мнению, императорский декрет, о назначении сына старшим лейтенантом — намного большая награда, чем его тюбингенские эллиптоиды»<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> М. Krleža. Iz knjige Izlet u Madžarsku 1947., сmp. 1002.

<sup>29</sup> М. Krleža. Temetés Terézvárott. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 83—84.

<sup>30</sup> М. Krleža. Davni dani. Zapisi 1914—1921. Zagreb, 1956. стр. 328.

<sup>31</sup> Там же, стр. 230.

<sup>32</sup> М. Krleža. Iz knjige Izlet u Madžarsku 1947., сmp. 1007—1008.

<sup>33</sup> М. Krleža. Temetés Terézvárott. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 83—84.

Интерес представляет собой и тождество судьбы Рамонга и Гезы Бонта: порча отношений между отцом и сыном обусловлена в обоих случаях ранней потерей матери, как об этом мы читаем в новелле: Рамонг «был с одиннадцатилетнего возраста воспитанником кадетских корпусов, но будучи воспитанником, он с дрожью вспоминал семейный очаг, как неприятное место, где он проводил каникулы. Где дышенок в сухарях всегда светлый и безвкусный, клецки твердые как камень, комнаты нетопленные; где среди позолоченной мебели, обитой полотном, живет молчаливый, замкнутый человек с покаленной ногой, с холодными пальцами и равнодушно покуривает свои дешёвые сигары; его одежда пахнет служительской вирджинией; плюётся и пьёт палинку.»<sup>34</sup>.

На этом мы прерываем данное филологическое сопоставление действительности и её художественной транспозиции. По нашему мнению, перечисленные факты могут служить веским доказательством того, что создание новеллы «Похороны в Терезиенбурге» связано с впечатлениями М. Крлежи о Венгрии. И поскольку у нас нет возможности в данной статье подробно заниматься другими пластами новеллы, проблемами, обозначенными в введении, вдаваться в комплексный анализ новеллы вообще, нам хочется указать лишь на то, что в новелле, созданной на основе приведённого выше жизненного материала, проблема отчуждения, связанная именно с фигурой Гейзы Рамонга (Гейза Рамонг — явная жертва бесчеловечного и бездушного механизма властей монархии, выступающего в армии ещё в большей степени), прямо предоставляет возможность для параллелизации с ранним романом Р. Мусилья, с «Die Verwirrungen des Zöglings Törless». Во всяком случае на основании тождеств впечатлений, сходства воспитания. Там сын ведущей нации кайзеровского и королевского рейха говорит нет духу монархии, пронизывающему армию и органы управления, а здесь писатель-представитель находящегося под двойным гнётом народа разоблачает отрашный, развращённый в своей основе государственный механизм. И вряд ли меняется этот факт тем, что эту действительность Р. Мусиль изображает с объективностью инженера, а М. Крлежа — с реализмом, переходящим в сатиру. . .

2. В цикле «Глембай», но возможно, во всём творчестве М. Крлежи особое место занимает новелла «Иван Крижовец» (*Ivan Krížovec*)<sup>35</sup>. Герой рассказа появляется и в «Баронессе Ленбах» (*Baronessa Lenbachova*)<sup>36</sup>, а также мы встречаем его в явлениях второй драмы цикла «Глембай», в «Агонии» (*U agoniji*)<sup>37</sup>. Он, бесспорно, представляет собой наиболее интересную фигуру последнего произведения, и в то же время является одним из наиболее художественно разработанных образов М. Крлежи. Характеристика, имеющаяся в новелле «Иван Крижовец», представляет интерес прежде всего с точки зрения сообщаемого писателем жизненного материала: мы находим и тут целый ряд венгерских касательств, пронизывающих произведения М. Крлежи.

<sup>34</sup> Там же, стр. 85.

<sup>35</sup> Новелла вышла на венгерском языке: М. Krleža. A Glembay-család. (Перевод: К. Дудаш) Budapest, 1956, сmp. 171—210.

<sup>36</sup> Там же, стр. 211—215.

<sup>37</sup> М. Krleža. A Glembayak. Drámák. (Глембаи. Драмы) Budapest, 1965, сmp. 191—296.

Естественно, доктор Крижовец не принадлежит к числу симпатичных героев М. Крлежи, «его отец, Кальман Крижовец, был банским советником»<sup>38</sup>, он сам родился во время темнейшей куенской депрессии, в девяностые годы-истинный сын своего отца-приверженца венгров в последние десятилетия правления Франца Йозефа»<sup>39</sup>. В авторской характеристике содержится и то, что доктор Крижовец и его семья происходит «из своеобразно хорватского (точнее: банского хорватского) обедневшего дворянского, ничтожного, мошеннического слоя, полностью соответствовавшего венгерскому комитатскому среднему дворянству Вербеци», «избыточное сознание», «арrogанство» и «юнкерская наглость» которого обнаруживались главным образом в куенскую эпоху<sup>40</sup>. Состав и карьеризм этого слоя характеризуются М. Крлежой следующим образом: «Спекулянты, парвеню, шулеры, контрабандисты, вербовщики голосов (отвратительные трубачи политического вранья) здесь открыто разглагольствовали об английской конституции и считались надежными, отличными англоманами и белльспри. И культ этой явной аристократической лжи перевернул равновесие ума и логики, и ловкие, находчивые плебеи и обманщики создавали лжеграфские и лжекняжеские титулы, чтоб только пробиться в высшие круги, что было при наличии некоторой амбиции вполне осуществимо»<sup>41</sup>.

Жизненный путь молодого Крижовца — по крайней мере до падения монархии — был обусловлен этой средой: «с колыбели ему было предназначено судьбой, стать круглым отличником»; чтобы «его имя было записано в альбомиках жирными буквами и с плюсом»; «чтобы попасть во Франц-Йозефинум, коротко: чтобы он стал карьеристом, магнатом, вельможей»<sup>42</sup>. Его карьера началась «красиво»: «он попал за несколько месяцев до объявления австрийцами войны в президиальную канцелярию венгерского королевского премьерминистра», к тому же «с чрезвычайной политической миссией»: ему нужно было участвовать «министерским делегатом» Тройного королевства (Хорватии, Славонии и Далмации) в подготовке «очередного продления» венгеро-хорватского соглашения 1868 года и «в актуальном в то время овладении хорватским приморьем».<sup>43</sup> Карьеру, блестяще идущую на подъем, сломила первая мировая война, Иван Крижовец попрощался «со своим графским начальником, с Его превосходительством премьер-министром»<sup>44</sup>. В это время Ивану Крижовцу было двадцать с лишним лет, а был уже «доктором юридических наук и философии»<sup>45</sup>.

Когда в начале новеллы мы впервые знакомимся с доктором Крижовцем, все это относится уже к прошлому, а также и целый ряд военных переживаний («в карпатском бою, на венгерской земле он был ранен, и с простреленным коленом месяцами лежал в гимназии одного верхне-венгерского комитатского

<sup>38</sup> М. Krleža. A Glembay-család. Budapest, 1956, стр. 183.

<sup>39</sup> Там же, стр. 182.

<sup>40</sup> Там же, стр. 184.

<sup>41</sup> Там же, стр. 186.

<sup>42</sup> Там же,

<sup>43</sup> Там же, стр. 187.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же.

центра . . . до пасхи пятнадцатого года»<sup>46</sup>, и т. д.), а наш герой — простой адвокат, «юридический представитель»<sup>47</sup> некоего венгерского графа Патаки. В таком качестве он ездил в пограничные графские имения, в Бановник и Павловец, где — ожидая отхода поезда, а позже уже в поезде, слыша интимный разговор венгерской супружеской пары, вспоминает свою молодость, всю свою старую жизнь до падения монархии, обещающую ему блестящую карьеру. Это — воспоминание о молодости, полное тоски, силу которому придает субъективность впечатлений: в впечатлениях доктора Крижовца нетрудно узнать впечатления М. Крлежи, учившегося в Пече и Будапеште. Глядя на ту сторону «линии Дравы, покрытой голубоватым туманом, доктор Крижовец размышлял о своей далекой венгерской молодости.» «Он вспоминал о годах, когда «по ту сторону, на левом берегу Дравы он зубрил гексаметры Кишфалуди и Верешмарти, «*Mohács*» и «*Zalán futása*», учил и строфы «*Szigeti veszedelem*» Зрини<sup>48</sup>. Вряд ли подлежит сомнению, что выступающие тут мотивы нам следует рассматривать как впечатления о печских кадетских годах молодого Крлежи, ведь в течение трех лет, проведенных в печском кадетском корпусе, он регулярно изучал венгерскую литературу. До сих пор мы упоминали скорее только о влиянии, произведенном на М. Крлежу Ш. Петефи, «о почти полностью готовом хорватском переводе «*Апостола*» (*Az apostol*), с которым он покинул печский кадетский корпус и под влиянием которого он стал последовательным приверженцем идей сорок восьмого года<sup>49</sup>. Очевидно, и среди предметов, преподаваемых в кадетском корпусе, отводилось значительное место литературе эпохи реформ, запоминания упомянутых текстов из Кишфалуди и Верешмарти требовал Шандор Мандоки Алфалви<sup>50</sup>, преподаватель М. Крлежи венгерской литературы (с его фигурой мы встречаемся в «Похоронах в Терезиенбурге»<sup>51</sup>.)

Из воспоминаний о юношеских годах М. Крлежи, проведенных в Венгрии, мог попасть в новеллу и мотив Франц-Йозефинума. М. Крлежа, как известно, был учеником кадетского корпуса, а затем студентом Людовицеума в Пеште и

<sup>46</sup> Там же, стр. 188.

<sup>47</sup> Там же, стр. 171.

<sup>48</sup> Там же, стр. 176.

<sup>49</sup> В 1932 году в своей книге «*Moj obračun s njima*» (по-русски: Моя расплата с ними) М. Крлежа пишет: «Этот эпос произвел на меня решающее, почти роковое впечатление. Понятие об идейной стойкости или однолинейности, секрет того идейного, что русские называют прямой линией или прямолинейностью, это „пробуждение“ в духе сорок восьмого года, это коштутское, гарибалдийское „пробуждение“ постепенно сливалось мне воедино с довоенным юношеским туманом нашей национальной романтики, с именем Supilo, Meštrović, Nazor, Piemont, как символами этой эпохи „Sturm und Drang“.» М. Krleža. *Moj obračun s njima*. стр. 148—149.

<sup>50</sup> Относительно Мандоки см.: L. Garay. A pécsi magyar királyi hadapródiskola története. (История печского королевского венгерского кадетского корпуса.) Pécs, 1939, сmp. 138—141.

<sup>51</sup> М. Krleža. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 130.

Пече с 1908 по 1913 год<sup>52</sup>, и можно даже предположить, что он был тот самый *гимназист-семиклассник*, который — как в новелле Иван Крижовец — «в каникулы до экзамена на аттестат зрелости, по ту сторону, в тени сентмихайских пирамидальных тополей учился кататься на велосипеде, когда он гостил у одного друга из Франц-Йозефинума»<sup>53</sup>. В большей степени о субъективности впечатлений свидетельствуют нижеследующие строки, характеризующие венгерский пейзаж и на этот раз так же метко по-крлежски, оживляющие воспоминания о юности: «Дороги Венгрии были покрыты густой пылью, и в изнурительной жаре над синеющими виноградниками нависал мираж-гном. Это была юность экзотическая, восторженная, бурлящая, весёлая и хмельная, когда тебе кажется, что земля-лазурный мяч, на который под музыку ветра хлынет и богатый золотой поток палящих лучей солнца и ритм молодости. Но с тех пор всё пропало: всё пошло прахом, остались только грязный по шею край да свист паровоза старого типа, маневрирующего на станции, и горечь, во глубине души, заражающая какой-то неопределённой скукой»<sup>54</sup>.

Такое изображение пейзажа, напоминающего печский край и окрестности Печа — сохранились воспоминания об этом крае —, является вовсе не уникальным в текстах М. Крлежи, здесь мы приводим лишь отрывок, стоящий наиболее близко по настроению, строки, написанные М. Крлежой под влиянием импрессионистского посещения им Венгрии в 1947 году. Из глубины почти четырех десятилетий М. Крлеже бредились прекрасные видения молодости, прошедшей печской молодости<sup>55</sup>: «От гор Мечек до горы Святого Якова и Абалигета, и еще дальше: необозримая равнина, простирающаяся к Сигетвару, синие контуры Папука в синеющей дали к югу от Дравы, вилянские виноградники, где (в настроении края) чудится в дали серебристая гладь Дуная — все это вечером, этой ночью, сцена смерти, та давняя детская игра кончилась, занавес опустился»<sup>56</sup>.

Воспроизводя ряд печских мотивов, впечатлений, мы не должны забывать о тех деталях новеллы, которые оживляют год гусара-добровольца доктора Крижовца, и в большинстве которых угадываются печские впечатления. «Южно-венгерский, задунайский гусарский гарнизон», в котором Крижовец служил «год добровольцем», стоял по всей вероятности в Пече, об этом свидетельствуют по крайней мере «пирамидальные тополя и каштаны, кусты сирени и жасминов перед офицерским павильоном казармы», то есть все, что могло сделать бывший Печ для молодого Крлежи столь незабвенным, привлекательным<sup>57</sup>. В его

<sup>52</sup> Ср.: М. Vaupotić. Biografsko-bibliografski prikaz života i rada Miroslava Krleže. Riječka revija 1966, № 6—7, сmp. 417—418.; далее: М. Krleža. Moj obračun s njima. Цит. изд-е, стр. 148—149.

<sup>53</sup> М. Krleža. A Glembay-család. Цит. изд-е, стр. 177.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> М. Крлежа был воспитанником печского кадетского корпуса в 1908—1911 гг. Ср.: М. Vaupotić. Цит. произведение, стр. 417.

<sup>56</sup> М. Krleža. Iz knjige Izlet u Madžarsku 1947. Republika. 1953, 12, сmp. 982.

<sup>57</sup> М. Krleža. A Glembay-család. Цит. изд-е, стр. 189.

вышеупомянутых путевых очерках встречается и ряд эпизодов, напоминающих об этом с убеждающей силой, а тождество силы впечатлений может выступать убеждающим фактором. «Лесные участки и широкий горизонт — пишет он —, масса оранжевых домов города, построенного уступообразно, окна которых сверкают, будто бы там люди, готовясь к какому-то большому празднику в нашу честь, вымыли их-всё это на месте и сегодня. Глубокое, безоблачное небо тёмно-перламутрового цвета, пение птиц и запах сирени, и жёлтые тюльпаны в клумбах-всё это есть, только стволы каштанов страдают элфантиазом. Это уже не молодые каштаны. . .»<sup>58</sup>. А ниже:

«Ночная прогулка по городу. . . Вид кафедрального собора ночью. Силуэты гусарской казармы и кадетского корпуса в ночи, когда звёзды сверкают так близко друг к другу в южной части ночного небосклона, что человеку кажется: их рукой подать, а каштаны тихо-тихо шелестят от ночного ветерка»<sup>59</sup>. А теперь для общего представления приведём опять полностью вариант этих настроений из новеллы: «От южно-венгерского, задунайского гусарского гарнизона, где Иван Крижовец желторотым абитуриентом прослужил свой добровольческий год, от пирамидальных тополей и каштанов, кустов сирени и жасминов, от круглой пощадки с белыми тюльпанами, на которой стоял бюст его величества Франца Йозефа I с цитатой из венгерского дзакского варианта «Viribus unitis» «Bizalmat az ősi egénnyel»; от кузницы перед гусарским манежем, где непрерывно звенела наковальня, от вагнеровской барочной геральдики со львами, зеркалами и пушками, находившейся в вестибюле офицерской столовой, от роскошной, юношеской легкомысленной жизни (как принято было жить в таких гарнизонах гусарам, единственным сыновьям богатых родителей) до Лондона и Берлина, где он позже проводил год как венгерский стажёр-стипендиат, с феноменальной лёгкостью делая блестящую карьеру. С преодолевающим всё лирическим размахом здоровой, напористой, талантливой молодёжи, той молодёжи, которая не знает затруднений, а только живёт: необузданно, роскошно и радостно. Как великолепно, красиво и интересно было тогда всё!»<sup>60</sup>

И каким печским настроением веет от этой молодёжи помимо всего этого как в новелле, так и в действительности. «Колокольный звон барочных башен города», «вековая каштановая аллея» и «кондитерская в зигзагообразном, оживлённом закоулке, набитом закоптелыми домами»<sup>61</sup> — сохранившаяся до сегодняшнего дня печская действительность, изменившаяся несколько за пятьдесят с лишним лет. Печские каштаны растут и сегодня, существует и кондитерская, которую — как мы указали выше — можно отождествить с кондитерской Кафлича, стоявшей на бывшей Королевской улице (в наши дни — улица Лайоша Кошута), и служившей — по свидетельству потомков семейства Кафлич — местом развлечения кадетов после обеда в воскресенье. Всё это — как писательское впечатление и как систему мотивов, наполняющую мир произведений,

<sup>58</sup> M. Krleža. Iz knjige izlet u Madžarsku 1947., стр. 982.

<sup>59</sup> Там же, стр. 983.

<sup>60</sup> M. Krleža. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 189.

<sup>61</sup> Там же, стр. 189—190.

создала фантазия писателя из воспоминаний начала века и сделала художественно-убедительным отражением минувшей и большой эпохи. Для точности заметим: сходную транспозицию жизненного материала, насыщенного провинциальными и тяжёлыми общественными условиями, пронизывающими не только бывшую Южную Трансданубию, но и в сю монархию, мы находим не только здесь, на страницах новеллы об *Иване Крижовце*, но и — как мы видели выше — в повести «*Похороны в Терезиенбурге*» (*Sprovod u Teresienburgu*) и, по-видимому, ещё в романе «*Возвращение Филипа Латиновича*» (*Povratak Filipa Latinovića*)<sup>62</sup>. Так М. Крлежа в одном месте новеллы, теперь уже дополняя картину настроениями аристократов-джентри и крупных буржуа Будапешта десятих годов пишет: «Барышни, сидящие за кассой, и кутежи в публичном доме так же, как распевания гусар, когда они к полудню, возвращаясь домой, в клубах пыли, под шум лязгающих шпаг и бьющихся о землю копыт, затягивают песню Игнаца Франка—Петёфи «*Befordultam a konyhára!*»».

Интерьеры особняков липотварошских парвеню, где в салонах огромные чучела трансильванских медведей держали в лапах ларцы для визитных карточек, где стены были покрыты ореховой облицовкой и богатой деревянной резьбой, и в ваннах все металлические предметы из чистого серебра; где головы звенели пустотой и от немногочисленных, плачевно поверхностных данных из готского альманаха; где плутоватые оптовики и дворяне с двухгодичным благородным званием целый день играли в «*chemin de fer*» и опять только в «*chemin de fer*» — здесь слушал Иван Крижовец анекдоты об аристократах и евреях. Он беззаботно разговаривал о стендовой стрельбе в Ницце, бридже, букмекерах и автомобилях, пренебрегая жизнью за кулисами, так же как и поющий молодой сценарист в рыцарском костюме, не думает ни о чём другом, только о слабых местах своей роли»<sup>63</sup>.

Как мы уже указали выше, воспоминания о венгерском, среди них о будапештском круге впечатлений были вызваны отчасти разговором венгерской супружеской пары, ехавшей в поезде вместе с Крижовцем, а потом «... дорогим, красным несесером дамы, её ногтями, покрытыми лаком розового цвета, перчатками и ожерельем, её шепчущим, тихим голосом и лихорадочным, кокетливым взглядом...»<sup>64</sup>. Этот рой впечатлений делает понятными моменты вышеупомянутой пештской карьеры Крижовца до восемнадцатого года. Образ жизни и мыслей, который правда был озарён последним блеском разрушающейся монархии, предками-аристократами, который уже носил в себе цветы загнивания, что и Крижовец чувствовал в трезвые моменты своей тогдашней жизни. На торжественном представлении в Опере в честь короля Кароя он и пришёл к решению порвать «с клубящейся пышностью фраков и орденов, шёлка и лака», потому что «интуитивно (а также по русскому опыту) предчувствовал, что за театральностью сентиштванской гвардии с барсовой шкурой и придвор-

<sup>62</sup> Подобным изучением романа «Возвращение Филипа Латиновича» мы займемся в отдельной статье.

<sup>63</sup> M. Krleža. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 190.

<sup>64</sup> Там же, стр. 206.

ной лейб — гвардии в белых испанских куртках, за оперением дипломатов, алмазным сверканием и кардинальской порфирой — на фоне всех этих декораций медленно, словно грохот надвигающейся в темноте бури, приближается что-то невыразимо веское и безобразно большое, ошеломляющее и глупое, похожее на лунатические, неуклюжие, но потрясающие картины Кубина»<sup>65</sup>. Осознающий безнадежность тонущего корабля, Крижовец таким образом порвал с неудавшимся периодом своей юности, и так он стал подданным нового югославского государства, нового королевства, несмотря на это всё-таки взялся за судебные дела графа Патаки. . .

Рассматривая образ Крижовца через призму всего творчества писателя, нам кажется, что он — характер, обобщающий, может быть, впервые полнее всех венгерские мотивы в произведениях Крлежи. Его печские и пештские впечатления, причастность к феодальной венгерской действительности, его любовь к барышне Зельме Диосеги, позже их обручение, свойство «мадьярон»<sup>66</sup> семейства Крижовцев — всё это — и в другой форме и на более широком историческом фоне — налицо и в романе «*Флаги*», произведении, сегодня ещё неоконченном, но стремящемся к синтезу и содержащем грандиозную зарисовку последних лет Австро-Венгерской Монархии<sup>67</sup>.

Среда, в которой Камилл Эмерици родился, и тут типично «хорватская (вернее банско-хорватская)», то есть характерная для куенской эпохи (и отец Камилла — высокопоставленный банский чиновник); Эмерици младший ходил в школу в Пеште, а именно в «*Hungaricum*», куда надо было ехать «на том же фиумском скором», на котором и Крижовец неоднократно ездил между Загребом и Будапештом, и даже описание впечатлений и пейзажа одинакового настроения. «Сидя в фиумском скором на бархатном сидении с кружевной обивкой, пахнущем фенолом — как мы читаем во «*Флагах*» —, в вечно неизменных, скучных краях, тянущихся от Божьяковины до Лепавины и от Чурго до Домбовара, Его превосходительство погрузился в размышления, углубился в интимный разговор с сыном. Он знает как свои пять пальцев эти до глупости скучные места по дороге между Загребом и Будапештом, где дубовые рощи сменяются нивами; все перекрёстки и придорожные кресты, все участки, садики станций с клумбами тюльпанов и анютиных глазок, с дорожками, посыпанными белым песком, где красуются благообразные глиняные гномы с бородой до пояса и блестящие зеркальные шары на стволах розовых деревьев; знает висящие на станциях корзинки с красными пеларгониями, выбеленные уборные, зияющие пустотой телеграфные конторы и весь бедный край, в котором он сто раз блуждал в тумане, в неуверенности, терял напрасно время на охоте, в политических кутежах. . .»<sup>68</sup>. И сколько сходства с изображением этого края в новелле о Кри-

<sup>65</sup> Там же, стр. 208.

<sup>66</sup> «Ма́дьярон» = венгрофил; название венгрофильских хорватских деятелей политической жизни Австро-Венгерской Монархии XIX столетия.

<sup>67</sup> M. Krleža. *Zászlók*. (Флаги; перевод: З. Чука) I—II., Budapest, 1965.

<sup>68</sup> M. Krleža. *Zászlók*. I.

Цит. изд-е, стр. 32.

жовце: «Поезд мчался с ними по старинным историческим местам, по остаткам хорватского королевства (comites et reliquiae novilium regni nostri Croatiae), и далёкие мерцающие огни прорезали безбрежную тёмную ночь. По этой пештской дороге — от максимирской роши до панорамы Дуная, открывающейся через траверсы железнодорожного моста на будайскую королевскую крепость — доктор Крижовец проезжал в своей жизни уже добрых несколько сот раз. Он знал тополя вблизи железной дороги, деревенские колокольни, графские усадьбы по эту и по ту сторону Дравы, будто бы он ездил по своим имениям, где всё принадлежит ему: дым, клубящийся из ветхой, закоптелой трубы домишка на краю леса так же, как аллеи, ведущие в окружённые парками замки или названия станций и станционные фонари, ведь всё это было когда-то задушевной составной частью его жизни. В этой верхне-хорватской стратегической базе, которую сравнивали обычно с Фландрией, было действительно что-то брабантское, что-то от простоты примитивной силы, веющей от картин северного Ренессанса. И в этом уголке королевства созерцательному пассажиру кажется, будто поезд врезался вместе с ним в самый центр огромного брейгелевского полотна. Крестьянские хибары с соломенными крышами, вокруг них по примитивному сложная жизнь будто только что зародилась и стала развиваться. Устремляющиеся в небо колокольни римских церквей, жирный, плодородный, чёрный брабантский чернозём, полнокровные крестьяне с румяными лицами, живущие на колбасе, луке и на вине топазного цвета, пасущие стада, выращивающие виноград. Здесь постоянно кто-то рыгает, мочится, а там на виселице висит человек, а по полю проходят марширующие кирасиры и войска в пёстрых ландскнехтских формах. По окрестностям хлынут испанские мушкетёры, габсбургские наёмники, вюрттембергская пехота с копьями, скрипучие телеги, пьяные, буянящие победоносные войска, мародёрствующие и поджигающие всё, что им попадает под руку. На станциях шатаются нищие Брейгеля и Калло, эпилептические, пьяные, старые нищенки, или крестьяне с голыми руками в сандалях, и жандармы с заряженными ружьями и штыками»<sup>69</sup>.

Прочитанное выше описание пейзажа, которое является поперечным срезом общественной картины и показывает её основные черты — вызывает у нас уже и ассоциации с другими новыми произведениями Крлежи, с некоторыми мотивами баллад «Керемпух»<sup>70</sup> также, как и со строками его статьи — одного из его знаменитых эссе —, интерпретирующей «*Мотивы края Дравы*»<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> M. Krleža. A Glembay-család.

Цит. изд-е, стр. 179—180.

<sup>70</sup> M. Krleža. Éjtszakának virrasztója. Petrica Kerempuh balladái. Budapest, 1959. (Сиделка ночи. Баллады Петрицы Керемпуха. Перевод: З. Чука)

<sup>71</sup> M. Krleža. Előszó Krsto Hegedušić «Drávamenti motívumok» albumához. (Предисловие к альбому Крсто Хегедушича «Придравские мотивы») См.: M. Krleža. Válogatott művei. Kigándulás Oroszországba. Esszék. (Избранные труды. Экскурсия в Россию. Очерки. Перевод: М. Сели) Budapest, 1965, стр. 348—589.

Крсто Хегедушича — исторически и социально правдивые зарисовки общественной действительности южно-венгерского и верхне-хорватского краёв. А этот факт приводит нас к выводу, что при критическом изучении «*Флагов*» и всего творчества М. Крлежи следует уделять усиленное внимание генезису системы этих мотивов.

**О некоторых особенностях рассказов  
Нагибина**

Й. А. МАТИ

Оглядывая творческий путь Нагибина (считая от его дебюта в 1939 году, в 1979 году исполнилось 40 лет его писательской деятельности), можно отметить, что в творчестве писателя открываются новые горизонты, радуют новые удачи. За сорок лет Нагибин создал внушительное количество произведений (новеллы, повести, путевые очерки, сценарии), однако, естественно, при оценке творчества писателя первостепенное значение придается не его количественной характеристике, а прежде всего принимается во внимание то развитие, то качественное изменение, которое характерно для эстетики, для писательского идеала Нагибина. Для того, чтобы сформулировать этот четко обрисовывающийся в последние 15 лет писательский идеал, целесообразно проследить за развитием Нагибина от самого начала и вплоть до наших дней, выделив важнейшие вехи его творческого пути.

Для молодого, начинающего Нагибина характерна прежде всего привязанность к советской действительности начала 40-х годов, столь же славной, сколь и трагической. Все устремления субъекта в этом мире направлены на то (и мир ожидает, требует от него этого), чтобы существовать с полной самоотдачей на уровне повседневной политической актуальности. Это устремление определяет тематику Нагибина и выбор им героя: они остаются на уровне текущей публицистики. Однако в случае молодого писателя и его современников это не всегда обозначает «совершенство» схематизма, ибо их постепенно зреющее мастерство черпает из жизненных переживаний, пронизанных искренними эмоциями. Такими переживаниями являются сперва война — страшное испытание для людей, а затем — не менее трагическое и трудное время восстановления. В сборниках рассказов Нагибина, изданных в начале 40-х годов («Человек с фронта» 1943, «Большое сердце» 1944, «Две силы» 1944) изображаются исключительно фронтовые будни, даются поверхностные (согласно духу того времени) сентиментальные зарисовки героизма советских солдат (впрочем, читатель и не претендует на большее).

Послевоенная действительность также была исполнена таких проблем, событий и т. д., которые могли бы обеспечить намного более многообразное

сюжетное богатство литературных произведений, если бы требование «безконфликтности», отнюдь не только литературное по своему характеру, не препятствовало бы углублению содержания. Многие из тех писателей, которые развивались как таковые в очень сложных общественно-политико-литературных условиях и делали первые несмелые шаги в то время, выросли с тех пор в ведущих представителей советской литературы. Однако между произведениями Чаковского, Веры Пановой, Галины Николаевой и других писателей начала 50-х годов, отражавших ложные конфликты, создававших ложные напряженности, подменявших искреннее эмоциональное наполнение фальшивым пафосом, и рассказами Нагибина нет большой разницы. В таких рассказах, как «Новая профессия», «Мать колхоза», «Партийное поручение», «Комбайнеры», «Покупка коня» мы встречаем все новые и новые проявления всенародного торжества. Сегодняшний читатель — если он вообще еще читает эти произведения, имеет право спросить — действительно ли все было так просто?

Но в утомительно-однообразно-оптимистической картине все-таки иногда мелькает что-то обнадеживающее. При чтении ранних рассказов Нагибина бросается в глаза, с какой врожденной уверенностью обращается он с языком, с каким умением отрабатывает он форму своих произведений. Но, как мы уже отмечали выше, материал, который обрабатывает писатель, скуден, поэтому и результат менее заслуживает внимания. Но едва ли следует искать причину этого в случае Нагибина и его молодых собратьев по перу в том, что они остаются на поверхности явлений и фактов. В процессе развития русско-советской литературы редко возникала такая пропасть между общественной действительностью и ее литературным отражением.

Среди жанров малой прозы существует один, который, ввиду своих близких к публицистике средств подхода к действительности и вытекающих из этого возможностей мог бы глубже затронуть общественно-человеческие проблемы той эпохи. Но Овечкин, Тендряков, Троепольский, Калинин, Залыгин, Воронин в своих очерках того времени не пользуются этими возможностями. Очевидно, сходство общественно-политической атмосферы с обстановкой 30-х годов приводило к совпадениям в функции и методе изображения производственного процесса в литературных произведениях. «Отдельные очерки страдали сухостью языка, обилием технических подробностей, цифр и технических терминов, затруднявших читательское их восприятие. . . Они отличались рыхлостью композиции, дробностью построения, в результате чего очерк «рассыпался» на отдельные главки, скрепленные лишь единством темы. Научно-познавательный материал выступал в них, как правило, непосредственно, не составляя фабульно разработанной основы очерка, не получая достаточного эстетического освоения<sup>1</sup>». Позже некоторые из этих писателей — Тендряков, Залыгин, Воронин постепенно отошли от этого жанра. Но они и дальше сохранили определенное тяготение к документально-социологическому анализу. Художественное отражение этого мы видим особенно в произведениях Тендрякова 60-х годов («Тройка, семерка, туз», «Суд», «Находка» и др.).

Юрий Нагибин не сходит с относительно рано выбранного им пути. В более

<sup>1</sup> Л. С. Ачкасова. Раннее творчество К. Паустовского. Казань, 1960. стр. 27.

поздние периоды его творчества, правда, постоянно присутствует интерес к более объемным произведениям, к повести, к циклу рассказов, как свидетельство стремления писателя к определенному синтезу, однако излюбленным его жанром остается новелла, рассказ. Как мы уже упоминали, ранний Нагибин не особенно выделяется среди писателей-современников. Но, рассматривая его творчество в процессе, в развитии, можно выделить некоторые вехи роста и созревания Нагибина-мастера. Если мы рассмотрим произведения Нагибина, написанные в период от начала 40-х и до начала 50-х годов, то бросается в глаза, что внутри или рядом с поверхностной обрисовкой общественной проблематики проявляется интерес писателя к изображаемому им человеку, к движению внутреннего мира человека. Уже у молодого Нагибина часто выполняет (пусть иногда и в упрощенной форме) художественную, эстетическую функцию параллель человек-природа, человеческие эмоции-природа-среда. Примером может служить отрывок из новеллы «Поздняя осень»: «А сейчас он будто впервые увидел, что осень — это река, отнявшая у неба его синь, это нестерпимая, до боли в глазах, желтизна берез, на фоне хвойного леса, это тонкий шорох листопада, похожий на далекую музыку, это думы о прошлом, ставшим вдруг осязаемо близким...»<sup>2</sup>.

Итак, начинающий Нагибин уверенно владеет языком, его описания отличаются точностью, эстетическим равновесием образов, продуманностью выбора деталей. Сборник «Рассказы» 1953 года отражает результаты более чем десятилетней писательской деятельности, это первая важная веха в творчестве Нагибина. В случае молодого писателя обычно и естественно то, что и читатели, и критики следят за связью его произведений с творчеством его предшественников. Вряд ли найдется в русско-советской литературе такой талантливый начинающий прозаик, которому не ставили бы в пример в качестве образца творчество Тургенева, Чехова, Льва Толстого. Влияние творчества великанов русской литературы XIX века на начинающих писателей неизбежно и неоспоримо, в первую очередь в смысле наследования культурных ценностей определенного народа. Юрий Нагибин как русский человек воспитывался на творчестве великих русских предшественников — Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Чехова, но как писатель он учился скорее у Бунина, Платонова, из старших его современников — у Константина Паустовского. В дальнейшем, в рамках возможностей объема данной статьи мы еще вернемся к этому вопросу.

Наступившая в середине 50-х годов «оттепель» в общественно-политической атмосфере увлекает и Нагибина. Он пишет чаще, больше. Это одна, количественная перемена. Качественное же изменение менее заметно, происходит медленнее. Тем более, что «растущего» Нагибина привлекает простое, будничное, незаметное. Теперь писателя интересуют не события большого масштаба, а то, что происходит в жизни человека между этими событиями, повседневное, будничное. Герои Нагибина — также порождение будней. Дети («Комаров», «Дети лепят из снега», «Зимний дуб»), рабочие («При дороге», «Человек и дорога», «Перед праздником»), писатели, артисты, ученые; их, очевидно, можно было группировать согласно возрасту, социальной принадлежности, профессиям, но

<sup>2</sup> Ю. Нагибин. Рассказы, М., Мол. гвардия, 1953, стр. 218.

это не дало ничего для понимания творческого метода писателя, внутреннего мира его произведений. Жизненная сфера нагибинских героев — второстепенна, это всего лишь внешняя оболочка, в которую облакаются близкий писателю гуманизм, ценное содержимое. Писатель не придает большого значения тщательному описанию внешности своих героев, он характеризует образы, среду через одну-две меткие детали. «Вовсе не обязательно в рассказе сообщать, какой рот, нос, глаза, какое телосложение у героя или героини, как они одеты и т. п. Иной раз какая-нибудь одна точная деталь позволяет нам увидеть всего человека, в то же время, как анкетное обилие подробностей лишь затуманивает образ»<sup>3</sup>. В прошедшие годы Нагибин часто занимался вопросами писательского мастерства — и своего собственного, и своих великих предшественников. В небольшом томике «Литературные раздумья», изданном в 1977 году в главе «Как это делается» писатель говорит о секретах своей творческой мастерской. Не раз писатель указывает также на то, что сюжеты своих произведений (за небольшим исключением) он берет из жизни, из происшедших в действительности событий, из виденного-слышанного, из пережитого. Роль его творческой фантазии сводится «всего лишь» к тому, чтобы оформить почерпнутый из жизни сырой материал в единство, в произведение. Для произведений Нагибина не характерна динамическая сюжетность. Писателя часто интересует одна ситуация, один эпизод, одно событие и внутри этих «кусков действительности» его также занимают поведение человека, реакции человека, движущая сила, мотивирующие факторы поступков и реакций человека. Этот процесс «обращения во внутрь» формируется постепенно в писательском мире Нагибина.

Если мы рассмотрим развитие советской прозы за прошедшие 20 лет, мы сможем убедиться в том, что для процесса развития этой огромной и в количественном отношении литературы характерно все большее углубление психологичности, возрождение лучших традиций психологического метода изображения. Речь идет не о том, что эта многообразная, многонациональная, богатая литература стремится отдалиться от реальных общественных проблем и поэтому обращается к раскрытию внутреннего мира человека. Русско-советская литература и по своим традициям является остро социально-направленной литературой. Социальная направленность и исследование сложностей человеческой души хорошо дополняли друг друга и в творчестве тех великанов литературы, писательские идеалы которых формировались не всегда согласно законам самой прогрессивной идеологии. (Ф. Достоевский, Л. Толстой, Л. Андреев). К заблуждениям 30-х, 40-х годов XX столетия принадлежало также преувеличенное подчеркивание коллективной сущности человека и это растворение «я» хорошо уживалось с требованием безконфликтности в литературе и искусстве.

После 1956 года в развитии советской литературы намечилось качественное изменение, и это изменение продолжается и в наши дни; а произведения, рожденные под его знаком, обогащают также и мировую литературу новыми и новыми ценностями.

Мы обратимся лишь к одному моменту этого качественного изменения (на большее нет возможности, ведь это не является главной задачей настоящего

<sup>3</sup> Ю. Нагибин. Литературные раздумья. М., Сов. Россия, 1977, стр. 45—46.

исследования) — правда, этот единственный момент нельзя считать достаточным аргументом, но все-таки он хорошо иллюстрирует изменившийся подход к действительности: мы имеем в виду изменение в разработке темы войны. Повесть Шолохова «Судьба человека» — это произведение, в котором наряду с мотивом героизма, отнюдь не новым, с таким же правом и художественной силой присутствует также и мотив страдания. Документализм отходит на задний план, и все более возрастает роль и значение изображения движений человеческой души. В советской малой прозе 60-х годов количество произведений подобного характера возрастает. «Иван» Богомолова, «При дороге» Нагибина, произведения Быкова, Бондарева на военную тематику — это все вехи процесса нового развития. В 70-е годы эта трагико-героическая тема, воскрешающая прежние времена, но вплетающаяся в настоящее, обогащается новыми оттенками, становится все более многообразной. «А зори здесь тихие» Б. Васильева, «Случай с капитаном Соловьевым» Ю. Нагибина, «Живи и помни» В. Распутина, повесть Ю. Бондарева «Берег» показывают, что как с точки зрения проблематики, так и в отношении писательского метода существует возможность дальнейшего обновления.

Итак, все более возрастающий интерес Ю. Нагибина к внутреннему миру его героев является составной частью происшедшего за последние 20 лет развития в советской литературе, в советской малой прозе. Но если мы рассмотрим склонности, интересы собственно самого Нагибина, мы убедимся в том, что интерес к внутреннему миру человека находится в тесной связи и с человеческим, и с эстетическим идеалом писателя.

Начиная с конца 50-х годов новеллы Нагибина можно разделить на две, отличающиеся друг от друга тематически, но близкие в художественном отношении группы. В одну из групп можно включить новеллы, в которых отражается детский мир, детская психология. «Комаров», «Зимний дуб», «Дети лепят из снега», «Эхо», «Зеленая птица с красной головой», даже цикл «Чистые пруды» — все эти произведения объединяются одним и тем же устремлением писателя. Для них характерен некий легкий мечтательный лиризм, тоска взрослого по радостному, прозрачно-чистому, беззаботному детству. Эта писательская ностальгия не мучительна, она не таит в себе трагических черт, не огорчает, напротив, выражает желание красоты, чистоты.

Она выражает тоску, но не стремление бежать в мир детства и, как таковая, существенно отличает эти произведения от таких произведений подобной направленности, как «Таинственное имение» Алена Фурнье или же романа Антала Серба «Путешественник и луна», где ностальгия, бесспорно, несет в себе мучительное желание бежать от данной действительности. Цикл Нагибина «Чистые пруды» (1962), за которым следуют циклы новелл «Лето моего детства» (1969) и «Переулки моего детства» (1971) пронизывает душевное волнение взрослого писателя, сочетающееся с воспоминаниями. Отсутствие пафоса, точность в воспроизведении подробностей являются доказательством этой эмоциональной полноты. При обращении к прошлому (и это обычная психологическая особенность памяти) определенные подробности блекнут, другие же, рассматриваемые с аспекта настоящего времени, приобретают особое значение. Личность писателя, его мироощущение функционируют как целенаправленный фильтр между

детскими, юношескими впечатлениями писателя и сегодняшним днем. Индивидуальное видение и способ изображения, равно как и стремление писателя к установлению существенной связи между прошлым и настоящим способствуют тому, что в этих новеллах самые личные впечатления и переживания писателя поднимаются до уровня обобщения. («Шампиньоны», «Женя Румянцева», «Заброшенная дорога», «Самый счастливый день», «Не в ту сторону» и т. д.). И в вышеперечисленных новеллах, и в написанных во второй половине 60-х годов новеллах «Перед праздником», «Как скажешь, Аурелио...», «Неринга» бросается в глаза, что при отражении душевной восприимчивости героев, при создании лирического тона новеллы писатель отводит большую роль изображению природного пространства.

Как мы уже отмечали, нагибинская новелла родилась, развивалась в соответствии с художественными традициями классической русско-советской новеллы. Творческий метод Ю. Нагибина ближе всего стоит к методу Константина Паустовского (наряду с Буниным и Платоновым). В творчестве этих писателей бросается в глаза именно общий подход к способу изображения природного пространства. Природа у Бунина, Платонова, Паустовского, Нагибина гуманизирована, существует для человека. Эта особенность все более тесно взаимосвязывается с другим устремлением писателя, все в большей степени определяющим его метод — с устремлением к поиску гармонии, к созданию гармонии. Это особенно характерно для новелл второй группы, которые рождаются, начиная с конца 50-х годов и к концу 60-х годов объединились в цикл, т. н. мещорский цикл. Подобно Паустовскому Нагибин тоже восторгается красотами природы, чудесными краями Средней России. Мещорский цикл не только фиксирует, сохраняет это поклонение природе, но дает множество вариантов отражения потребности писателя в гармонии. В этих новеллах особенно заметна черта, которая все более характерна и для более позднего Нагибина: писатель почти всегда изображает лишь то, что считает желаемым. Все, что нарушает или разрушает гармонию, идеал — враждебно, нежелательно. Естественно, возникает вопрос: то, с чем мы встречаемся у Нагибина, является неким упрощением реальных проблем, симплификацией художественного изображения? Писатель недостаточно «современен», потому что не отражает самых тяжелых душевных проблем человека XX столетия: страха войны, отруждения, одиночества? Желая ответить на эти вопросы, мы снова должны сослаться на прошлое писателя. Нагибин — не «оранжерейное растение», как человек он созрел в годы Великой Отечественной войны, как писатель — в сложные и противоречивые для советской страны 40-е и 50-е годы. Мир раскрылся ему довольно рано, многочисленные путевые заметки хранят воспоминания о странствиях писателя. Они воплощают также вселенское, вечное «мементо» об Аушвице и Хиросиме. Однако как писателя Нагибина интересует, привлекает в мире, в действительности все здоровое, трезвое, счастливое, уравновешенное. Новеллы т. н. мещорского цикла («Подсадная утка», «Мещерские сторожа», «Разговор», «Молодожен», «В распутицу», «Петрак и Валька», «Испытание», «Последняя охота», «Новый дом», «Обормот») сближает не только общее место действия, общая тема, но и, с одной стороны, уже не раз упоминавшееся желание и устремление, которое проявляется в поисках гармонии, с другой же стороны художественное вопло-

щение этих поисков, которое осуществляется в изображении лирической, гармонической взаимосвязи человека и природы. Своеобразный мир Мещоры направляют определенные внутренние законы, которые обязательно распространяются на всякого пришельца извне. В этом мире место находится лишь для того, кто поймет: глубокое понимание законов природы, соблюдение этих законов, полное единение и гармония с природой являются пробным камнем богатства человеческой души, благородства человеческого характера. В этих циклах новелл Нагибин создает такой образ, которых является носителем этой гармонии и этого богатства — образ Анатолия Ивановича, охотника. Он воплощает все то простое, смелое, доброе и благородное, что писатель считает желаемым и близким себе. Красота и богатство изображаемого пейзажа в этих новеллах является также источником и хранителем благородных устремлений человека. Бесспорно, что Мещерский цикл Нагибина пронизывает также тоска горожанина, живущего во второй половине XX столетия, по природе, желание освободиться от иных по своему характеру законов города. Созвучно с этим желанием и очень интересно отношение писателя к времени. В начале своего пути Нагибин изображает исключительно современное ему настоящее. С конца 50-х годов в некоторых его новеллах иногда появляется военная тема, или же один-два эпизода из прошлого. Начиная с 60-х годов писатель все чаще обращается к событиям прошлого: друг за другом следуют циклы новелл, возвращающиеся к детству («Чистые пруды», «Лето моего детства», «Переулки моего детства»). Обращение писателя к прошлому является, с одной стороны, определенным средством удовлетворения потребности в гармонии. Пора беззаботности, невинности, детство писателя — это пора красоты, беспокойного спокойствия. С другой стороны, процесс созревания Нагибина как человека и как писателя сообщает целостность этим произведениям, и события, предшествующие настоящему, как таковые, являются теми корнями, от которых писатель не может и не хочет оторваться.

Начиная с 70-х годов отношение Нагибина к изображаемому им времени становится еще более многообразным. Свидетели его тяготения к прошлому — новеллы цикла «Вечные спутники», в которых оживают те или иные выдающиеся деятели русской культуры, русской литературы, европейской культуры. В этих произведениях из эпизодов жизни Тредьяковского, Пушкина, Тютчева, Чайковского, Верди создаются лирические торсы, они воссоздают муки и радости поисков художником своего пути.

Момент игры со временем также присутствует в творчестве Нагибина, в первую очередь в рассказе «Пик удачи» (1970). Здесь время расширяется до фантастического будущего, как говорит Нагибин, до «современной сказки». Эта игра дает писателю своеобразную возможность размышлений о славе и одиночестве, об одиночестве и любви, о славе и сохранении человечности. Герой рассказа Нагибина — ученый, стоящий на вершине славы, известности, одновременно бесконечно одинокий и несчастливый человек. Слава, успех отделяют от него людей, окружают его холодной, непроницаемой стеной одиночества. Для прекращения этого невыносимого состояния существует единственная возможность —

любовь. Потеря любви обозначает для героя Нагибина полное одиночество, смерть.

Этот рассказ ведет нас к новому веянию в писательском мире Нагибина. В рассказе «На кордоне» (1969), «Срочно требуются седые человеческие волосы», «И вся последующая жизнь», а также «Немота» (1972) Нагибин изображает такие душевные страдания человека XX столетия, как безотчетный страх, боязнь смерти, одиночество. На первый взгляд кажется, что это противоречит нашему предыдущему заключению о том, что писательский идеал заключается в поисках гармонии, в стремлении к созданию гармонии. Однако, рассматривая своеобразное «нагибинское» решение конфликтов вышеперечисленных рассказов, мы можем убедиться в том, что в своей сущности не изменился ни писательский идеал, ни его художественное воплощение, разве что они стали глубже и богаче. Перечисленные новеллы объединяются следующими общими признаками: герои все без исключения писатели, артисты, художники, ученые, то есть люди умственного труда. Другое, что объединяет эти произведения — причина душевных страданий героев коренится не в общественных условиях, а в какой-либо личной беде, трагедии. Третий общий признак — герои Нагибина, страдая, не смиряются, их душевные мучения приводят не к пассивности, а к протесту, и таким образом их беды не становятся источником личных трагедий, отчуждения, самоубийства. Во всех перечисленных произведениях писатель изображает борьбу за освобождение от душевной тяжести одиночества, или же в корне противоположный отчуждению процесс, возвращение героя в общественно-человеческую реальность. Нагибин обращает большое внимание на художественно-психологическую достоверность изображения этого возвращения. Присутствовавшая в прежних произведениях Нагибина гармония между человеком и природой, человеком и средой в этих рассказах нарушается. В изображении душевной дисгармонии героя важную роль получает внутренний монолог, воспоминание («На кордоне», «И вся последующая жизнь»). Одиночество героя, боязнь смерти в этих рассказах рассеиваются: возникшая дисгармония постепенно обращается во вновь обретенную, выстраданную и поэтому более стойкую гармонию, или же, по крайней мере, в возможность таковой.

**Idee-Information-Gattungsform — in: „Der weiße Dampfer“**

L. JAGUSZTIN

In der Entwicklung der heutigen sowjetischen Prosa verdankten die neuen Wellen ihre große Popularität teilweise ihrer heftigen Reaktion auf die nahe Vergangenheit. Die nach dem Recht der Kontrolle, Aneignung und Qualifizierung der Geschichte durchgeführte Analyse eroberte die befreiten Themen mit streitendem Schwung, und sie suchte nach Antworten, die die gesellschaftlichen, moralischen psychologischen Spannungen zu lösen imstande wären.

Gleichzeitig mit der Ableitung der oberflächlichen Spannungen beginnt eine Tendenz reif zu werden, die einen „tiefhistorischen“ Gesichtspunkt durchsetzt und eine intensive Bereicherung der Literatur markiert. Im Falle der den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechenden Konflikte wird die persönlichkeitscharakterisierende Funktion des künstlerischen Wortes stärker, die frühere ideologisch-autoritäre, dogmatisch-oratorische Einstellung wird in den Hintergrund gedrängt oder sogar aufgehoben. Das Forum der großen kollektiven Gelegenheiten, der Versammlungen wird für eine Zeit von den Ruhe-Räumen der Persönlichkeit, die die Meditation sichern, abgelöst. Der Prozeß des „активное социальное восприятие чужой речи...“ wird einer bedeutenden Verfeinerung unterworfen, das „активное нравственное восприятие своей речи...“ gerät in den Vordergrund. Dementsprechend wird die eigenmächtig wertende, ihre individuelle Rolle suchende Persönlichkeit dem die offizielle ideologische Rolle spielenden Helden gegenüber bevorzugt. Die neue Welle der sowjetischen Prosa wurde teilweise von dieser Aspektwandlung für eine Zeit auf die Höhe der offiziellen Popularität gehoben. In den Werken von Aksjonov, Okudshava, Konezkij sind die Symptome der Unzufriedenheit, die Spannung schaffenden Merkmale der auf die Persönlichkeit-bezogenen Opposition gut zu fühlen. Die Proportion der sprachlichen Mitteilung in der ersten Person der Einzahl wächst gegenüber einer Erzählpraxis der dritten Person, die als mehr episch angesehen wird und den äußeren Gesichtspunkt zur Geltung bringt.

Für die Persönlichkeit, die die geschichtliche Situation und das geschichtliche Kraftfeld historisch zu entziffern wünscht, werden unter den das Verhalten bestimmenden und programmierenden Werten die von universalerer Bedeutung wichtiger. Diese sichern die Vorbereitung auf die Aneignung der Zukunft auch in den Zeitperioden ohne große Wendepunkte. Deshalb erhöht sich die Zahl derjenigen Werke, die sich auf Energien moralischer Modelle der Parabel, des „притча“,

gründen. Die Sicherheit der Wahl wird in den Parabeln der Entscheidung — der Handlung — von der Kontrolle durch die angehäuften moralischen Informationen, durch das Leben gesichert. Die Persönlichkeit ist gebunden an ihre zur Handlung reif gewordene Gesellschaft der Umgebung durch die Annahme der Entscheidung, und sie wird zur selben Zeit zum Mitglied des Kulturen überspannenden Lagers der ethisch auf einer Wertebene Handelnden, und dieses letztere ist nicht weniger wichtig. In den Perioden der intensiven Entwicklung der Literatur gerät in der Regel die Ausarbeitung dieser Zusammengehörigkeit in den Vordergrund. Der tiefhistorische Aspekt erschließt aus den Ereignissen der Vergangenheit das für die moralische und ideologische Praxis gleichermaßen Brauchbare, er ordnet das Nacheinander in eine Ursache — Wirkung — Folge — Struktur, und er zeigt diese der ideologisch-moralischen Struktur entsprechende Bedeutung als die zum Aufbewahren würdige auf. In der modellierenden Synthese dieser Art wird das Gefühl der geschichtlichen Zeit so stark, daß es die Wert- und Wahlunsicherheit in den Zeichen und Bedeutung bildenden Prozessen der Strukturen aufhebt. Es macht dies eben dadurch, daß das Verhalten anstelle einer direkten Argumentation durch seine historische Totalität, und Wiederholung die den Menschen schaffende Wirklichkeit des Wertes garantiert. Bei diesem Punkt überschreitet die Parabel das Informations-Unzulänglichkeiterlebnis der Gegenwart, der gestalteten Situation, was die Wahl erschwert. Innerhalb der heutigen sovjetischen Prosa bilden Werke mit unterschwelligem, keinesfalls an der Oberfläche liegenden Spannungen die inhaltsreichere neue Welle, eben solche Werke von der Gültigkeit der Parabel. Der Märchenroman von Ajtmatov, „Der weiße Dampfer“ bildet die Overtüre und setzt das Rangzeichen einer solchen künstlerischen Einstellung. Eines der Grunderlebnisse der Epoche ist die Authentifizierbarkeit der von der Gesellschaft ausgearbeiteten Aufgaben, Rollen und Perspektiven, unabhängig von den dogmatisch-machthaberischen Empfehlungen. Für die jungen Helden der Zeit ist die Vergangenheit nur in einer solchen Form vollwertig und richtunggebend. Die inspirierende Erlebnisgemeinschaft des Aufbaus der Wirklichkeit wird von der wiederholten Erprobung der Prinzipien, Ideen geschaffen, so wird die Selbstverwirklichung für die Gemeinschaft nützlich.

Ajtmatov nützt die schneller werdende geschichtliche Entwicklung der Kirgisen aus, um eine Selbstverwirklichung frei von Kompromissen zu beweisen. In dem Konflikt zwischen der bedrückenden erniedrigenden Situation und dem die Kindheit aufopfernden Charakter wendet sich der Junge aufgrund des allgemeinen Gesetzes der psychologisch-moralischen Entropie zu den Energien der Herkunftslegenden und Märchen, um Unterstützung zu finden. Die Schönheit seines Opfers, die der Gemeinschaft schmerzhaft gefällt und sie beschuldigt, besteht in dem erlösenden Motiv, in der aktualisierten Wiederholung der Danko-Situation. Infolge des mehrfachen kulturellen Kodes beschämt die Übernahme des Opfers durch das Kind die Welt der Erwachsenen.

Die geschichtliche „Tiefe“ wird von der die Vergangenheit aufbewahrenden Legende in erster Linie nicht durch die zeitliche, kulturelle Entfernung, sondern durch das Aufzeigen der moralischen Permanenz gewährleistet. Dementsprechend verteilt Ajtmatov die Erzählperspektiven und die Einstellung. Die Märchen gehören zu dem Jungen; die das Werk eröffnenden Sätze bestimmen dies klar: У него были две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказы-

вал дед. Потом не осталось ни одной. Об этом речь.<sup>1</sup> Die Bedeutungs- und Bedeutsamkeitswelt des eigenen Märchens und des fremden Märchens des Großvaters wird der Junge gestalten und erleben. Die Angabe der Vernichtung läßt auch die Autorenperspektive bewußt werden: es wird eine Geschichte mit bekanntem Ausgang erzählt. Über die einfache Informierung des Lesers hinaus beinhalten der vierte und fünfte Satz auch die erzählerische Konzentration: „Потом не осталось ни одной“ (31). Auch der Untertitel des Werkes (der ursprünglich der Haupttitel war) unterstützt diese Einstellung: „После сказки“

Der Verfasser vernichtet die Rolle der kontinuierlichen Geschichte, um die Betonung auf die Parabel, auf die Lehre legen zu können. Das Spannung bildende Spiel des Mitgehens mit den Entwicklungen der Ereignisse und der Vorausdeutung, der wertenden-behütenden Vermutung infolge der Kenntnis des Ganzen zieht sich durch das ganze Werk. “С этого, пожалуй, всё и началось“. (31) bemerkt der Erzähler in Bezug auf den Kauf der Schultasche, um durch die düstere Wortkargheit der Fortsetzung Nachdruck zu verleihen. Er rundet dann seine von Mitleid schmerzvolle Prophezeiung gegen das Ende des dritten Kapitels vollständig ab. „Он не знал также, что его ждут новые события в его маленькой жизни, что наступит день, когда он останется один на всём белом свете и с ним будет только портфель. И причиной всему явится его любимая сказка о Рогатой Матери — оленихе“ (31).

An einer anderen Stelle: „А мальчику было хорошо. Он и не подозревал, что ждёт его дома“ (69).

Der zusammengeschmolzene Gesichtspunkt, die allmähliche Auslegung bei Kenntnis des Ganzen schafft eine Sicherheit in der Wertung, und diese Tatsache gestaltet den Rhythmus des Verlaufes der Erzählung, die epische Distanz des Erzählers und des Haupthelden. In den Vorausdeutungen nimmt diese epische Distanz in gewissem Sinne für einen Augenblick ab, da der unruhige Kummer über die traurige Wertvernichtung aus dem Erzähler hervorbricht.

Die kommunikative Richtung des Erzählvorganges ist in diesem Fall am deutlichsten: er spricht zum Leser, aber gleichzeitig auch zum Jungen (er wird stellenweise in der zweiten Person auch angesprochen), und drittens wendet sich der Erzähler auch zu sich selbst, er ordnet in sich sein Verhältnis zu der Geschichte. Das Sprechen zum Jungen schmiegt sich an das Sprechen aus der Position und aus dem Ich des Jungen heraus, aber diese Intimität verhindert das Eindringen in das dritte, fremde Bewußtsein nicht. Der Autor qualifiziert die Grundelemente des kindlichen Weltbildes, die Lieblingsgegenstände des Jungen ständig auch von draußen und er macht ihre Rollen bewußt. „Облака знают, что тебе не очень хорошо, что хочется тебе уйти куда-нибудь или улететь... Один, без друзей, мальчишка жил в кругу тех нехитрых вещей, которые его обступали...“ (32—33). Unter den einen freundschaftlichen Kreis bildenden Gegenständen werden *die Tasche, das Fernrohr* und *der Weiße Dampfer* infolge der häufigen Wiederholung zu Ideen-Knotenpunkten: mit ihnen verbinden sich die Sehnsüchte, Halbträume des Jungen, sie sind auch die Gesprächspartner, und der Erzähler qualifiziert die Ver-

<sup>1</sup> *Новый мир*, Изд. «Известия советов трудящихся СССР» № 1, 1970. S. 31. Alle weiteren Zitate sind dieser Stelle entnommen.

düsterung des kindlichen Lebensgefühls und der kindlichen Stimmung durch ihre Charakteristik. Diese Gegenstände sind immer wichtiger, und sie bieten einen Unterschlupf in der Gesamtheit der erfolglosen Leben, der schweren Schicksale. Die kindliche Phantasie gibt den Gegenständen Funktionen und Bedeutungen, so erklärt sie sie dadurch für Zeichen von einer neuen Qualität, und sie entfernt sie von ihrer ursprünglichen Funktion. Die Empfänglichkeit für die Zeichen ist für den Erkennungsprozeß des Kindes charakteristisch, der die Welt nach der eigenen Logik, entsprechend den eigenen Kategorien mit klaren Verhältnissen einordnet. Die Welt leistet aber seinem Willen Widerstand. Die Welt der Erwachsenen gerät durch diese Entfernung immer weiter weg von den positiven Werten: „Но взрослые, к великому огорчению, не поступали так, как считал справедливым мальчик. Они делали всё наоборот“ (51). In der auf diese Weise in zwei Teile zerfallenen Welt sind die Kraftverhältnisse von vornherein unausgeglichen, deshalb werden die Gegenstände benötigt, die der Kompensation helfen.

Das Spannungssystem, das durch die Pole Kind-Erwachsene hergestellt ist, ist traditionell: die konsequente Klarheit der kindlichen Wert- und Wirklichkeitsbetrachtung ist allgemein bekannt, wodurch die Kompromisse in der Welt der Erwachsenen erschlossen werden können. Und auch die Energie der kindlichen Aufgabeübernahme, die den Erwachsenen aufmerksam macht, ist allgemein bekannt. Sie gestaltet sich aber bei Ajtmatov zu einer eigentümlichen Poetik, da sie ihre Funktion in einem durch die Vergangenheit und die sich gestaltende Zukunft eines Volkes polarisierenden historischen System erhält. Der Junge erfüllt seine Sendung als ein moralischer Katalysator zwischen der hergebrachten Erfahrung und Wertordnung der Gemeinschaft sowie zwischen der Zukunft, als Katalysator, der die Entwicklung beschleunigt. Sein Sieg in der Dimension der Ideenwahrheit — gegenüber der Wirklichkeit muß er noch fallen — läßt den Triumph der neuen Lebensweise, die Geltung der gewünschten Werte ahnen. Dies ist teilweise eine Abwendung von dem Kult der früheren starken Helden, es bringt die Wahrheit eines Lebens von neuer Qualität gegenüber der ideologisch-dogmatischen Einstellung auf einer menschnahen, elementareren Wirklichkeitsebene zur Geltung. Die bewußt gemachte Gegenwart des Erzählers, seine die einzelnen Stadien der seelischen Entwicklung ununterbrochen wertenden Kommentare sind zum großen Teil notwendig, um die Eventualität der Ereignisse zu „vernichten“, deren Bedeutung bewußt zu machen, um das Recht des schwachen Helden zu verstärken: „Ты уплыл. Одно лишь могу сказать теперь — ты отверг то, с чем не мирилась твоя детская душа“ (100). In der Gegenwart des Verfassers, die die Leserinterpretation kontinuierlich lenkt und voll entfaltet, kommt eine doppelte Einstellung zur Geltung: einerseits spiegelt sich das Erlebnis des Wiedererlebens der Geschichte, andererseits ist hinter der Monologform der Leser als Empfänger da, für den die Ereignisse argumentiert werden müssen.

Der konspirative Sprachgebrauch, die äsopische Formulierung hat innerhalb der Geschichte alles der Invention der Lesers überlassen, aber außerhalb der Geschichte hat die Tierfabel die moralische Lehre formuliert, um die Geltung der didaktischen Autoren-Absicht zu sichern. Diese Sicherung kann auch in der dogmatischen Argumentation vorgefunden werden. Ajtmatov bewahrt aber die Sicherung der Interpretation auf die Art und Weise, daß er sie in der Geschichte auflöst, und

so ist die Wirksamkeit und „Berechtigung“ des Abschiedsmonologs, der am Ende des Werks intextual, d. h. außerhalb des Textes des Werks vorkommt, bestreitbar.

Unter den Gegenständen, die die beängstigende Einsamkeit mildern, die Abgeschlossenheit der Umgebung erweitern, führt der *Weißer Dampfer* den Jungen am weitesten. Das an der Grenze zwischen Wirklichkeit und visionärer Phantasie schwimmende Schiff kann nur von dem zu einem Fisch gewordenen Jungen erreicht werden. Die Umwandlung geht durch allmähliche Vorbereitung vonstatten: dem Bogen vom Titel bis zum abschließenden Satz entlang. «Была у него такая странная мечта: он хотел превратиться в рыбу. И уплыть» (42). Das Schiff bindet ihn an den Vater, die Mutter, und überhaupt an die Gesellschaft, die ihm Rettung gewähren kann gegenüber den ihn umgebenden Erwachsenen mit verletztem zerstörtem Leben. Der *Weißer Dampfer* ist das Motiv des Todes; es häuft in dem Jungen durch die balladenmäßig ahnungsvollen Wiederholungen immer größere motivierende Energien an, es steigert seine Traurigkeit zu Bangigkeit und dann nach der alle Rückwege zerstörenden Schock-Vision zur Ekstase. Er entfernt sich in diesem seinem Zustand weit von seinem materiellen und sozialen Selbst, er hebt sich selbst in die Ideendimension, und er betrachtet es dort, dort verwirklicht er seine Persönlichkeit. Die rollenhafte Entfernung von sich selbst schafft für ihn auch die Möglichkeit des Handelns.

Die Anhäufung der negativen Impulse, die Steigerung des Sich-Hinwegsehens wird aber auch von einem anderen Prozeß begleitet, von dem Prozeß des Herauslösens der Achtung, der Abweisung von Erniedrigung. Ajtmatov entfaltet dies auch mit bewußtem Konstruieren, er summiert damit sozusagen die historische Lehre. Der Verfasser sagt über das Schicksal von Momun charakterisierend: «Не зря, говорят, люди не прощают тому, кто не умеет заставить уважать себя. А он не умел» (35). . . . „Всю жизнь с утра до вечера в работе, в хлопотах прожил Момун, а заставить уважать себя не научился“ (36). Ajtmatov baut diese Motivreihe aus diesem aphoristisch formulierten Kriterium auf. Der Prozeß des Verstehens, was das Wesen des Lebens ausmacht, verläuft in dem alten Menschen viel langsamer als in seinem Enkelkind. Der Junge hat es instinktiv gelernt, sich nicht von seiner Umgebung, sondern vom Schriftsteller und von den Lesern achten zu lassen. Die Vorbereitung, die Motivbereicherung schreitet infolge des zusammengezogenen Aspekts, der doppelten Einstellung allmählich dem Höhepunkt, der Abschiedsszene entgegen: „И в этом мое утешение. Ты прожил, как молния, однажды сверкнувшая и угасшая» (100). In dem odenmäßigen Pathos löst sich die augenblickliche moralische Einsamkeit der selbsterlösenden Tat des Jungen auf, es wird die Leere aufgehoben, die ihn in der geschlossenen Umgebung umgab. Aus dem Konflikt zwischen Situation und Charakter geht der letztere siegreich hervor, der moralische Realismus des Jungen gewinnt mit seiner historischen Gültigkeit gegenüber der augenblicklichen Wirklichkeit, die Freude über den Sieg des Wertes kompensiert den Schmerz der konkreten Vernichtung. In der unerträglich überfüllten Schock-Situation stellt der Junge die Energien des Opfer-Ritus der zu bekämpfenden Wirklichkeit gegenüber, er erneuert dadurch sozusagen einen uralten menschlichen Glauben und eine alte Praxis. Die das Zur-Geltung-Kommen des Guten verhindernde Welt löst in dem Jungen eine Märtyrer-Aggressivität aus, und die ideologisch—psycholo-

gische Frustration veranlaßt zu einem erfolgreichen Kampf mit der Welt gegen die Annahme der Anpassung, der erniedrigenden Fügung. Es ist freilich ein etwas absichtlicher Torso, daß ein Junge gezwungen wird, seine Kindheit im Interesse der „ethischen“ Erlösung aufzuopfern, und daß, ebenso wie im Falle von Danko, hier auch der Erzähler der einzige ist, der die tragische Erhabenheit und Lehre des Augenblicks fühlt und kennt.

Die Absicht des Emporhebens zur Parabel wird dadurch unterstützt, daß der Erzähler innerhalb der ganzen Geschichte imstande ist, den Jungen von dem umgebenden Hintergrund zu trennen, und seine bestimmenden gesellschaftlichen Kontakte hervorzuheben. So wird er gleichzeitig schwächer als der schwache Momun und stärker als der starke Oroskul. In diesem Interesse gruppiert der Erzähler den Charakter und das Schicksal von Oroskul auch um einige genau formulierte Werturteile.

Vater Momun repräsentiert die fleißigen und gehorsamen Massen, Oroskul ist der Vertreter der aggressiven Macht, und auch er sehnt sich nach Achtung: „Вот там, в городе, жизнь так жизнь! Туда бы двинуться, там бы где пристроиться. Там умеют уважать человека по должности. Раз положено — значит, обязан уважать. Большая должность — больше уважения“ (60).

Das auf Machtstreben aufgebaute Lebensprogramm bringt für ihn keine Befriedigung und kein Glück, er wird von dem Leben anderer und auch vom eigenen Leben ständig beunruhigt. Der Autor läßt diese Grundspannung zeitweise von innen sehen, um sein Verhältnis zu dem Jungen und zum Vater Momun genauer zu zeigen: «Он не знал, что Орозкул плакал и никак не мог остановить рыданий. Плакал оттого, что не его сын выбежал ему навстречу, оттого, что не нашёл в себе чего-то нужного, чтобы сказать хотя бы несколько человеческих слов этому мальчику с портфелем“ (40). Die Parabel bevorzugt die intensive Heldendarstellung, die kurze Geschichte mit klarer Struktur. Deshalb ergänzen und kompensieren summierende, lebensphilosophische, charakterisierende Werturteile das Ausbleiben der Totalität der Darstellung, der miteinander kontinuierlich verbundenen Details. Diese werden vom Helden und vom Erzähler zusammen für den Leser formuliert. Oroskul repräsentiert mit seinem Machtstreben, das sich gegen die Gemeinschaft richtet, eine historische Lehre, er ist ein Arche-Typ, aber mit einer auch heute noch warnenden Anwesenheit. Er symbolisiert die erniedrigende, blinde Diktatur auf jeder Gemeinschaftsebene. Seine Bestrebungen sind gegen das Leben gerichtet. „Ух, нет у меня большей власти, не таких бы крутил в бараний рог. Не таких заставил бы ползать в пыли. Дали бы мне хотя бы колхоз или совхоз. . .

. . . Было ведь времечко, головы летели, и никто ни звука. Наоборот, больше люди, больше воспевали“ (90). Jedem Mitglied der kleinen Gemeinschaft fehlt die Freude und der Genuß der Lebensweise, aber in Oroskul wählt die Sehnsucht nach Kompensation einen entarteten Weg, er will sich einen Lebensraum schaffen. Auch er sehnt sich hinweg, wie die Eltern des Jungen, auch er träumt, wie das Kind, aber er baut sich sein fiktives Reich mit den sich zugeschriebenen Rechten des „starken Helden“.

Die intensive Heldendarstellung wird durch die aktive Auffassung und Mitteilung der gedanklichen Sprache der Helden charakterisiert. Alles Wesentliche kommt zum Leser durch die Vermittlung des Erzählers—Autors. Die Teile mit Dialogen dienen der unwesentlichen, sekundären Aufrechterhaltung der Kontakte.

Der gewachsene Anteil der Geistigkeit bedeutet das wertend bearbeitete Lebensmaterial, die auf das Suchen und Erschließen des Wesentlichen gerichtete Erkenntnis. In Kenntnis des Ganzen der Geschichte hat der Erzähler das Erkennen schon früher vollbracht, so gestaltet sich der Erzählvorgang nach der Einstellung, die sich aus diesem Erkenntnisprozeß entfaltet. Es kommt eine Art logische Parallellität und poetische Harmonie zwischen der erzählerischen Geschichtsinterpretation und zwischen der Art, Manier und den Mitteln des Erzählens zustande. Infolge der gedanklichen Präformation organisiert sich die Erzählung auf eine bewußte und bestimmte Weise. Die ideologischen bedeutungsbildenden Motive: die Tasche, das Fernrohr, der Weiße Dampfer, die Gekrönte Hirschin-Mutter, der Fisch und das Sich-Hinwegsehnen wiederholen sich im Laufe des Erzählens mit einander ergänzender Parallellität. Sie bilden ein sorgfältig geplantes Kraftfeld, eine Atmosphäre, ein Stimmungsnetz um die Geschichte. Die Übersicht des Verfassers — Erzählers macht die kindlichen Empfindungen der Lebensqualität poetisch bewußt. Der Erzähler „kodifiziert klug“ wertend, um die poetischen Mittel möglichst wirkungsvoll zur Argumentation für die eigene Meinung zu gebrauchen. Die sekundäre Motiviertheit des Sprachgebrauchs, des Literarischen, der Empfindung der Kultur wird stärker. De Junge, Momun und Oroskul sind in erster Linie die Verallgemeinerer der gegenwärtigen menschlichen Verbindungen, ihr Verhalten ist zwar von einer Art historischer Parabel, sie sind aber in der Gegenwart gezwungen, die Geschichte zu erleben und ihre Leiden zu erleiden. Die Vergangenheit ist auch durch die Erinnerung vorhanden, sie nährt die Phantasie des Enkelkinds und gestaltet seinen Charakter durch die Märchen des Großvaters: „Дед говорит: за родную песню люди жизнь отдают. Какие это такие люди, увидеть бы их. Наверно, живут в больших городах?“ (48). Der kindliche Verstand formuliert die Lehre mit seiner vereinfachenden Logik und Sprache. Die innere Sprache ist egozentrisch, sie sucht sofort ihre eigenen Möglichkeiten, die Begegnung mit den einfachen Menschen, die es verstehen, sich selbst zu achten. Momuns Leben in der Vergangenheit schafft eine suchende Flucht, für das Enkelkind ist die Vergangenheit ein zu schützender Wert, seine Instinkte befehlen die Anhänglichkeit. Im Falle von Momun ist aber die Empfindung der Zeit auch das Bewußtsein der Geschichte, der Unwiederufflichkeit, für den Jungen hat die Zeitordnung keine Wertbedeutung, und dieser Umstand sichert für ihn die frei fliegende Moralisierung. Er schafft aus dem kulturellen Erbe eine Privatmythologie, er wendet die Allusion, die historische Erfahrung des Volkes mit kindlicher Logik an.

Für die Werke, die den tiefhistorischen Gesichtspunkt zur Geltung bringen, ist auch im allgemeinen die Wahrnehmbarmachung der Rolle des kulturellen Systems charakteristisch. Die Geschichte gerät in ein System fremder Bedeutungen, und das Systemverhältnis selbst bringt neue Bedeutungen aus der Geschichte hervor. Die kirgisisch-totemistische Ursprungslegende kommt in einer zum Märchen gezähmten Form ins Werk, und „das Werk im Werk“ gehorcht neuen Zeichen- und Bedeutungsbildenden Absichten. Die Leben rettende Funktion der Gekrönten Hirschin-Mutter rettet der Glaube des Kindes auch für die Gegenwart, und es kann deshalb das Umbringen der Hirschin-Mutter als die Niederlage der Legende nicht ertragen. Die Ursprungslegende ist in der Erzählung nicht nur als eine einmal erklingende Geschichte,

als ein fremdes Werk vorhanden, sondern sie durchwebt die Handlung, das Schicksal der Helden als ein immer wieder auftauchendes und bewußt werdendes Element.

In dem abschließenden Teil außerhalb der Geschichte erweckt der Erzähler die Gestalt der Gekrönten Hirschin-Mutter auf, damit sie zusammen mit dem einzig starken positiven Helden, mit Kulubek, den Jungen potenziell retten können. Die Anredeform der zweiten Person vermindert die epische Distanz zwischen dem Erzähler und dem Kind, sie vermittelt die moralische Fürsorge und das Mitleid, aber der Erzähler tritt gleichzeitig aus dem kindlichen Bewußtsein heraus, er schließt das Erlebnis des Durcherlebens der Geschichte ab. Der Schluß summiert die Lehre, er gibt eine emotionelle, bildliche Wertung, um den wirklichen Rang des Parabel—Schicksals zu verstärken. Daher stammt sein oratorisches Pathos, die genaue Erschließung der eigenen Position, die Nachricht des Erzähler-Autor—Ichs zum Leser. Der Junge hat das Verhältnis zwischen Märchen, Phantasie und Wirklichkeit nicht kontrolliert, die Erzählperspektive ermöglicht aber diese Kontrolle, sie stellt deren Verbindung und Entfernung fest.

Die partikuläre Gültigkeit wird in der Parabel aufgehoben, sie strahlt, entsprechend einer Art Lebensdialektik, eine universale Gültigkeit aus, die menschlichen Proportionen der historischen Wahrheit. Der Gesellschaftszustand betrachtet sich selbst in einem in der Kinderwelt interiorisierten Modell, die Bewegung der gemeinschaftlichen Kräfte meldet sich in ihren Grenzen. Dadurch werden die Prozesse unter der Oberfläche sichtbar, und eine der großen Bestrebungen der heutigen Sowjetliteratur besteht eben in diesem Eindringen unter die soziale Oberfläche, hinter den großen, gesellschaftlich gesetzmäßigen Konflikten im Konkreten das Allgemeingültige aufzuzeigen, das in dem Helden von heute interiorisiert wird, und sie gewährleistet dadurch die intensive menschenbildende Kraft der Idee. Der „homo socialis“ und der „homo moralis“ treffen sich einander vervollständigend in den Konflikten, die Lebensweise, der Lebensrhythmus, die Lebensqualität werden für die Persönlichkeit wichtig.

## Critica et Bibliographia

### Gerhard Birkfellner: Glagolitische und kyrillische Handschriften in Österreich

(= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse.  
Schriften der Balkan-Kommission. Linguistische Abteilung XXIII.)

Wien 1975. 540 S., 16 Abb.

Das im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien erschienene Werk von G. Birkfellner kann in mehrfacher Hinsicht als einmalig bezeichnet werden: Neben der umfassenden Aufstellung glagolitischer und kyrillischer Handschriften nimmt es nicht nur auf die bibliothekarischen sondern auch auf die wissenschaftlichen Erfordernisse Bezug. Neben der Zusammenstellung der äußeren Merkmale glagolitischer und kyrillischer Handschriften in Österreich wird auch die wissenschaftliche Literatur zu den einzelnen Denkmälern angeführt. So stützt sich auch der Katalog der Ausstellung „Mittelalterliches Bulgarien“ in der Nationalbibliothek von Wien 1977 naturgemäß fast ausschließlich auf Birkfellners Werk, soweit es sich um Handschriften handelte, die dort ausgestellt wurden.<sup>1</sup>

Nach einem kurzgefaßten, für den nichtösterreichischen Leser des Werkes besonders instruktiven Überblick über die Entstehungsgeschichte der Wiener Sammlung glagolitischer und kyrillischer Handschriften wird ein Verzeichnis der Handschriften nach den Aufbewahrungsorten gegeben, verbunden mit einer Signaturkonkordanz. Unter den Aufbewahrungsorten glagolitischer und kyrillischer Handschriften nimmt Wien mit seiner Nationalbibliothek naturgemäß den ersten Platz ein, alleine schon aufgrund der Tatsache, daß die Nationalbibliothek in Wien auf die Kaiserliche Hofbibliothek zurückgeht und damit über besonders reiche Handschriftenbestände verfügt, die z. T. noch auf Kopitar und Miklosich zurückgehen. Demgegenüber kommt den Handschriftenbeständen der Universitätsbibliothek Wien bei ihren sonst sehr reichhaltigen Slavica-Beständen eine nur untergeordnete Bedeutung zu. Außerhalb Wiens sind mit kyrillischen und glagolitischen Handschriften z. T. Klosterbibliotheken in Linz, Graz, Admont und Güssing vertreten. Für den Slavisten von besonderer Bedeutung ist ein Teil der Glagolita Clozianus, aufbewahrt im Tiroler Landesmuseum in Innsbruck.

Die glagolitischen Handschriften in Österreich umfassen neben Meßbüchern und Brevieren auch alt- und neutestamentliche Schriften. Im Gegensatz dazu machen die kyrillischen Handschriften in Österreich die Masse des von Birkfellner behandelten Handschriftenbestandes aus. Neben testamentlichen Schriften finden sich in diesem Bereich patristische und homiletische Schriften, Hagiographie, Euchologien, Horologien, Menäen und auch apophthegmatische Schriften, schließlich aber auch noch juristische sowie historiographisch-chronographische Schriften. Als außergewöhnlich fällt das Vorhandensein von heilkundlichen und astrologisch-prognostischen Schriften auf, wie sie in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden und in kirchenslavisch-serbischer Sprache abgefaßt sind. Innerhalb der beiden Bereiche von Handschriften werden auch verschiedene Fragmente behandelt.

<sup>1</sup> Mittelalterliches Bulgarien. Ausstellung von Handschriften und Karten der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal 24. Mai bis 15. Oktober 1977. Wien 1977. 45 S., 16 Abb.

Mit der vorliegenden Zusammenstellung glagolitischer und kyrillischer Handschriftenbestände in Österreich wird erstmals ein nicht unwesentlicher Bereich slavischen Schrifttums mit verschiedenartigen Angaben reichhaltig versehen dargestellt. Die zu einem wesentlichen Teil bereits auf B. Kopitar und F. Miklosich zurückgehenden Sammlungen von Handschriften vor allem aus dem südslavischen, zum kleineren Teil nur aus dem ostslavischen Bereich wurden erstmals von A. I. Jacimirskij vor dem 1. Weltkrieg beschrieben, wobei aber weder die glagolitischen Handschriften mit einbezogen worden waren, noch die Bestände durch ein Register zugänglich gemacht worden waren.<sup>2</sup>

Birkfellner führt seine Beschreibung der einzelnen Handschriften aufgrund der Empfehlungen der Textologisch-editorischen Kommission des Internationalen Slavistenkomitees durch, wobei es drei Punkte sind, nach denen die Angaben zu einer Handschrift zusammengestellt wurden:

1. Äußerliche Merkmale der Handschrift, neben bibliothekarischen Angaben wie z. B. Numerus currens und Aufbewahrungsort sowie Signatur werden Schriftart und sprachliche Einordnung angegeben, z. B. bulgarisch-makedonisch, serbisch-kirchenslavisch usw.
2. Kodikologische Beschreibung, so z. B. Allgemeinzustand, Ausstattung z. B. Art und Beschaffenheit des Einbandes, Erwerbung der Handschrift und dazu veröffentlichte wissenschaftliche Literatur in Form von Monographien und Aufsätzen.
3. Inhaltsangabe und Titelfassung.

Mit dem Allgemeinzustand werden die äußeren Gegebenheiten der betreffenden Handschrift beschrieben, u. a. auch vorhandene Notizen und Schmuckausstattungen. Von besonderer Bedeutung für die Slavische Philologie sind die Zusammenstellungen wissenschaftlicher Literatur, die sich auf jeweils eine behandelte Handschrift beziehen und nicht mehr ausführlicher sein können.

Sicher ist das vorliegende Werk mit seinen zahlreichen verschiedenartigen Angaben nicht leicht zu gebrauchen, alleine schon die große Zahl von fachlichen Termini aus dem Bereich der Orthodoxie wie z. B. Theotokarien und Akathistika setzt weitreichende Kenntnisse des jeweiligen Benützers voraus. Andererseits kommt die vorliegende Veröffentlichung aber auch nur für einen kleineren Kreis vor allem an kirchenslavischen Denkmälern Interessierten in Frage, dem diese Terminologie ohnehin geläufig sein wird. Die zahlreichen Angaben zu den einzelnen Handschriften sind konsequent und übersichtlich angeordnet und nach dem Studium der allgemeinen Vorbemerkungen ohne weiteres verständlich. Hinzu kommt als weiterer wesentlicher Punkt ein ausführlicher Index jeweils für die glagolitischen und für die kyrillischen Handschriften.

Nach dem 1972 erschienenen Katalog der Slavica-Bestände in der Universitätsbibliothek Wien von Dr. Otto Peschl stellt das Werk Birkfellners eine weitere nicht minder wichtige Zusammenstellung eines abgegrenzten Bereiches sprachlicher Denkmäler dar, der auf lange Zeit hin unersetzbar sein wird. Zu bedauern ist nur, daß sich wieder einmal der Kaufpreis auf den Benutzerkreis beschränkend auswirken dürfte.

H. SCHALLER

### **Ioannis Maczynski: Lexicon latino-polonicum**

Regiomonti 1564. Nunc iterum edidit Reinhold Olesch. Köln—Wien 1973.

(=Slavistische Forschungen. 14.) 1040 S.

Mit dem Faksimiledruck des lateinisch-polnischen Wörterbuches von Jan Maczyński gelangte ein Werk zur Veröffentlichung, dem für die historische Betrachtung des Polnischen größte Bedeutung zukommt. Die Stufe der Entwicklung des Polnischen, die das Wörterbuch wiedergibt, fällt nämlich in die Zeit des Überganges vom Alt- zum Neupolnischen. Das Werk weist neben der Paginierung der

<sup>2</sup> Описание южнославянских и русских рукописей заграничных библиотек. Петроград, 1921.

Neuausgabe auch die der wiedergegebenen Auflage auf, die Farbe des Schriftsatzes entspricht wohl dem zur Zeit der Entstehung des Wörterbuches häufigen Brauntönen. Hergestellt wurde die Auflage des Jahres 1564 von der Druckerei Daubmann in Königsberg.

Neben dem eigentlichen lateinisch-polnischen Wörterbuch enthält die vorliegende Ausgabe die Widmungen an König Sigismund August von Polen, an Albrecht Friedrich von Preußen und an die Fürsten Radziwiłł. Es folgen Gedichte von Petrus Royzius, Jan Kochanowski, Jan Solikowski, Georg Weigel, Andrzej Trzecieski, Jakub Lubelczyk. Im Nachwort von W. Kuraszkiewicz und R. Olesch finden sich historische Erläuterungen zur vorliegenden Neuausgabe von Maczyński Wörterbuch.

Der Verfasser des Wörterbuches, Jan Mączyński, dürfte um das Jahr 1520 im Gebiet von Sieradz geboren worden sein, vor dem Jahre 1584 ist er wahrscheinlich auch dort gestorben. Mączyński ist als Lexikograph und Autor des ersten großen lateinisch-polnischen Wörterbuches in die polnische Kulturgeschichte eingegangen. Das von ihm verfaßte Wörterbuch wurde 1564 nach über dreijähriger Druckzeit veröffentlicht, wobei die erste Auflage 500 Exemplare ausmachte. Das dort behandelte sprachliche Material umfaßt etwa 21 000 Stichwörter, die u. a. die Bereiche der Kosmographie, der Geschichte, der Mythologie aber auch der Grammatik erfassen. Neben diesen Bezeichnungen für Konkreta und Abstrakta aus dem kulturellen Bereich finden sich in diesem Wörterbuch aber auch Interjektionen, Konjunktionen, Adverbien u. ä., also reiches Material zur Betrachtung der historischen Entwicklung des Polnischen. Ein 2. Band des Wörterbuches, der vom Polnischen ausgehen sollte, ist nicht bekannt geworden.

Entstanden ist das Wörterbuch bekanntlich als das Ergebnis philologischer Studien Mączyński in Wittenberg bei Melancthon, in Straßburg bei Dasipodius und in Zürich bei J. Frisius und K. Gesner. Das Werk erschien unter dem Titel „Lexicon latino-polonicum ex optimis latinae linguae scriptoribus concinnatum — Ioanne Maczynski equite polono interprete. Regiomonto' 1564“. Bereits in früheren Jahren hatte W. Kuraszkiewicz einen Wortindex der in diesem Wörterbuch vorkommenden polnischen Wörter zusammengestellt, der in zwei Bänden 1962—63 erschienen ist.<sup>1</sup>

Da Mączyński Wörterbuch in die Zeit des Überganges vom Alt- zum Neupolnischen fällt, läßt sich gerade hier der Ersatz phonologisch relevanter Quantitätsunterschiede bei den sogenannten „geneigten Vokalen“ feststellen. In neuester Zeit hat sich H. Gonschior mit der Frage der geneigten Vokale als Reflexe altpolnischer Längen bei Mączyński auseinandergesetzt,<sup>2</sup> wobei sich zeigt, daß der Ersatz der phonologisch relevanten Quantitätsunterschiede durch Qualitätsunterschiede bei den geneigten Vokalen (pochylone) im vorliegenden Wörterbuch sich feststellen läßt, während dies in anderen Quellen dieser Zeit nicht der Fall ist.

Auf weit mehr als die angeführten Tatsachen, die im Zusammenhang mit der Entstehung von Mączyński Wörterbuch stehen, gehen W. Kuraszkiewicz und R. Olesch in ihrem Nachwort zur Neuausgabe des „Lexicon latino-polonicum“ ein (S. 1029—1039). Hinzu kommt noch eine Darstellung von Unterschieden in den erhalten gebliebenen Exemplaren von Mączyński Wörterbuch. Der vorliegende Nachdruck erfolgte nach einem Exemplar der Universitätsbibliothek Rostock, das besonders gut erhalten und leserlich ist, nur bei einigen unleserlichen Seiten des Rostocker Exemplares wurde hier auf das Posener Exemplar zurückgegriffen, so daß die Gesamtwiedergabe des Wörterbuches aufgrund optimaler Vorlagen erfolgt ist.

Es steht außer Zweifel, daß das Wörterbuch Mączyński eine der bedeutendsten Quellen für den polnischen Wortschatz der älteren Epoche darstellt, ohne die so manche sprachliche Erscheinung der historischen Entwicklung des Polnischen unklar bleiben müßte. Auf Mączyński Wörterbuch haben sich A. Brückner, J. Łoś und Z. Klemensiewicz bei ihrer wissenschaftlichen Arbeit gestützt.

<sup>1</sup> W. Kuraszkiewicz, *Wyrazy polskie w słowniku łacińsko-polskim Jana Mączyńskiego 1—2*, Wrocław—Kraków—Warszawa 1962—63.

<sup>2</sup> H. Gonschior, *Die geneigten Vokale als Reflexe altpolnischer Längen im Wörterbuch von Jan Mączyński*. (= Slavistische Beiträge. 66.) München 1973.

Bei ausreichender Sachkenntnis ist auch heute noch dieses Wörterbuch eine der wichtigsten Quellen für lautliche Studien, so daß der mit der Neuausgabe eines solchen Werkes verbundene Aufwand durchaus gerechtfertigt erscheint. Das lateinisch-polnische Wörterbuch von J. Mączyński wurde nun im Jahre 1973 als Band 14 der „Slavistischen Forschungen“ veröffentlicht. Dem Herausgeber der Reihe, R. Olesch, sowie dem Böhlau Verlag gelten Dank und Anerkennung für diese editorische und auch verlegerische Leistung.

H. SCHALLER

### Л. А. Иезуитова. Творчество Леонида Андреева 1892—1906

Ленинград, 1976, 240 с.

В предисловии к своей книге автор замечает, что «в одной работе невозможно охватить даже небольшой части актуальных вопросов, связанных с именем Л. Н. Андреева». И это, конечно, правда. Однако, нужно сказать, что Л. А. Иезуитовой удалось исключительно многосторонне подойти к творчеству проблематичного и еще далеко недостаточно исследованного художника. Предпосылкой такого подхода является, прежде всего, убеждение, что творчество этого писателя представляет собой не одно из периферийных явлений истории русской литературы, а явление, органически связанное с духовными исканиями и новаторскими тенденциями конца XIX—начала XX веков, имеющее свое место не только в русском, но и в мировом литературном процессе. Автору, кроме того, нужно было окончательно и безоговорочно отказать от широко распространенного ранее и кое-где до последнего времени бытующего мнения, согласно которому, творчество Андреева — явление, реакционное по своему общественному смыслу и болезненно-декадентское по своим художественным особенностям. У Л. А. Иезуитовой есть, конечно, предшественники и «помощники». Она сама перечисляет имена тех советских литературоведов, которые сыграли особенно важную роль «в осмыслении сложных вопросов творческого пути писателя на современном уровне литературоведения» (Л. Н. Афонин, Ю. В. Бабичева, С. П. Ильев, К. Д. Муратова, Ю. Н. Чирва, В. Н. Чуваков, Э. А. Шубин, В. И. Беззубов, В. А. Келдыш, А. Л. Григорьев). Отмечает она и имена некоторых зарубежных литературоведов, занимавшихся и занимающихся изучением писателя (А. Каун, Дж. Вудвард). Однако Л. А. Иезуитова в своей книге об Андрееве пошла по своему пути и ее работа представляет ценность не только как глубокое и многостороннее освещение творчества писателя, но и как методологический опыт в более широком смысле слова.

В книге рассматривается приблизительно первая половина творческого пути Андреева. Около полутора десятилетия с 1892 до 1906 исследовательница разделяет на три периода. О самом раннем периоде (до 1897) говорится в главе с выразительным заглавием «Перед началом». Во втором периоде (1897—1904) выделяется, с одной стороны, работа писателя в „Курьере“ (1897—1904), в рамках анализа которой дается характеристика умонастроений, идейных исканий и эстетических взглядов молодого писателя, а с другой стороны, его художественная проза 1898—1904 гг. Выделяя творчество 1905—1906 гг. в качестве самостоятельного периода, автор придает особое значение проблеме ответственности художника «перед лицом истории и революции». Особенно тщательно и подробно разбору Л. А. Иезуитова подвергает повести Жизнь Василия Фивейского и Красный смех, в которых она видит сосредоточение идейных и художественных исканий писателя, но подробно останавливается и на анализе других произведений (Рассказ о Сергее Петровиче, Мысль, Призраки, Губернатор, Так было, К звездам, Савва). Автор использует большой, отчасти еще неопубликованный и неизвестный даже специалистам, архивный материал. Благодаря широкой и обстоятельно документированной постановке проблем, у читателя книги создается не только глубокое и многостороннее, но во многом и новое представление об освещаемом

периоде творчества Андреева. В рамках краткой рецензии нет возможности указать на все, чем эта книга обогащает традиционное толкование творчества писателя. Укажем лишь на некоторые важнейшие наблюдения и итоги, полезные, на наш взгляд, и для дальнейшего изучения Л. Андреева.

Обращает на себя внимание, прежде всего, комплексный характер анализа произведений Андреева, нередко весьма загадочных как по своему идейному смыслу, так и по своей художественной структуре. Так, в главе о Жизни Василия Фивейского (доныне самая полная характеристика повести) автор знакомит нас с работой Андреева над произведением, дает обзор современной критики о нем, обсуждает проблему связи повести с Библией и с агиографической литературой, подробно рассматривает не только общую проблематику повести, но и разные уровни художественного воплощения этой проблематики: внутреннюю эволюцию героя, разные формы выявления отношения автора к о. Василию, стилистико-смысловое строение повести, освещает связь истории героя с Исповедью священника А. Аполлова, указывает на некоторые аналогии к произведению Андреева в литературе эпохи, и т. д. Красный смех подвергается анализу и по отрывкам, и такой анализ органически дополняет другие аспекты разбора повести.

Сказанного достаточно, чтобы увидеть: Л. А. Иезуитова интересуется не только идейной проблематикой произведений Андреева, не только вопросами связи личности и творчества писателя с общественной действительностью эпохи, но и своеобразием его художественного видения мира, особенностями его творческого метода и стиля. Кроме того, что это обогащает исследование ценными частными наблюдениями, методологический новум книги состоит еще и в том, что анализ художественных особенностей не является самоцелью, а служит ключом к раскрытию сложной идейности андреевских произведений. Л. А. Иезуитова смело подходит к идейной проблематике творчества Андреева со стороны художественной формы и этот подход помогает ей найти такие мотивы содержания, которые до нее совсем не были замечены. С таким точным, конкретным и многосторонним анализом своеобразного, исключительно выразительного, нервно вибрирующего, богатого тончайшими оттенками и деталями, полного эмоциональной силы андреевского стиля мы еще не встречались ни в одной работе о писателе. Хотя Л. А. Иезуитова полагает, что Андреев стоит у истоков ряда явлений, получивших развитие в русской и западноевропейской литературе, и следовательно, она не причисляет писателя ни к одному из литературных направлений, с которыми связывают его другие исследователи, все же стилистический анализ Жизни Василия Фивейского и Красного смеха служит новым вкладом а дело «реабилитации» импрессионистических и экспрессионистических тенденций, сосуществующих в творчестве Андреева и вводимых писателем, по верному замечанию исследовательницы, как способ расширения границ реализма.

Большое методологическое значение имеет и тот факт, что Л. А. Иезуитова ясно видит значение психологического метода Андреева, соглашаясь с исследователями, считающими писателя мастером психологического рисунка. Л. А. Иезуитова прекрасно понимает, что философская проблематика многих произведений Андреева превращается в художественную ценность благодаря правдивости и силе ее психологического воплощения. Особенно удачно определяет Л. А. Иезуитова своеобразие психологизма писателя в Жизни Василия Фивейского. В отличие от Толстого, «объясняющего и договаривающего за героя его мысли и чувства, как осознанные самим героем, так и гнездящиеся в подсознании, неуловимые, струящиеся», и от Достоевского, выявляющего «существование нескольких стихий, скрытых от соучастников действия, неподвластных самому персонажу и проявляющихся под влиянием внутренних импульсов, кажущихся на первый взгляд нелепыми и случайными», Андреев не воссоздает «последовательного развития психологического процесса», а «останавливается на описании внутреннего состояния героя в переломные, качественно отличные от прежних, моменты его духовной жизни, и дает авторскую результативную характеристику этого этапа, своего рода

авторское лирическое обобщение, тесно слитое с ощущениями и размышлениями самого героя». В книге имеются ценные наблюдения и над психологизмом других произведений Андреева.

Книга Л. А. Иезуитовой, как всякая хорошая книга, не только обогащает читателя новыми познаниями и мыслями, но и вызывает в нем желание спорить, порой и возражать. Нам, например, кажется, что повести Мысль и Губернатор, благодаря своим высоким художественным качествам (прежде всего той же глубине и силе психологического изображения), заслуживали бы более подробного разбора и более подчеркнутой положительной оценки, что, впрочем, было бы вполне в духе общей концепции книги. С другой стороны, на наш взгляд, в работе, не лишенной аксиологических аспектов, о рассказе Иностранец или о пьесах К звездам и Савва можно было бы высказать, что эти произведения, хотя и содержат положительные для того времени общественные или этические мысли, в художественном отношении все же слабы или по крайней мере незначительны, чаще всего композиционно неудачны, что может сильно затруднять объяснение их идейного смысла. Мы не можем вполне согласиться с предлагаемым в книге пониманием рассказов Молчание, Рассказ о Сергее Петровиче, Так было и драмы Савва. Особенно смущает нас толкование Так было, как произведения, провозглашающего «историческую исчерпанность принципа самовластия» и предсказывающего «близкий, неотвратимый конец тирании»; мы полагаем, что в данном случае «традиционная» точка зрения ближе к правде, тем более, что подобного мнения был и сам писатель. Признаемся, однако, что наши разногласия с Л. А. Иезуитовой в значительной своей части могут объясняться исключительной многозначностью и загадочностью произведений Андреева; кроме того, обсуждение подобных проблем невозможно в краткой рецензии, оно потребовало бы специальных исследований. Сильнее беспокоит нас беглое замечание — своего рода «предварительный итог» — автора в конце книги о том, что после 1906 года и сам Андреев, «и значительная часть его творчества (...) объективно будет служить политической реакции». Мы можем лишь надеяться, что это неожиданное и не вытекающее из прежнего хода мыслей замечание не разрастется в оценочный принцип в продолжении рецензируемой книги, которого мы ждем с большим интересом, как нового ценного вклада автора в изучение все еще не вполне и не совсем правильно понятого художника.

Л. КАРАНЧИ

## **В. Виноградов: Поэтика русской литературы**

(избранные труды)

Наука, Москва, 1976, 512 стр.

Der Band gibt Muster aus dem Lebenswerk des Klassikers des russisch-sowjetischen literaturtheoretischen Denkens. Die in den zwanziger Jahren geschriebenen Arbeiten wurden bis heute wenig erwähnt, sind schwer zugänglich. Vielleicht bilden die Jahre, in denen Vinogradov als Mitarbeiter des GIII (Staatliches Kunsthistorisches Institut) arbeitete, seine produktivste Lebensphase. Das methodologische Ziel der Forschungen ist die konsequente Durchsetzung der ästhetischen Aspekte bei der Interpretation literarischer Werke.

Die von den Formalisten geerbte elastische methodologische Konsequenz wurde von Vinogradov durch imponierend reiches Tatsachenmaterial verwirklicht. Man liest in seinen Artikeln, die Kunstwerke von Gogol, Dostojewskij und Achmatova erschließen, eine Reihe von theoretischen Feststellungen. Die sowjetische Literaturtheorie beweist durch die Neuauflage: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts errang die russische Prosa eine eindeutige Spitzenstellung, anfang des 20. Jahrhunderts bestimmte das kunsttheoretische Denken das Niveau und die Richtung der weiteren Forschungen.

Der erste Teil des Bandes beinhaltet Arbeiten, die sich mit der Entwicklung des russischen Naturalismus beschäftigen. Die sechs Schriften zählen die Charakteristika der russischen „natür-

lichen Schule“ auf, indem sie die Werke von Gogol und Dostojewskij analysieren; diese Absicht faßt die Studien zu einer Einheit zusammen. Vom theoretischen Gesichtspunkt aus könnte die erste Abhandlung über die naturalistische Groteske mit dem größten Interesse rechnen. Sie analysiert die Erzählung „Die Nase“, und sie weist auf die kulturelle Geschichte und Position des Motivs „Nase“ im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, auf die Wirkung von Sterne, auf die literarische Verwendbarkeit der Anekdote im Kampf gegen die sentimentale Romantik. Die neue Wert- und Beziehungsordnung der Dinge wurde von der Bedeutsamkeit der phantastischen Verbindungen, der unbedeutenden Elemente gewonnen, die groteske Logik beleuchtet die Mehrdeutigkeit der Welt, die verborgenen Dimensionen. Die Befreiung der Welt „außerhalb der Literatur“ und der Sprache und ihr Einbeziehen in die Literatur schafft eine künstlerische Wirklichkeit von neuer Struktur, die die von der Welt „abweichende“ Ordnung und Logik anschaulich in sich aufnimmt, um Werte unter der Oberfläche erschließen zu können.

Der Verfasser untersucht den Kontakt zwischen Gogol und der naturalen Schule in einem aufeinander basierenden dynamisch-kommunikativen System, von Stil, Komposition, Sujet, kulturellen Werten. Er zeigt die Grundsätzlich-Experimental-Neues versuchenden Bestrebungen des Gogolschen Lebenswerks entsprechend der Bestrebung der formalistischen Schule in erster Linie aufgrund des Textes. Durch das Hineinschalten der grotesk gestalteten Körperlichkeit strömen Volkstum und Volkstümlichkeit durch einen speziellen Kanal in die russische Literatur.

Die ästhetische Berücksichtigung des Begriffes, der Rolle, der Charakteristika der Parodie gewährt noch heute gültige Feststellungen zu einem sehr wichtigen Gebiet des literaturtheoretischen Denkens. Das Wesen der Parodie besteht in einem bemerkbaren Entzweitrennen von Inhalt und Form der Gattung, wonach sich die Analysierbarkeit, die Wertbarkeit des Ideeninhaltes infolge einer Nicht-Entsprechung der formalen Elemente und Verfahren erhöht, die Autoren-einstellung, die Verbindung zwischen Wirklichkeit und poetischer Sprache „entlarvt“ wird. Das Interesse für den ästhetischen Sachverhalt, für die semiotische Eigenart der Parodie wird in den zwanziger Jahren infolge der Forschung auf dem Gebiet der formalistischen Verfahren-Prinzipien intensiver. Die Parodie macht die bedeutungsherstellenden Funktionen und den Mechanismus der Strukturen und poetischer Verfahren sichtbar. Vinogradov bringt den Text der Parodien zu Gogols Werken als Beispiel für seine theoretischen Schlußfolgerungen. Eines der charakteristischen Merkmale der Gogolschen Wirklichkeitsspiegelung ist z. B. die intensiv belebte Verhalten und Charakter ausdrückende Eigenart der sachlich-gegenständlichen Welt, die Schicksals- und Wertgemeinschaft der gegenständlichen Fragmente und des Weges des Helden.

Die Abhandlungen im dritten Teil des Buches analysieren die semantischen, Motiv und Zeichen bildenden Eigentümlichkeiten der Dichtung von Anna Achmatova. Die von den Schlüsselworten repräsentierten semantischen Dimensionen schaffen ein eigenartiges Bedeutung-Kraftfeld, in dem die Bedeutung zur Bedeutsamkeit wird. Die poetische Kunstwelt hat eine sprachlich-bildliche Struktur: auf den Leser wirken symbolische Bedeutungen von Wort — Ausdruck — Satz — und von Größen über den Satz hinaus. Hinter der sprachlichen Einstellung und Konstruktion erschließt sich der Bedeutung bildende Mechanismus der Kultur, und die Arbeiten im Buch von Vinogradov beinhalten aktuelle und schöpferische Feststellungen auch für die heutigen ästhetischen Forschungsaspekte.

L. JAGUSZTIN

### **Leszczyński-Session**

Leszno, vom 30. September—2. Oktober 1977

Das wissenschaftsgeschichtliche Komitee der Polnischen Akademie der Wissenschaften und die Leszczyński-Gesellschaft in Leszno haben an einer dreitägigen Session des 300. Jahrestages der Geburt von Stanisław Leszczyński (1677—1766) gedacht. Im komplexen Programm der Session hat

die Gesamtheit der historiografischen und kulturgeschichtlichen Fragen den eigenartigen Charakter des Lebenswerks, das mit der vielseitigen Tätigkeit des königlichen Mäzens, Politikers, Schriftstellers und moralistischen Denkers „philosophe bienfaisant“ zusammenhängt, widergespiegelt. Die politischen Schicksalswendungen, die philosophischen, kunst- und wissenschaftsbefördernden und schriftstellerischen Ambitionen des zweimal zum polnischen König gewählten (1705, 1733) und seiner Krone beraubten (1709, 1734) Imperators, des von Ludwig XV. zum neuen lotharingischen Fürsten gemachten Stanislaus wurden in der Vorlesung von Zygmunt Markiewicz (Nancy) (Roi de Pologne et duc de Lorraine) gewürdigt. Zur Erläuterung seines Lebensabschnittes in Polen aus diplomatischer Sicht trugen bei die Forschungen über Leszczyński und Karl XII. (G. Jonasson, Uppsala), über den Neelectus und Ferenc Rákóczi II. (K. Benda), über die ungarische Botschaft im Hof von Rydzyna und Rawicz (L. Hopp), über die diplomatischen Züge von Ludwig XIV. bzw. Frankreich während der ersten und der zweiten Königswahl (J. Staszewski, Toruń; Z. Libiszowska, Łódź; E. Cieślak, Gdańsk), über die Ereignisse in Beziehung zur Ehe zwischen Ludwig XV. und Maria Leszczyńska (1725) (E. Rostworowski, Krakau) sowie dieselbe über die Vorlesung zur politischen Ideologie und Tätigkeit von Leszczyński (J. Topolski, Poznań).

Eine andere Gruppe der Vorlesungen hatte als Thema die veränderte Lebensperiode von Leszczyński, der auf seinen Thron verzichtete und sich in die Emigration zurückziehen musste, und aufgrund des den polnischen Erbfolgekrieg abschliessenden Wiener Paktes (1735) als Entschädigung das Herzogtum von Bar und Lothringen bekam. Von seiner Ankunft in Lorraine (1737) bis zu seinem Tode vergingen beinahe drei Jahrzehnte; mit stoischer Abfindung prüfte er sein eigenes Schicksal: „... ich wurde zweifellos nicht dazu geboren, um Völker zu regieren, und die Vorsehung ließ mich meinen Irrtum verstehen, nachdem sie mich um mein Königtum gebracht hatte. . .“ Indessen wurde Luneville zu einer tatsächlichen königlichen Residenz ausgebaut, damals wurde Nancy zur würdigen Hauptstadt Lorraines, besonders durch das Ensemble der großzügigen, modernen Place Royale. Die Forscher betonen das künstlerische Wesen der Verschmelzung des klassizistischen französischen Baustils, der lokalen Traditionen und der mitteleuropäischen Barockelemente in den urbanistischen Stilbestrebungen und in seinen Beschäftigungen als Stadtplaner und Organisator. Die Schlösser, Türme, Gärten, Plätze der Umgebung wurden durch das Zustandekommen einer neuen Stileinheit, orientalische (chinesische und türkische) exotische Rokokoelemente vereint, als architektonische Prachtstücke neu geboren, wie z. B. im Falle von Einville, Jolivet, Chanteheux, Malgrange, Commercy etc. Seine Bestrebungen als Mäzen und leidenschaftlicher Architekt wurden mit seinen kulturpolitischen Vorstellungen zusammen verwirklicht. In Luneville begründet er eine Kadettenschule (Akademia Rycerska-École des Cadets) für Lothringer, Franzosen, Polen und Litauer. In Nancy bringt er ein architektonisches und medizinisches Institut zustande (École de dessin et d'architecture, Collège Royal de Médecine) kostenlose Schulen dienen der Bildung von Jungen und Mädchen. Neben dem Theater und der Oper bildet sich auch eine literarische und wissenschaftliche Gesellschaft (Société Royale des Sciences et Belles-Lettres), die bald zu einer berühmten Akademie wird (Académie Stanislas). Der Aufschwung der bildenden Künste, der Malerei, des musikalischen Lebens und eine reiche Bibliothek verkünden die kulturschaffende Freigebigkeit von Leszczyński (J. Ostrowski, Krakau; St. Szpilczyński, Wrocław; K. Pawłowski, Warschau). Als neues Resultat ist auch die Charakterisierung des Verhaltens des verständnisvollen Mäzens zu den bildenden Künsten anzusehen. Er war Begründer, ständiger Teilnehmer, und vor allem eine vielseitig tätige Persönlichkeit dieses pulsierenden geistigen, künstlerischen, höfischen und weltlichen gesellschaftlichen Lebens. Die von Leszczyński herausgegebenen und in Handschriften erhaltenegebliebenen Werke verewigen den Namen des politischen Schriftstellers, des Staatskünstlers und des moralistischen und gesellschaftlichen Denkers. Mit einigen von seinen Werken befassten sich auch die Vortragenden. L. Versini (Nancy) verglich den staatstheoretischen Traktat *La voix libre du Citoyen (Głos wolny...)* und die Handschrift von *Réponse à la lettre d'un ami sur l'Entretien d'un Européen avec un Insulaire du Royaume de Dumocala* mit dem Text der Ausgabe von *Oeuvres du Philosophe bienfaisant*. Im ersten erörtert

Leszczyński seine politischen Reformgedanken über die Umformung der adligen Gesellschaft zu einem parlamentarischen Regime durch die — die Lage der Bauern erleichternden — Massnahmen. Im letzteren versucht er den Typ des idealen Monarchen zu schildern, in utopischem Rahmen, im Zeichen der christlichen Religion und des evangelischen Geistes, aufgrund teokratischer Prinzipien. W. Voisé (Warschau) charakterisiert die gesellschaftsphilosophischen Ansichten von Leszczyński durch die Darstellung dessen politischer Memoiren über die Bekräftigung des allgemeinen Frieden (1748 Aix-la-Chapelle) (*Memorial de l’Affermissement de la Paix Générale*). Sie hängen mit den Vorstellungen über die ideale christliche Einheit der menschlichen Gesellschaft „une République Chrétienne“, mit den Gedanken über die Schaffung eines europäischen Machtgleichgewichts und über die Möglichkeit der Verhinderung der Kriege zusammen. Die in der *Mercure de France* im Herbst 1751 erschienene Kampfschrift von Leszczyński unter dem Titel *Réponse anonyme au discours qui a remporté le prix de l’Académie de Dijon* läßt die Polemik gegen Rousseau aufleben (J. Stasiewicz-Jasinkowa und E. Rzakowska, Warschau; K. Krejčí, Prag, Vorlesung eingesandt). Nach den *Confessions* von Rousseau wurde sie auf die Initiative des jesuitischen Beichtigers P. de Menoux gefertigt, und der Autor der *Discours sur les sciences et les arts* beantwortete sie dementsprechend. Der Verfasser erwähnt, daß Leszczyński später verschiedene Zeichen seiner Achtung und seines Wohlwollens gab.

Die hervorragendsten Gäste des von Schriftstellern, Philosophen, Künstlern besuchten königlichen Hofes erinnern sich mit Anerkennung an die Person von Leszczyński. Der im Jahre 1747 in Malgrange angekommene Montesquieu berichtete in einem seiner Briefe über die Ehre, wie er am Hof von Lorraine aufgenommen worden war. In seinen Schriften *Voyages* und *Cahiers* würdigt er die Regierungsmethode des in Lorraine herrschenden Leszczyński. Die Académie de Nancy schickte Leszczyński bei ihrer Gründung eine Begrüssungsschrift unter dem Titel *Lysimaque*, mit einer den Begründer personifizierenden Lobpreisung: „Ich bin der König eines Volkes, das mich liebt, die Familienväter hoffen, daß ich ein langes Leben haben werde, wie ihre Kinder, und die Kinder haben Angst, daß sie verlorengehen, wie sie befürchten, daß sie ihren Vater verlieren; meine Untertanen sind glücklich, und ich bin es auch.“ Die königliche Persönlichkeit des sich um die Verwirklichung der idealen Regierungsprinzipien, der paternalistischen Regierungsideen bemühenden Leszczyński war auch Voltaire, der des öfteren in Luneville weilte, gut gekannt. Im XXVI. Kapitel des *Candide* (1759) ist Stanislaus am Karneval der entthronten Könige in der Reihe der Herrscher der fünfte: „Ich bin auch der König der Polen, meine Krone verlor sich zweimal, aber die Vorsehung gab mir einen anderen Staat, in dem ich mehr Gutes tat, als die gesamten Sarmatenkönige zusammen am Ufer der Weichsel. Ich ergebe mich in die Providenz und kam hierher, um den Fasching in Venedig zu verbringen.“ Die voltairsche Verherrlichung ist aber gar nicht so eindeutig. Es erhob sich nämlich die Frage, ob Voltaire — wie auch die anderen Gäste von Luneville z. B. Montesquieu, Maupertius, Helvetius und Morellet — in seinen Briefen an Leszczyński die obligatorischen Höflichkeit überrtreffenden Lobsprüche verwendete, während er sich in seinen Erinnerungen weniger günstig äußerte, nämlich, daß sich Stanislaus ab und zu auch mit der Verfassung von „kurzen und mittleren Arbeiten“ beschäftigte.

Die Beurteilung der ganzen politischen und literarischen Tätigkeit von Leszczyński, einschließlich seiner staatskünstlerischen Tätigkeit, ist heute noch nicht eindeutig, es geht nicht nur um theoretische und inhaltliche Probleme, sondern auch um die Einschätzung seiner französischen Ausdrucksfähigkeit und seines Stils. Die internationale Session in Polen, die zur Erschließung und Auswertung des Lebenswerks von Leszczyński, das eine gewisse Verwandtschaft mit der schriftstellerischen, denkerischen Thematik von Rákóczi aufweist, Anregungen gibt, bietet eine Gelegenheit auch für die vergleichende Forschung des politischen Denkens auf dem Gebiet des 18. Jahrhunderts.

L. HOPP

## Alfred Krautz: Sorbische bildende Künstler

VEB Domowina Verlag, Bautzen, 1974, 167. S.

Unter diesem Titel verbrigt sich ein interessantes Experiment. Der Verfasser versucht, ein Gesamtbild über die sorbischen Berufskünstler zu bieten.

Schon von vornherein ist diese Absicht warm zu begrüßen, weil das vermittelte Material — wenigstens in solcher vielseitigen Zusammenfassung — recht neu ist. Das Werk hat auch für die eigene Benutzung der Sorben große Bedeutung. Es ist nicht ohne Belang, von der eigenen Zielsetzung des Autors etwas zu zitieren: „Ein Aspekt dieser Arbeit soll weiterhin sein, die Theorie . . . von der Geschichts — und Kulturlosigkeit der Sorben zu widerlegen.“ Wenn man die bedrohende Stellungnahme der bourgeoisen und besonders der faschistischen Kulturpolitik zu den sorbischen Kulturerscheinungen bedenkt, so ist diese Zielsetzung besonders wertvoll.

Gleich im allgemeinen Überblick stößt der Verfasser auf die Frage, ob man über „sorbische bildende Kunst“ sprechen könne. Die Beantwortung dieser Frage behötigt noch viel Forschung. Zur Zeit — meint der Autor — kann es sich nur um einzelne sorbische Künstler handeln, die „in der außersorbischen Literatur weitgehend unbekannt“ waren. Ihre sorbische Herkunft und Biographie wurde mit großer Sorgfalt ermittelt. In der chronologischen Reihe der Künstler gibt es hie und da große Unterbrechungen. Es fällt einem auf, man fragt sich, warum, oder ist es wirklich so? Im allgemeinen beachtet die Kunstgeschichtsschreibung jeder Nation bei der Abgrenzung ihres Materials den territorialen Aspekt, und diejenigen im betreffenden Land oder Gebiet wirkenden fremden Künstler bzw. ihre Werke werden mit einbezogen. So wird keine russische Kunstgeschichte ohne Rastrelli und Fioravante geschrieben, und in Polen wird der Name Berrecci nicht außer acht gelassen. Ihre Werke sind von den einheimischen Volksmassen gebraucht, und dadurch wurden sie ins geistig — kulturelle Leben des Bestimmungslandes eingefügt, begannen eine Wirkung auszustrahlen. Auch die Werke unbekannter, mittelalterlicher Meister, die von einem bestimmten Volk gebraucht werden, pflegt die Praxis zur Kunst des Gebraucherethnikums zu rechnen. Zwar ist der Titel und die Zielsetzung klar, bei einer späteren noch grundlegenden Bearbeitung der sorbischen Kunst wird die Reduzierung der Kunstwerke nur auf diejenigen die nachweisbar von Sorben geschaffen sind, nicht aufrechterhalten werden können. Hier genügt es, die Kunst einiger Völker mit etwa ähnlicher Geschichte (z. B. Slowaken) etwas näher zu betrachten.

Das Buch wird durch einen Überblick über die Vergangenheit und Gegenwart der sorbischen Kultur eingeleitet. Die ausschlaggebendsten Ereignisse dabei waren die Entstehung der Vereinigung sorbischer bildender Künstler (1923) und der große Aufschwung der sorbischen Kultur nach 1945, wobei ein wichtiges Datum 1948 ist (die Bildung des Arbeitskreises sorbischer bildender Künstler).

Im Buch werden uns neben den unbekanntten Schöpfern der Freskenreihe in der Briesener Kirche (Kr. Cottbus) 18 Künstlerpersönlichkeiten dargestellt. Die ikonographische Besonderheit der Briesener Fresken ist die Abbildung eines sorbischen Dudelsackspielers. Die alte Kunst repräsentieren noch zwei Bildhauer. Der in Prag wirkende M. W. Jäckel (1655—1738) wird nur kurz erwähnt (!) Der Bautzener Jakob Delenka (1695—1763) schuf echte Menschen anstatt „verklärte Heilige“. Bei ihm ist eine Annäherung zur realistischen Darstellungsweise bemerkbar. Zwei bedeutende Maler kennzeichnen die erste Hälfte des XIX. Jh. Heinrich Theodor Wehle ist ein Meister der Zeichnung. Von seinem kurzen Leben verbringt er einige Jahre im Dienste des Zaren, als Zeichner der Neueroberungen im wildromantischen Kaukasus. Seine Arbeiten sind zum Teil an unbekanntten Stellen. Hier verspricht die Forschung weitere Ergebnisse. Karl Blechen — ein Halbsorbe — wählt als Themen keine attraktiven Landschaften, sondern die karge märkische Umgebung. Seine großzügige, realistische Darstellung war bahnbrechend für spätere deutsche Maler.

Nach einer vorübergehenden Ebbe treten neue zielbewußte Künstler in den Vordergrund, und 1923 entsteht die Vereinigung sorbischer bildender Künstler. Zu den Begründern gehören Martin Nowak-Neumann, Hanka Krawcec, Georg Heine, Fritz Lattke und andere. Von ihnen ist der berühmteste Martin Nowak-Neumann, der einen interessanten und auch für ungeschulte Augen

leicht verständlichen Stil besitzt. Dieser Stil enthält Elemente des Jugendstils, etwas von der russischen Malerei, und er verschmilzt Realistisches und Märchenhaftes zu einer Einheit. Bewußt dominiert bei ihm jederzeit die sorbische Thematik. Hanka Krawcec, die erste sorbische Berufskünstlerin, ist vor allem begabte Meisterin der Graphik, des Holzschnittes. Fritz Latke ist ein Niedersorbe. Seine Heimat, den Spreewald, malt er meist mit bewölktem Himmel, in düsteren Farben. Diese Bilder sehend, fallen einem holländische Landschaftsbilder ein. Das kulturelle Bewußtsein der Sorben hat Konrad Sende durch seine Plastiken sorbischer Persönlichkeiten gefestigt. Der Altmeister Willi Schieber gab die Stimmung des Spreewaldes durch impressionistische Mittel wider. Recht charakteristisch ist die postimpressionistische Darstellungsweise von Felixmüller, des proletarischrevolutionären Künstlers.

Als Chronisten des Gegenwartslebens in der Lausitz sind Otto Garten, Jan Buck und Jan Hansky zu nennen. Eine besonders große Rolle spielt in der sorbischen Kultur das Plakat. Jan Hansky und das Ehepaar Ursula und Steffen Lange erreichten schöne Ergebnisse in diesem Bereich. Die Buchillustrationen oder die Innenausstattung von Gaststätten der letztgenannte Künstler sind Werke, die die ästhetische Kultur vieler Menschen formen helfen.

Als neuer Typ des Sorbischen Künstlers tritt Jan Hempel auf (Bühnenbildner, Fernsehregisseur).

Das Zurechtfinden im umfangreichen Material erleichtern ein Künstlerregister und am Ende des Buches die Kurzbiographien der behandelten Künstler. Ein Literaturverzeichnis weist auf die bisher über die sorbische Kunst erschienenen Artikel. Die Reprophotos von Steffen Lange ermöglichen uns wenigstens einen Einblick in die „Werkstatt“ des Künstlers.

Neben der Darstellung der Tätigkeit schon anerkannter Künstler wäre ein Überblick über die junge sorbische Künstlergeneration auch sehr interessant gewesen.

Alfred Krautz hat durch die bahnbrechende Arbeit Wichtiges geleistet. Durch sein Werk sind neue Perspektiven eröffnet für Teilforschungen, monographische Werke und eine künftig abzufassende Kunstgeschichte der Sorben.

Cs. Kovács

### **Karlheinz Kasper: Multinationale sowjetische Erzählung, 1945—1975**

Akademie-Verlag, Berlin 1978, 230 S.

Книга Карлхайнца Каспера посвящена развитию многонационального советского рассказа за последние 30 лет. И поскольку в эти десятилетия рассказ и повесть стали ведущим жанром среди повествовательных жанров, то монография является и своеобразным обзором литературы новейшего периода. Проблема жанра — одна из центральных проблем современного литературоведения, рассмотренная на материале современной литературы, наиболее сложном и ещё не освоенном историей литературы, представляет значительный теоретических интерес.

1945—1975 годы — сложный период в советской литературе, связанный с величайшими переменами в жизни народа: победой над фашизмом, освобождением от смертельной угрозы целых народов и первого в мире социалистического государства, с дальнейшей борьбой советского народа за укрепление основ социалистического строя, борьбой за демократизацию и социалистический гуманизм. Весь этот комплекс проблем затрагивает коренные вопросы жизни всего человечества и его будущего.

Книга содержит большой фактический материал, тщательно собранный и обобщенный автором монографии, который уже намечает контуры литературного процесса тех лет, хотя и остаётся строго в границах избранной темы и лишь изредка опирается на явления, подмеченные им в сфере романа и лирики.

Писать о современной литературе, о незавершившемся литературном процессе, об изменении традиций, возникновении новых проблем, рождении новых форм — очень трудно.

Исследователь успешно завершил свой труд, рассказав о постановке проблем в рассказах писателей, о специфической форме рассказа, получившего развитие в эти годы, найдя таким образом свой угол зрения на исследуемый период.

Рассказывая о литературных спорах каждого десятилетия, о своём, особом понимании современного в каждый из них, исследователь даёт и обобщение, связывая нити преемственности, в которых выступают контуры литературного процесса. Раскрывая процессы на большом материале многонациональной советской литературы, он избегает опасности сухого перечня имён и названий, часто встречающегося в работах такого характера. Обращаясь к определённому явлению, центральным проблемам, нашедшим отражение в произведениях многих писателей, он выбирает узловое явление, наиболее талантливые произведения того времени и, наряду с обобщением даёт относительно подробный анализ идейно-эстетических проблем.

В советском литературоведении существует немного работ, исследующих проблематичное десятилетие после окончания Великой отечественной войны и до середины 50-х годов. Автор выбирает рассказы К. Паустовского, А. Платонова — может быть и не самых «громких авторов» тех лет, но в их послевоенных рассказах сконцентрировались те проблемы, под таким углом зрения раскрывались характеры героев, которые противостояли «теории бесконфликтности» и таким образом предшествовали и подготовили появление произведений В. Пановой, И. Эренбурга и других.

Выбор произведений Паустовского и Платонова для анализа подспудных явлений литературы, писателей, умевших увидеть «необычное в обычном», плодотворно развивавших традиции русского реалистического психологического рассказа — очень удачен, так как художественное достоинство их произведений в исторической перспективе нашего времени несравнимо с более популярными в те годы книгами.

Бурное развитие советской литературы, дискуссии критиков, съезды писателей, новое осмысление событий исторического значения во II главе также прослеживаются исследователем на «ключевых» произведениях писателей разных национальностей и областей страны. Страстность осмысления событий, захватывающий лиризм повествования запечатлели «события эпохи в сердцах людей». Исследователь раскрывает это в многообразных формах повествования от авторского лица. Однако в сложных поисках активной, гуманной авторской позиции, нашедших отражение также и в многообразии и непривычности прозаических форм тех лет, выступает может быть, единственный недостаток монографии: недостаточно места уделяется вопросу теории рассказа и его тесной диалектической связи с романом и другими промежуточными формами прозаического повествования. Исследователь не проходит мимо этих больших и сложных вопросов, рассказывая о споре вокруг «Ленинградских рассказов» Веры Пановой, задуманных писательницей как роман, и о прозе мемуарно-лирического характера, которую он называет «гетерогенной», не вдаваясь в рассмотрение ее различия и родства с рассказом в традиционном смысле слова.

Острая постановка проблем коммунистической морали, демократизма советского общества, по-новому острая постановка проблемы морали труда в социалистическом обществе рассматриваются в рассказах И. Грековой, Э. Казакевича, в поэмах и статьях А. Твардовского, в романах К. Симонова, Г. Бакланова.

Большие перемены в жизни страны, «движение жизни» проявляются в уловлении новых характеров в произведениях В. Аксенова, А. Битова, Д. Гранина и В. Конецкого. Анализ повестей и рассказов излагается параллельно с дискуссией за «круглым столом» журнала «Вопросы литературы». Проблема гражданской активности героя, его духовный облик, новое соединение индивидуально-психологических и социальных черт в его характере рассматривается

исследователем в произведениях писателей многонациональной советской литературы: Хранта Матевосяна, Фазиля Искандера, как всегда обстоятельно освещаются и национальная специфика преломления общих проблем.

В особую главу выделяет исследователь проблему человека и природы. Глубоко-философскую трактовку этой темы он считает специфичной для русской и советской литературы, ссылаясь на творчество К. Пришвина. Автор замечает и новую остро-этическую постановку этой проблемы в рассказах Ю. Казакова.

Раскрытие общих для всей советской страны конфликтов, масштабность «деревенских» тем в произведениях В. Белова, В. Астафьева. К. Рекамчука подводят как бы итог спору 60-х годов о «деревенской прозе» и ее узком понимании в критике тех лет. К. Каспер прослеживает закономерное развитие этого направления, нашедшего выражение в ярких характерах в прозе В. Шукшина, в духовной «внутренней зрелости» его произведений.

Прошлое, традиции и современное, встреча и сближение культуры города и деревни раскрываются и в характерах героев в произведениях современников Шукшина: А. Кудравца, Фазлиддина Мухамметдиева, Х. Гютюнника, Х. Матевосяна и других.

В небольшой «монографически» написанной части о творчестве Чингиза Айтматова несколько обедненными кажутся конфликты повестей «Прощай, Гюльсарь», которую вместе с повестью «Белый Бим, черное ухо», исследователь рассматривает как часть проблематики: человек и природа, человек и животный мир.

Литература действительно показывает формирование сложной человеческой личности, которое происходит многими и разными путями. Это происходит не столько в смене различных тем, а в изображении писателями более острой борьбы непримиримых тенденций, черт характера.

К. Каспер отмечает специфику авторской позиции В. Шукшина в его рассказах, его «объективность», требующую раздумья и активного выбора со стороны читателя.

«Высокая мера ответственности», глубокая зрелость в раздумьях о своей эпохе характеризуют произведения В. Катаева, П. Куусберга, В. Астафьева. В последней главе рассказывается и о «неумолимой памяти» народа, воплотившейся в произведениях писателей, наших современников, пишущих о войне. И здесь опять-таки следует заметить, что внутренняя концентрация проблематики, ее этико-философская насыщенность приводят к новым явлениям в прозе. Так и повести Василя Быкова как бы «осваивают» эпическую широту романа. Развитие новых путей повествования характерно и для так называемой «лирической прозы», которая вновь обращается к живительному источнику подлинных событий, реально существовавших людей, используя для обобщений весомость человеческого документа.

В сравнительно небольшой монографии К. Каспер сумел рассказать о современном многонациональном рассказе и через призму этого рассказа раскрыть картину времени, важнейшие вопросы жизни наших современников.

Э. КАМАН

### **Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenyev világa (Мир Тургенева)**

Európa Könyvkiadó, Bp. 1978. 340 стр.

Успешным начинанием издательства «Европа» является выпуск серии «Мир писателей», в которой вышла книга Жужи Зёльдхейи «Мир Тургенева». Издание в Советском Союзе обширной переписки Тургенева в 15-и томах помогло Жуже Зёльдхейи, основательно исследовавшей жизнь и мир писателя, нарисовать портрет Тургенева ярче и достовернее, чем это было сделано в прежних монографиях.

В сложном идейно-политическом и литературном процессе Тургенев играл чрезвычайно важную роль. В лучших людях русской интеллигенции жажда «дальновидности» сочеталась

с необыкновенным талантом, создающим ценности, и с сознанием своей ответственности, Пушкин постиг нравственное превосходство русского народа, Гоголь запечатлел в своих произведениях картину болезни русской действительности, а в Тургеневе углубляется дворянская самокритика, он доходит до отрицания прогрессивности дворянства. Московские и петербургские студенческие круги будят в нём мысли о горькой судьбе, о горьком жизнеощущении своего поколения. Он вбирает в себя всё лучшее из французской и немецкой культур, вкушает мир богемы, но не тонет в нём. После Руссо и Пушкина Гёте и Белинский становятся идеалами молодого Тургенева. В его произведениях звучит сознание социальной ответственности. Он следит за революционными событиями 1848 г., осуждает тиранию Австрии и царской России, подавившую венгерскую революцию. Свидетельством его популярности является то, что вышедший в 1859 г. роман «Дворянское гнездо» был переведён на венгерский язык уже в 1862 году. Тургенев многое сделал для популяризации русской литературы, особенно Пушкина и Толстого, став своеобразным послом своей Родины на Западе. Лучшая венгерская исследовательница творчества Тургенева Жужа Зёльдхейи в своей книге помогает осознать, что в процессе развития русской литературы жизнь и творчество Тургенева намного значительнее, чем это считалось раньше в литературоведении. Особая заслуга автора книги ещё и в том, что исследовав вопреки произведениям Тургенева в Венгрии, она ввела в свою работу много интересных данных по этому вопросу.

И. Ч. ВАРГА

## INDEX

А. В. Гладкий: Описание синтаксической структуры предложения с помощью систем синтаксических групп. II. Лингвистическая интерпретация . . . . .	5
П. Гард: О трёх сосуществующих морфологических системах русского языка . . . . .	39
E. Földi: Istota palatalizacji i faryngalizacji w języku polskim . . . . .	59
T. Oláh: The Dialogue as a Communicative Skill: A Contrastive Approach . . . . .	63
E. Iglói: Die Krisis der Providenz und die dramatische Funktion des pragmatischen Denkens in der <i>Chronik (Временик)</i> von Ivan Timofejev . . . . .	71
I. Fried: France Prešeren und die europäische Romantik . . . . .	85
Л. Каранчи: Самоанализ и психологическое изображение (К вопросу эволюции психологического метода Лермонтова) . . . . .	95
З. Хайнади: О природе трагического и катарсиса эпических произведений Льва Толстого . . . . .	111
M. Cymborska-Leboda: De la poétique de l'espace dans la dramaturgie russe au début du XX <sup>e</sup> siècle. (« Znaniéens ») M. Gorki, L. Andréïev) . . . . .	127
I. Cs. Varga: László Németh: „Die Falle“ . . . . .	137
Э. Каман: О коллективизме. Из истории старых литературных споров революционных лет . . . . .	151
И. Лекеш: Впечатления о Венгрии в цикле «Глембаи» Мирослава Крлежи . . . . .	167
Й. А. Мати: О некоторых особенностях рассказов Нагибина . . . . .	183
L. Jagusztin: Idee-Information-Gattungsform in „Der weiße Dampfer“ . . . . .	191

### Critica et Bibliographia

G. Birkfellner: Glagolitische und kyrillische Handschriften in Österreich ( <i>H. Schaller</i> ) . . . . .	199
I. Mączyński: Lexicon latino-polonicum ( <i>H. Schaller</i> ) . . . . .	200
Л. А. Иезуитова: Творчество Леонида Андреева 1892—1906 ( <i>Л. Каранчи</i> ) . . . . .	202
В. Виноградов: Поэтика русской литературы ( <i>Л. Ягустин</i> ) . . . . .	204
Leszczyński-Session ( <i>L. Hopp</i> ) . . . . .	205
A. Krautz: Sorbische bildende Künstler ( <i>Cs. Kovács</i> ) . . . . .	208
K. Kasper: Multinationale sowjetische Erzählung, 1945—1975 ( <i>Э. Каман</i> ) . . . . .	209
Zs. Zöldhelyi: Turgenyev világa (Мир Тургенева) ( <i>И. Ч. Варга</i> ) . . . . .	211

## СОДЕРЖАНИЕ

А. В. Гладкий: Описание синтаксической структуры предложения с помощью систем синтаксических групп. II. Лингвистическая интерпретация . . . . .	5
П. Гард: О трёх сосуществующих морфологических системах русского языка . . . . .	39
Е. Фелди: Сущность палатализации и фарингализации в польском языке . . . . .	59
Т. Олах: Диалог как коммуникативный навык: Контрастивный подход . . . . .	63
Э. Иглои: Кризис провидения и драматическая функция прагматического мышления в «Временнике» Ивана Тимофеева . . . . .	71
И. Фрид: Франц Прешерн и европейский романтизм . . . . .	85
Л. Каранчи: Самоанализ и психологическое изображение (К вопросу эволюции психологического метода Лермонтова) . . . . .	95
З. Хайнади: О природе трагического и катарсиса эпических произведений Льва Толстого . . . . .	111
М. Цимборска-Лебода: О поэтике пространства в русской драматургии в начале XX века («Знатьевец», М. Горький, Л. Андреев) . . . . .	127
И. Ч. Варга: Ласло Немет: «Ловушка» . . . . .	137
Э. Каман: О коллективизме. Из истории старых литературных споров революционных лет . . . . .	151
И. Лекеш: Впечатления о Венгрии в цикле «Глембаи» Мирослава Крлежи . . . . .	167
Й. А. Мати: О некоторых особенностях рассказов Нагибина . . . . .	183
Л. Ягустин: Идея — информация — жанровая форма в «Белом пароходе» . . . . .	191

### Критика—библиография

G. Birkfellner: Glagolitische und kyrillische Handschriften in Österreich ( <i>H. Schaller</i> ) . . . . .	199
I. Mączyński: Lexicon latino-polonicum ( <i>H. Schaller</i> ) . . . . .	200
Л. А. Иезуитова: Творчество Леонида Андреева 1892—1906 ( <i>Л. Каранчи</i> ) . . . . .	202
В. Виноградов: Поэтика русской литературы ( <i>Л. Ягустин</i> ) . . . . .	204
Leszczyński-Session ( <i>L. Hopp</i> ) . . . . .	205
А. Краutz: Sorbische bildende Künstler ( <i>Cs. Kovács</i> ) . . . . .	208
K. Kasper: Multinationale sowjetische Erzählung, 1945—1975 ( <i>Э. Каман</i> ) . . . . .	209
Zs. Zöldhelyi: Turgenyev világa (Мир Тургенева) ( <i>И. Ч. Варга</i> ) . . . . .	211

## TABLES DES MATIÈRES

A. V. Gladki: Description de la structure syntactique de la phrase par le système des groupes syntactiques. II. Interprétation linguistique . . . . .	5
P. Guardé: Sur la coexistence de trois systèmes morphologiques en russe . . . . .	39
E. Földi: L'essentiel de la palatalisation et de la pharyngalisation en polonais . . . . .	59
T. Oláh: Le dialogue comme disposition communicative: Une approche contrastive . . . . .	63
E. Iglói: La crise de la providence et la fonction dramatique de la pensée pragmatique dans la <i>Chronique</i> (Временник) de Ivan Timofeïev . . . . .	71
I. Fried: France Prešeren et le romantisme européen . . . . .	85
L. Karancsy: Autoanalyse et représentation psychologique (Sur l'évolution de la méthode psychologique chez Lermontov) . . . . .	95
Z. Hajnády: Sur la nature du tragique et de la catharsis dans les œuvres épiques de Léon Tolstoï . . . . .	111
M. Cymborska-Leboda: De la poétique de l'espace dans la dramaturgie russe au début du XX <sup>e</sup> siècle. (« Znaniéens », M. Gorki, L. Andreïev) . . . . .	127
I. Cs. Varga: László Németh: « Le Piège » . . . . .	137
E. Kámán: Sur le collectivisme. Discussions sur la littérature ancienne dans les années révolutionnaires . . . . .	151
I. Lökös: L'expérience hongroise dans le cycle « Glembay » de Miroslav Krleža . . . . .	167
J. A. Matyi: Quelques traits caractéristiques des nouvelles de Naguibine . . . . .	183
L. Jagusztin: Idée-message-forme de genre dans le « Navire Blanc » . . . . .	191

### Critique et comptes rendus

G. Birkfellner: Glagolitische und kyrillische Handschriften in Österreich ( <i>H. Schaller</i> ) . . . . .	199
I. Mączyński: Lexicon latino-polonicum ( <i>H. Schaller</i> ) . . . . .	200
Л. А. Иезуитова: Творчество Леонида Андреева 1892—1906 ( <i>Л. Каранчи</i> ) . . . . .	202
В. Виноградов: Поэтика русской литературы ( <i>Л. Ягустин</i> ) . . . . .	204
Leszczyński-Session ( <i>L. Hopp</i> ) . . . . .	205
A. Krautz: Sorbische bildende Künstler ( <i>Cs. Kovács</i> ) . . . . .	208
K. Kasper: Multinationale sowjetische Erzählung, 1945—1975 ( <i>Э. Каман</i> ) . . . . .	209
Zs. Zöldhelyi: Turgenyev világa (Мир Тургенева) ( <i>И. Ч. Варга</i> ) . . . . .	211

Kossuth Lajos Tudományegyetem  
Felelős Kiadó: *Dr. Kónya István*  
Felelős szerkesztő: *Iglói Endre*  
Technikai szerkesztő: *Lieber László*  
A kézirat a nyomdába érkezett 1979  
Megjelent 1981

Készült monószedéssel ives magasnyomással,  
az MSZ 5601—50 és az MSZ 5602—35 szabvány szerint  
Példányszám: 700. Terjedelem 19,75 A/5 ív  
80.7560.66-19-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

## NOS COLLABORATEURS

**MARIA CYMBORSKA-LEBODA**  
maître de conférences à la Chaire  
de philologie russe à l'Université de  
M. Curie-Skłodowska  
(Pologne, Lublin, Nowotki 14.)

**ÉVA FÖLDI**  
assistante à la Chaire de littérature russe  
(Hongrie, 4010 Debrecen)

**ISTVÁN FRIED**  
premier attaché de recherches à la Bibli-  
othèque Nationale Széchényi  
(Hongrie, 1827 Budapest,

**PAUL GARDE**  
titulaire de la Chaire,  
professeur d'université  
(France, Aix-en-Provence)

**A. V. GLADKY**  
docteur des sciences, titulaire de la Chaire  
(l'URSS, Kalinine)

**ZOLTÁN HAJNÁDY**  
professeur adjoint à la Chaire  
de littérature russe  
(Hongrie, 4010 Debrecen)

**LAJOS HOPP**  
(v. Slavica XV.)

**ENDRE IGLÓI**  
(v. Slavica XIV.)

**LÁSZLÓ JAGUSZTIN**  
(v. Slavica XV.)

**ERZSÉBET KÁMÁN**  
(v. Slavica XIII.)

**LÁSZLÓ KARANCSY**  
(v. Slavica XI.)

**CSABA KOVÁCS**  
assistant à la Chaire de littérature russe  
(Hongrie, 4010 Debrecen)

**ISTVÁN LÖKÖS**  
maître de conférences à la Chaire  
de littérature hongroise de l'École  
supérieure «Ho Si Mihn»  
(Hongrie, 3301 Eger)

**J. ANNA MATYI**  
professeur adjoint  
(v. Slavica XII.)

**TIBOR OLÁH**  
maître de conférences de l'Institut  
des langues à l'Université de K. Marx  
(Hongrie, 1085 Budapest, rue Makarenko  
20.)

**HELMUT SCHALLER**  
maître de conférences à la Chaire  
de philologie russe à l'Université  
(R. F. A. D—8000 München 22,  
den Geschwister-Scholl-Platz 1.)

**ISTVÁN CS. VARGA**  
professeur adjoint à la Chaire  
de littérature russe  
(Hongrie, 4010 Debrecen)