

ANNALES INSTITUTI PHILOGOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XV.

ADIUVENTIBUS

J. DOMBROVSZKY, E. NIEDERHAUSER

REDIGUNT

ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP



DEBRECEN, 1977

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

ЙОЖЕФ ВЕРЕШШ

(см. Slavica II.)

ЛАСЛО ГЕМЕРИ

ассистент при кафедре математики
пединститута им. Д. Бешшеней
(Венгрия, 4401 Нирельхаза)

ЛАСЛО ДЭЖЕ

(см. Slavica XIII.)

ЛАСЛО ИМРЕ

старший преподаватель
(см. Slavica IX.)

ЭРЖЕБЕТ КАМАН

(см. Slavica XIII.)

КИНГА КЛАУДИ

старший преподаватель при перевод-
ческой кафедре Университета им. Л. Эт-
веш
(Венгрия, 1118 Будапешт, ул. Менеш
11—13.)

АРПАД КОВАЧ

старший преподаватель при кафедре
русской филологии Университета им.
Л. Этвеш
(Венгрия, 1052 Будапешт, ул. Пешти
Барнабаш 1.)

Л. МАГДАЛЕНА КУТЮК

ассистент при кафедре украинского
языка университета (Румыния, Бухарест)

БЕЛА ЛЕВАИ

старший преподаватель
(см. Slavica XI.)

ЛАСЛО ЛИБЕР

(см. Slavica XIII.)

ИШТВАН МОЛНАР

старший преподаватель
(см. Slavica XIII.)

ИШТВАН Т. МОЛНАР

ассистент при кафедре русской филоло-
гии пединститута им. Д. Бешшеней
(Венгрия, 4401 Нирельхаза)

Д. НАНОВСКИ

старший преподаватель при переводчес-
кой кафедре Университета им. Л. Этвеш
(Венгрия, 1118 Будапешт, ул. Менеш
11—13.)

ЕВА ПОРЧАЛМИ

ассистент при кафедре русской литера-
туры Университета им. Л. Кошут
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ДЮЛА ФЕРЕНЦИ

доцент при переводческой кафедре
Университета им. Л. Этвеш
(Венгрия, 1118 Будапешт, ул. Менеш
11—13.)

Р. ЮДИТ ХИДАШИ

ассистент при институте иностранной
экономики

(Венгрия, 1097 Будапешт, ул. Эчери 3.)

БЕЛА ХОЛЛОШИ

ассистент при кафедре английского
языка Университета им. Л. Кошут
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЛАЙОШ ХОПП

заведующий отделом 18-го века Инсти-
тута истории литературы Академии наук
Венгрии
(Венгрия, 1118 Будапешт, ул. Менеш
11—13.)

КРЫСТЫНА ХРЫЦЫК

лектор польского языка, Университет
им. Л. Кошут
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

ЛАСЛО ЯГУСТИН

старший преподаватель
(см. Slavica XI.)

SLAVICA XV.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

XV.

ADIUVANTIBUS

J. DOMBROVSZKY, E. NIEDERHAUSER

REDIGUNT

ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP

DEBRECEN, 1977

К вопросу о фонологических школах

Ю. Р. ХИДАШИ

1.1. В ходе развития фонологии как самостоятельной дисциплины всегда центральным и решающим вопросом являлось определение фонемы как основной единицы. Представители различных направлений в фонологии ставят в основу своих теорий разное определение фонемы¹, а это влечет за собой необходимость пересмотра ряда вопросов, тесно связанных с самим определением фонемы. Учитывая вышесказанное, при решении того, какой звуковой сегмент языка следует считать фонемой в рамках той или иной теории, необходимо, на наш взгляд, занять позицию в следующих вопросах: 1. какова взаимосвязь фонетики и фонологии; 2. каков характер фонологического исследования, т. е. предшествует ли оно исследованию других языковых уровней, ведется ли оно независимо от высших уровней или, наоборот, должно ли оно осуществляться в тесной связи с другими, высшими уровнями; 3. фонема и её реализации; 4. какие фонологические признаки применяются при фонологическом описании (артикуляторные, акустические, смешанные) и каковы они по качеству, т. е. какой валентностью обладают они с точки зрения фонологии (существенные, различительные, дополнительные, и т. п.); 5. понятие и типы позиций; 6. вопрос нейтрализации².

Представления о фонеме могут расходиться в зависимости от того, какой подход применяется той или иной фонологической школой при решении задач, перечисленных выше (пп. 1—6). Достаточно упомянуть в связи с этим два значительные фонологические направления: Ленинградскую и Московскую фонологические школы³.

¹ Ср. мнение Л. Р. Зиндера: «Расхождения в результатах объясняются не различной трактовкой фонемы, а, в основном, разным объемом привлекаемого материала и разным пониманием механизма членения потока речи» в рец. на кн.: А. А. Реформатский. Из истории отечественной фонологии. ВЯ 1972/1, стр. 134.

² Ср. по этому поводу: *Общее языкознание (внутренняя структура языка)*, отв. ред.: Б. А. Серебренников. М., 1972, гл.: Фонология, стр. 120—193.

³ Далее — МФШ/ЛФШ; ср.: М. Петер. К теории «московской» фонологической школы. *Studia Slavica*, 1957, Tomus III. стр. 327—348. Jiri Krámský, *The Phoneme, Introduction to the history and theories of a concept*, München, 1974

Но можно сформулировать этот вопрос и так, как это сделал Ференц Папп⁴. Ведь по существу речь идет об установлении границ обобщения фонемы. В этом плане существуют две теории, разработанные двумя вышеупомянутыми школами. При решении вопроса, какая фонема стоит на первом месте русского слова «окно», одна из них выступает за то, что на первом месте должна стоять фонема (а). Ведь мы слышим звук [а]. Другие высказываются за (о), аргументируя это тем, что данная единица, находясь в слабой позиции, не может проявлять свои основные свойства. Поставив её в сильную позицию (напр. «окна»), сразу же становится ясным, что мы имеем дело с фонемой (о).

Пожалуй, на примере одного этого случая можно сразу же, исходя из перечисленных выше трех пунктов — фонема и её реализации, позиции, нейтрализация, — непосредственно продемонстрировать некоторые коренные расхождения между вышеупомянутыми фонологическими школами, а с помощью остальных трех пунктов подчеркнуть эти расхождения⁵.

2.1. В опубликованной в 1970 году книге А. А. Реформатского «Из истории отечественной фонологии»⁶ сформулированы основные положения МФШ, что в значительной мере облегчает ориентацию. Из этих 32 пунктов мы более подробно затронем те, которые, на основе шести пунктов, выделенных в начале статьи, представляют наибольший интерес с точки зрения расхождения во мнениях: «2. Каждый ярус звуковой структуры образует систему взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц» (стр. 114); «31. И в историческом плане, как и в синхроническом, любые явления следует рассматривать в составе тех или иных морфем и в плане их 'образующих' — фонем» (стр. 120). Из того, что идентификация фонемы у МФШ производится на основе сопоставлений морфем, вытекают разные трудности⁷. По мнению МФШ фонема семиотически — «не простое явление, а совокупность не суксесивных, а симультанных признаков, среди которых следует различать дифференциальные признаки (различительные, дифференциалы) и недифференциальные (неразличительные, интегралы)» (стр. 115). Однако и интегралы выполняют важную функцию в позиционном варьировании в данной синхронной системе языка и могут стать дифференциалами на другом этапе развития языка. Следовательно, и они входят в компетенцию фонологического анализа. «12. Для определения того, какие же комплексы признаков, объединенных в тех или иных звуках, являются фонемами. . .

⁴ Papp Ferenc, Hang, fonéma, betű és a teljes magyar ábécé, *Magyar Nyelvőr*, 97./3, 1973 325.

⁵ Проблема с одной стороны кажется совершенно явной, с другой же стороны решение её является крайне сложным. Ведь занятую позицию следует провести через всю фонологическую систему данного языка, давая при этом убедительные объяснения на все входящие в систему вопросы, не говоря уже о практической стороне вопроса (имеется в виду транскрипция, преподавание и т. п.).

⁶ А. А. Реформатский. *Из истории отечественной фонологии*. М., 1970; рецензии на кн.: Л. Р. Зиндер, 1972, стр. 132—135; Péter Mihály. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, X. kötet, 1974, 255—258. о.

⁷ Ср.: D. D. Milivojevic, *Current Russian Phonemic Theory*, 1952—1962, The Hague, 1970, 16—23 pp.; F. H. N. Kortlandt, *Modelling the phoneme*, The Hague, 1972, 19—28 pp.

следует сравнивать их в равных ... условиях» (стр. 115). А. А. Реформатский определяет позиции с точки зрения фонологии как «условия употребления и реализации фонем в речи». Он различает как и Трубецкой условия фонетические и, с иного аспекта, условия морфологические⁸. Наряду с этим МФШ введены понятия сильной и слабой позиции⁹, вследствие чего возникают модификации фонем. Всю эту систему можно схематически изобразить следующим образом:

функция	перцептивная		сигнификативная	
позиция	сильная	слабая	сильная	слабая
реализация	основной вид фонемы	вариация		вариант
	соответствует Ленинградскому «оттенку»		у Ленинградцев это приводит к чередованию фонем	

По мнению МФШ здесь нет изменений в значении морфемы, следовательно и чередованию фонем нет места.

В связи с этим Л. Р. Зиндер считает характерным для МФШ «признание всех комбинаторно и позиционно обусловленных чередований звуков модификациями фонемы, независимо от того, используются ли когда-нибудь в данном языке чередующиеся звуки как противопоставленные фонемы, или же не используются, иначе говоря, свойственны ли данные чередования сильной позиции (позиции максимального различения фонем) или только слабой (т. е. позиции нейтрализации)»¹⁰.

Однако возникает вопрос: куда отнести сигнификативно сильные и слабые позиции — к фонемам или к дифференциальным признакам? Ведь та же самая позиция может оказаться в отношении одних дифференциальных признаков сильной, а в отношении других слабой¹¹. Следовательно нет абсолютно сильной или абсолютно слабой позиции.

Теория о модификациях фонемы, разработанная МФШ, вызвала целый ряд откликов со стороны фонологов — представителей разных теорий¹².

Понятие гиперфонемы было введено В. Н. Сидоровым, который считает, что в гиперфонемной позиции знаковая валентность фонемы подвергается изменению.

Фонологи МФШ расходятся во мнениях по отношению к некоторым вопросам; здесь мы имеем в виду Р. И. Аванесова, фонологическая концепция которого изложена в его работе: «Кратчайшая звуковая единица в составе слова и морфемы»¹³. Любопытно отметить, что некоторые лингвисты считают Р. И. Ава-

⁸ Подробнее об этом ср.: А. А. Реформатский. Фонологические заметки. ВЯ 1957/2 стр. 101—102.

⁹ Ср.: А. Н. Гвоздев. Обладают ли позиции различительной функцией?, ВЯ 1957/6, стр. 59—63.

¹⁰ Л. Р. Зиндер, 1972, стр. 132—133.

¹¹ Ср.: рот — род — по звонкости-глухости слабая позиция,
стол — столь — по твердости-мягкости сильная позиция.

¹² Ср.: М. Петер, 1957; М. Halle, Phonemics, *Current trends in linguistics*, v. I. Soviet and East European linguistics, The Hague, 1963; F. Н. Н. Kortlandt, 1972; D. D. Milivojevic, 1970

несова фонологом, осуществившим попытку синтезировать теории МФШ и ЛФШ¹⁴. На это указывает и А. А. Реформатский, подчеркивая, что несмотря на то, что Р. И. Аванесова нельзя причислить ни к одной из этих школ, однако будучи когда-то членом МФШ, теория, разработанная им в 50-ые годы, все же ближе к этой школе.

2.2. Что касается ЛФШ, основоположником этой школы являлся выдающийся ученый Л. В. Щерба. В своей магистерской диссертации, написанной в 1912¹⁵, он подходил к фонеме со стороны психики, определяв фонемы «представлениями — типами». «Прежде всего мы воспринимаем, как тождественные, всё мало-мальски сходное с акустической точки зрения, ассоциированное с одним и тем смысловым представлением, и с другой стороны мы различаем всё способное само по себе ассоциироваться с новым значением¹⁶».

Он впервые указал и объяснил то явление, что те же самые звуковые различия в отдельных языках используются по-другому¹⁷.

Однако до конца своей жизни он был убежден в том, что «элементы смысловых представлений оказываются зачастую ассоциированными элементами звуковых представлений, так л в словах *пил, бил, был, дала* ассоциировано с представлениями прошедшего времени; ... Благодаря подобным смысловым ассоциациям, элементы наших звуковых представлений и получают известную самостоятельность»¹⁸. Из этого следует, что «фонемой называется кратчайшее общее фонетическое представление данного языка, способное ассоциироваться со смысловыми представлениями и дифференцировать слова и могущее быть выделяемо в речи без искажения фонетического состава слова»¹⁹.

По мнению Л. Р. Зиндера и М. И. Матусевич²⁰ недоразумения вытекают из неправильного понимания этой формулировки. При решении интерпретации определения фонемы, данного Щербой, их мнение можно считать авторитетным, так как они являются учениками и последователями Л. В. Щербы. Они утверждают, что способность 'ассоциироваться со смысловыми представлениями' значит, что отдельные фонемы могут непосредственно связываться со смыслом, а понятие 'дифференцировать слова' относится к способности смыслоразличения (стр. 11). Так как у Л. В. Щербы фонема как кратчайшая звуковая единица представляет собой потенциальный носитель смысла, она дальше неделима.

¹³ Р. И. Аванесов. Кратчайшая звуковая единица в составе слова и морфемы. *Вопросы грамматического строя*, М., 1955, стр. 113—139; его же: *Фонетика современного русского литературного языка*, М., 1956.

¹⁴ Ср.: Halle M. Halle, 1963, p. 5.

¹⁵ Л. В. Щерба. *Русские гласные в качественном и количественном отношении*. СПб., 1912.

¹⁶ Л. В. Щерба, 1912, стр. 9.

¹⁷ Ср.: Л. Р. Зиндер., М. И. Матусевич. К истории учения о фонеме. *Изв. АН ОЛЯ*/ 1953 т. XII, вып. 1, стр. 69—70.

¹⁸ Л. В. Щерба, 1912, стр. 6—7.

¹⁹ Л. В. Щерба, 1912, стр. 14.

²⁰ Л. Р. Зиндер., М. И. Матусевич, 1953, стр. 68—70.

Противники теории Щербы, однако, сомневаются в верности такого подхода к фонеме, ведь имеются и такие фонемы, которые никогда не связываются со смысловым представлением. Что касается отношения фонемы и её оттенков, Л. В. Щерба считает фонему равноценной её оттенкам, утверждая, что она не что иное, как основной оттенок. Следует упомянуть, что в более поздней его работе он выясняет, развертывает дальше это отношение; «среди оттенков одной фонемы обыкновенно бывает один, который по разным причинам является самым типичным для данной фонемы. . . Для простоты в дальнейшем фонемой будет называться и этот типичный её оттенок, и лишь когда это будет почему-либо важно, эти понятия будут различаться»²¹.

В своей «Фонетике французского языка» Л. В. Щерба продолжает настаивать на том, что «единый смысл заставляет нас даже в более или менее разных звуках узнавать одно и то же» (стр. 18). Многие подвергают критике и сформулированное Щербой понятие «звуковой тип». Л. Р. Зиндер и М. И. Матусевич интерпретируют его как термин, обозначающий, что речь идет не об одном конкретном звуке. Звуковой тип «способный дифференцировать слова и их формы, т. е. служить целям человеческого общения»²².

Мы хотели бы подчеркнуть, что изложенные нами замечания в копросу о фонологических школах ни в коем случае не ставили себе целью полностью исчерпать тему. Далее следует отметить, что ссылки были сделаны на МФШ и ЛФШ не потому, что другие советские фонологические теории представляли бы меньший интерес, а потому, что на основе фонологических исследований этих двух школ можно наиболее ярко продемонстрировать два противоположных полюса в решении вопроса о фонеме.

²¹Л. В. Щерба. *Фонетика французского языка*. Л., 1937, стр. 17.

²²Л. В. Щерба, 1937, стр. 17; ср. еще: М. Péter, L. V. Scerba als Forscher der russischen Sprache, *Studia Slavica*, 1958, Tomus IV., стр. 1—21.

О роли именных конструкций в понимании русских текстов при чтении

Д. ФЕРЕНЦИ

Не требует особых доказательств тот факт, что чтение понимаемого текста, как одного из видов источника информации, в наши дни имеет и ещё долгое время будет иметь огромное значение. Роль чтения текста не может уменьшить даже бурное развитие устных средств массовой коммуникации. Современному человеку ежедневно нужно (или по крайней мере нужно было бы!) прочесть огромное количество информационного материала как на родном, так и на различных иностранных языках. Так часто упоминаемый «взрыв информации» требует не только машинного составления резюме и обзора литературы, но и вызывает необходимость обучения самого человека «глобальному чтению» и «глобальному пониманию прочитанного». Что же касается вопросов «скоростного чтения» и «скоростного понимания», то в этой области уже имеется серьёзная литература.

Возникает вопрос: может ли лингвистика текста (или точнее: лингвистика анализа текста) помочь в быстром и более лёгком понимании различных текстов (подчас написанных довольно сложным «специальным» языком)? В данном случае этот вопрос можно было бы поставить ещё более узко, а именно: *как может помочь лингвистика анализа текста венграм в быстром и лучшем понимании ими русского текста?*

Практика показывает, что для венгров большинство трудностей в понимании русского текста при чтении (специального текста, научно-технического текста, учебного материала, прессы и т. д.) возникает не на уровне «целого текста», и даже не на уровне отдельных предложений, а на уровне *конструкций слов*, а внутри этого — в сфере *именных конструкций* (ИК).

1. Встаёт вопрос: является ли причиной трудностей в понимании русских именных конструкций то, что как раз в этой области наиболее явно проявляется конструкционная интерференция между русским и венгерским языками, или же причину нужно искать в самом русском языке. Тщательное изучение именных конструкций в русском языке убедило нас в том, что чтение самих именных конструкций (в особенности сложных) сопровождается большой нагрузкой на перцепционную память даже для самих русских.

Дело в том, что в перечисленных текстах перцепционные трудности вызва-

ны тем, что в них ИК встречаются очень часто (устная речь строится на глаголе, письменная речь на имени) и по своему объёму они весьма обширные, возможности сочетания их элементов колеблется в широких пределах, а синтаксическая роль их в предложении представляет различные виды связей и зависимостей.

Если внутри любого письменного текста сопоставить именные конструкции (ИК) с неименными (неИК) с точки зрения *числа* и *комбинаторики* составляющих, а также их *синтаксической роли*, то трудности при чтении и сложность текстового отрезка, содержащего ИК, становятся очевидными по следующим причинам:

а) число компонентов неИК невелико, т. к. при расширении текста становится необходимым преобразование неИК в ИК; в то время как число компонентов ИК часто поразительно большое (нередко может составить 30—40 слов), к тому же любая ИК всегда имеет потенциальную возможность быть пространственной (дополненной) ещё новой (или новыми) ИК;

б) далее, небольшое число комбинаций, составляющих неИК колеблется в узком диапазоне, можно даже сказать, что ограничивается комбинацией слов, расположенных возле сказуемого, само же сказуемое не может состоять из большого числа компонентов (валентности глагола довольно ограничены); в то же время комбинаторика многочисленных элементов ИК колеблется в широком диапазоне и сами элементы могут принимать участие в построении всех «частей предложения» как непосредственно, так и косвенно (в дальнейших расширениях);

в) далее, синтаксическая роль неИК довольно ограничена из-за её тесной связи с предикатом; в противоположность этому синтаксическая позиция ИК может быть многообразной, поскольку ИК может относиться к сказуемому, подлежащему, дополнению, обстоятельству и определению. К тому же сама ИК может быть в предложении сказуемым, дополнением, обстоятельством и определением.

Кроме выше сказанного, перцепционные трудности вызваны и *количественными факторами*. Дело не только в том, что ИК количественно преобладает в рассматриваемых нами текстах (и вообще во всех информативных), но и в том, что и *начальные* конструкционные единицы небольших отрезков текста, выражающие смысловые единицы, в большинстве своём выражены ИК. Таким образом, понимание данного текста в большинстве случаев зависит от того, насколько беспрепятственно переходит механизм перцепции от начальных ИК к дальнейшим, следующим за ними конструкциям.

В ходе исследования вопроса мы пришли к следующему выводу: на механизм понимания русского информативного текста имеет большое влияние сегментация связей и комбинаций тех составляющих, которые стоят непосредственно после начальной ИК¹. Кроме того, мной был сделан ещё один вывод. А именно: понимание русского информативного текста происходит легче в том случае (а это значит, что читателю тем меньше нужно возвращаться и

¹ Ср. О. Требес: Начало предложения и предсказуемость. *Русский язык за рубежом*, 1972. № 3. 94—97.

вновь перечитывать текст), если читатель знает наперёд, *какая конструкция может следовать за начальной ИК*. В процессе чтения человеческая автоматическая память работает постоянно в двух направлениях: **РЕТРОСПЕКТИВНОМ** и **ПРЕДИКЦИОННОМ**. Если мы наперёд сможем предвидеть предикционные параметры, то этим самым снизим нагрузку на ретроспективную память и ускорим естественный, линейный (слева направо) процесс понимания текста.

В нижеследующем списке даны предикционные показатели (порядок следования компонентов) информативных газетных текстов, содержащих 850 000 печатных знаков. Под «единицей текста» здесь всегда понимается предложение. С повышением числового ряда (1, 2, 3...) частотность уменьшается.

Используемые знаки:

COP — копула (глагол-связка)
 PR — предикат
 SB — субъект
 PR_v — предикат, выраженный глаголом
 PRA_v — предикат, выраженный краткой формой причастия
 PR_{imp} — предикативное наречие
 PR_n — именной предикат
 A_g — логический субъект

SB_n — именной субъект
 M_{nf} — распространение, выраженное именем в косвенном падеже
 M_{pn} — распространение, выраженное именем с предлогом
 O — именной объект
 M_{ad} — обстоятельство, выраженное наречием
 (A_v—) — причастный оборот
 (AD_v—) — деепричастный оборот
 (A—) — определительная конструкция

Начальная ИК: SB_n
 (первая группа)

1. SB_n+PR_v
2. SB_n+COP_(∅)+PR_n
3. SB_n+PR_n+COP
4. SB_n+M_{pn}[+PR_v]
5. SB_n+M_{pn}+COP_(∅)[+PR_n]
6. SB_n+COP_(∅)[+PRA_v]
7. SB_n+PR_{v(aux)}+Inf
8. SB_n+M_{ad}+COP_(∅)[+PR_n]
9. SB_n+M_{ad}[+PR_v]
10. SB_n+(A_v—)
11. SB_n+COP_(∅)+M_{pn}[+PR_n]
12. SB_n+M_{nf}+PR_v
13. SB_n+(AD_v—)[+PR_v]
14. SB_n+M_{pn}+PR_n+COP
15. SB_n+PRA_v+COP_(∅)
16. SB_n+PR_{v(aux)}+COP(inf)+PR_n
17. SB_n+PR_{v(aux)}+COP(inf)+PRA_v
18. SB_n+A_g[+PR_v]

Начальная ИК: M_{pn}
 (вторая группа)

1. M_{pn}+PR_v+SB_n
2. M_{pn}+SB_n+PR_v
3. M_{pn}+M_{ad}[+PR_v]
4. M_{pn}+COP_(∅)[PRA_v]
5. M_{pn}+PR_n+COP
6. M_{pn}+COP+SB_n
7. M_{pn}+SB_n+COP_(∅)
8. M_{pn}+(A_v—)
9. M_{pn}+(AD_v—)[+PR_v]
10. M_{pn}+COP[+PR_{imp}]
11. M_{pn}+M_{pn}+PR_v
12. M_{pn}+M_{nf}+PR_v
13. M_{pn}+O+PR_v+SB_n
14. M_{pn}+SB_{inf}

Начальная ИК: PR_n
 (третья группа)

1. PR_n[+COP_(∅)]+SB_n
2. PR_n[+COP_(∅)]+SB_{inf}
3. PR_n+(A_v—)

Начальная ИК: M_{nf}
(четвёртая группа)

1. $M_{nf} + COP_{(\emptyset)}[+PRA_v] + SB_n$
2. $M_{nf} + PR_n + COP$
3. $M_{nf} + M_{pn} + COP[+PR_{imp}]$
4. $M_{nf} + PR_v + SB_n$
5. $M_{nf} + SB_n + PR_v$
6. $M_{nf} + PR_{v\ imp} + SB_{inf}$
7. $M_{nf} + O + PR_v + SB_n$

Начальная ИК: O
(пятая группа)

1. $O + PR_v + SB_n$
2. $O + SB_n + PR_v$
3. $O + PR_{imp} + COP_{(\emptyset)}$

Начальная ИК: A_g
(шестая группа)

1. $A_g + PR_v + SB_n$

Начальная ИК: (A_v-)
(седьмая группа)

1. $(A_v-) + SB_n + PR_v$
2. $(A_v-) + PR_v + SB_n$

Начальная ИК: $(A-)$
(восьмая группа)

1. $(A-) + SB_n + PR_v$
2. $(A-) + PR_v + SB_n$

По частотным данным списка можно сделать следующие предикционные обобщения. (Рассматривается только 1-я группа, имеющая наибольшую частотность.)

А) Если текстовый отрезок (в нашей обработке это всегда предложение) начинается с ИК, имеющей субъектную функцию (SB_n), то за ней с наибольшей вероятностью следует или PR_{nv} или COP (COP может иметь и нулевую форму); вероятность следования PR_n а также M_{pn} довольно большая; (A_v-) и M_{ad} имеют среднюю вероятность, в то время как вероятность следования M_{nf} , (AD_v-) и A_g наименьшая.

Б) Если за SB_n стоит COP , то за ней с наибольшей вероятностью следует PR_n ; следование PRA_v имеет меньшую вероятность. Наименьшую вероятность имеет M_{pn} .

Мы не можем продолжить перечень предикционных выводов (как в вертикальном так и в горизонтальном плане), нам надо ограничиваться только некоторыми общими положениями.

а) Если за начальной ИК стоит COP , то где-то в потоке текста непременно ожидается наличие PR_n или PRA_v , и наоборот: если за начальной ИК сначала стоит PR_n или PRA_v , то непременно ожидается и COP .

б) В двусоставных предложениях часть предиката часто разделена вклиниванием части субъекта. Такой разрыв предиката встречается чаще, чем бесперерывный предикат (см. группу 2 и 4).

в) Если в предложении имеется COP , то более вероятно, что ядерная конструкция всего предложения будет $SB_n + COP$ и не $PR_n + COP$.

И, наконец, ещё одно заключительное замечание: в нашем корпусе мы не нашли ни одного начального SB_n , за которым следовал бы объект, выражаемый именем (O). (Данный вывод имеет, пожалуй, немаловажное значение для сопоставительных исследований между русским и венгерским языками в области порядка слов в предложении.)

2. В случае, если процесс понимания текста прерывается, текст нужно ещё раз перечитывать. Лишь при *повторном чтении* возможно понять такой текст, а иногда и этого недостаточно. В таком случае необходима тщательная сегментация, и лишь составив схему данного отрывка (или всего предложения) в письменном виде, можно выделить в тексте взаимосвязанные макро- и микроединицы. В настоящей статье можно лишь коротко коснуться вопроса *перечитывания* русского текста. Дело в том, что разработать рекомендации и дать систему правил возможно не только по чтению, но и по перечитыванию текста.

В грамматике понимающего (читающего текст) имеющаяся возможность перечитывания является тем преимуществом, которым не располагает слушающий устный текст. Слушающий, не имея возможности повторного прослушивания текста, в лучшем случае может лишь запоминать, если имеет хорошую память.

Самым проторенным путём *отыскания ИК* является *отыскание главного слова, исходя из детерминанта*. Детерминант чаще всего указывает на своё главное слово. (Это подтвердили и исследования Падучевой и Шумилиной².)

При русских ИК имеется три таких именных детерминанта, отыскание которых очень часто представляет трудность. Это: ${}_pN$, N_g и A_v . (${}_pN$ =существительное с предлогом; N_g =существительное в родительном падеже; A_v =причастие в полной форме.)

А) В алгоритме для отыскания ${}_pN$ имеются следующие исходные положения:

а) Имеются такие ${}_pN$, которые не могут иметь связи с существительным (N), далее имеются и такие, которые могут иметь связь только с отглагольным существительным (N^v), и кроме того, имеются и такие, которые могут иметь связь с любым N.

б) На данной ступени алгоритма поиска решающую роль может иметь и предлог (p) такого ${}_pN$, который может иметь связь с любым N. (Есть и такие p, которые не встречаются в управлении глагола.)

в) В ходе поиска нужно иметь в виду следующие признаки главного слова N: отглагольное ли оно или нет, в каком падеже стоит и что обозначает — движение или положение в пространстве.

г) И, наконец, для окончательного определения ${}_pN$ необходимы и семантические сведения.

В данных исследованиях уделялось большое внимание вопросу о том, что же является решающим в том, что в письменном тексте данный ${}_pN$ относится к N или к V. (Кстати, этот вопрос занимает важное³ место и в машинном переводе с русского на венгерский язык³.)

² Е. В. Падучева: Предварительное членение фразы при синтаксическом анализе (На материале русского языка). Лингвистические исследования по машинному переводу, Вып. № 2. Изд. ВИНТИ, М., 1961, 114—116.

А. Л. Шумилина: Вопросы анализа личных местоимений 3-го лица. Лгвистические исследования по машинному переводу, Вып. № 2. Изд. ВИНТИ, М., 1961, 142—149.

³ Ср. Д. Хелл: О некоторых характерных чертах алгоритма машинного перевода с русского языка на венгерский. *Slavica* II, 151—164.; Д. Шипеци: Вопросы программирования русских предложных оборотов. *Slavica* III., 151—169; Sipőczy Győző: Az előljárós kifejezések programozási kérdései. *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* II, 231—242.

б) Какие факторы решают в соотношении ${}_pN$ к главному слову, если в исследуемом отрезке текста и N , и V могут сочетаться с данным N .

в) В какой мере определяет характер главного слова соотношение ${}_pN$ к данному или другому главному слову?

г) И наконец каковы случаи, когда решить вопрос можно лишь при помощи семантических, прагматических и страноведческих сведений.

Приведём несколько примеров с объяснениями на трудности отыскания ${}_pN$.

(1) регулярные контакты между государственными деятелями на всех уровнях дают возможность всесторонне обсуждать (Правильная сегментация: $N + {}_pN$, потому что информация «контакты на всех уровнях» неточна, а сочетание «контакты на всех уровнях» общепринято в международной политике.)

(2) полиция переключила своё давление с этих банд на радикальных студентов (Оба ${}_pN$ относятся к V , потому что локальные валентности глагола сильнее, чем отглагольного существительного «давление», хотя глагол имеет перегруженную валентность; переключить что?, переключить с чего?, переключить на что?)

Б) Из круга проблем отыскания N_g особого внимания заслуживает тот случай, когда в конструкциях типа $N + N_g$, содержащих несколько однородных детерминантов в форме N_g , детерминанты конструкционно отделены от своего главного слова, стоящего часто также в форме N_g . Трудность в том, что отделяющийся детерминант в теории может образовать синтагму не только с одним главным словом, но и с несколькими. Из возможных нескольких вариантов нужно найти единственную правильную сегментацию.

Пример: в условиях развёртывания научно-технической революции, глубоких сдвигов в экономике происходит (отыскивается: «глубоких сдвигов»)

Возможные сегментации:

1. в условиях $\left\{ \begin{array}{l} \text{развёртывания...} \\ \text{глубоких сдвигов} \end{array} \right\}$ правильная

2. развёртывания $\left\{ \begin{array}{l} \text{научно-техн. революции} \\ \text{глубоких сдвигов} \end{array} \right\}$ неправильная

В) Трудности в понимании читаемого текста, связанные с конструкциями с A_v , вызывают необходимость поиска в двух направлениях, а именно: когда отыскивается главное слово в конструкциях с A_v , стоящих в *постпозитивной* и *препозитивной* позициях. В первом случае направление поиска идёт справа налево, во втором же в противоположном направлении: слева направо. Важно подчеркнуть.

Алгоритм поиска ${}_pN$ определяется следующими моментами:

а) Когда стоит ${}_pN$ непосредственно за своим главным словом и когда в другой позиции?

нута, что в сегментации читаемого текста препозитивные конструкции с A_v представляют большую трудность, чем постпозитивные, так как при них между детерминантом A_v и главным словом (из-за распространённости A_v) возникают различные *глубинные уровни*, прерывающие линейный поток текста и информации. Неслучайно, что распространённые венгерские конструкции с A_v также означают большую трудность для иностранцев (в том числе и русских), изучающих венгерский язык, ведь при них также прерывается последовательность информационного потока.

При правильной сегментации препозитивных конструкций (в которых A_v всегда предсказывает своё главное слово) коснёмся только того случая, когда грамматический падеж слова, распространяющего A_v , и его предполагаемого главного слова из-за свойственной русской системе склонения *омонимии* совпадает. И в таких случаях в целях правильной сегментации следует прибегать к комплексному синтактико-сегментическому поиску.

- Примеры: 1. если (он) откажется от выдуманного им и *не имеющего* под собой никакой реальной *основы права* на (Омонимия: «основы» и «права»)
2. в интервью не *пожелавшего назвать себя американского дипломата* газета «Нью-Йорк таймс» (Омонимия: «себя» и «дипломата»)

(В наших примерах сегментация не представляет больших трудностей, так как в них омонимия неполная.)

В заключение следует сделать два примечания:

1. Вышеизложенные положения необходимо проверить на гораздо большем корпусе, и в ходе обработки целесообразнее применять вычислительную технику.
2. Изучение данной проблемы необходимо продолжить и на высших единицах текста. Любопытно, например, исследовать данную тему на уровне *абзаца*. Предикционные показатели такого исследования могли бы сказать многое о построении текстовых единиц выше предложения.

Альтернативы в построении учебного материала на переводческих курсах

К. КЛАУДИ

Можно ли обучать переводу? Можно ли осуществлять какую-нибудь последовательность в обучении переводу? Можно ли выделить единицы обучения? Можно ли наметить цель, которой необходимо достигнуть за определенное время, можно ли планировать путь к этой цели, более того, можно ли запланировать вехи этого пути? Противники возможности такого планирования утверждают, что все это невозможно, ведь каждый текст содержит в себе всё, т. е. все трудности перевода, и если в обучении иностранному языку например о причастиях допустимо говорить только на втором году обучения, то в обучении переводу нельзя оставлять в стороне ту или иную тему, и ждать пока «наступит ее очередь». Хотя в этом положении есть большая доля правды, нам все же необходимо найти единицы обучения переводу, тем более, что это не просто вопрос построения учебного материала на переводческих курсах, но одновременно вопрос теории перевода и венгерско-русской контрастивной лингвистики.

В построении учебного материала по переводу имеется три возможности:

А) Первая возможность — индуктивный подход. В этом случае надо исходить из текста. Сам текст является организатором учебного процесса. В зависимости от продолжительности курса надо выбрать 20—40 текстов, студенты их переводят, на уроке под руководством преподавателя исправляются ошибки, обсуждаются причины ошибок, и на основе допущенных ошибок делаются обобщения, даются советы будущим переводчикам и т. д. На таком уроке говорится только о тех проблемах, которые возникают в данном тексте.

Б) Вторая возможность — дедуктивный подход. В этом случае следует исходить из разных узловых вопросов техники перевода, которые мы называем «контрастивно-тематическими блоками» (например перевод причастных оборотов, перевод конструкций с отглагольными существительными и т. д.), и к этим вопросам надо отыскивать иллюстративные тексты.

В) Третья возможность — выработка у студентов переводческих навыков (например умение сделать внутриязыковые и межъязыковые трансформации, способность найти правильный эквивалент и т. д.) на основе прог-

рамированного сборника упражнения, содержавшего в себе постепенно усложняющиеся преобразования (трансформации, трансляции).

Поскольку у нас накоплен опыт в области первого и второго подходов, подробно будем говорить только о них.

1. Начнем с первой возможности построения учебного материала. Преимущество индуктивного подхода состоит в том, что студент сталкивается с проблемами перевода в такой же ситуации, как переводчик. Трудность этого подхода в том, что вся программа зависит от правильного выбора текстов. При выборе текстов можно исходить из разных принципов.

а) Выбор текста *по темам*. В технических вузах такой вопрос не возникает, ведь при обучении студентов какой-нибудь узкой специальности, специальность же определяет тему переводимых текстов. Но если студенты представляют разную специальность, и работа ведется по «общей технике перевода», тогда надо искать общие, но в то же время актуальные темы. В таком случае можно наметить 5—10 тем (напр. загрязнение среды, энергетический кризис, СЭВ, и т. д.) и собрать несколько текстов по каждой теме. Выбор текста по тематическому принципу является недостаточно эффективным, ведь тексты, выбранные по этому принципу, не могут содержать в себе все проблемы перевода, с которыми сталкивается переводчик. Единственное преимущество этого варианта в том, что студенты знакомятся с переводом тематической лексики некоторых самых актуальных общих тем.

б) Выбор текста *по жанрам*. Здесь мы исходим из предположения, что тексты, относящиеся к одинаковым жанрам, представляют одинаковые (или похожие) трудности для переводчика. При этом следует выбрать несколько характерных жанров газетного, научного, официально-делового стиля (например: передовые статьи, краткие сообщения; предисловия, заключения, памфлетные статьи; выдержки из договоров, соглашений и т. д.), и собрать несколько текстов по каждому выделенному жанру. Недостатки этого варианта: невозможно пройти все жанры, невозможно подробно рассмотреть хотя один из них, и наконец трудно найти такие тексты, которые довольно показательно концентрируют все особенности того или другого жанра.

в) Выбор текста *по степени трудности*. При этом мы начинаем с сравнительно простых текстов, переходя к более трудным. Но решить, какой текст труден для перевода и какой нет, не так уж легко. Чтобы установить шкалу трудности для 20 текстов, надо проанализировать не менее 100—200 текстов, на основе разных параметров, которые еще недостаточно изучены.

2. Рассмотрим второй, дедуктивный подход, когда исходным пунктом служит не текст, а какой-то узловый вопрос перевода с русского на венгерский, и сказанное мы иллюстрируем такими текстами, в которых с достаточной четкостью проявляется данная проблема перевода. Трудность этого подхода заключается прежде всего в том, что нелегко найти достаточно показательные тексты (тексты и не предложения!). Ведь естественный текст отличается от учебного текста именно тем, что в нем языковые средства появляются в каком-то гармоническом порядке, например текст в две—три страницы содержит в лучшем случае 6—8 причастных оборотов. В противном случае это уже не естественный, а искусственный текст. Так, за неимением хороших иллюстратив-

ных текстов, сказанное все равно надо изолированными предложениями иллюстрировать, что является неправильным, ведь большая часть проблем перевода такова, что в рамках отдельных предложений не только невозможно, но и нельзя их решить.

Вторая трудность дедуктивного подхода: на какой основе можно составлять исходные темы?

а) Скажем несколько слов о *структурно-конструкционном* подходе, когда материал строится на базе структурных различий между двумя языками. В наши дни общим положением считается, что перевод — это прикладная контрастивная лингвистика. Так темы (разделы) венгерско-русской контрастивной лингвистики, в силу необходимости, должны были бы совпадать с темами (разделами) обучения переводу с русского на венгерский, ведь где могла бы яснее проявиться контрастивность, как не в переводе, где постоянно сопоставляется два языка. Однако, практика показывает, что в процессе перевода мы имеем дело с другим видом контрастивности. *Традиционные контрастивные темы, т. е. разделы русской грамматики, представляющие наибольшую трудность для венгров, изучающих русский язык* (напр. вид, глагольное управление и т. д.) *при переводе с русского на венгерский почти никакой трудности для переводчика не представляют.* Все это можно легко доказать на практике. Если при переводе с русского на венгерский, мы совершаем только структурные трансформации, т. е. те, которые требуются из-за структурных различий между двумя языками, получается «несъедобный» венгерский текст, сырой перевод. Или другое доказательство этого же положения: при анализе неудачных переводов выясняется, что переводчики делают ошибки в первую очередь не там, где структура двух языков отличается друг от друга. Следовательно, кроме (или вместо?) разъяснения структурно-конструкционных различий между двумя языками нам надо еще обучать многому для того, чтобы облегчить перевод студентам. *Однако, в то же время как структурные различия между двумя языками легко поддаются формализации, явления, которые находятся за пределами структурных несовпадений, трудно могут быть формализованы, следовательно трудно им обучать.*

б) Этим мы уже перешли ко второй возможности, к *семантическому* подходу, к построению учебного материала по функционально-семантическому принципу. В этом случае исходным пунктом служит определенное значение¹ (напр. квалификация предмета, содействие или противодействие, выражение условия, выражение уступки и т. д.), затем определяется исходная конструкция, выражающая данное значение в исходном языке, и она сопоставляется с конструкциями языка перевода, выражающими то же самое значение, то есть *устанавливаются функциональные соответствия.* Поскольку всякий перевод — это перевод мысли, перевод значения и не грамматических конструкций, правильность этого подхода признается многими, но еще никому не удалось

¹ ГАК, В. Г.: *Проблемы лексико-грамматической организации высказывания* Докт. дисс. М., 1967. Интересно, что ему самому не удалось построить учебник по этому принципу. см. ГАК, В. Г. — ЛЬВИН, Ю. И.: *Курс перевода. Французский язык.* Изд. Межд. Отн. Москва, 1970.

дать достаточно четкую классификацию семантических (смысловых) критериев, и дать переводческие категории, основанные на таком подходе.

в) Третья возможность дедуктивного подхода — сгруппировать материал вокруг *переводческих операций* (перестановка, замена, опущение, добавление²), но эти операции вызываются столь различными причинами, что нет смысла втискивать самые разнообразные явления в рамки одной из операций.

3. Таким образом, ни структурно-конструкционный, ни семантический, ни операционный подход сами по себе не являются удовлетворительными.

Наиболее удачно соединяет преимущества структурного, семантического и операционного подходов — *трансформационный метод*^{3, 4}, который включает в себя главное преимущество операционного подхода, т. е. обучает студентов «приемам» перевода и одновременно исходит из грамматического, лексического и стилистического сопоставления двух языков, но при этом исходный принцип *не сопоставление полного грамматического строя двух языков, или стремление дать полный перечень семантических категорий, а выделение тех расхождений, которые вызывают необходимость в какой-нибудь трансформации*. И этот последний момент является очень важным, так как при составлении учебного материала для переводчиков надо искать не только то, чему нужно их обучать, но и то чему не нужно. Переводчик при переводе даже самого простого предложения совершает 5—10 или больше трансформаций, но часть этих трансформаций он совершает автоматически. Рассмотрим например область грамматических трансформаций. При переводе с русского на венгерский каждый переводчик *автоматически* ставит артикль, изменяет порядок слов притяжательной конструкций и причастных оборотов, опускает притяжательное местоимение и вместо него ставит притяжательное личное окончание и т. д. Обучать переводчиков таким трансформациям не нужно. Это представляет интерес только для лингвиста. Стоит ли учить студентов *осознавать* эти автоматические трансформации? Об этом можно много спорить, но практика показывает, что на осознание уходит много времени и большой пользы оно не приносит. Есть однако такие трансформации, которые еще входят в рамки грамматических трансформаций, но начинающие переводчики их не совершают. Они не пре-

² Бархударов, Л. С.: *Некоторые вопросы теории перевода* Русский язык за рубежом 1968/1. 99—102 стр.

³ По трансформационному методу составлено: Левицкая, Г. Р.—Фитерман, А. М. *Пособие по переводу с английского языка на русский*. Изд. Высшая Школа, Москва, 1973. Теоретические основы трансформационного метода см.: Рецкер, Я. И.: *Теория перевода и переводческая практика*. Изд. Межд. Отн. Москва, 1974.

⁴ Вокруг понятия «трансформации» всё ещё идут споры. В. Г. Гак например в докладе на конференции «Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков» развивал очень интересную мысль. От собственно переводческих трансформаций он отличил «квази трансформации». По его мнению «Квази трансформации отмечаются в следующих основных случаях: а) лексические или грамматические лакуны (отсутствие в одном из языков данной грамматической категории или лексического закрепления данного значения); б) расхождения в объеме значения слов или грамматических категорий». О собственно переводческих трансформациях можно говорить только в том случае, если «...языковые элементы в языке подлинника или в языке перевода используются в несвободных или в несобственных употреблении, ...». Материалы конференции, Москва, 1975. 1/25.

образовывают страдательные конструкции в действительные, оставляют русские именные конструкции и там, где в венгерском предложении надо было бы употреблять глагольную конструкцию, несогласованное определение оставляют в постпозиции, конструкции состоящие из инфинитива + существительного не выражают придаточным предложением и т. д. Этот последний тип грамматических трансформаций называем *неавтоматически грамматическими трансформациями*, и таким трансформациям обязательно нужно обучать переводчиков. Разделение переводческих трансформаций на автоматические и неавтоматические, на наш взгляд, помогает отделять важное от менее важного в ходе обучения переводу.

4. И теперь вернемся к вопросу *индукция или дедукция*? Хотя бесспорно, что составление учебного материала возможно только на основе сознательного применения принципиальных положений, но ясно и то, что если при обучении переводу строго придерживаемся или только индуктивного или дедуктивного подхода — многое остается вне поля рассмотрения. С одной стороны перевод и самого простого, спонтанно выбранного текста может ставить такие проблемы перед переводчиком, которые не фигурируют в наших контрастивно-тематических блоках, а с другой стороны опираться только на тексты (т. е. на индукцию) тоже нельзя, ведь — даже при самом тщательном подборе — невозможно выбрать такие тексты, которые содержали бы в себе все важные проблемы перевода. Ясно, что в равной пропорции надо применять оба подхода: индуктивный и дедуктивный.

5. Заканчивая наше сообщение, хотелось бы сделать следующие выводы:

1. Как уже было сказано, при обучении переводу лучше всего придерживаться *комплексного подхода* т. е. при построения учебного материала в равной мере надо применять и индукцию и дедукцию, а при составлении дедуктивных контрастивно-тематических блоков надо принимать во внимание самые разнообразные расхождения между двумя языками, если они вызывают необходимость в какой-нибудь трансформации.

2. Встает вопрос: в какой пропорции должны фигурировать отдельные элементы при таком комплексном подходе? На наш взгляд, при этом большую помощь могут оказывать нам результаты *прогнозирования переводческих ошибок*. Лучшим путем для получения реальных данных к такому прогнозированию является *сопоставительный анализ русских и венгерских текстов* т. е. сопоставление русского текста с его удачным или неудачным венгерским переводом. Всё это было подтверждено Л. С. Бархударовым, который в своем докладе на конференции «Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков» подчеркнул, что «В процессе перевода переводчик имеет дело не с абстрактными языковыми системами или единицами языка, а с конкретными текстами. Построение научной теории перевода, стало быть, возможно только на базе сопоставительного анализа текстов на ИЯ и на ПЯ; в противном случае мы будем иметь дело с сопоставительным языкознанием, а не с теорией перевода⁵».

⁵ Бархударов, Л. С.: *Теория перевода как сопоставительная лингвистика текста*. Материалы конференции «Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков». Москва, 1975. 1/6.

**Особенности речи и стиля нерусских,
выступающих на русском языке**

Д. НАНОВСКИ

В нашей статье, как оно видно из заглавия, мы хотим указать только на особенности устного, и не письменного употребления языка, и стремимся подойти к вопросу практически, значит, с точки зрения устного переводчика, этим скорее поднимая проблему, чем решая её. Вот поэтому включение вопросов в ту или иную группу носит целиком субъективный характер и далеко не соответствует разделению по строгим лингвистическим категориям.

1. После победы Великой Октябрьской Социалистической Революции русский язык, благодаря все растущему политическому и экономическому значению СССР стал одним из важнейших языков мира и поэтому возрастает интерес к его изучению как в пределах Советского Союза так и за рубежом. Если проанализировать проживающих лишь в СССР 240 миллионов человек, из которых русский является родным языком приблизительно для 100 миллионов граждан и остальных, составляющих 60 процентов, которые также пользуются им как языком всеобщего контакта, как *lingua franca*, то мы получаем довольно поучительную картину.

За последнее время значение русского языка приобретает, как уже было сказано, огромное значение и за границей. Исходя только из практики многочисленных заседаний, необходимо подчеркнуть, что кроме Организации Объединенных Наций все больше расширяется круг таких международных организаций, в которых русский является официальным языком.

В рамках вышеупомянутых международных организаций особое место занимает СЭВ, рабочим языком которого является также русский язык (языки всех стран-членов считаются официальными!). Несмотря на то, что язык СЭВ своеобразен как синтаксически так и лексически, в то же время в нем обнаруживается ряд признаков, не характерных для литературного русского языка, в конечном счете это тоже русский язык. О языке СЭВ см. ниже.

2. Докладчиков с нерусским родным языком можно разделить на следующие группы:

а) национальности, входящие в состав Советского Союза (составляющие

ныне, приблизительно 60 процентов жителей СССР и численность которых непрерывно возрастает);

б) иностранцы, проживающие в СССР (студенты, специалисты, эмигранты и т. д.);

в) граждане социалистических стран (из них многие несколько лет систематически обучались русскому языку ещё в школе), среди которых различаем носителей славянских языков (поляки, чехи, словаки, болгары, югославы) и носителей неславянских языков (немцы, венгры, румыны, монголы, кубинцы, вьетнамцы, корейцы);

г) представители определённых отраслей, видов профессий, к которым принадлежат дипломаты, работники внешней торговли, переводчики, преподаватели русского языка и т. д.

С точки зрения нашего анализа это перечисление далее можно сузить, выделяя две большие группы:

1. проживающие на территории СССР

2. проживающие за пределами СССР, значит, не в среде носителей русского языка.

С точки зрения устного перевода наиболее важным критерием является уровень понятности.

Что касается говорящих, входящих в первую группу, у них замечается больше грамматических ошибок, чем у говорящих второй группы, однако, в любом случае им известен уровень понятности и всегда без исключения достигают его.

В то же время в случае второй группы — и здесь особенно имеются в виду страны социализма, в которых, как было указано выше, изучался или изучается в школах русский язык в качестве обязательного языка, в рамках которого специально занимаются грамматикой, переводом и т. д. — говорящие часто не знают уровня понятности, то есть минимума понятности. Часто бывает, что при сопоставлении венгра, или немца, или румына с грузином или литовцем, грамматическая правильность может быть в пользу первых, однако по уровню понятности последние их опережают.

Под уровнем понятности я — может быть слишком упрощенно — подразумеваю в первую очередь строение предложений, словесное ударение и интонацию речи. Обобщая и опять же упрощая: человек, живущий вне русской языковой области, только говорит на языке, не понимая его, в то время как национальности Советского Союза всегда понимают язык и в большинстве случаев их тоже понимают.

Перед тем, как изложить мои дальнейшие соображения, во избежание недоразумений я хочу здесь подчеркнуть, что мы исходим впрочем из идеального и, конечно, не существующего «среднего знания» языка и не из случая, когда сопоставляется кубинец, отлично владеющий русским языком, с абхазцем или эстонцем, слабо говорящими на этом языке. Также, чтение не может служить полноценной основой для сопоставления, ведь когда речь идёт о говорящем, всегда имеется в виду говорящий, самостоятельно выражающий свои мысли в данной ситуации. Известно, что в случае написанных текстов всегда есть возможность для исправлений, контроля, чтобы — не считая неизбежных

при чтении фонетических ошибок — уменьшить в значительной мере или устранить синтаксические или лексические своеобразия текста. При анализе вопроса появляется ещё одна проблема, которой я не хочу в статье касаться, а это именно определение уровня родного языка.

3. Когда мы говорим о языковых признаках говорящего — носителя не русского языка и рассматриваем его с точки зрения устного перевода, то мы можем взять во внимание три критерия, а именно

- фонетический
- грамматический
- синтаксический,

среди которых больше всех бросаются в глаза первый, так называемый фонетический. У носителей славянского языка можно ещё назвать четвёртую категорию, т. е. лексические особенности. В настоящей статье не будем подробно говорить о всех вышеупомянутых категориях, поскольку, как было сказано в предисловии, наша цель здесь — обратить лишь внимание на разные стороны данной проблемы.

3. Среди фонетических ошибок наиболее характерны: отсутствие палатализации, характерное ошибочное произношение гласных, как редуцированное произношение гласных (у «южных» славян, то есть у болгар, югославов, но здесь можно отметить и грузинов, и армян). Долгое произношение гласных характерно особенно для «северян», а среди славян такие ошибки допускают чехи, поляки, среди неславян — венгры, немцы и кубинцы. В группе фонетических ошибок характерно неправильное произношение согласных. Здесь характернее всего произношение гортанных звуков и наличие своеобразных какуминальных «k» и «t» — в случае англичан и немцев.

Следующая группа — это категория грамматических особенностей. Сюда принадлежат ошибки согласования, неправильное склонение и спряжение, и неправильные глагольные управления.

Третья группа представляет собой категорию синтаксических ошибок. Здесь мы можем различать характерно неправильное употребление условного наклонения. Эти ошибки допускают в частности те, в родном языке которых нет такой структуры (венгры, вьетнамцы, корейцы), и в частности те, в языке которых это явление выражается сложнее, чем в русском (англичане, французы, немцы, кубинцы).

Ошибки у славян, как было сказано, чаще всего встречаются в категории лексических ошибок. Эти ошибки вызываются омонимией. Приведём лишь некоторые, особенно характерные примеры:

krovat' — по-русски: 'кровать', по-польски: 'гальстук'

rozog — по-русски: 'позор', по-польски: 'вид', по чешски: 'осторожно'

puška — по-русски: 'пушка', по-польски: 'консервная банка', по-болгарски и по-венгерски: 'винтовка'

din'a — по-русски: 'дыня', по-польски: 'тыква', по-болгарски: 'арбуз'.

Можно ещё привести омонимичные слова 'strana' чешск., русск., 'stul' болг., польск., русск., 'n'edel'a' русск., болг., польск., 'ugoda' русск., польск.

и т. д.

Также принадлежит к группе характерных лексических ошибок употреб-

ление латинских слов, рассматриваемых как интернационализмы. Эту ошибку допускают скорее всего поляки и чехи, у которых посредством религиозной терминологии в лексику повседневного языка вошли многочисленные латинские элементы. Поэтому можно встретиться в русских текстах с такими словами, как дистрибуция, аллокация, реализация и т. д.

4. Рассмотрим сейчас кратко самые характерные особенности названных категорий.

Национальности СССР со славянским родным языком
(белорусы, украинцы, чехи, поляки, словаки)

Говорящие, входящие в эту группу, владеют русским языком наилучше. Из-за характера родного языка они стоят ближе всех к русскому как фонетически, так лексически и синтаксически, чему в большой мере благоприятствует то, что они живут в русской среде. Этим фактом объясняется, то, что фонетические отличия намного лучше стираются. Что касается их словарного запаса, они пользуются местной лексикой, местными выражениями для колорита речи, многие из которых известны и в русском, как областные слова, нпр. укр. «смачно», «живот», чешск. «krasny», «devica» и т. д. Для однозначности такие колоритные слова и выражения практически одновременно даются и по-русски. Грамматические ошибки замечаются в минимально различном склонении и спряжении, а это никогда не идёт в ущерб понятности.

Национальности в СССР с неславянским родным языком
(грузины, армяне, татары, эстонцы, латыши, литовцы)

Не стремясь охарактеризовать важнейшие фонетические, грамматические и др. ошибки более ста национальностей Советского Союза, для чего мы здесь не имеем ни места, ни достаточной подготовки, это — вышеперечисленные национальности, с которыми устные переводчики чаще всех встречаются в повседневном общении и ошибки которых характерны и легко обнаруживаются. Фонетическими ошибками являются, как уже было сказано, отсутствие палатализации у согласных; редукция гласных у «южан» и долгое произношение гласных у «северян». Кроме ошибок, допускаемых при употреблении совершенного и несовершенного видов глагола, резко бросаются в глаза ещё ошибки склонения и согласования после числительных.

Впрочем, неправильное согласование в роде также свойственно «южным» языкам, как эстонскому, в котором нет категории рода. Хотя у балтийских языков имеются родовые различия, и таким образом говорящий большее внимание уделяет согласованию, но, подобно другим индоевропейским языкам, разделение по родам логически не обосновано и потому говорящий вряд ли может опираться на свой родной язык.

Говорящие вне СССР со славянским родным языком
(чехи, поляки, болгары, сербы, хорваты, словенцы, македонцы)

В случае этих народностей наблюдаются, в частности, такие же ошибки, как у славян Советского Союза, с такой разницей, что, поскольку они живут в нерусской среде, фонетические, лексические и идиоматические отклонения более существенны и их можно легче заметить.

Общеизвестно, что чехов и словаков сами славяне считают «поющими» из-за их долгих гласных. К фонетическим признакам можем отнести и польский

твёрдый «л», который сразу разоблачит любого поляка, даже владеющего чистейшим русским произношением. Некоторые омонимичные слова употребляются неправильно. Здесь можно привести такие примеры, как 'zavod', 'nedel'a', 'ugoda', 'prihod', 'rozog' и т. д. В случае прилагательных характерным является т. н. притяжательное прилагательное, употребляемое в русском реже, чем в чешском и других славянских языках, носители которых с удовольствием вводят эту форму в русскую речь («domowy», «rapin», «tamip» и т. д.).

Южнославянские языки, как было сказано, характеризуются отсутствием палатализации согласных и чрезвычайно редуцированным произношением гласных. Среди грамматических особенностей можно наблюдать менее — по сравнению с русским — развитое склонение в южнославянских языках, а также часто разные места словесного ударения.

Общее явление почти у всех носителей славянских языков — употребление краткой формы прилагательного («dobri», «zelena», «visoka», «niska» и т. д.).

Носители неславянских языков, живущие вне СССР

В эту группу входят в первую очередь такие народы живущие в странах СЭВ как немцы, венгры, кубинцы, румыны, монголы. Однако нельзя не учитывать финнов, среди которых всё больше и больше изучается русский язык из-за географической близости и экономических связей, а также англичан, занимающихся русским языком в Англии и США, и поколение эмиграции, живущее в странах с французским языком.

Если в настоящем анализе остановиться только на фонетических проблемах, то и тогда можно было бы написать отдельные статьи на каждый случай, без того, чтобы говорить о грамматических, лексических и др. особенностях.

Кроме вышеотмеченных фонетических ошибок (открытые и долгие гласные, отсутствие палатализации согласных), грамматики (неправильности склонения, спряжения, согласования по родам, ошибочные управления), синтаксиса (совершенно чужая русскому языку структура предложений, неправильное употребление условного наклонения), стилистики (выражения, идиомы и поговорки, взятые из родного языка) можно ещё отметить ударение предложения и особенности, вызываемые недостаточными знаниями о стране.

5. Язык СЭВ можно было бы легко определить шуточной формулой, известной в сэвовских кругах, что «это не по-русски, а по-сэвовски». Не пользуясь научными терминами, язык СЭВ это — специальный язык, написанный кириллицей, построенный по правилам описательной грамматики русского языка, имеющий большей частью русскую лексику, но стилистически и синтаксически существенно отличающийся от литературного русского языка. Это язык, отражающий некоторые особенности языков, специальные выражения и, таким образом, дух и обычаи стран СЭВ. Несколько преувеличивая, можно представить, что по аналогии расхождений британского и американского английского, или, подобно африканскому и азиатскому английскому, через некоторое время и здесь расхождения будут настолько велики, что будет целесообразно изучать кроме русского и язык СЭВ (уже в настоящее время нередко встречаются в официальных текстах слова «эвентуальный», «ренеготация», «контрибуция» в значении «возможный», «снова разбирать», «вклад»). Пользуясь несколько смелым сравнением, язык СЭВ можно сравнить с индо-

незийским, который тоже оказывается интеринсулярным *lingua franca*, и который не является ничьим родным языком, всё равно на нём говорит и употребляет его в общении около 100 миллионов человек.

В подготовке переводчиков в будущем должно играть важную роль требование к будущим переводчикам кроме литературного языка уметь различать диалекты, знать областные особенности данного языка. Ныне уже почти во всех университетах систематически исследуются отличия между британским и американским английским, и в разных заведениях, подготавливающих переводчиков их готовят к будущей работе и с такой точки зрения. На основании вышесказанного необходимо было бы при подготовке русских переводчиков начать изучать языковые особенности докладчиков с нерусским родным языком и познакомить с этими итогами студентов.

Перенос в русских словах на ЭВМ

Л. ГЕМЕРИ—И. Т. МОЛНАР

Лингвисту не раз приходится решать такие проблемы, которые по своей сущности относятся к так называемой формальной лингвистике. В развитии этой отрасли языковедения решающую роль играло применение электронных вычислительных машин, которые с большой быстротой и полной точностью могут перерабатывать громадное количество данных.

Если лингвист хочет вступить в общение с электронной вычислительной машиной, он должен опираться на формальную сторону языка¹. Таким образом возникает потребность выделения чисто формальных признаков изучаемого языкового объекта. Для этого нужны более или менее сложные операции в зависимости от того, как легко или трудно поддается исследованный материал чисто формальному описанию. Авторами этой статьи было предположено, что орфографический перенос является такой операцией, которая поддается такому описанию. Был нами разработан алгоритм, по которому электронная вычислительная машина ньердьхазского педагогического института с успехом совершает перенос в русских словах.

Целью этой статьи мы поставили ознакомить читателя с некоторыми вопросами машинного переноса. Конечно, рамки одной статьи узки для того, чтобы описать весь процесс или подробно опубликовать алгоритм, разработанный нами. Остановимся лишь на вопросах, которые мы считаем достойными внимания.

1. Прежде чем ознакомить читателя с нашими скромными но существующими достижениями, хочется несколько слов сказать о том, какое значение может иметь автоматизация переноса.

Перенос в рукописях гораздо реже встречается, чем в печатных текстах. Объясняется это тем, что для пишущего человека дается ряд возможностей избегать операцию переноса. Приближаясь к концу строки, буквы могут писаться пошире или поуже, более длинные слова (двухсложные, трёхсложные) могут в целом переноситься на новую строку. Длина строк может быть разная, т. е. допускается большое колебание в количестве письменных знаков на одной

¹ См. Ю. Д. Апресян, *Идея и методы современной структурной лингвистики*, стр. 8.

строке. Вследствие этой относительно большой свободы в рукописях нередко встречается подряд несколько страниц, на которых нет ни одного переноса. Можем сказать, что пишущему человеку не нужно часто обращаться к орфографическим правилам переноса.

Иначе обстоит дело в печатных текстах, там нет такой свободы. Внешнее оформление страниц должно быть более эстетичным. Не только начальные, но и конечные знаки строк должны дать прямую линию. Такое расположение букв и пробелов в печати называется выгонкой. Более строго определено количество букв на одной строке, допускается лишь незначительное колебание. Вот по какой причине в печатных текстах, прежде всего в газетных статьях на каждом шагу встречается перенос. Например, в одном обычном номере газеты Правда на шести страницах около трёх тысяч переносов².

Нетрудно представить себе, какое большое значение может иметь автоматизация переноса в типографской работе. Электронная вычислительная машина, которую научили делать перенос и совершать выгонку, может управлять наборной машиной, значительно облегчая этим работу наборщиков и сокращая срок работы над изданиями.

2. Для разработки алгоритма машинного переноса нам нужны были предположения. Как позже оказалось, эти наши предположения в основном были правильными. Прежде всего нами было предположено, как об этом уже говорилось выше, что орфографический перенос является такой операцией, которая поддаётся описанию формальными правилами. Другими словами говоря, мы имели надежду на то, что найдутся чисто формальные правила для переноса. Рассматривая орфографические правила переноса, нетрудно было нам заметить, что их большая часть в самом деле является формальной. При переносе в большинстве случаев можем и не думать о значении слов, морфем, даже не важно и то, какой звук произносится на месте одной или другой буквы. Иначе говоря, перенос может осуществляться на уровне письменных знаков. Каждая буква для ЭВМ — соответствующая комбинация отверстий на перфорационной карте или ленте. Так машину можно научить различать знаки гласных от других знаков, что в большинстве случаев переноса вполне достаточно.

Было у нас и другое предположение. Наши наблюдения подсказывали, что в сложных и приставочных словах перенос на границе составляющих элементов очень часто делается так, как бы эти слова были простыми и бесприставочными. (Например, *со-единение*, *обще-известно*, *руко-водитель*, *паро-ход*, *не-мало*, *произ-водство*, *вос-питать* и др.) По этому наблюдению мы могли поставить перед собой цель разработать единый алгоритм машинного переноса для сложных и несложных, приставочных и бесприставочных слов.

Были у нас и такие наблюдения, что делая перенос к некоторым правилам часто, а к другим очень редко обращаемся, т. е. для большинства переноса достаточно несколько правил. Это подсказывало нам не нагружать память ЭВМ редчайшими случаями переноса, так как это усложняет алгоритм, вследствие чего время работы машины становится длиннее. Нет смысла делать такой

² См. [6]. В двух номерах одной венгерской областной газеты автор нашёл 3653 переноса.

алгоритм, по которому ЭВМ дольше «думает» человека. Если 98—99% всех операций будет правильно, результатом можем быть довольными³.

Все наши предположения были оправданы собранным материалом примеров переноса. На двух страницах одного номера газеты Правда было найдено 1270 переносов. Для группировки этого материала и выделения типов переноса по чисто формальным признакам оказалось целесообразным заменить буквы цифрами. Все буквы гласных были заменены цифрой 1, а все остальные (в том числе и буквы ь и ъ) — цифрой 0. Для обозначения различных типов переноса были составлены ряды этих цифр, на начале и конце которых стоит цифра 1, а между ними ноли. Число нолей соответствует числу букв, стоящих между двумя гласными. Учитывая и место чёрточки в ряде букв и то, что количество нолей между двумя 1 не выше 5, можем установить 21 возможный тип переноса. Вот они.

Типы		Образцы	Количество данного типа среди 1270 переносов
А.	1—1	со-юз	26
Б.	1. 10—1	рай-он	1
	2. 1—01	пла-ны	703
В.	1. 100—1	объ-яснил	4
	2. 10—01	жур-нал, Ан-на	310
	3. 1—001	ме-жду	80
Г.	1. 1000—1	кресть-янской	1
	2. 100—01	боль-ше	60
	3. 10—001	совет-ский	37
	4. 1—0001	се-стра	14
Д.	1. 10000—1	—	—
	2. 1000—01	единст-ва	10
	3. 100—001	сель-ский	7
	4. 10—0001	брат-ство	12
	5. 1—00001	—	—
Е.	1. 100000—1	—	—
	2. 10000—01	—	—
	3. 1000—001	—	—
	4. 100—0001	строитель-ство	5
	5. 10—00001	—	—
	6. 1—000001	—	—

Как видно, пустыми оказались типы Д—1, 5 и Е—1, 2, 3, 5, 6. Их мы можем назвать «виртуальными», а остальные «действительными».

Нетрудно заметить, какие тенденции действуют в практике переноса. Орфографическими правилами допускается довольно большая свобода в переносе, когда между двумя гласными встречается больше одного согласных. (На-

³ См. [5].

пример, *шу-мный* или *шум-ный*, *де-тский* или *дет-ский* или *детс-кий*, *ро-дство* или *род-ство* или *родс-тво* или *родст-во*, и др.) Но в практике переноса чаще всего переносится одна последняя буква согласного. Такие типы переноса дают 70% всех рассмотренных нами переносов, при которых между двумя гласными не меньше двух согласных⁴.

Ощущается и другая тенденция — оставлять один знак согласного на конце строки. Пропорция таких операций в числе переносов, при которых между двумя буквами гласного появляется группа букв согласных, представляет собой 66%. В разработке машинного алгоритма переноса эти тенденции были нами учтены.

Нет сомнений в том, что и слоговоеделение оказывает влияние на выбор границы раздела. Как известно, в конце слога находятся наиболее звучные звуки, а в начале — наименее звучные. Мы остановимся лишь на букве «с», которая не остаётся на конце строки. Часто встречающиеся группы букв согласных с буквой «с» разделены для переноса так: *ме-стах*, *про-стой*, *выпу-ска*, *совет-ский*, *сестры* или *сест-ры*, *изве-стны* или *извест-ны*, *богат-ство* или *богатст-во*, *государ-ство* или *государст-во*. Такие переносы, как *чувс-тво*, *мос-квич*, *детс-тво*, оказываются не очень разумными, предлагается таких не делать. Конечно, при разработке алгоритма мы должны были и это учесть.

3. Какие операции делает ЭВМ, работая по алгоритму, составленному нами? Прежде чем делать перенос, надо решить, возможен ли он в данном слове. Это общее правило для человека и машины. Чтобы упростить эту операцию (и все остальные операции), машине даётся приказ «прочитать» слово, т. е. заложить его в памяти, а потом рядом со словом создать шифровку слова из цифр. При этом буквы гласных заменяются цифрой 1, а все другие знаки нолем. По шифровке легко решается, возможен ли перенос в данном слове или нет. Приказы для машины направлены на установление количества и места цифр 1 в шифровке слова. Не поддаются операции переноса слова, в шифровке которых меньше двух цифр 1 и слова, в которых присутствует две или три буквы гласных, но их расположение не допускает переноса. Такие, 101=она, 011=моё, 1010=орёл, 0011=двое, 1011=Юрия. Слова такого типа не входят в блок операций переноса, они отправлены к «выходу» ЭВМ, т. е. к печатающему устройству, которым они печатаются слитно. Стало быть, таких ошибок, какие допускаются иногда венгерскими учениками (напр. *арми-я*, *пени-е*), наша ЭВМ не делает.

Для демонстрации того, как делает перенос наша машина, пусть здесь стоит ряд примеров.

<i>районного</i> =	<i>рай-онного</i>	<i>быстро</i> =	<i>бы-стро</i>
	<i>район-ного</i>		<i>быст-ро</i>
	<i>районно-го</i>		

⁴ Из группы букв согласных переносить одну последнюю букву — является основным правилом переноса в венгерской орфографии. Интересно отметить, что такая же тенденция даёт о себе знать в русском переносе.

<i>превосходная</i> =	<i>пре-восходная</i> <i>превос-ходная</i> <i>превосход-ная</i>	<i>строительство</i> =	<i>стро-ительство</i> <i>строи-тельство</i> <i>строитель-ство</i>
<i>отъезжаем</i> =	<i>отъ-езжаем</i> <i>отъез-жаем</i> <i>отъезжа-ем</i>	<i>руководствуюсь</i> =	<i>ру-ководствуюсь</i> <i>руко-водствуюсь</i> <i>руковод-ствуюсь</i>
<i>знакомство</i> =	<i>зна-комство</i> <i>знаком-ство</i> <i>зкамомст-во</i>		<i>руководст-вуюсь</i> <i>руководству-ясь</i>

Как видно, если где-нибудь между двумя гласными возможен раздел для переноса, ЭВМ находит эту возможность и совершает один, в случае некоторых часто встречающихся групп согласных два переноса.

4. Как обстоит дело с приставочными и сложными словами? Уже было сказано выше, что мы не считали целесообразным в памяти ЭВМ заложить словарь, заключающий в себе приставки и префиксоиды, что дало бы возможность машине различать сложные и приставочные слова от других. Таким образом мы не могли иметь надежду на стопроцентный результат. И в самом деле наш алгоритм на границе составляющих элементов в таких словах допускает ошибки (напр. *сот-рудники*). Дальнейшее усовершенствование алгоритма мы видим всё-таки не в том, чтобы заложить в памяти машины такой словарь. Нам сейчас кажется более целесообразным дать машине очень узкий, но тщательно составленный словарь самых частотных приставок (как *от-*, *при-*, *про-* и др.) и научить ЭВМ делать перенос на границе приставки и корня.

Но при этом возникают новые проблемы. Предполагаем, что научили ЭВМ узнавать в словах приставку *бес-* и делать перенос на границе составляющих элементов. А что сделает машина в словах *беседа*, *беседка*, *беседовать*, в которых *бес-* не является приставкой? Несомненно, она даст неправильные операции, т. е. поставит чёрточку после *бес-*. Вот одна из причин, по которым предлагается нами очень тщательно выбирать путь дальнейшего усовершенствования алгоритма. Ведь то наше предположение, что для правильного переноса во множестве приставочных и сложных слов не требуется учитывать границу между частями, было оправдано результатами переноса на ЭВМ. Вот несколько слов, перенос в которых по правилам для несложных и бесприставочных слов совпадает с переносом на основе учёта составляющих элементов слова: *принимают* = *при-нимают*, *возрастающие* = *воз-растающие*, *подсказывают* = *под-сказывают* (эти переносы сделаны ЭВМ).

5. Для проверки надёжности нашего действующего алгоритма мы дали машине для переноса текст, содержащий в себе 384 слова. Одна половина этого текста — из художественной литературы, другая — из газетной статьи. В таком тексте, который мы можем называть «натуральным текстом», в естественной пропорции содержатся простые и сложные, бесприставочные и приставочные слова и такие слова, в которых не может быть переноса. Без ошибок отделила наша ЭВМ эту последнюю группу слов, они были ей напечатаны слитно. Среди 384 слов оказалось 127 таких. В остальных 257 словах машина сделала

528 переносов, в этом числе 511 правильных. Все ошибки — на границе составляющих элементов сложных или приставочных слов.

Если считать операцией и отделение каждого слова, в котором не может быть переноса, то наша ЭВМ в словах данного текста совершила 655 операций, в этом числе 638 правильных, что обозначает 97,4% надёжности. Мы можем заявить, что этим достижением все наши предположения вполне были оправданы.

Литература

- [1] Ю. Д. Апресян. *Идеи и методы современной структурной лингвистики*, Издательство «Просвещение», Москва, 1966.
- [2] К. Болла, Э. Палл, Ф. Папп. *Курс современного русского языка*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1968.
- [3] Л. В. Златоустова, С. В. Кодзасов, О. Ф. Кривнова, И. Г. Фролова. *Алгоритм преобразования русских орфографических текстов в фонетическую запись*, Издательство Московского университета, 1970.
- [4] *Обратный словарь русского языка*, Издательство «Советская Энциклопедия», Москва, 1974.
- [5] Papp Ferenc. Számológépes vizsgálatok fonetikai-fonológiai síkon. *Általános nyelvészeti tanulmányok*, X. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.
- [6] Takács Lajos. Adalékok a nyomdai elválasztás automatizálásához. *Magyar Nyelvőr*, 1971, 4. 407—413.

**Соотношение пространственно-временной и повествовательной структур
в романе «Идиот» Ф. М. Достоевского**
(К принципам разграничения позиции автора и рассказчика в романе)

А. КОВАЧ

1. Двойная авторская дистанция

По свидетельству творческих рукописей к роману «Идиот», Достоевский представлял себе функцию повествовательного слова в эпической структуре своего произведения, по крайней мере, в двух ракурсах: 1. как повествовательное слово о действительных фактах фабулы и 2. как повествовательное слово, воспроизводящее «голос» выведенного персонажа или неопределенные «голоса» (т. н. «слухи») о некоторых других — видимо, неизвестных рассказчику — фактах.

Созвучно этим функциям эпического слова в рассказе были намечены Достоевским и основные принципы повествования. При чтении соответствующих мест черновых записей резко бросается в глаза желание автора ссылаться иногда на некомпетентность или недостаточную осведомленность повествователя: «Мы признаемся, что будем описывать странные приключения. — Так как трудно их объяснить, то ограничимся фактом» (276)¹. Повествователь, по окончательной концепции Достоевского, должен быть таковым, чтобы ему действительно было трудно объяснить «странные приключения» героев, и чтобы он сам не мог бы указать на причинные двигатели этих приключений. Оказывается, делает это Достоевский с целью сосредоточить внимание повествователя на фактах: «Короче писать; одни факты; без рассуждений и без описания ощущений?» — записывает он. И дальше: «Писать одними фактами. (...) N. B. Рассказ о фактах, легко,² без особых рассуждений» (235, 236).

В то же время, как видно, и в этом новом своем романе — согласно его объективно-эпической концепции — Достоевский не собирается объяснить ничего своим непосредственным «лирическим» словом. Но тем очевиднее его

¹ Курсивом обозначаются в скобках ссылки на рукописные редакции «Идиота», Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 9, 1974; обычными цифрами в скобках обозначаются страницы, цитируемые из романа (указ. соч., т. 8).

² Курсивом обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору данной работы, разрядкой — выделения, принадлежащие Достоевскому.

стремление уступить роль объяснения фактов и «странных» событий самим персонажам. И делается это уже потому, что важны для концепции романа не только факты сами по себе, но и мнение, взгляд героев на мир, не только их судьба, но и их «кругозор» наряду с этой судьбой: «Про него только слухи, и цитируется много слухов» (231); «Писать в смысле: говорят» (236); «... как говорят» (236); «(Князь в сумасшествии — общий слух то есть)» (258).

Предвидя, однако, что события, описанные в романе все же могут показаться читателю «странными», Достоевский заранее защищает, говоря, что в случае таких «исключительных» фактов романисту нечего делать, ибо: «Действительность выше всего». Но тут же прибавляет: «Правда, может быть, у нас другой взгляд на действительность...» (276). Такое пристрастие к исключительным фактам потом он объясняет особой позицией на факты действительности.

Защищая свой роман и реализм от многочисленных обвинений в фантастичности, Достоевский в письме к Н. Н. Страхову от 10 марта 1869 г. изложил сущность этого своего «другого взгляда» на действительность, на факты жизни³. Сводится она к следующим положениям.

а. Достоевский утверждал, что реализм требует от романиста «особенного» взгляда на действительность в искусстве. Для того, чтобы была достигнута цель реалистического искусства — «самая сущность действительного», «глубина идеи» — в произведении, писатель-реалист должен «отмечать факты и углубляться в них» при помощи этого самого «другого», неповседневного, «особенного» — конечно, эпически развернутого — отношения к жизни.

б. Дело в том, что «казенный» взгляд, «мелочь и низменность воззрения и проникновения в действительность» и отмеченные им факты, по взглядам Достоевского, «не есть еще реализм, а даже напротив». «Не есть еще реализм» именно потому, что «одни факты» или «общий слух» об этих фактах — которые, кстати, должны быть переданы рассказчиком «Идиота» — сами по себе (т. е. на уровне повествования), согласно эпической концепции Достоевского, ничего не могут объяснить из «глубины идеи», из «самой сущности действительного» как главной цели реалистического искусства. То, что «большинство (соответственно своему «казенному» взгляду — А. К.) называет почти фантастическим

³ «У меня свой *особенный* взгляд на действительность (в искусстве) и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для (...) меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и *казенный* взгляд на них по моему не есть еще реализм, а даже напротив. — В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто-же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не исключительны... И какая мелочь и низменность воззрения и проникновения. И все одно, да одно. Мы всю действительность пропустим этак мимо носу. Кто-же будет отмечать факты и углубляться в них?... Неужели фантастичный мой Идиот, не есть действительность, да еще самая обыденная! Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, — слоях которые в действительности становятся фантастическими. Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, стр. 169—170.

и исключительным», для Достоевского (соответственно его «особенному» взгляду) «составляет самую сущность действительного».

Модель критического реализма — рассказать о фактах; рассказать «о фактах, легко, без особых рассуждений» или же ограничиться «слухами», т. е. истолкованием фактов персонажами. И, оказывается, это — в понимании Достоевского — вовсе не реализм. Разумеется, в то же время эти факты должны быть воспроизведены и с «особенным» взглядом художника-эпика, соответственно законам типизации (фактов) повествовательного по форме романа. В концепции такого эпико-повествовательного романа у Достоевского, кроме позиции героев, осуществляются — как свидетельствует повествовательная структура в «Идиоте» — по крайней мере, два ракурса восприятия фактов, две особые точки зрения на «действительность», на «странные», «исключительные» и «фантастические» приключения героев романа: первый — это повседневный, непосредственный, фиксирующий одни только факты и общий слух о них, чаще всего без особых объяснений (уровень повествователя), и, второй — это особенный эстетический, эпически детализованный, «скрытый» взгляд автора, организующий эти факты согласно законам природы объективной эпической поэзии, осмысляющий самую сущность, внутреннюю закономерность фактов, без особых непосредственных авторских рассуждений, без слов от автора (уровень художника-эпика).

В романе «Идиот» так и создается *двойная авторская дистанция*:

1. к предмету изображения и познания (к реальной действительности), та, которая выражается через параллельное самодвижение судеб множества центральных и побочных характеров во внутренней, сюжетной структуре его романа, и

2. к изображаемому (к «романной действительности» героев), та, которая реализуется во внешней, повествовательной структуре произведения в силу того, что отграничивая от себя в том числе и сферу повествования, Достоевский объективирует движение повествователя.

2. Внутрироманная дистанция и ракурс повествования

В чем же состоит особенность этой первой, «внутрироманной» эпической дистанции у Достоевского⁴?

Дело в том, что полное воплощение художественных мыслей Достоевского конкретизируется в полном, завершенном эпическом образе персонажа. Эпи-

⁴ Дьюла Кирай вполне обоснованно и справедливо проводит разграничение двух форм и уровней дистанции в структуре повествовательной эпики: «первичные» и «вторичные». (Кирай Д. К типологии романического мышления в русской литературе XIX века. *Studia Slavica Hungarica* XIX., 1973., pp. 105—115.). Но при более детальном разграничении этих уровней эпической дистанции оказывается, что в структуре повествования, в известном смысле, осуществляется *внешнероманная* дистанция автора, а в уровне сознания и судьбы героев — в основном, *внутрироманная* дистанция.

ческий образ в поэтике Достоевского — персонаж с характерным для него (и соответствующим ситуации) процессом актов. Но сущность эпического образа в романах Достоевского — это *полный и закрытый судьбой ряд*, полный кругооборот внешних и внутренних поступков и их последствия для романной личности. Ведь именно судьба, взаимосвязанный — социальный — продукт действия героя и воздействия на него жизненного уклада, отраженного в романе, и завершает у этого писателя процесс актов, лицо и дело героя. Благодаря этой взаимосвязи становится полным и закрытым образ — как раз в эпическом смысле. Именно это: выраженный в романе внутренний закон в повторяемости специфических актов героя и типических контра-актов со стороны социального уклада отраженной жизни, ритмическое повторение-разоблачение логики такой взаимосвязи в процессе сознания и судьбы, такая стереотипия проявления двух рядов детерминаций (в форме личной и общественной), завершающаяся конкретным социальным продуктом, *судьбой* персонажа — и предоставляет Достоевскому твердую почву для эпической дистанции к изображаемому. Социальная завершенность героев судьбой обеспечивает романиста такой могучей объективной опорой художественного видения, эпического мышления, что овладев таким видением, такой социальной опорой (судьба), — по его словам — пожалуй, «можно даже рассчитывать без ошибки» в художественном выполнении, в том числе, и повествовании. Обдумав таким образом полный и закрытый эпический образ, в основе с логикой полного кругооборота внешних и внутренних поступков — т. е. завершенный судьбой действие — главных героев, Достоевский приступает к решению проблем повествования⁵.

Однако тут-то и возникает необходимость вывести *посредника-рассказчика*, такое подставное лицо, которое не удалено во времени (подобно автору, рассматривающему и оценивающему своих героев согласно той перспективе, что дано ему в романных судьбах героев в конце произведения как необходимый результат и социальный продукт их деятельности), и который — повествователь — мог бы передавать все события фабулы, весь этот как бы телеологически организованный автором процесс актов героев с *актуальным* (недистанцированным), но не «сильным» взглядом на них; т. е. без той могучей опоры, что дается читателю лишь в конце действия, с «временным удалением», и в результате наблюдения такого рассказанного процесса событий, действий, завершения личной и общественной судьбы центральных персонажей.

Достоевский-творец ретроспективно — разрешением романной ситуации «Идиота» в аспекте завершения центральных судеб (Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин, генерал Иволгин, Ипполит) — и создает целенаправленное эстетическое построение романа, телеологический романский сюжет, объективный ход действия, движущийся по своим внутренним законам к этому конечному результату (судьба) на основании логики сцепления поступков главного героя и множества параллельных рядов реакций со стороны остальных персонажей.

⁵ Об этом подробнее см. в нашей статье: Генезис идеи «прекрасного человека» и движение замысла романа «Идиот» (Соотношение концепции человека и романа). *Studia Slavica Hungarica XXI.*, 1975., pp. 309—331.

Между тем как повествователь передает все эти акты, события и другие факты фабулы без аспекта *завершенных романских судеб*, без перспективы *временного удаления*, а, разумеется, не будучи в состоянии до конца верно осмыслить подлинное значение им рассказанных в каждый данный момент. Акт героя для автора и для «имеющего глаз» читателя является фактором самовыражения и выражения мира героем, органическим элементом романного цикла деятельности, полного кругооборота актов персонажа в аспекте завершенной судьбы, тогда как для рассказчика поступок, событие и другие факты фабулы суть моменты, входящие только в ряд прошедших событий, рассказанных уже в процессе повествования им самим, — а не в известный телеологический кругооборот, не во внутренне упорядоченный ряд, целенаправленное эстетическое построение. Выведением фиктивного посредника-повествователя осуществляется, таким образом, вторая точка зрения, актуальный, эмпирический, псевдо-авторский взгляд в «Идиоте» — не эстетическое, а наоборот, непосредственно-повседневное, «натуралистическое» отношение к действительности: ракурс и дистанция повествователя.

Все дело в том, что фиктивный рассказчик «Идиота» — это не «хроникер», не «летописец», который например, приступал бы — как в «Бесах» — «... к описанию недавних и столь странных событий...» *после* завершения этих событий. В «Бесах» отношение рассказчика-хроникера к изображаемому наглядно выражается в следующей его фразе: «Теперь, когда уже все прошло и я пишу хронику, мы уже знаем, в чем дело; но тогда мы еще ничего не знали, и естественно, что нам представлялись странными разные вещи»⁶. В том-то и состоит самая существенная разница — с точки зрения поэтики — между рассказчиками «Идиота» и «Бесов», что во втором романе «летописец нашего города», приступающий к пересказу всех событий после завершения их, имеет возможность по-своему осмыслить, оценить их в целом. Между тем в «Идиоте» повествование ведется о событиях, протекающих *одновременно с рассказыванием* о них, т. е. как бы на глазах рассказчика, лишенного тем самым *временной дистанции* к изображаемому фактам и процессам, а отсюда и возможности до конца правильного осмысления «странных приключений» героев. «Хроникер» в «Бесах», наоборот, как будто бы уже знает, «в чем дело» — по крайней мере, как он думает. Однако его «знание» далеко не убедительное, крайне субъективное. Эту субъективность и мотивирует Достоевский-творец тем обстоятельством, что назначает его действительным и полноценным представителем известного круга людей, и, разумеется, носителем их общественного мнения.

В «Идиоте» же более высокая степень объективности повествования обусловлена тем, что тут *совпадают повествовательное время и время движения сюжетного действия*. Однако такое объективное повествование и в этом романе реализуется только при тех условиях, когда функционирует основное эпическое единство романа — единство пространства и времени, необходимое в повествовательном искусстве вообще для сюжетного движения.

⁶ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 10 томах, т. 7, 1957, стр. 221.

3. Пространственно-временной принцип повествовательного сюжета

Если же исходить из элементарного положения об обязательном для сюжетного движения в эпике единстве временной и пространственной условностей, то сам собой напрашивается вывод: сюжетное движение — взаимообусловленное движение героев в ситуации — и в «Идиоте», как вообще в повествовательных произведениях, возможно лишь при *синхронизме*, при полной неразрывности как пространственной последовательности (относящейся в данном случае к повествователю) так и временного ряда (относящегося в данном случае к главному герою). Нарушение синхронизма этих двух рядов, т. е. нормальной неразрывности эпических условностей пространства и времени, всякий раз неизбежно приведет к тому, что реальное развитие действия, эпическое самодвижение сюжета — вместе с тем и однолинейность движения сюжетного времени — будет прервана. А значит, определенный отрезок времени и некоторые связанные с ним события не будут развернуты сюжетно, что в свою очередь и повлечет за собой впечатление убыстрения течения романного времени, с одной стороны, а с другой — введение особых приемов повествования как бы для преодоления «недостатков», возникших вследствие данного временного интервала.

Своеобразие и интерес романа «Идиот» в этом отношении заключается в том, что пространственная последовательность построения сюжета взаимосвязана с соответствующей структурой воплощения точки зрения повествователя, а временная последовательность в свою очередь — с временным рядом процесса поступков и движения судьбы главного героя романа, Мышкина. Таким образом, однолинейность и однонаправленность сюжетного времени в «Идиоте», с одной стороны, подчиняется изображению определенного отрезка жизненного пути Мышкина, а отсюда и временной последовательности процесса внешних и внутренних актов героя в этот цикл его деятельности. Но с другой стороны, оно определяется тем, что ряд эпико-пространственных феноменов, входящих в кругозор и слово рассказчика, не выходит за пределы *петербургско-павловских* координат пространства-круга «общества камелий, генералов и ростовщиков» (112); между тем как внимание повествования сосредоточено преимущественно на приключениях князя. Отсюда вытекает, что сюжетная последовательность эпического пространства и времени, синхронность этих двух рядов эпических условностей в «Идиоте» решающим образом зависит от того, где именно протекает деятельность (использование времени) Мышкина.

1. Если она протекает внутри визуального горизонта рассказчика, охватывающего лишь петербургско-павловские феномены пространства, тогда эпическое единство и сюжетная последовательность пространства и времени восстанавливается. И восстанавливается в силу того, что протекающее в России личное использование времени Мышкина — т. е. претворение им своего «идеального» временного ряда в ряд пространственный, в реальный процесс поступков, направленный на «восстановление погибшего человека» — вызывает романский интерес постольку, поскольку испытывается оно практикой именно в данном пространстве развернутыми ответными рядами использования времени остальных персонажей. Ибо в результате этого петербургско-павловского использования времени Мышкиным, восстанавливается также независимое и отдален-

ное от взгляда и воли повествователя самодвижение героев в ситуации. Но вызывается вместе с тем и слово этого «постороннего наблюдателя» о проявлениях этого сюжетного движения — самодвижения, упорядоченного однако, вовсе не волей рассказчика и актом повествования, — несмотря на то, что объективируется оно при помощи его словесной деятельности — а именно известным эпическим единством пространства и времени романа, которое подчиняется лишь художественной воле, лишь осуществленному в «Идиоте» ряду поэтических мыслей романиста. Слово же рассказчика в этой функции есть не что иное как собственно *сюжетное повествование*: предметное слово, которое — согласно рассмотренной выше повествовательной концепции автора «Идиота» — воспроизводит внешние и внутренние поступки персонажей, события и другие компоненты фабулы без лишних высказываний, объяснений и отступлений от лица повествователя. Объективность повествовательной манеры здесь определяется тем, что рассказчик, в слово которого входят компоненты фабулы, может довольствоваться простой передачей событий, протекающих как бы «на глазах», одновременно и синхронно с его словесной деятельностью. Ибо внутренняя идея, объективная логика, воспроизведенного им предметного ряда и фабульного движения — как внешней формы этой идеи, ряда поэтических мыслей автора — соблюдается самим романистом, который при помощи этих средств изображения детализует становление характера героев и романной ситуации, стремясь воссоздать эпическую модель движения самой «могучей сущности жизни» петербургско-павловской России. Она же, эта «могучая сущность» русской жизни и ряд поэтических мыслей автора о ней и объективируется в сюжетном движении (и разрешении ситуации) романа, вовсе не нуждаясь в особых объяснениях от лица рассказчика. Следовательно, слово в функции сюжетного повествования не «безголосое» и не «чисто осведомительное»: оно дает факт с авторским «голосом», ибо этот факт (деталь эпической изобразительности) является каузальным элементом в цепи того сюжетного движения, в котором реализовался ряд поэтических мыслей Достоевского — независимо от того, осознал ли рассказчик подлинный смысл, действительное назначение данного факта в этом целенаправленном эпическом построении, т. е. осмыслил ли причинную связь, самую целевую устремленность ряда поэтических мыслей в сцеплении фактов, или нет.

2. Если же деятельность Мышкина протекает вне этих петербургско-павловских эпико-пространственных условий, а значит, за пределами визуального горизонта повествователя, тогда самодвижение сюжета, упорядоченное эпическим единством пространства и времени, прерывается, нарушая тем самым и однолинейность и эпическую последовательность сюжетного времени тоже. В то же время и сюжетная динамика — само собой разумеется — становится условной. И все это есть результат того, что отсутствие в столичных кругах Мышкина, героя — «сюжетоносителя», а отсюда, носителя временного фактора в романе «Идиот», вызывает объективное нарушение романного «хронотопа», точнее говоря, эпического единства пространства и времени. Вследствие этого для повествователя — принужденного разглядывать и фиксировать движение князя только лишь в условиях «пространства» столичной жизни средних слоев дворянства конца 60-х годов — игнорируется возможность непосредственной

передачи действительных фактов действия. Вот почему обращается иногда повествователь «Идиота» то к конкретному истолкованию событий отдельными персонажами, то к более неопределенным источникам: «слухам», «сплетням», «известиям». Среди них и стремится найти он подходящую интерпретацию неизвестного для него ряда событий. Отпадает такая возможность непосредственной передачи фактов для рассказчика в силу того, что ситуация переказа (словесной деятельности рассказчика и повествовательное время) не совпадает с ситуацией движения переданных реальных событий (изображенное и выраженное время); а следовательно, рассказчику приходится воспроизвести в своем субъективном осмыслении факты и события, которые происходили не «на его глазах»; т. е. он вынужден один восстановить причинную цепь этих фактов и событий и, тем самым взять на себя и оценочную функцию. Таковую форму рассказа в романе «Идиот», которая фиксирует не самый объективный ход событий, а лишь субъективное его истолкование в соответствии с восприятием выведенного персонажа (или же нескольких персонажей) или повествователя, мы назвали условно «псевдосюжетным» повествованием⁷.

В связи с этим следует обратить внимание на жанровую специфику единства пространства и времени в повествовательном искусстве вообще. Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений в романе М. М. Бахтин назвал «хронотопом». Тем самым в его концепции вполне правильно с гносеологической точки зрения утверждается абсолютная неразрывность этих двух эпических факторов⁸. Однако невозможно не обратить внимания на то часто встречающееся в повествовательном искусстве явление, что иной раз — в частности и в «Идиоте» — нарушение полной неразрывности рядов пространства и времени реализуется как особая разновидность эпических форм проявления художественной воли автора во внешней структуре повествовательного романа, и что подобный разрыв идет вовсе не в ущерб художественным достоинствам произведения, а даже напротив: он может сыграть весьма значительную роль в сюжетной, а следовательно, и идейной последовательности эпической структуры романа. Пример «Идиота» свидетельствует о том, что в аспекте онтологическом нарушение «хронотопа» (в искусстве прозы) вполне возможно, и даже входит в художественную концепцию романа. Ведь «псевдосюжетное» повествование, как результат такого сознательного нарушения, «остранения», представляет собой чисто повествовательное время, т. е. хронологическую последо-

⁷ Понятие «псевдосюжетного» повествования мы берем из статьи: Белоброва О. А., Творогов О. В., Переводная беллетристика XI—XIII вв. (В кн.: Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе, 1970, стр. 163.) Но мы употребляем это понятие несколько в ином ракурсе, вовсе не снижая его художественного значения, и не считая его внешним по сравнению с собственно сюжетным повествованием, как представляется вполне правомерным такое различие в упомянутой статье. В романе «Идиот» «псевдосюжетное» повествование несет большую смысловую и художественную нагрузку.

⁸ Бахтин М. Время и пространство в романе, *Вопросы литературы* № 3, 1974, стр. 133—179.

вательность *словесной деятельности* рассказчика, но ни в коем случае не сюжетное время *хода событий* (идушего от автора), действительно требующего известной неразрывности, полного единства эпических условностей пространства и времени. Здесь совершенно конкретно ощутима разница между авторским «словом» и словом повествователя, который предоставляет нам модель действительности как самую реальную действительность; в его кругозор и не может входить — разве только в случаях пародии на повествователя в романе — сознание разницы между моделью и действительностью, между тем как автор как раз и стоит между этой моделью — преподнесенной повествователем в качестве действительности — и самой реальной действительностью вне модели романа. Абсолютная же неразрывность пространства и времени в повествовательных жанрах до конца никогда не может быть осуществленной. Она возможна, и больше того, является принципиальным условием в случае драматической типизации, т. е. в случае, когда нет необходимости в повествовательной форме для выражения изображаемой стороны уклада жизни, ибо этот уклад в драматической форме до конца персонифицируется, и сталкивается в характере деятельности и в сознании выведенных лиц при условиях абсолютного единства и неразрывности сценических условностей пространства и времени. Полная персонификация поглощает время и пространство, соотношенное в диалогах, монологах и в зримых (жест) столкновениях действующих лиц.

Как было сказано, «псевдосюжетное» повествование в романе «Идиот» — результат осознания условности сюжетного развития внутри самой модели; условности, вызванной именно нарушением «хронотопа», как бы исчезновением времени, вернее, отсутствием Мышкина, носителя временного фактора романа, в поле зрения повествователя. Поскольку же остальные персонажи существуют в своем объективном эпическом самодвижении лишь в момент реакции на поступки Мышкина и изображаются только в соприкосновении с ним, то повествователь и не в состоянии точно передать, отразить в сюжете события, участниками которых они являются, если князь оказывается за пределами его визуального горизонта. В таких случаях повествователь передает не действительные события жизни Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны и других героев романа, а только субъективное истолкование другими персонажами «странных приключений» князя и связанных с ним остальных героев. «Псевдосюжетное» повествование воспроизводит не реальные факты жизни героев, а лишь «чужое слово» о них — слово, которое чаще всего отражает — правда, в систематизации рассказчика — только «всеобщее негодование публики» (476) по поводу приключений князя, то есть общественное мнение, сложившееся в известном петербургско-павловском кругу, в рамках тех пространственных феноменов, которые являются центральным полем воплощения ракурса повествования. Или же выражает это повествовательное слово — в случае прямого, лирически-открытого высказывания рассказчика — его личное мнение, которое всегда расходится с упомянутым общественным мнением.

Таким образом, повествователь в «Идиоте», в отличие от «хроникера» в «Бесах», не является носителем чьих бы то ни было взглядов, а лишь *посредником общественного мнения* тех лиц романа, которые причисляются им к «известному общественному слою» (8) столицы. Когда Мышкин не перемещается

в эпико-пространственных условиях этого круга персонажей (внутри поля зрения рассказчика), повествователь, лишенный возможности следовать за ним и продолжать повествование о его действиях, и вынужден, по воле Достоевского, довольствоваться передачей этого общественного мнения, разных слухов и интерпретаций, распространяемых о Мышкине — а также о некоторых других персонажах — в той сфере изображаемой жизни, которая воплощается, в силу той же художественной воли, в рамках эпического пространства романа «Идиот».

Об этом свидетельствует также анализ типов эпического слова в структуре «псевдосюжетного» повествования.

4. Типология «псевдосюжетного» повествования

Структура «псевдосюжетного» повествования в романе «Идиот» знает три основных типа эпического слова: 1. слово, изображающее факты в соответствии с восприятием одного не выведенного персонажа; 2. слово, дающее изображаемый факт или явление через призму восприятия определенного круга персонажей; и наконец, 3. слово, воспроизводящее факты и явления в лирическом осмыслении, в форме монолога рассказчика, направленного прямо на читателя.

1. Эпическое слово, изображающее факты в соответствии с восприятием одного не выведенного персонажа, как правило, не сливается до конца и окончательно с позицией, кругозором данного персонажа, даже если ракурс повествования в некоторых случаях в большой степени приближается к точке зрения затронутого лица⁹. В этих микротекстах повествовательное слово неизбежно насыщается «чужим голосом» персонажа, но полностью им никогда не поглощается: *дистанция рассказчика* по отношению к этому «чужому голосу» каждый раз проявляется в его особых оговорках (ср. третий тип эпического слова). Эта разновидность повествовательного слова встречается, например, при воспроизведении рассказчиком «хлопотливого случая» Тоцкого с Настасьей Филипповной (почти весь текст 4 главы первой части): «Этот мудреный и хлопотливый „случай“ (как выражался сам Тоцкий) начался еще очень давно...» и т. д. и т. п. (35). Речь рассказчика, прибегнувшего в данной главе «к помощи некоторых пояснений для прямой и точнейшей постановки... отношений и обстоятельств», дает всю предысторию романного конфликта этих двух персонажей в соответствии с восприятием этого «случая» Тоцким. Однако такой субъективный аспект изображения фактов в большинстве случаев рассказчика не удовлетворяет, ибо «глубокий взгляд на вещи» персонажа в конце концов не дает даже ему положительного объяснения насчет той самой сущности «отношений и обстоятельств», для выяснения которой рассказчик и обратился к интерпретации событий героем. Поэтому неудовлетворенный, он в подобных случаях может обратиться к т. н. «слухам» (как и в случае нашего примера: «...иные из обстоятельств являлись еще в виде слишком неопределенных слухов. Например...» и т. д.; 43). Но чаще всего он возвращается прямо к сюжет-

⁹ На эту особенность рассказа в романах Достоевского впервые указал М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, 1972, стр. 430—433.

ному повествованию, в котором воспроизводит он фабульное движение, упорядоченное известными эпическими условиями единства пространства и времени, развертывающееся уже «на его глазах».

2. Второй тип слова в «псевдосюжетном» повествовании — эпическое слово, изображающее факты и явления фабулы в соответствии с восприятием нескольких персонажей или в субъективном плане восприятия определенного круга лиц романного мира («слухи», «сплетни», «известия», «сведения» и т. п.).

Автор обычно заставляет своего рассказчика прибегнуть к передаче «слухов», как правило, всегда после определенного временного интервала в изображении действия. Соответственно этим интервалам в сюжетном движении романа, повествователь приводит «слухи» а. о последних эпизодах т. н. «хлопотливого случая», совершившихся до начала сюжетного действия, т. е. до «двадцать седьмого ноября» (конец текста 4 главы первой части), б. о «приключениях князя в Москве» и в провинции за время его шестимесячной отлучки из Петербурга, т. е. за протяжении времени между действием первой части (27 ноября) и началом действия второй части («Был июнь в первых числах — 1 глава второй части) и наконец, в. о «последних приключениях этой истории», происшедших за протяжении двух недель после встречи Аглаи и Настасьи Филипповны («Две недели спустя, то есть уже в начале июля» — первая половина 9 главы четвертой части).

Обращение рассказчика к «слухам» каждый раз мотивируется его желанием дать, вернее, найти объяснение «странных» событий, приключений и всяких изменений в положении героев за определенный, сюжетно не развернутый отрезок времени действия, и, в то же время, утверждением повествователя о своей неосведомленности и некомпетентности относительно подобных объяснений. Например: «Прошло две недели после события, рассказанного в последней главе, и положение действующих лиц нашего рассказа до того изменилось, что нам чрезвычайно *трудно приступить к продолжению без особых объяснений*. И однако, мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности без особых объяснений, и по весьма простой причине: потому что сами, во многих случаях, *затрудняемся объяснить происшедшее*» (475). Но «простое изложение фактов» — это не изложение «простых», действительных фактов. Дело в том, что поскольку тут воспроизводятся повествователем лишь «факты», которые доступны ему — обращающемуся в пределах петербургско-павловской пространственной системы — по «слухам», распространяемым в «обществе камелий, генералов и ростовщиков» (Тоцкий, Епанчин, Птицын и др.) и распространяющимися т. н. «господами всезнайками» (Лебедев, Келлер, Птицын, Варвара Птицына, Дарья Алексеевна и др.); ср.: Невероятный анекдот распространяется «...мало-помалу по всем улицам, соседним с дачами Лебедева, Птицына, Дарьи Алексеевны, Епанчина...» (476); известия «...занесены были к Епанчиным Варварой Ардалионовной...» (151), «...которая могла знать и, конечно, знала все, что знал Птицын о князе и о пребывании его в Москве. А Птицыну могло быть известно даже больше, чем всем» (152) и т. д. и т. п.

Однако «слухи», приведенные с целью как будто разъяснения «странных приключений», на самом деле никогда и ни в какой степени не удовлетворяют

рассказчика. Сделанные им оговорки на этот счет и свидетельствуют всякий раз о том, что он считает необходимым отграничиться от этих «фактов» и не доверять их источникам: «Доходили, правда, к иным, хотя и очень редко, кой-какие слухи, но тоже большею частью странные и всегда почти один другому противоречившие» (149); «Но кроме этих, весьма точных обстоятельств, нам известны и еще некоторые факты, которые решительно нас сбивают с толку, именно потому, что противоречат с предыдущими» (477); «Таких странных фактов перед нами очень много, но они не только не разъясняют, а, по нашему мнению даже затемняют истолкование дела, сколько бы их ни приводили. . .» (478).

«Слухи» не удовлетворяют повествователя, оказывается, именно потому, что исходят они от — и отражают образ мыслей — тех людей, которые причисляются им к «обыкновенному», «ординарному» большинству. Такое отрицательное отношение к носителям «слухов» со стороны повествователя всегда подчеркивается в его речи особо. Однако анализ этого отношения уже приводит нас к следующей разновидности повествовательного слова.

3. Третий тип слова в структуре «псевдосюжетного» повествования — монологическое слово фиктивного рассказчика, выступающего от своего лица с «лирическим» или «публицистическим» отступлением. В одних случаях это слово призвано обеспечить лазейку рассказчику, лишенному возможности до конца правильно осмыслить и верно прокомментировать внутренний смысл событий. (Ср.: «Не забудем, что причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем, и редко определенно очерчиваются. Всего лучше иногда рассказчику ограничиваться простым изложением событий. Так и поступим мы при дальнейшем разъяснении теперешней катастрофы с генералом. . .», 402.)

В других же случаях «лирическое отступление» в повествовательной речи направлено рассказчиком на *отграничение своей позиции от позиции персонажей*, субъективность взгляда которых отразилась в воспроизведении некоторых событий. Не случайно поэтому, что повествователь — тот самый, который, отказываясь от разъяснения прошедших под залогом недостаточной осведомленности, или некомпетентности так часто прибегал к «помощи» слухов — в своих «лирических» монологах, пожалуй, упорно стремится скомпрометировать носителей и доказать недостоверность источников как раз тех же слухов. Тем самым он как бы предупреждает читателя о том, что он далеко не согласен с такими интерпретациями, бытующими в «обществе Генералов» и распространяющимися «господами всезнайками», как например, уже в первой главе романа, при первой встрече с ними: «Эти господа всезнайки встречаются иногда, даже довольно часто, в известном общественном слое. Они все знают, вся беспокойная пытливость их ума и способности устремляются неудержимо в одну сторону, конечно за отсутствием более важных интересов и взглядов. . . Под словом «все знают» нужно разуметь, впрочем, область довольно ограниченную. . .» (8).

Во втором, более обширном — «публицистическом» — монологе (1 глава третьей части) рассказчик уточняет и углубляет характеристику «известного общественного слоя», в котором — как он говорит — «. . . чин генерала считался

за предел русского счастья и, (...) национальным идеалом спокойного, прекрасного блаженства», в котором «приличный недостаток оригинальности» составляет качество человека дельного и порядочного. В чем же состоит «приличный недостаток оригинальности» русского практического человека? Ответ рассказчика-«публициста» звучит так: «Недостаток оригинальности и везде, во всем мире, спокон века считался всегда первым качеством и лучшею рекомендацией человека дельного, делового и практического, и по крайней мере девяносто девять сотых людей (это-то уж по крайней мере) всегда состояли в этих мыслях, и только разве одна сотая людей постоянно смотрела и смотрит иначе» (269). Кроме того, по мнению рассказчика, самый существенный недостаток оригинальности проявляется в том, что эти «девяносто девять сотых людей» смотрит на вещи, «не понимая факта вполне» (270). Сомнения и быть не может: начиная с первых страниц романа повествователь считает необходимым четко и ясно отграничить свою точку зрения, свой взгляд на вещи от взгляда «ординарного большинства», к которому он причисляет как весь «известный общественный слой», так и людей, которых называет «господами всезнайками».

Такое поведение рассказчика является последовательным; и не только в тех особых и сравнительно редких случаях, в которых он прямо обращается к читателю с длинными монологами, «публицистическими» выступлениями от своего лица; подобные его оговорки легко могут быть выделены также и во всех тех ситуациях, когда им приводятся «слухи» или отдельные высказывания того или иного «ординарного» персонажа. Так например, в первой половине 9 главы четвертой части романа (в которой говорится о том, что «почти все общество» принялось «рассказывать одну и ту же историю, на тысячу разных вариаций, о том, как один князь, произведя скандал в честном и известном доме ...» и т. д.) рассказчик опять обращается к иллюстрации «скандала» и событий в соответствии с искаженной картиной, составленной «господами всезнайками»: «Самое тонкое, хитрое и в то же время правдоподобное толкование оставалось за несколькими серьезными сплетниками из того слоя разумных людей, которые всегда, в каждом обществе, спешат прежде всего уяснить другим событие... По их толкованию...» и т. д. и т. п. (476). Отрывок, демонстрирующий «их толкование» и на этот раз кончается известным комментарием-оговоркой, свидетельствующей о дистанции рассказчика к «ординарному» большинству: «Это объяснение показалось весьма вероятным и было принято большинством дачников, тем более, что подтверждалось ежедневными фактами. Правда, множество вещей оставались неразъясненными...» (477). Но точных разъяснений и окончательных ответов не знает и он.

Однако прямое монологическое — обращенное к читателю — слово, «литерическое» отступление рассказчика иногда свидетельствует и о том, что не находя успокоительного ответа и стараясь все-таки занять твердую позицию по отношению к рассказанному им, повествователь может склоняться — хотя и кратковременно — к мнению представителя «известного общественного слоя». Так например, приближаясь к концу повествования о «странной» истории героев романа, а потому чувствуя необходимость подытоживания, окончательных объяснений, рассказчик — согласно своей привычке — сначала отказывается от них: «И вот, если бы спросили у нас разъяснения, ... то мы, признаемся,

были бы в большом затруднении ответить» (477). Но несколько ниже он формулирует недвусмысленное, хотя все еще довольно колеблющееся, суждение: «Представляя все эти факты и отказываясь их объяснить, мы вовсе не желаем оправдать нашего героя в глазах наших читателей. Мало того, мы вполне готовы разделить и самое негодование, которое он возбудил к себе даже в друзьях своих... Вообще же мы вполне и в высшей степени сочувствуем некоторым, весьма сильным и даже глубоким по своей психологии словам Евгения Павловича...» (479). Слово рассказчика, насыщающееся тут «голосом» Евгения Павловича, с одной стороны представляет возможность для *разграничения повествовательной и авторской точек зрения* в самой сфере повествования. Совершенно очевидно, что если Достоевский, допустим, в оценке русских либералов может отчасти согласиться с Евгением Павловичем, то такая общность их позиций вовсе не возможна в отношении «положительно прекрасного человека»¹⁰. С другой стороны, такое приближение ракурса повествования к точке зрения персонажа и сопутствующее *снижение дистанции рассказчика к изображаемому* явно говорит о том, что мнимый «автор-рассказчик» в «Идиоте», легко осуждающий форму жизни и образ мысли известного «ординарного» большинства («девяносто девять сотых людей»), в случае той «одной сотой людей», что представляют собой «оригинальные», разумеется, действительные герои романа (Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин, Аглая, Ипполит), он недоуменно останавливается перед их «приключениями» и «скандалами» — его интеллектуальный уровень не позволяет ему постигнуть действительного смысла содержания поступков, бунта и судьбы героев, т. е. самой внутренней идеи этого содержания, идущей от автора.

5. Интеллектуальный образ фиктивного рассказчика

Дело в том, что эпическая детерминированность героев романа у Достоевского проявляется как на уровне внешних так и внутренних актов; между тем как — в основном тоже эпическая, (мы старались это доказать) — объективированность и определенность фиктивного рассказчика в «Идиоте» (как проявление художественной воли романиста объективной манеры, не вмешивающегося своим открыто-личностным, неэпическим отношением, непосредственно лирическим словом во внутренний мир, и даже во внешнюю повествовательную сферу своего романа) может реализоваться лишь на уровне внутренних актов, в его словесно-интеллектуальной деятельности. И именно потому, что рассказчик в этом произведении не имеет экзистенциального отношения к романной действительности; не является действующим лицом изображенной коллизии, ни в качестве центрального персонажа, как например, рассказчик «Подростка», ни — побочного хотя бы персонажа, как скажем, «хроникер» в романе «Бесы». А поскольку повествователь не имеет в романном «мире» экзистенциального отношения к жизни, а только интеллектуальное, — не предме-

¹⁰ Тем более, что для Достоевского Евгений Павлович — «последний тип русского помещика-дворянина» (280), «блестящий характер, легкомысленный, скептический, настоящий аристократ, без идеала (нет того, что мы любим, и в этом разница с Князем), который «... постоянно смеется над Князем...» (273—274).

ченное внешней деятельностью в пространстве, а значит, и не проверенное жизненной практикой — его уровень сознания о «мире» (о героях и событиях им рассказанных) не достигает не только авторской глубины видения жизни, но даже и потолка сознания главных героев. Ибо герои романа (Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин, Ипполит) в мере осознания своей судьбы в конце романа, а в случае Мышкина (как и Раскольникова, Ставрогина и Ивана Карамазова) даже в ходе событий, обычно перерастают (т. е. элементарно-эпически, буднично дистанцируют) свое «лирическое» отношение к миру и к самому себе.

Отсюда понятно и то, почему необходимо Достоевскому подставное лицо рассказчика, точнее говоря — непроверенное практикой «лирическое» сознание и *монологическое слово* «постороннего наблюдателя» (150) романного мира. Все дело в том, что и сам художник-эпик познает жизнь и испытывает историческое значение — персонифицируемых в лице и стремлении героев — «новых требований» (неосознанного героями экзистенциального отношения реалистически изображенных самосознаний, «лирических» сознаний своих героев) в том же художественном процессе, для словесного воспроизведения которого и вызвано им к жизни подставное лицо рассказчика, с тем, чтобы не нарушая этого порядка вещей, не вмешиваясь в самодвижение характеров воссоздать объективную модель движения «могучей сущности жизни» — «без слов от себя»¹¹. А ради познания этой более глубокой «истины» (закона), более глубокой, впрочем, чем та, которая представлена в содержании отдельных главных, или всех вместе взятых «лирических» сознаний и героических стремлений лиц романного мира, Достоевский привносит в жертву не только «постороннего наблюдателя»-рассказчика с фетишизированным сознанием, но и самих близких для него самого героев с — более или менее — тоже фетишизированной, но зато еще очень привлекательной «поззией» сопротивления этому губительному для личности миропорядку.

Осуществить эпическую дистанцию во внешней структуре романа, а значит, объективировать сферу повествования в «Идиоте», означало для Достоевского создать *интеллектуальный образ* фиктивного рассказчика при помощи организации полного эпического кругооборота внутренних актов, закрытого цикла психологической деятельности не просто словесного воспроизводителя — как это имеет место в случае «нулевого рассказчика» романа «Преступление и наказание» — но в то же время и «постороннего наблюдателя» романного «мира» с ярко ощутимым, иногда даже открыто личностным отношением к нему, к этому, входящему в его слово «миру».

Суть как раз в том, что каждый речевой акт повествователя в «Идиоте», с одной стороны, воспроизводит факт фабулы, т. е. являет собой выражение романного «мира» (детали предметного ряда и фабульного движения), с другой же стороны, является и самовыражением рассказчика, т. е. выражением его интеллектуального отношения к воспроизводимому им самим факту. Полный роман-ный цикл речевой деятельности рассказчика, таким образом, осуществляет *двойной ряд эпических единиц романного «слова»*. В двухмерной повторяемости-рифмовке эпических блоков, единиц, входящих в слово рассказчика, выражается:

¹¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 2, стр. 190—191.

1. не только предмет повествования (фабула), но вместе с тем и особая логика этого предмета (сюжет) и 2. не только интеллектуальное отношение рассказчика к этому предмету, но и особая логика повторяемости-рифмовки его актов в этом интеллектуальном отношении: объективная закономерность, «психологическая логика» самодвижения образа фиктивного рассказчика. В то же время этот двойной ряд эпических единиц представляет собой не что иное как отражение в уровне повествовательного слова *двойной эпической дистанции* романиста или (а это лишь иная формулировка для определения той же сущности): *эпико-повествовательной формы* связи между субъектом творца и объектом изображения.

Вот почему, кстати, не выдерживает критики «монологическая» позиция, которая усматривает в романном слове у Достоевского т. н. «авторскую речь», поглощающую даже диалоги персонажей — игнорируя тем самым эпическую дистанцию, осуществленную в «Идиоте» при помощи выведения повествователя-посредника; равно как и «полифоническая» концепция «безголосия» повествовательного слова, которая же исключает возможность проявления «голоса», художественной воли и позиции романиста в сфере повествования и по отношению к повествователю — аннулируя тем самым повествовательную форму связи субъекта творца с изображаемым. А ведь анализ повествовательной структуры романа «Идиот» свидетельствует о том, что эпическая дистанция у Достоевского не только не исключает, а наоборот, предполагает повествовательную форму связи романиста и изображенной в романе действительности.

*

Есть в романе «Идиот» текст, который представляет собой непосредственно авторское — неэпическое — слово; по справедливому замечанию известного советского исследователя романа и творчества Достоевского, это — рассуждения писателя, посвященные эстетическим вопросам соотношения «жизненной правды и типичности в искусстве»¹². Но это собственно авторское «эстетическое отступление» в повествовании — и по содержанию и по форме — необходимо отличать от «лирических» и «публицистических» монологов повествователя. Тем более, что самые общие рассуждения рассказчика (в вступлении к третьей части) о «деловых и практических людях» имеют в центре внимания тот самый вопрос об «ординарности», что потом ставится в известном месте и Достоевским-«эстетиком». Однако, как было показано, этот монолог рассказчика, в котором он считает неминуемым «сказать несколько пояснительных слов о знакомом нам семействе Епанчиных», с одной стороны служит характеристике «известного общественного слоя» («деловые» и «практические» представители которого и страдают, по мнению рассказчика, «недостатком оригинальности»), с другой же — является одним из факторов выражения его отношения к этим «ординарным» персонажам романа. А значит, это слово полностью входит в структуру интеллектуального образа рассказчика, следовательно, оно действует внутри модели романа, его функция не выходит за пределы эпико — повествовательной сферы.

¹² Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского, 1964, стр. 269—271.

Принципиально иное дело вступление к четвертой части, в котором дается упомянутое авторское размышление, очевидно являющееся «чужим» (как сам Достоевский определил, «похожим на журнальную критику») элементом в тексте эпического повествования. «Чужим» именно (и только) в том смысле, что этот микротекст не входит ни в структуру образа героев, ни — повествователя, да и по содержанию своему касается проблем, которые никак не могут входить в их кругозор, ограниченный романом «миром». Дело в том, что тут Достоевский действительно выступает от своего лица, ставя поднятую уже рассказчиком проблему в совершенно другом плане — «типичности, — как ординарности»; т. е. ставя этот вопрос в аспекте эстетическом, затрагивая более широкие теоретические проблемы отношения романиста к «типам общества», вообще к реальной — а не только конкретно своей романной — действительности (ср.: «...что делать *романисту* с людьми ординарными...?»). Это «эстетическое отступление» Достоевский вводит в повествовательную ткань своего произведения, чтобы дать прямой и открытый ответ первым критикам, недопонимающим, и потому обвиняющим его роман в «фантазмагории», «множестве нелепых лиц и событий», «неестественности и сказочности положений», вмешательстве «субъективной фантазии романиста», «патологическом характере», «неправдоподобности» и т. д. и т. п. Определяя вместе с тем свое эстетическое кредо, Достоевский здесь излагает свойственную его искусству вообще — а «фантастическому Идиоту» в особенности — концепцию реалистической типизации. Концепцию, вполне соответствующую также известным — проанализированным в начале этой работы — высказываниям великого реалиста по поводу своего «особенного» взгляда на действительность, и направленную против «казенного» взгляда на жизнь в искусстве, против «мелкоплавающего» реализма, против натурализма некоторых современных ему — русских и зарубежных — писателей¹³, как бы пародируемых автором «Идиота» в образе повествователя романа — повествователя с характерным для него созерцательным отношением и поверхностным проникновением в жизнь. *Будапешт, 1974 г.*

¹³ Весьма примечательно, что Щедрина — автор единственной в то время достойной оценки романа — в своих высказываниях относительно особенностей реализма Достоевского, тоже противопоставлял его некоторым другим ведущим представителям русской прозы конца 60-х гг. И как раз на том основании, что автор «Идиота» — в отличие от других писателей-реалистов — 1. не отворачивается от «бесформенной фантазмагии данной минуты», а в соответствии со стремлениями лучших и самых передовых умов России, ищет в этой «фантазмагии» опорной точки, 2. признавая законность новых «нарождающихся» требований, демократических интересов. А противопоставленных Достоевскому некоторым — неназванным — «главным деятелям» русской беллетристики Щедрина обвинял в «лиризме», «дидактизме», субъективизме, усматривая в их искусстве «протест против господства реализма», объясняемый тем, что эти писатели отвернулись от «живых форм» жизни из-за ее «фантастический характер». И не случайно подобное поведение сатирик в итоге связывал с защитой «отживающих» интересов. (Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 9, 1970, стр. 411-419.)

Об эстетическом и идеологическом содержании статьи Щедрина подробнее см. в нашей работе: К вопросу об объективной манере Ф. М. Достоевского в романе «Идиот» (Оценка М. Е. Салтыкова-Щедрина). *Annales Universitatis Budapestiensis — Sectio Philologica Moderna* — Tomus V. 1974. pp. 89—101.

Analyse der Erzählung von A. P. Tschechow: „Kummer“ (Tragische Vernichtung der Werte)

L. LIEBER

Tschechow stellt in seiner Erzählung „Kummer“ die letzte, tragische Wendung im Schicksal seines Helden, des Drehers, Grigorij Petrow, dar. Über Tragik wird gesprochen, wenn die Vernichtung von Werten, die für den Menschen von grundsätzlicher Bedeutung sind, stattfindet. Die Intensität der Tragik hängt ab von dem Maß der quantitativen und qualitativen Vernichtung der Werte. Im ersten Teil seines Werkes stellt der Schriftsteller das Wertvolle in seinem Helden dar, dann aber zeigt er die Vernichtung seiner außerordentlichen Individualität. Die Darstellung ist bis zum Ende objektiv. Der Erzähler beschreibt bloß die Ergebnisse seiner Beobachtung; er mischt sich ins Schicksal seines Helden nicht ein; im Gegenteil, er verändert sogar seine Meinung über ihn unter dem Einfluß von dessen Benehmen.

Das wichtigste Ziel von Grigorij Petrow besteht in Heilung seiner kranken Frau. Um dieses Ziel erreichen zu können, muß er einen übermenschlichen Kampf mit der Meinung der Menschen und mit der Natur führen. Gegen sich selbst braucht er nicht mehr zu kämpfen. Dieser Kampf gehört schon der Vergangenheit an. Auch dadurch zeigt Tschechow das Wertvolle der moralischen Natur des Helden in der dargestellten Situation. Sofort in den ersten Zeilen der Erzählung erscheint der handelnde Held; er kämpft gegen seinen tragischen Gegner:

„Токарь Григорий Петров, издавна известный за великолепного мастера и в то же время за самого непутёвого мужика во всей Галчинской волости, везёт свою больную старуху в земскую больницу.“¹

Aus dem ersten Satz des Werkes geht einerseits hervor, daß die Menschen von Galtshinsk eine widersprüchliche Meinung über den Dreher haben. Das Thema des Talents wird in diesem Werk in den Hintergrund gestellt.² Im Gegensatz z. B. zur Erzählung „Kunst“, in der die Gewandtheit, die außerordentlichen Fähigkeiten des einfachen russischen Muschiks, Serjoscha Nikititsch, dargestellt werden, ist hier bloß das Vorhandensein des Talents des Helden wichtig. Es wird erwähnt, aber nicht dar-

¹ A. П. Чехов. *Собрание сочинений в двенадцати томах*, ГИХЛ, Москва, 1961, том третий стр. 343.

² Г. Бердников. А. П. Чехов, *Идейные и творческие искания*, ГИХЛ, Москва — Ленинград, 1961, стр. 78.

gestellt; seine Funktion besteht in der Charakterisierung des früheren Lebens des Helden. Das Motiv des „hervorragenden Meisters“ (великолепного мастера) setzt kaum bemerkbar zu Beginn der Erzählung ein und es wird gegen das Ende immer stärker zum zentralen Gedanken erhoben.

Aus dem ersten Satz geht auch hervor, daß im Moment des Erzählens, in der gegenwärtigen Situation, Grigorij Petrow kein „ausgelassener Muschik“ (непутёвый мужик) ist, sondern er handelt, er will seiner kranken Frau helfen. Der moralische Wert dieser Tat wird durch die darauf verwendete Anstrengung immer mehr erhöht. Zunächst scheint es, als wenn der Held nicht auszudauern imstande wäre. Der Erzähler glaubt nicht an sein In-Eifer-Geraten, er nennt ihn einen „Tagedieb“ (лежебока); er teilt also die Meinung der Menschen von Galtshinsk. Der Schneesturm tobt immer heftiger. In der objektiven Darstellung identifiziert sich der Erzähler vollkommen mit dem Helden, mit dessen Augen er sieht. Er hört, fühlt, denkt, handelt mit ihm, durch ihn. A. P. Tschudakow untersucht sehr ausführlich die Funktion des Erzählers in den Novellen von Tschechow, und er stellt fest, daß sich der Erzähler in den Werken zwischen 1883—87 immer mehr in den Hintergrund zurückzieht, die Erzählweise wird objektiv. „Такое повествование, где рассказчик изображает видимый мир, исходя не из своего восприятия, а только как бы приводя свидетельства героя, несомненно, выглядит более объективным.“³ — schreibt Tschudakow. Die Annäherung des Erzählers zum Helden, ihre Identifikation bildet die Vorbedingung, daß sich die Meinung des Erzählers über den Helden durch dessen Verhalten ändert.

Die Identifikation erfolgt auf der Ebene der Visualität sofort am Anfang, in der Beschreibung des Schneesturmes: „За снежным туманом не видно ни поля, ни телеграфных столбов, ни леса, а когда на Григория налетает особенно сильный порыв ветра, тогда не бывает видно даже дуги.“ (343) Und nach all dem, indem er die menschliche Meinung, die Natur nicht beachtet, nicht nur *bringt* Grigorij seine Frau ins Krankenhaus, sondern er „beeilt sich“ (торопится).

Die Veranschaulichung der Darstellung des handelnden Helden steigert sich, und im Zusammenhang damit füllt seine Gestalt die Welt des Werkes immer mehr aus; nicht das Werk oder irgend jemand spricht über ihn, sondern er spricht über sich selbst. Der Monolog nach der Beschreibung bildet eine Verstärkung der Objektivität und des Erschließens der Werte.

Grigorij Petrow handelt nicht nur in der Tat sondern auch mit Worten. Er will sein Ziel möglichst schnell erreichen. Die Funktion seiner Worte besteht in der Beruhigung seiner Frau. Der Arzt werde ihre Schmerzen schon lindern. „Даст тебе Павел Иванович капелек, или кровь пустить прикажет, или, может, милости его угодно будет спиритом каким тебя растереть...“ (343) Der Held weiß, daß er es beim Arzt auch nicht leicht haben wird. Er muß auch ihn überzeugen, wenn er sein Ziel erreichen will; denn der Arzt, ähnlich wie der Erzähler und die Menschen von Galtshinsk, ist auch der Ansicht, daß Grigorij faul, unzuverlässig, trunksüchtig sei „Только жалко, что ты пьяница...“ (345)

³ А. П. Чудаков. Поэтика Чехова, Изд. «Наука» Москва, 1971, стр. 41.

Die Worte des Drehers wollen einmal die Frau beruhigen, dann den Arzt überzeugen, und sie zeigen dem Leser das Wertvolle im Helden. Von der Stärke seiner Wiedergeburt zeugt, daß, da der ganze Monolog bloß das Produkt seiner Wunschphantasie ist, sein Hauptargument bei der Überzeugung des Arztes sein verändertes Wertverhältnis sich selbst, seinem früheren Leben gegenüber, dessen Umwertung bildet. Pawel Iwanytsch glaubt von ihm, daß Grigorij unterwegs mindestens fünfmal in die Kneipen einkehrte, und daß er deshalb spät kommt. Der Muschik lehnt diese Beschuldigung erbittert, empört ab.

„Да нешто злодей какой или нехристь? Старуха душу богу отдаёт, помирает, а я стану по кабакам бегать!“ (344)

Über das Handeln und die Selbstwertung hinaus ist das erneute Erklängen des Motivs „hervorragender Meister“ eine Weitere Äußerung der moralisch wertvollen Persönlichkeit. Grigorij, falls er sein Ziel erreicht, und der Arzt seine Frau heilt, verspricht aus Dankbarkeit, daß „всё для вашей милости сделаю! Портсигарчик, ежели желаете, из карельской берёзы... шары для крокета, кегли могу выточить самые заграничные...“ (344—45) Der Muschik gerät unerwartet in eine tragische Situation; das Unheil bricht so schnell auf ihn ein, daß er keine Zeit hat, zu denken, seine Lage zu überblicken; er muß sofort handeln; die tragische Situation hat eine zwingende, eine zum Handeln zwingende Wirkung. Deshalb bestimmt der Erzähler und nicht der Held, das Wesen seines gegenwärtigen Zustandes, indem die Gegenwart der Vergangenheit gegenübergestellt wird. Der Erzähler ist nämlich, auch wenn er sich mit seinem Helden identifiziert, nicht so sehr unter der Wirkung der Ereignisse; wenn es notwendig ist, entfernt sich sein Gesichtspunkt von dem des Helden. Aber auch in diesem Falle wird nicht gewertet, sondern nur die Tatsachen werden mitgeteilt. Während früher Grigorij Petrow „в пьяном полузабытьи, не зная ни горя, ни радостей“ (345) lebte, beginnt er jetzt infolge des seelischen Schmerzes, des Kummers, ein intensiveres Leben durchzuerleben; es erhöht sich seine Wertempfindlichkeit dem Kummer, dem Leiden seiner Frau gegenüber. Wie es schon aus der Meinung der Menschen von Galtschinsk hervorging, ist die Natur des Helden widersprüchlich, seine Persönlichkeit hat eine wertvolle und eine wertlose Seite. Er kann die Tragik der Situation, die Möglichkeit der Vernichtung von Werten aufgrund seiner schlummernden edlen Natur empfinden. Seine Handlungen, Gedanken, Gefühle sind so überzeugend, sie treten mit einer entschlossenen Kraft auf, daß der Erzähler seine Meinung über den Helden ändert. Nach dem Monolog nennt er ihn nicht mehr einen Tagedieb, sondern er stellt fest, was aus diesem Tagedieb geworden ist: „Беспечный лежебока и пьянчужка очутился ни с того ни с сего в положении человека занятого, озабоченного, спешащего и даже борющегося с природой.“ (345)

Der Erzähler stellt also auch die augenblickliche Entfernung von seinem Helden in den Dienst der Erhöhung der Objektivität. Bei der Bestimmung der Ursache des Kummers kommt schon wieder der Gesichtspunkt des Drehers, sein Perzeptions-, sein Intellektualitätsniveau zur Geltung. Grigorij wird, nachdem er aus seiner „betrunkenen Besinnungslosigkeit“ wach wurde, bloß auf die Veränderung in den Augen seiner kranken Frau aufmerksam. „Обыкновенно выражение её старческих глаз было мученическое, кроткое, как у собак, которых много бьют и плохо кор-

мят, теперь же она глядела сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие. С этих странных нехороших глаз и началось горе.“ (345)

Diese Beschreibung und Darstellung der den Werten gegenüber empfindlichen Natur des Helden ist der vorletzte Schritt des Prozesses des Werterschließens.

Das Ziel des Drehers hat ein objektives und ein subjektives Moment. Einerseits will er das körperliche Leiden seiner Frau mildern. Zum anderen ist aber auch ihm selbst ihre Heilung eine moralische Notwendigkeit. Mit plötzlicher Kraft entsteht in ihm der Anspruch auf Selbstentschuldigung. Er fühlt sich vor den Menschen schuldig, deshalb macht er alles, damit er sich nach dem Arzt auch vor seiner Frau rechtfertigt. „Я тебя жалею. Другому бы и горя мало, а я вот везу... стараюсь.“ (345—46) G. Berdnikow hat recht, wenn er schreibt, daß „Проблема темноты, невежества освещается здесь... с новой стороны. Это... не только несчастье, но и вина человека.“⁴ Tschechow stellt hier die tiefe Wahrheit dar, daß der Mensch allein, isoliert nicht imstande ist, sich moralisch zu vervollkommen. Mit den Worten des Philosophen, Martin Bubers; Durch das „Du“ wird der Mensch zum „Ich“.⁵ Grigorij Petrow ist über seine Meinung über sich selbst hinaus auch auf die Wertung, Anerkennung seiner Umgebung aber zugleich auch auf die Verurteilung seines früheren Lebens angewiesen. Seine Tragik besteht darin, daß er diesen Anspruch nicht befriedigen kann. Nur der Erzähler erfährt über die Veränderung in ihm, weder die Frau, die stirbt, noch die Menschen von Galtshinsk, da er auch stirbt. (Der Arzt hört zwar die letzten Worte von Grigorij, aber er erfährt deren Bedeutung, moralische Tragweite infolge seines dem Helden gegenüber stark herausgebildeten Vorurteils nicht; er stellt bloß die Tatsache des Todes fest, um alles andere kümmert er sich nicht. Darauf weist seine Handbewegung am Ende der Erzählung hin.)

Nach dem Erschließen der Werte erfolgt deren Vernichtung im Helden. Mit dem Tod der Frau verliert sein neuer Zustand seine Bedeutung; es gibt niemanden, für den er sich verändern müßte. Der Tod ist so schnell, so schrecklich, daß seine Tatsache nur allmählich sein Bewußtsein erreicht. Zunächst scheint ihm das Gesicht der Toten *sonderbar* zu sein, und erst, nachdem er die Tragik des Ereignisses voll erfaßt hat, scheint es ihm schrecklich, *fürchterlich*. Die Stufen der Überzeugung werden vom Schriftsteller auf syntaktischer Ebene durch Wiederholungen dargestellt. Das Sehen und Hören nähert die aus der Wirklichkeit in das Bewußtsein kommenden Informationen dem Helden nicht so überzeugend, auffordernd, innig wie das Tasten an. „Странно ему кажется, что на лице у старухи не тает снег, странно, что само лицо как-то особенно вытянулось, приняло бледно-серый, грязно-восковой цвет и стало строгим, серьезным... Токарь опускает вожжи и задумывается. Оглянуться на старуху он не решается: страшно! Задать ей вопрос и не получить ответа тоже страшно. Наконец, чтоб покончить с неизвестностью, он, не оглядываясь на старуху, нащупывает её холодную руку.“ (346)

Im Bewußtsein des Helden können nunmehr zwei voneinander unabhängige Richtungen beobachtet werden. Er nimmt einerseits den Tod dennoch nicht endgültig zur Kenntnis; so stark ist in ihm der Anspruch auf die moralische Wieder-

⁴ Г. Бердников, стр. 78—79.

⁵ Anthony Storr, *The Integrity of the Personality*, Copyright, 1960, Great Britain C. Nicholls and Company, S. 40.

geburt, auf Selbstentschuldigung. Er denkt immer wieder daran, daß „Ей бы, дуре, ещё лет десяток прожить, а то небось думает, что я и взаправду такой... Жить бы сызнова... Инструмент бы новый завести, заказы брать... деньги бы старухе отдавать... да!“ (347) Die Wirklichkeit erweist sich aber stärker als die Wunschphantasie. Dies ist im Werk der kritische Punkt, wo der Leser den Helden nicht nur bedauert, sondern er hat auch Furcht für ihn; kann er seinem veränderten „Ich“ treu bleiben, oder aber bricht er zusammen, gibt den hoffnungslosen Kampf auf. Und der einfache Muschik hat genug Kraft, bei seinem Ziel weiter auszudauern; er muß allerdings sein Ziel, in Anbetracht des Todes der Frau, modifizieren. Wenn es nicht gelungen ist, ihr in ihrem Leben die Ehre zu geben, so möchte er es wenigstens nach ihrem Tod tun. „— Куда же я еду? — спохватывается вдруг токарь. — Хоронить надо, а я в больницу... Ошалел словно!“ (347)

Auch der Held stirbt, aber das erfährt der Leser erst aus dem letzten Satz der Erzählung. Tschchow steigert die Tragik der Situation ad absurdum. Er deutet an, daß die tragischen Ereignisse noch kein Ende haben; der tragische Gegner ist weiterhin drohend, in seiner Unergründlichkeit, da. Die Steigerung der Bedrohung wird durch die langsame, unheildrohende Veränderung in der visuellen Darstellung des Schneesturmes wiedergegeben. Wenn wir die Vorkommnisstellen dieser Details untersuchen, so können wir feststellen, daß die Grenze zwischen der Werterschließung und der Wertvernichtung bloß auf der Oberfläche des Werkes scharf zu sein scheint; in der Tiefe setzt schon, kaum bemerkbar in den ersten Zeilen die Andeutung auf die Wertvernichtung ein. Im schneeigen Nebel sieht Grigorij das Joch zuerst nur dann nicht, wenn ihn heftiger Windsturm befällt. In dem untersuchten Monolog ist tragisch, daß alles, die Überzeugung des Arztes, das Hinbringen der Frau ins Krankenhaus, nur in der Phantasie des Muschiks stattfindet. Während der Zeit des Monologs wird die wirkliche Situation wesentlich schlechter. Der Held sieht nichts mehr. Der letzte Satz des Monologs lautet: „Ишь метёт! Все глаза запорошило.“ (345) Als Grigorij seine Frau nicht mehr ins Krankenhaus, sondern zur Beerdigung bringt, ist die Beschreibung des Erzählers noch unheilverkündender. „Путь с каждым часом становится всё хуже и хуже. Теперь уже дуги совсем не видно... поле зрения опять становится белым“ (346) Die Gegenstände sind nicht mehr zu sehen; die Steigerung der Bedrohung bedeutet die Veränderung in der Farbe des Schnees unter der Wirkung der immer stärker werdenden Dunkeheit. Der weiße Schnee wird grau, dann wird alles dunkel. „Белые снежные облака начинают мало-помалу сереть. Наступают сумерки... А воздух всё темнеет и темнеет.“ (347) Grigorij Petrow schläft ein, dann, als er wach wird, löst die Dunkelheit ein grelles Licht ab. „Просыпается он в большой комнате с крашеными стенами. Из окон льёт яркий, солнечный свет.“ (347) Die Farbenänderungen verleihen dem ganzen Werk eine eigentümliche lyrische Stimmung. D. N. Owsjaniko-Kulikowskij sieht das Wesen, die Höhe der Tschewschowschen Kunst in den lyrischen Stellen, wo abstrakte, durch Worte schwer bestimmbare Ideen in Gefühle, Stimmungen eingeschmolzen in der bildhaften Darstellung erscheinen.⁶ Es handelt sich hier eigentlich um die reine Symbolik nach

⁶ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Собрание сочинений, том 5. «Гейне, Гёте, Чехов Герцен, Михайловский, Горький» Изд. «Общественная польза» и Книгоизд. «Прометей» СПб, 1911, стр. 153—154.

Goethe, wonach die abstrakte Idee in das konkrete Bild restlos eingeschmolzen erscheint. (Im Gegensatz zur Allegorie, wo das Ideenhafte das wesentliche ist; das konkrete Bild bildet bloß ein Beispiel; das Konkrete und Abstrakte sind voneinander leicht zu trennen; die Aussage kann leicht in Worte gefaßt werden.)⁷ Im Werk Tschschows hat die Farbenveränderung eine solche symbolische Bedeutung. Inhaltlich könnte man es etwa so bestimmen, daß der Held, objektiv gesehen, eine totale Niederlage erleidet, er stirbt, und so kann er nicht einmal sein modifiziertes Ziel erreichen. Subjektiv gesehen aber hält er aus, er siegt. Seine ersten Worte nach dem Wachwerden sind: „— Панихиду бы, братцы, по старухе!“ (348) und er stirbt mit diesen Worten: „— Старуху хоронить... Павел Иванович! Портсигарчик из карельской берёзы наилучший! Крокетик выточу...“ (348) Ermatinger lenkt die Aufmerksamkeit auf die enge Verbindung zwischen Motiv und Idee. Nach ihm „gibt es kein Motiv ohne Idee und keine Idee ohne Motiv.“⁸ Das Motiv des „hervorragenden Meisters“, das zu Beginn und am Ende der Erzählung vorkommt, und das auf diese Weise dem Werk einen Rahmen verleiht, wird zentral bedeutend. Der Held überzeugt den Leser durch sein Verhalten davon, daß er kein „ausgelassener Muschik“ mehr ist; er wurde endgültig zum „hervorragenden Meister“.

Grigorij Petrow, im Gegensatz zum Tolstojschen Helden (der Herzog Andrej, Iwan Iljitsch) und vielmehr so wie der Gogolsche Held (Afanassij Ivanowitsch in der Erzählung „Altmodische Gutsherren“) entdeckt sein besseres „Ich“ unter der Wirkung nicht des eigenen Todes, sondern des Todes eines ihm nahestehenden Menschen. Sein eigener Tod, als solcher, existiert für ihn überhaupt nicht. Seine Liebe richtet sich vollkommen und ausschließlich auf seine Lebensgefährtin, ist objektiv;⁹ nur ein einziger subjektiver Anspruch, der Anspruch auf die Selbstentschuldigung taucht in ihm auf. Der Held erfriert, er stirbt so, daß er keinen körperlichen Schmerz fühlt. Der Schriftsteller macht seinen Helden, indem er ihn in seinem Tode von allen subjektiven Ansprüchen befreit, zu einem wirklichen Helden. Der subjektive Sieg von Grigorij Petrow bildet die letzte, erhebende, versöhnende Lösung der tragischen Situation. Tschschow entdeckt in seinem Helden, in dem einfachen russischen Muschik, das Allgemeinmenschliche, das allein wahrhaft Menschliche, Menschenwürdige, was E. Hemingway so formulierte: Der Mensch kann vernichtet werden, aber nicht besiegt werden.

⁷ Goethes Werke in 14 Bänden Band XII. Hamburg 1967, 470—71.

⁸ Leonhard Beriger, Die literarische Wertung, Halle, 1938, 43.

⁹ Über die Objektivität der Liebe siehe bei Abraham H. Maslow, Motivation and personality, Harper and Row, New York, Evanston, London, 1970, S. 25—30.

«Петербург» Андрея Белого и русский символический роман

Л. ИМРЕ

Ренэ Веллек считает, что символизм господствовал между периодами реализма-натурализма и авангарда (в отличие от приведенных им более узких или широких определений понятия). Он относит символизм приблизительно ко времени между 80-ыми годами XIX века и I-ой мировой войной¹. Он считает также нужным распространение значения символизма на прозу, и относит к символизму Юйсманса, раннего Жида, отчасти Пруста, позднего Хенри Джеймса, Джойса, Фолькнера и Д. Х. Лоренса. Воспринятый таким образом прозаический символизм имеет свое соответствие и в Средней и Восточной Европе, так и в венгерской литературе (Круди, Сомори, Амбруш и др.)². Русская литература особенно пригодна для исследования символистского романа, не только потому, что кроме французского русский символизм пользуется наиболее широким и богатым набором жанров, а также потому, что Д. Мережковский, В. Брюсов, А. Белый и Ф. Сологуб — сознательные символисты, руководители движения, которые на основе продуманной программы стремились к созданию прозаического варианта символизма в романе. Хотя они — писатели разного склада и метода, все-таки в противоположность выбравшим путь традиционного реализма Горькому и Бунину, всех их характеризует отход от материалистического миропонимания, отклонение каузальности, отдаление от объективности и правдоподобности реализма прошлого века.

Хольтхузен ставит романы Андрея Белого на первое место³, советский литературовед Михайловский тоже считает «Петербург» образцом русского символистского романа⁴. Ф. Д. Рив различает четыре типа: 1. сатирически направ-

¹ René Wellek: A szimbolizmus elnevezése és fogalma az irodalomtörténetben (Название и понятие символизма в истории литературы). *Helikon*, 1968. 2.

² Ср.: Vargha Kálmán: Álom, szecesszió, valóság (Сон, сецессион, действительность). Budapest, 1973.

³ Johannes Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus. Göttingen, 1957. 109.

⁴ Б. В. Михайловский. О романе А. Белого «Петербург». Избранные статьи о литературе и искусстве. Москва, 1969. 448.

ленные общественные утопии (произведение Брюсова о фантастическом государстве на Южном Полюсе), 2. воспроизведение средневековой мистики (Брюсов: «Огненный ангел», А. Белый: «Северная симфония»), 3. исторический роман в протест против существующих порядков (Мережковский: «Александр I»), 4. история, происходящая в настоящем и пытающаяся охватить человеческую, моральную, идеологическую, политическую проблематику в целом на рубеже столетия (А. Белый: «Петербург»)⁵. Классификация американского исследователя непременно поощряет к дальнейшему развитию. Он устанавливает эти четыре группы не по одинаковым аспектам. Необходима такая классификация литературы романов русского символизма, которая основывается на теории об искусстве русских символистов и учитывает в первую очередь точки зрения миропонимания, языка и композиции.

А. Белый в своих сборниках статей «Символизм» и «Арабески» неоднократно касается теоретических вопросов символизма. В статье «На перевале»⁶ он старается обосновать появление и необходимость символизма с разных сторон. В противоположность объективному и исходящему из внешнего мира реализму символизм двоякого происхождения и имеет синтетизирующий характер. Он представляет символ в виде триады *abc*, в которой *b* (образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове, значит, в сфере ощущений) и *c* (переживание, свободно располагающее материалом звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание) синтетизируется в *a* (неделимое творческое единство). Действительность для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью, потому что на нее в значительной степени влияют его субъект и мир переживаний. Ссылаясь на новые достижения теоретической физики (статья была написана в 1909-ом году), А. Белый спорит с традиционным реализмом: по его мнению видимая, осязаемая действительность только скрывает от нас сущность. (Теоретическая физика давно уничтожила материю, как субстанцию явлений.) Стало быть, традиционный реализм отражает верно лишь видимость действительности, а в противоположность этому символизм передает ее внутреннюю и глубокую сущность. Привыкшие к заурядным переживаниям, воспитанные реализмом читатели конечно могут считать символистский метод ирреальным, но иллюзорным является как раз их наивное доверие к поверхностной, видимой стороне действительности. Ведь фотографичное копирование действительности не может проникнуть в большие мистерии жизни и смерти. Поэтому истинно не простое, зеркальное отражение, реалистическое изображение, а видоизмененный образ действительности — символ.

Из этой теории символа А. Белый выводит два варианта символизма, которые он называет романтизмом и классицизмом символизма. В первом варианте первичность переживания подчеркивается свободным, часто иррациональным сцеплением образов, переживание якобы проецируется в символе. В этом случае большее значение придается сну, фантастике, лирике, всему тому, что является наследием романтизма. В другом варианте вместо непосред-

⁵ F. D. Reeve: The Russian Novel. New York, 1966. 327—331.

⁶ Андрей Белый. Арабески. Москва, 1911, 242—245.

венной лиричности, и воображения преобладают тенденции напоминающие о классицизме, использующие культурное наследие прошлого. В первом случае, где переживание служит решающим моментом, создаются менее правдоподобные произведения, а во втором они будут стоять ближе к традиционному реализму. Используя дифференциацию А. Белого мы можем определить два главных типа русского символистского романа. Представители первой группы: «*Петербург*» и трилогия Ф. Сологуба «*Навы чары*», а ко второй можно отнести исторические романы Мережковского и Брюсова. В первом варианте символ, как «видоизмененный образ» в большей степени расходится с объективным изображением действительности (фантастика, стилизация, абстракция), а во втором варианте все это принимает более сдержанную форму, символистский метод не развязывает традиционную структуру романа.

Таким образом, различаются два главных варианта русского символистского романа. В другом месте мы характеризовали вторую группу романов, обращая свое внимание главным образом на романы Брюсова⁷. На этот раз мы ставим перед собой задачу анализировать «*Петербург*», как наиболее характерное произведение первого варианта, пытаясь как бы дополнить предыдущие исследования. Символистские романы Брюсова и Мережковского могли иллюстрировать связь с традициями, а «*Петербург*» может служить моделью романа совершенно нового типа.

Как у некоторых французских поэтов, так и у А. Белого символистское «*ars poetica*» является художественным воплощением сравнительно продуманного философского, мировоззренческого движения. У французов подчеркивались антинатуралистическая реакция и протест против позитивизма, а у русских — отклонение материализма и реализма. В их общую характеристику входит разочарование в науке: по их убеждению наука, на которую просвещение возлагало столь большие надежды, не смогла решить основные проблемы жизни (вопрос жизни и смерти, опасение «водворота небытия»), и оказалась неспособной к излечению общественных болезней. Поэтому вместо материализма требуется какое-то новое объяснение жизни. В поисках этого нового символисты и предшествовавшие им философы (Ницше) прибегали в большинстве случаев к старым философским источникам: то к буддизму, то к восточной мистике, то к католицизму средневековья, то к оккультным поучениям. Вместо считающегося сухим и неплодотворным позитивизма и не удовлетворяющего их поэтическую фантазию материализма они стали тяготеть к крайним вариантам идеализма. (В «*Петербурге*» Дудкин думает достичь переживания потустороннего мира через галлюцинацию и поощряет Николая Аполлоновича Аблеухова к чтению разных мистиков и «*Апокалипсиса*»⁸.)

А. Белый, писавший и философские произведения, исходил не из непосредственной предыстории символизма или параллельных ему явлений, как напр.

⁷ Imre László: Brjusov és az orosz szimbolista regény (Брюсов и русский символистский роман). Budapest, 1973.

⁸ Андрей Белый. Петербург III. Петроград, 1916. 38.

Брюсов (Кьеркегор, Бергсон)⁹, а из агностицизма Канта: «Мы — символисты — считаем себя через Шопенгауэра и Ницше законными детьми Кенигсбергского философа» — пишет он в статье «Критицизм и символизм»¹⁰. У Канта он принимает дилемму чувственности, угрожающей умственному синтезу. Противоречие между умственным познанием и синтезом чувств — по мнению А. Белого — растворяется символизмом путем их соединения, и символа, располагающего и наглядной и мысленной стороной. Утверждение Канта о беспощадной грани между обманчивой видимостью и непостижимой сущностью (вещью в себе и для себя), и об абсолютной невозможности познания мира в его сущности могло непосредственно повлиять на туманный, загадочный способ изображения А. Белого, и по его собственным словам было одним из источников его создания символа. Шопенгауэр, ссылаясь на Беркли и Канта, доходит до вывода, что весь этот мир только мозговой феномен, то есть игра человеческого мозга, и это определяет и ощущение действительности героями «*Петербург*». В сборнике «Символизм» А. Белый цитирует Шопенгауэра, опирающегося на агностицизм Канта и усматривающего мир как «маскарад без конца и начала», и возникший через 5—6 лет после статьи «*Петербург*» дает томительное видение такого «маскарада». Он считает Шопенгауэра непосредственным предшественником своей теории символизма в том отношении, что, по его мнению, ход мыслей Шопенгауэра предсказывает создание символа. Это обозначает порывание с умственным и чувственным уровням познания, так как их соединяет отличное и от того и от другого символистское познание.

Символ из-за своего синтетического характера не является обозначением действительности, а чего-то незнакомого, он изображает, дает чувствовать и понимать то, что невозможно познать обычным путем. Этого нельзя уловить традиционными логическими приемами, а только путем чистого движения, подчиненного времени, и музыки, стремящейся к гармонии. (Музыкальность играет большую роль в первую очередь в лирике символистов, но, как мы позднее увидим, А. Белый в «*Петербурге*» делает попытку придать языку и даже всей композиции романа музыкальный вид.) По А. Белому Шопенгауэр заменил логическое познание интуитивным, символическим, через посредство которого вместо временного, временного и релятивного сущности вечного, трансцендентного и мира тоже становится раскрываемой. После всего этого и отчасти независимо от этого А. Белый дает свою теорию символа: «Мы называем символами образы наших переживаний; мы разумеем под образом переживания неразложимое единство процессов чувствования, воления, мышления. Мы называем это единство символическим образом потому, что оно неопределимо в терминах чувств, воли и мышления. Это же единство олицетворяется в каждом мгновении индивидуально; мы называем символом индивидуальный образ переживания. Мы улавливаем далее единый ритм в смене наших переживаний. Образы переживаний располагаются друг относительно друга в известном

⁹ Imre László: Kierkegaard és az orosz szimbolizmus (Кьеркегор и русский символизм). *Studium I*, Debrecen, 1971.

¹⁰ А. Белый. Символизм. Москва, 1910. 21.

порядке. Этот порядок называем мы системой переживаемых символов, продолжая систему, мы видим, что она охватывает нашу жизнь, осознанную в ритмических образах. Жизнь называем мы индивидуальной нашей религией. Ритм отношения наших переживаний к переживаниям других расширяет индивидуальное понимание религии до коллективного. В том процессе познания, который называет Липпс "вчувствованием", мы видим непроизвольно религиозный корень, и поскольку "вчувствование" (Einfühlung) лежит в основе эстетических переживаний, постольку художественное творчество получает свое освещение в творчестве религиозном»¹¹.

Романы русского символизма, согласно всему движению в целом, часто представляют реакционную идеологическую, политическую идейность. У Брюсова скептицизм смешивается с влечением к мистике и оккультизму, Мережковский (по Достоевскому) — сторонник русской религиозности, христианской душевной революции, противопоставляя ее революции тела, рабочему движению. В «*Навях чарах*» Сологуб провозглашает идею о трансцендентной свободе личности¹², а в отношении политики помимо горячего протеста против царского самодержавия он относится с известным недоверием и к левым движениям. В «*Серебряном голубе*» А. Белый изображает своего очевидно автобиографического героя, Дарьяльского, очарованным русской народной религиозностью, сектами, а в «*Петербурге*» он рисует противоречивую картину русской интеллигенции и революционных движений. Различаются три уровня идейности «*Петербурга*»: один конкретный политический, один философский, и один мифический.

Действие романа происходит отчасти до и во время революции 1905-го года. Из существующего общественного и экономического напряжения, из настоящих причин писатель замечает мало, или, по крайней мере, его герои не могут разобраться в течении событий. Отдельные человеческие лица, демонстрации и покушения с применением бомбы доходят до их сознания, но все это кружится хаотически, неразборчиво, без понимания причин, целей и разумных стремлений. Писатель, то есть его герои, с недоверием следят за агитацией подозрительных, задиристых людей, за трудно обуздываемыми эмоциями беспокойных, недовольных масс. Но ясно показывает роман с одной стороны нечеловечность царского режима, его бюрократизм и обреченность на гибель (особенно в образе сенатора А. А. Аблеухова, вылепленного по Победоносцеву), с другой стороны настроение эпохи, характеризующееся ожиданием Мессии, революционностью, жадой освобождения. Но среди сил, подготавливающих будущее, он не замечает будущего победителя, пролетарской революции, только сектантскую религиозность с одной стороны, и меньшевистских и эсерских революционеров с другой, и в романе выделяется особенной яркостью как раз этот последний мотив действия. Фигуры Липпаченко, недоступного лидера движения, и Дудкина, революционера, ставшего нервноболь-



¹¹ Эмблематика смысла. (Предпосылки к теории символизма). Символизм, Москва, 1910 133—134.

¹² A. Field: The created legend. Sologub's Symbolic Universe. *The Slavic and East European Journal*, vol. V. 1961. 4. 347.

ным, взяты А. Белым из жизни, и в их основу легли некоторые анархистские, и в дальнейшем оказавшиеся действительно доносчиками меньшевистские руководители революции 1905-го года. В связи с этими двумя фигурами писатель смотрит на революцию, как на некоего вредного демона, и считает иллегальную организацию совершенно отдаленным от масс, тираническим, нечеловечным механизмом. Для испытания новых членов организации применяются довольно беспощадные методы: напр., Николай Аполлонович должен убить своего отца, сенатора Аблеухова, адской машиной. В случае отказа ему угрожают тем, что передадут его полиции. Из Дудкина сделали алкоголика и нервнoбольного для того, чтобы он стал их послушным орудием. Эти моменты могли быть характерны для анархистских организаций, но то, что он говорит об одиночестве человека, пристроенного к подпольной организации, имеет уже метафизическую действительность. Дудкин боится разложения своей личности из-за движения: «Это вам позволительно шутить, вам, включенному во всякое общество; а мое общество — общество клопов и мокриц... Я — я; а мне говорят, будто я — не я, а какие-то “мы”. Но позвольте, почему это? А вот память расстроилась...» Дудкин полностью отдается на произвол незнакомого лица, руководителя движения, которого он никогда не видел, чьего имени он не знает, и от которого он получает указы: «Я понял вполне, что из холода своих мировых пространств воспылал я затаенною ненавистью не к Правительству вовсе, а к некоей особе, ведь эта особа, превратив меня, Дудкина, в дудкинскую тень, изгнала меня из мира трехмерного, распластав, так сказать, на стене моего чердака (любимая моя поза во время бессонницы, знаете, встать у стены, да и распластаться, раскинуть по обе стороны руки).» Очевидно писателя тут интересует не внутренняя диктатура или строй меньшевистских и эсерских тайных организаций, а кроме модной на рубеже века проблематики индивидуализма и коллективизма целостность личности и мистическое жизнеощущение, осуществляющееся галлюцинациями.

Романы А. Белого отражают идейное развитие своего автора. В *«Серебряном голубе»* Даряльский, бывший читатель Комта и Маркса, становится сторонником Бэма и Сведенборга. В начале романа *«Петербург»* Николай Аполлонович Аблеухов слушает философию и Кант служит для него идейным компасом. А в конце романа оставшийся один Николай Аполлонович ходит в церковь и читает Сковороду. Указание на странствовавшего и жившего в народе проповедника XVIII-го века, спорившего с утилитарными взглядами обуржуазивающейся Западной Европы, знаменует собой мистический, религиозный переворот А. Белого. Агностицизм Канта подчинял Николая Аполлоновича самым различным идеям, который в концовке романа возвращается к русской мысли. Интересно, что его путь ведет от Канта к русской мистике символистов, но выводит систему мыслей анархистов из теории Ницше о здоровом варваризме. Значит, *«Петербург»* на определенном мысленном уровне является и философским романом: он исследует разные философские направления, скопляющиеся на рубеже веков и их влияние в истории поисков путей русской интеллигенции и русских символистов. В *«Эпилоге»* вдруг появляющийся в Тунисе Николай Аполлонович уже готовится к восприятию новых идей: «Кант? Кант забыт.» Из концовки и того, что раньше символизм выводился из Канта, нам можно

сделать заключение, что А. Белый, когда дописывал свой роман, уже переступил свою теорию символизма 1909-го года. Это поддерживается и тем, что созданный после «*Петербурга*» «*Котик Летаев*», вопреки совпадающим чертам, отличается от «*Петербурга*», написанного символистским методом.

Мифический уровень мыслей «*Петербурга*» находится в связи с двумя большими переживаниями русских символистов, а именно с противопоставлением Петербург—Москва и панмонголизмом. Это восходит к славянофилам и Достоевскому и его сформулировал тезисно Мережковский: созданная Петром новая столица чужда русскому народу, настоящий русский национальный дух и народная религиозность сохраняются в Москве. В связи с этим в романе А. Белого Петербург вырастает в мифическое чудовище, выражающее грозность царского насилия и бюрократии своими покоряющими и распинающими массы на кресте проспектами, своей искусственной конструированностью. На это указывает символизирующий петровскую мысль медный всадник (уже у Пушкина) в романе: «С той чреватой поры, как примчался к невшскому берегу металлический Всадник, с той чреватой поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — на-двое разделилась Россия; на-двое разделилась, страдая и плача, до последнего часа — Россия». Другой великий миф — Восток, обозначающий восточную мистику и иррационализм, но и восточную необычность, загадочность, угрожающее варварство и, переносно, революцию, анархию. Николай Аполлонович погружается в изучение буддизма, параллельно с этим его переживание Небытия усиливается, у него возникает расстройство сознания. За некоторыми дверями он предугадывает космическую бесконечность, ему хочется лететь, попасть в абсолютную пустоту, в атмосферу минуса 273 градусов. К представлению космической бесконечности присоединяется зрелище неизвестного бога, в котором он видит своего киргизско-татарского предка, и за одно мгновение он переживает подрывную миссию угрожающих с Востока масс. Принадлежность Николая Аполлоновича к революционному анархизму выражается и сном отца, сенатора Аблеухова, в котором он видит своего сына монголом. Характерно, что пресыщенный анархистским движением Дудкин испытывает настоящее отвращение от Востока: во сне его окружают татары, японцы, всякого рода восточные люди и подмигивают ему своими отвратительными глазами. В самом звуке *ы* Дудкин чувствует нечто татарское, монгольское, нечто восточное, угрожающее и варварское. А. Белый связывает с мифом медного всадника миф Востока, новое варварство и, может быть, ужас угрожающей мировой войны и революции: «Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение, рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом.

Петербург же опустится.

Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные, брань великая будет; — брань, небывалая в мире; желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обогрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!...

Куликово поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой тягой, опустятся европейские берега и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов. — в прародинные, давно забытые хаосы...

Встань, о, Солнце!»

Все это — не только предчувствие политической угрозы, а (как говорит Дудкин, побывавший в ссылке в Якутии,) Восток, якутская пустыня становится метафизической пустыней души. Значит, своеобразный, мифический вариант панмонголизма является переживанием Востока в «*Петербурге*»: помимо конкретной политической актуальности он выражает и бесконечность, и пустоту, и анархию, и боязнь.

Субъективизму, беспокойной переменчивости романа способствует и частая смена авторской позиции. Традиционным повествовательным стилем он пользуется скорее лишь в иронических целях: «Мы оставили Софью Петровну Лихутину — одну, на балу; мы теперь к ней вернемся обратно». В «*Прологе*» он обращается к читателю странным, ораторским тоном: «Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане! Что есть Русская Империя наша?» Непосредственное обращение может иметь связанный с действительностью характер призыва: «От себя же мы скажем: о русские люди, русские люди! В толпы скользящих теней с островов не пускайте!» Иронические и его замечания, сообщенные читателю: «Между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками». — и его самокоррекция, когда, например, он исправляет себя потому, что на предыдущих страницах он писал о трамвае, хотя в 1905-ом году в Петербурге еще не было трамвая; в другом месте он признается в том, что забыл об одном из действующих лиц, об Анне Петровне:

«О ней позабыли мы, а Анна Петровна вернулась, и теперь ожидала она... но сперва

— Эти двадцать четыре часа!

— Эти двадцать четыре часа в повествовании расширились и раскинулись в душевных пространствах безобразнейшим сном, и закрыли кругом кругозор; и в душевных пространствах запутался авторский взор: он закрылся.

С ним скрылась и Анна Петровна.»

Такая игривость изложения связана с сатирическим, ироническим тоном всего произведения. Фигура и вся история сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова изображаются сатирическими средствами, и писатель неоднократно относится иронически и к Николаю Аполлоновичу, имеется даже мнение, согласно которому сын является карикатурой на отца¹³. Иронией насыщена сцена, в которой анархисту, несущему адскую машину, становится плохо от вида мыши, оккультный и реальный мир при появлении красного домино противопоставляются в пародических целях.¹⁴ Отдельные символические моменты обозначают изменения точки зрения, ведь способ изложения модифицируется

¹³ F. D. Reeve: The Russian Novel, 342.

¹⁴ там же, 337.

двойным значением. «*Петербург*» является единичным в символистской литературе романов и с точки зрения повествовательного стиля: символика и сатира, личное выступление и ирония обеспечивают полифоничность авторского голоса.

Композиция не поражает такой, основанной на символистской доктрине, идеей, как например роман Юйсманса «*À rebours*» в котором отдельные главы посвящаются какой-то сфере ощущений (музыка, цвета, запах, литература), и композиция формируется путем объединения глав, как бы синэстезией. На нетрадиционность «*Петербурга*» указывает лишь символическое выделение некоторых отрывков, и значимое и повторное появление насыщенных известным содержанием элементов объективной действительности. Отчасти на такие главные символические мотивы указывают предполагаемые заглавия романа: «*Злые тени*», «*Лакированная карета*» (карета сенатора Аблеухова), «*Красное домино*» (маска Николая Аполлоновича в маскараде). Таким образом, хотя действие продвигается вперед в хронологическом порядке, внимание читателя обращается от действия на эти выделенные символические мотивы. В этих мотивах повышенного значения как бы проявляются агностицизм и неспособная к ориентации в событиях оглушенность автора. А. Белый не понимает, или притворяется непонимающим положения в 1905-ом году, и нам кажется, что он только догадывается о выразительности некоторых цветов, фигур, жестов. Настоящее действие, не уступающее причем детективу по обилию событий, служит только рамкой, поводом для того, чтобы идейная сущность романа могла раскрываться в более важных символах, в общих философских разговорах, в мире галлюцинаций, идефиксов и видений, и также для того, чтобы превалировал символистский язык.

Не совсем удается авторам символистских романов разрыв с прошлоковым реализмом. В направлении, представленном Брюсовым и Мережковским, психологический анализ отличается от метода Толстого только своей некоторой распылчатостью и стилизованностью. И в этом отношении Сологуб и А. Белый более смелые новаторы. В «*Навях чарах*» контуры личности стираются из-за постоянного смыывания реального бытия и бытия в сновидениях, и при вполне ясных, пластических, рациональных образах в романе господствует некоторый лихорадочный хаос. В «*Петербурге*» неразборчиво сростается анализирующая, реалистическая и символическая, стилизованная, маскообразная характеристика действующих лиц. Сенатор Аблеухов и его сын многосторонне характеризованные герои, изображенные психологическим методом, но они становятся символами благодаря черной карете и красному домино. Ведущим принципом композиции является чередование образов, воспринятых двояко. В случае сенатора Аблеухова наблюдается даже своеобразное развитие: мы его узнаем как личинкового, машинного человека, которого делает неподкупным презрение к просителям, в котором есть нечто напоминающее скелет. Покушение, угроза смерти освобождает его негибкую натуру, от страха он начинает замечать и других людей: ночью на улице он защищает девочку-подростка от грубого нападения и провожает ее домой. Аблеухов, чувствующий себя преследованным зверем, из-за проектируемого анархистами покушения, шагая рядом с защищенной девочкой, смягчается: для нее он не подлец, не угнетатель,

не сенатор, а просто незнакомый, добродушный старик: «Где-то сбоку на небе брызнули легчайшие пламена, и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розоватая рябь облачков, будто сеть перламутринок; и в разрывах той сети теперь голубел голубой лоскуточек». Совсем по-другому выглядят петербургские улицы и небо, как видит их Николай Аполлонович через некоторое время после того, как он узнал, что Морковин, одновременно анархист и тайный полицейский, сможет его заставить убить отца: «Невский ветер присвистывал в проводах телеграфа и плакался в подворотнях; виделись ледяные клоки полуизорванных туч, и казалось, что вот из самого клочковатого облака оборвутся полосы хлопотливых дождей — стрекотать, пришепетывать, бить по плитам каменными каплями, закрутивши на булькнувших лужах свои холодные пузыри.»

Выдающимся достижением *«Петербург»* является общественное объяснение расстройств сознания, освещающее не только психическое и общественное положение, самочувствие героев романа, но и кризис всей эпохи. Помимо материальной сферы для Аблеухова существует и четвертая димензия, возникающая в последние моменты перед сном: из его мозга открывается длинный коридор в бесконечность. В психопатологических явлениях А. Белый видит общественную угрожаемость, плохое самочувствие господствующего класса: «Аполлон Аполлонович Аблеухов теперь — совершенно один: позади него — в неизмеримости убегали века; впереди — ледяная рука открывала: неизмеримости... Сенатору в этот миг показалось, будто голос некий в пространствах его призывает с одинокого гробового бугра: не качается одинокий там крест, не мигает на снежные вихри лампадка; только волки голодные, собираясь в стаи, жалко вторят ветрам.» Дудкину кажется, что в годы секретной организации он потерял свою личность, вместо него действует некий Неуловимый. Этот Неуловимый (его теперешнее «я») беспощаден и аскетичен, хотя оригинальный Дудкин (его настоящее «я») был чувствителен, любил жизнь. Причиной расстройства сознания здесь является маска, навязанная личности подпольным движением, полностью вытесняющая настоящий, реальный образ.

Автор часто стирает грань между сознательным и полусознательным переживанием, настоящими впечатлениями и лихорадочным бредом действующих лиц, и он как будто радуется неточности, туманности повествования. Этому способствует и то, что изображенные реальными события он относит потом к сфере фантазии и наоборот, и эффект, возникший в результате такой игры, он относит непосредственно к читателю: «Эта тень случайно возникла в сознании сенатора Аблеухова, получила там свое эфемерное бытие; но сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание, потому что и он — обладатель эфемерного бытия и порождение фантазии автора: ненужная, праздная мозговая игра... И да будет наш незнакомец — незнакомец реальный! И да будет две тени моего знакомого реальными тенями! Будут, будут те темные тени следовать по пятам знакомого, как и сам незнакомец непосредственно следует за сенатором; будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете: и его отныне ты не забудешь вовек!»

В отличие от программной объективности реализма и натурализма, символистский роман определяется многообразными субъективными тенденциями.

У Мережковского и Брюсова этот субъективизм является опосредствованным, он принимает более скрытые формы актуализации и автобиографичности. В «*Петербурге*» А. Белый иногда совсем отклоняет даже видимость объективного повествования: «Петербург! Петербург! Осаждая туманом, и меня ты преследовал праздною мозговой игрой: ты — мучитель жестокосердый; ты — непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал, бегал я на твоих ужасных проспектах и с разбега взлетал на чугунный тот мост, начинавшийся с края земного, чтоб вести в бескрайнюю даль.» Лирический пассаж всегда присоединяется к действию, но таким путем, что он принимает форму совсем старых, интимных воспоминаний и исповеданий: «Видывали ли вы уже впадающих в детство, но все еще знаменитых мужей-стариков, которые полстолетия отражали стойко удары — белокурых (чаще же лысых) и в железо борьбы закованных предводителей. Я видел их...» Субъективизм увеличивается автобиографичностью положений, идейных проблем Николая Аполлоновича вплоть до таких мелких совпадений, как например то, что Николай Аполлонович тоже едет в Тунис после большого душевного кризиса, как и А. Белый. Но настоящая лиричность романа проявляется в том, что вместо отражения действительности акцент делается на отражении больших, не поддающихся рациональному оформлению (и поэтому туманных и загадочных) политических и метафизических переживаний писателя. Переживание передается не рациональной расшифровкой, путем разделения на объективные образы и действие, а в том неотчетливом полусознательном кружении, как он переживал его, как и символистский лирик. Для суггестивного оформления переживаний, туманных и расплывчатых контуров, автор создает в своем романе совсем необыкновенный, насыщенный музыкальностью, имеющий внушительную силу язык.

Ибо вместо денотативной функции языка он выделяет интуитивную и коннотативную стороны, и таким образом в «*Петербурге*» за счет точного обозначения и названия глобальное ощущение, музыкально-ритмическое внушение и перенос значения выдвигаются на передний план. Средствами этих последних являются сравнения («Нева крикнула так огорченно, как опоздавший корабль»), символ (образ Липпаченко — изображение сконфуженного, необъяснимого горя), метафора, в которой пейзаж олицетворяется, наделяется человеческими свойствами: «Куст кипел... — Вот — и здесь, вот и там были сотни кустов; в некотором отдалении от моря черные протянулись и суковатые руки кустов; эти безлистные руки подымались в пространство полоумными взмахами; черноватенькая фигурочка без калош и без шапки испуганно пробегала меж них.» (Описание пейзажа предсказывает зверское убийство Дудкина.)

Так как известны взгляды А. Белого касательно выразительности звуков (в его очерке о Гоголе), «*Петербург*» может быть тем более пригодным для исследования звуковой символики символистского романа. Ни в одном своем прозаическом произведении не пользуется А. Белый так широко значимостью звуков, как здесь: непрерывностью *с* (лоск, блеск), гладкостью *л* (Аполлон, лаки), взрывностью *р* (опасность взрыва адской машины)¹⁵. Осенний пейзаж и его звуки выражают загадочность, страх: шопот листьев, шелестящий, шушу-

¹⁵ Хольтхузен: ук. соч. 142.

кающий багрец опавшей листвы. Беспокойство улицы, странный, угрожающий голос бунтующих масс передаются звуками у. Уже сама звуковая оболочка фамилии Аблеухов выразительна своей непривычностью, указывающей на восточное, киргизско-татарское происхождение. Аполлон Аполлонович развлекал своего камердинера каламбурами (графин и графиня: муж графини — графин), такие ошибочные, шуточные этимологии А. Белый употребляет и в авторском тексте: «в лоб веяли ветры», «все лопалось», создается впечатление, как будто «лопалось» восходило бы к существительному «лоб», хотя последнее звучит как «лоп» из-за оглушения в конце слова. Каламбуры, звуковая символика доказывают существования языка как самостоятельной сферы, как значимого и композиционного фактора.

Символистская проза приближается к лирике не только своим субъективизмом и поэтичностью, но и своей внешней формой, музыкальностью и ритмичностью своего языка. У западно-европейских символистов музыкальность прозы проявляется главным образом в некотором всеобъемлющем, меланхолическом, элегичном волнении, сдержанной мелодии, как например у Якобсена. Уже «Серебряный голубь» был написан А. Белым по символистскому канону в ритмической прозе, в музыкальной форме, и он использовал аллитерацию, звуковую инструментовку, параллельность, принятый у Вагнера лейтмотив. Такая тональность символистской прозы, новая и отличная от всех предшествующих форм романа, является эквивалентом по звучности и ритмичности изобразительной стилизации. Выдающийся лирик, А. Белый-прозаик тоже сохраняет свое чутье мелодии, метрономических единиц слов. (В одной из своих рукописей в примечании для типографии он объясняет, ссылаясь на «общий ритм», то, что в одном месте в тексте употребляется «заводились», а «заводилися» в другом.) Музыкальная композиция «Петербург» основывается на таких, состоящих из 4—5 предложений единицах, которые повторяются через несколько страниц. Иногда возвращаются только предложения или части предложений: «Бормоча Бог весть что, полоумный продолжал все кидаться; бормоча Бог весть что, продолжал топотать, продолжал шагать по диагонали душного кабинета.» Пульсация ритмической прозы придает изложению не только характер парения, поэтичность и широкий размах, но и таинственность и загадочность, поощряет к исканию скрытых плоскостей значения: «И простерлись проспекты — там, там: простерлись проспекты: пасмурный пешеход не торопил шагов: пасмурный пешеход одирался томительно: бесконечности зданий! Пасмурный пешеход был Николай Аполлонович.» Хольтхузен видит основную схему стилизованной прозы в теперь уже совершенно напоминающем стихотворение анапестическом ритме: «И бежала река; и плескалась струя, и началась ладя, и гремела рулада»¹⁶. Или в другом месте: «Да, да, да... Это я... Я гублю без возврата.» Эта многосторонняя музыкальность обеспечивает суггестивность символов, полноту поэтического эффекта.

Символика цветов А. Белого, широкое употребление синэстезии не беспримерны в прозе на рубеже веков. В произведении Вирджинии Вульф «To the

¹⁶ там же, 144.

Lighthouse» система ценностей фиксируется схемой цветов¹⁷, в романе Юйсманса «A rebours» главный герой засыпает тропинки своего сада угольной пылью, покрывает свою столовую черным, к каждому цвету он создает отдельную теорию, и даже, развивая синэстезию, он связывает вкус каждого ликера со звуком какого-то музыкального инструмента. У Сологуба в «*Навях Чарах*» Елизавета особенно увлекается желтым цветом, и богатство красок многих сцен носит отвлеченное значение. Отдельные сферы «*Петербурга*» характеризуются определенными красками. Сенатор Аблеухов ходит в сером костюме, в черном цилиндре и в черных перчатках. Серое и черное символизируют старый мир, царскую бюрократию. Появляющийся на маскараде как красное домино Николай Аполлонович поднимает большой переполох, потом оно, выступающее во многих местах города, является символом анархии, беспокойства, новых угроз. (Значение этого цвета дано и для Аполлона Аполлоновича: «Аполлон Аполлонович от всех скрывал приступы сердечной болезни; но еще неприятней было б ему сознаться, что сегодняшний приступ вызван был появлением перед ним красного домино; красный цвет, конечно, был эмблемой России губившего хаоса.») В противоположность этому белое домино является символом Христа, и вместе с тем указанием на Апокалипсис. Желтый цвет характерен для Липпаченко в связи с восточным мифом, панмонголизмом. При упоминании о «народе островов» — бунтующих массах, возвращается зелено-серый оттенок. Зеленоватая бронза памятника Петру соотносится с Петербургом, с северной столицей.

Геометрические формы описаний, круги, обозначающие город, конусы, квадраты, цилиндры, кубы, параллели, прямые и ромбы в конечном счете восходят к мышлению сенатора Аблеухова. Это он хотел бы вставить все в строгий и точный порядок геометрических форм и тел. Этот образ видения (который по мнению многих отражает влияние северно-африканской архитектуры на А. Белого) характерен для дисциплинирующей и обрекающей все на застывание царской реакции. Сенатор хочет пригвоздить к земле и осудить массы на неподвижность стрелами проспектов, огромными железными конструкциями мостов. Это геометрическое зрение потом расширяется, значит, оно характерно не только для личности сенатора Аблеухова, но перерастает в универсальное свойство Петербурга: оно становится символом того города и страны, в которой порядок — угнетение, точность — беспощадность, и регулярность парализует. Этот мотив восходит к «*Истории одного города*» Салтыкова-Щедрина¹⁸. Символом Петербурга и концом петербургской эпохи империи является Медный всадник, являющийся наиболее восприимчивому к призракам и трансцендентальным внушениям Дудкину, потом Николай Аполлонович тоже слышит конский топот, и наконец, Софью Петровну тоже начинает преследовать видение. На художественную и, конечно, идейную связь указывает то, что у Мережковского в «*Александре I*» при описании грандиозного табло наводнения мы встречаем подобную постановку: красное пламя и черные тени падают на Медного

¹⁷ Ф. Д. Рив: ук. соч. 338.

¹⁸ На соотношение мое внимание обратил Л. Каранчи.

всадника, как будто оживавшего, Медный всадник — в видении романа — мчится по волнам крови.

В «А rebours» Юйсманса привыкшая к спокойной жизни и покорному смирению черепаха погибает от повешенных на нее драгоценных камней, ювелирных изделий и золотого кафтана, и сцена приобретает символический смысл. Символы А. Белого не такие отвлеченные и поэтичные, они иногда даже слишком непосредственно соответствуют его идейным целям. Видения Дудкина непосредственно характерны и для него, и для эпохи: «Так вот тело влетающих на панель индивидуумов превращается на Невском проспекте в орган общего тела, в икринку икры; тротуары Невского — бутербродное поле. То же стало и с телом сюда влетевшего Дудкина; то же стало и с его упорною мыслью: в чуждую, уму непостижимую мысль она влипла мгновенно — в мысль огромного, многоногого существа, пробегающего по Невскому. Они сошли с тротуара: тут бежали многие ноги, и безмолвно они загляделись на многие ноги пробегающей темной гущи людской: эта гуща кстати сказать, не текла а ползла: переползала и шаркала — переползала и шаркала на протекающих ножках; из многотысячных члеников была склеена гуща; каждый членик был туловищем: туловища бежали на ножках.» Писатель сравнивает суеятыйся, набитый людьми Невский проспект с огромным бутербродом, и позднее с неким ужасным чудовищем. Сравнение может развиваться в символ потому, что речь идет собственно о видениях Дудкина, и странный образ может включить в себя несколько значений. В противоположность этому мы имеем дело с простой метафорой тогда, когда Липпаченко появляется носорогом, в другом месте диким кабаном или пауком, а Аполлон Аполлонович — гориллой или ободранной курицей.

В больших символических видениях А. Белого есть что-то связанное с древними мифами. В написанном несколькими годами позднее «*Котике Летаеве*» комнаты, проходы, коридоры квартиры напоминают ребенку о человеческом теле, а потом они вызывают еще более глубокие, почти бессознательные картины: проходы, комнаты, коридоры, которые появились перед ним в первые моменты сознания, переносят его в самую древнюю эпоху жизни, в пещеры, он переживает жизнь черных ям, вырытых в земле, где горят огни и в темноте бегают угнетенные страхом существа; эти существа забираются в глубину ям, потому что около их выхода подглядывают крылатые пресмыкающиеся. Подобные архаические, бессознательные переживания лежат в основе больших мифов и символов (бесконечность, Восток, цвета и т. п.) «*Петербург*». Роман становится загадочным как раз тем, что он пронизан символами, поэтому и можно толковать по-разному его отдельные образы, сцены или серии картин, и поэтому трудно возвести их к единственному и конечному значению. Этим объясняется и то, что ему приписывались довольно разнообразные стремления: некоторые чувствовали в произведении страх перед революцией, другие видели в нем большую сатиру на самодовольный, пустоголовый деспотизм. (Например, издательство сначала отказывалось от публикации, потому что оно считало роман подрывным.) Многие считают его лишь игрой сознания, другие полагают, что реальное действие является вторичным, третьи думают, что это неповторимая языковая бравада, в которой А. Белый с непревзойденной лов-

костью испытывает конечные возможности прозаического выражения. Различные толкования, каждое из которых содержит долю истины, доказывают, что язык, ставший внушительным через посредство разных музыкальных и звуко-символических средств, и применение разных символов дали в конечном счете такое художественное произведение, такой символистский роман, который выражает то, что неуловимо традиционным путем, и который способен передавать глобальные впечатления писателя, или, как это оформляется в одном из названий глав, его невыразимые мысли вместо рационального, пластического произведения.

По символистской эстетике мир познаваем только трансцендентным, субъективным опытом, поэтому необходимо оторваться от материи и дойти до сущности путем оккультного опыта. Таким оккультным растворением, разложением материи, тела может считаться вторая сфера сенатора и вообще избегание ясных контуров действительности. (И в этом отношении А. Белый был под сильным влиянием учения Рудольфа Штейнера о тайнах.) Эмпирическое «я» человеческих образов часто становится неуловимым, полная личность редуцируется до нескольких основных черт, связанных с видимостью или движением. Они становятся многоножкой, бутербродом с икрой, иногда образы «*Петербурга*» теряют способность разумно говорить, они только заикаются, стонут¹⁹. Писатель нарочно заставляет действие своего произведения парить между действительностью и сном, поэтому некоторые критики воспринимали все происходящее в романе как пустую фантазмагорию, игру сознания или просто как сон и видение. («Петербург — это сон.» — по правду они ссылаются на одно из предложений романа.) Здесь речь идет не просто о роли снов и видений, ведь они могут быть приспособлены и к реалистскому миропониманию. А. Белый идет дальше других представителей символистской прозы. У Юйсмана сновидение представляет собой не что иное, как полный многозначный символ, или скорее аллереорию, имея ввиду расшифровку. «*Cette figure ambiguë, sans sexe, était verte et elle ouvrait dans des paupières violettes, des yeux d'un bleu clair et froid, terribles; des boutons entouraient sa bouche; des bras extraordinairement maigres, des bras de squelette, nus jusqu'aux coudes, sortaient de manches en haillons, tremblaient de fièvre, et les cuisses décharnées grelottaient dans des bottes à chaudron, trop larges. L'affreux regard s'attachait à des Esseintes, le pénétrait, le glaçait jusqu'aux moelles; plus affolée encore, la femme bouledogue se serra contre lui et hurla à la mort, la tête renversée sur son cou roide. Et aussitôt il comprit le sens de l'épouvantable vision. Il avait devant les yeux l'image de la Grande Vérole.*»²⁰ Сон Голицина в «*Алексаидре I-ом*» основывается также не действительности: преподавателям казанского университета было приказано похоронить свои анатомические препараты, поэтому Голицин во сне видит странное траурное шествие: в открытых гробах несут скелеты и чудовища, закрытые в спиртовых бутылках. Оба сновидения тесно связаны с действительностью, но как таковые они могут быть хорошо отграничены от бодрствования. У Брюсова в «*Огненном ангеле*» эта резкая граница смывается. В «*Навях чарах*» Сологуб уже со-

¹⁹ Хольтхузен: ук. соч. 148—149.

²⁰ J.-K. Huysmans: À rebours. Bibliothèque-Charpentier, Paris. 127—128.

знательно стирает грань между сном и действительностью: героиня романа, Елизавета, становится королевой одного острова в сфере воображения или сна. В «*Петербургe*» меняются сон и действительность, фантазмагория и реальность, они переходят друг в друга. В начале романа А. Белый считает необходимым сообщить: «Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей. Это видели мы на примере с таинственным незнакомцем. Он, возникши, как мысль, в сенаторской голове, почему-то связался и с собственным сенаторским домом; там всплыл он в памяти, более же всего упрочился он на проспекте, непосредственно следуя за сенатором в нашем скромном рассказе.»

А. Белый интересуется магическим превращением тела в мысль и фантазмагории в материю. Всем этим он хочет характеризовать связь внешнего и бессознательного миров. Действительность теряет свое объективное существование и подчиняется поэтической воле: приходит в движение, становится мечтой, а потом появляется опять в осязаемой форме: «А там-то, там-то: глубина, зеленоватая муть; издалека-далека, будто дальше, чем следует, опустились испуганно и принизились острова, принизились земли; и принизились здания; казалось — опустятся воды, и хлынет на них в этот миг: глубина, зеленоватая муть, а над этою зеленоватою мутью в тумане гремел и дрожал, вон туда убегающая, черный, черный такой Николаевский мост.» Стены шепчут, кровати стонут, как у Якобсена, у которого мебель от испуга прижимается к стене и жалобно плачет. Эти мелкие (кажущиеся иногда только стилевыми) моменты тоже способствуют тому, чтобы мир в целом субъективизировался, а объективная действительность стала фантомом. Действующие лица сами замечают, что каждое их движение в темноте приобретает фантастическую окраску, причиной которой является то, что они неспособны воспринимать внешний мир в его реальности. Они удаляют от себя объективную действительность и относят ее на горизонт, отделяющих их «я» от Небытия. (Это яснее всего проявляется в случае Аполлона Аполлоновича Аблеухова, теряющего свое чутье к фактам, борясь с неуловимым.)

Это и как раз та черта «*Петербурга*», которая уже выходит за пределы символистского романа и приводит в «*Котике Летаеве*» к своеобразному способу изображения, напоминающему поток сознания. Значит, кажется, что к методу Джойса можно прийти не только от реализма и натурализма, но и от символизма. Символизм уже в начальный период своего существования выражал такие полусознательные переживания, о которых раньше только догадывались. Эта программа получила у А. Белого полную силу в «*Петербурге*»: он воссоздал, путем образов и звуков, символов и ритмической прозы, бессознательные явления души, ее страхи, и совершил это так, что вместе с тем дал, правда, стилизованное и субъективное, но все-таки верное и объективное изображение одного города и эпохи. В «*Котике Летаеве*» автор, рисуя рождение сознания ребенка, уже теряет из виду общественный политический и философский фон придавший «*Петербургу*» живую реальность.

Author and Message

L. JAGUSZTIN

It is the author's intention to choose his point of view, the perspective, from which the work conveys us a picture of the world, choosing a reality and modelling it for us. A constant possibility of play and discussion emerges from the fact that the author does not belong to the reality of the work, but, "independently" of his own novelist's self he can intervene in the set world, is always present and knows everything, thus, with the knowledge of the plot becoming the direct guide and informer of the reader. This is a well-known possibility but at certain times, according to their own deliberate aims would prefer this or that kind of behaviour of the author. The author's definite presence results in doubling or multiplying the view upon the world, the narrative perspective, creating a tension and struggle among them. The "absence" of the author gives freer flow to the reality of the work offering the reader, at the most, as many perspectives as the number of characters, but generally even less. Besides the various concrete possibilities the author may choose two points of view: one outside the characters about which he is speaking and the other inside the characters who thus bear the message of the author. In this field the epic representation has a great range of opportunities, wider and more varied than the one the verse and the drama may have and so there are better means to build up the dimensions of the represented world, the "epic-space" surrounds the character from more than one side and more elastically than the others do. With the knowledge of all these contemporary novelettes choose *forms of communications* that apply *more consistently* to the theme and the perspective.

Narration in a third person, the permanent (grammatical) presence of the author results in a closer, more rounded inner world. Thus we are given a better shaped, organized and enlightened material even if the author alludes to the self-evolution of the plot. In A. Gladigin's "Eternal Mission", for the sake of objectivisation and authentication, the narrator (the writer) attempts to disunite himself from the story presented so much so that he appears only in the "Notices of the author" to give account of his characters and the process of the writing of the work.¹ In this way he creates an official touch with the reader, but without looking up to the reader

¹ А. Гладили. Вечная командировка М., 1960.

humbly, he is not interested in creating and supporting a gentle contact, he remains neutral at this point up to the end. The plot is presented to the reader in a strict order, through documents, as the records of Major Kraminov (this is the longest part), the questionnaire of his wife and as a letter left behind. Through the fate of Major Kraminov the author wants to give an example of the awareness of one's profession, the self-sacrificing activity for the society. To ensure the active force of the example he chooses the adequate form: the proof of realism, the reinforcing of the knowledge and the illusion of authenticity to which a good framework is given by the disintegration from the plot and the stress on his role as only the mediator. In M. Alekseev's work "The Bread..." again, the position of the narrator is outside the plot, to represent the life and its change for the inhabitants of the village of Viselky. In fact no real story, no coherent plot is given, the characters are simple people chosen from the inhabitants to represent the fate and quality of the whole community.² The writer himself calls thus his work a story told in a short novel, however the name 'short novel' does not mean a narrative whole, rather a chapter more deliberately segregated. In it he remembers Babel, but the latter enters the work more unambiguously, is represented more actively. The main task of M. Alekseev is to build up a panorama of fates that interweave and separate and to reach as many spheres of life as possible. And he can do so more freely through his form of narration.

The narration of third person lives more strongly in the work of Ajtmatov "The White Ship", taking on the attitude of a child and leaving it only temporarily to draw the reader's attention to something. "The boy didn't know, but will learn later, that half the class will have exactly such a school-bag. Neither did he know that newer events are banking up his little life, that the day will come when he remains alone in this world and only with his school-bag" (43).³ This hint to the future creating a tension is obviously thrown to the reader to guide his thoughts more directly to some moments and to create a certain attitude of expectation in him, revealing its directions as well.

It is a special kind of creative narration which, turning to the reader directly, excludes the unknown hero from the work and speaks openly about himself. This form is realised in V. Kataev's "Holy Well", when he relates his novelised memories.⁴ A witty example of this form can be found also in R. Escarpit's "Open Letter to God" where the strangeness of the addressee opens an interesting perspective for the author's easy and truly philosophizing narration, touching many themes.

A strange experimental form of narration is used in G. Perets' novelette, "The Sleeping Man", speaking all the time in second person to and about his hero.⁵ This way he reaches closer to his hero, which results in a perpetual care-taking unity, it may, on the other hand, criticize the attitude that one takes upon oneself everything. This is a critique of the vegetating way of life of the neurotically hurt man. This work is a good example of how a usual form of narration can become the conveyer of higher meanings through the consistent homogeneous usage. This effect is strengthened by its usage in situations where narration in first or third person could be

² М. Алексеев. Хлеб — имя существительное. *Звезда*, 1964, № 1.

³ Ч. Айтматов. После сказки Кыргызстан, 1971

⁴ Катаев. Святой колодец. М., 1972.

⁵ G. Peres: Un homme, qui dort. Paris, 1965.

expected, and the narration in second person which is strange in the given situation takes over the functions of the others, thus drawing the reader's attention to looking for an explanation. The same form of narration is applied to Gr. Oluits, the Yugoslav writer's novelette, "The Wilding". In fact, she has a talk with her heroine, whom she loves, feels sorry for and takes care of, so she can speak more directly and get closer to her. Narration in second person occurs in other works as well but only in a more elevated atmosphere, generally at the end when the author gives some important advice or takes leave of the hero. One more example can be mentioned for the application of the author's own words used in a special way obtaining thus a specific meaning. János Szász was remarkably inventive in his novelette "Mamaia by Night" segregating, separating even typographically the writer's observations from the stream of thoughts of the hero, the photographer, otherwise strongly interwoven, by which the outer world was constantly registered and elaborated. "When the doctor left I went back to the bar *so that he could finish his coffee*, in fact looking for a pretext for not feeling obliged to return to the table. Everything irritated me: the choking smoke..." (64).⁶ The concurrence of perspectives in first and third person in such an accentuated manner is of experimental nature perhaps to denote that every human activity has simultaneously two aspects, an inner and an outer one and that they do not represent the event in the same way.

The place of the author in the work is of qualifying importance, it may express the notional and emotional distance which separates him from his characters. It already contains moments of valuation but it cannot express by itself the intentions and perspectives of the artistic message, since in an epic work the basic rights are due still to the heroes. In his novelette "My Little Red Scarfed Poplar", in the chapters 'Instead of an Introduction' and 'Instead of an Epilogue' Aitmatov discloses the sources of the story, his aim in writing about it and the lesson he gives in his work. The latter is expressed in the last sentence so as not to escape our attention: "I haven't told Ilias what I heard about Baitemir. Since the dignity and spiritual beauty of these people are just born in the fact that they have turned to each other with so much gratitude and honesty, however with no knowledge of each other. So why should I have told it? ..." (219).⁷ Within the framework of the epic evaluation thus elaborated the chapters, "The account of the driver" and "The account of the road-master" give space to the participants to tell the writer what they know and the different details of the story. The clearly disintegrated points of view open separate perspectives to the events, different levels and a stress on the basic, fundamental and the secondary, the author's epic distances (the terms are taken from the essay of Gyula Király). They express, on the one hand, the depth and accuracy of our knowledge of the story, on the other hand, they show how true our knowledge has become and within what limits it is valid. At the same time they determine the direction and the direct or indirect character of the whole process of recognition. In his work, "Such Is Memory", V. Korotin deepens the information of the reader in two directions: towards the present activity and journey of Martha and towards the past to

⁶ J. Szász: *Mamaia by Night*, Bp., 1968.

⁷ Ч. Айтматов. *Тополёк мой в красной ксээнэ*. Джамиля, Повести, Москва, 1966.

the fate in the war of the family of M. Pirog.⁸ Facts and events about the life of the father appear in eight short, also typographically separated chapters, giving at the same time, a historical background to the present denoting the outlines of the base it derives from how and what he wants to know. There is such a great difference between the two ways of telling the story and they have such a strongly united resolution that, despite interdependent moments, we may feel that they join each other in a certain, perhaps intentionally unorganized way that makes the reader regroup his attention. In her "Heroes of the Ice-Field", J. Drabkina sets certain parts in different types of letter, so marking herself off her own self in the story: "I write the story in first person but it does not mean that I am—even in the lyric sense—the heroine. The nineteen year old nurse, of the Southern Army-Group of the Bronstadt Front, is with all her good and bad qualities, wisdom and folly, already extremely far from my contemporary self" (10).⁹ The manifestations of the characters generally appear as quotations, the writer attaches his remarks to them, directly for the reader, since he is not present. These sentences of the author make the situation more precise, depict the emotional state of the speaker, the essential audial, suprasegmental features of what has been told. (The epic is perhaps the only field of art which pays so much attention to the receiver). In novelettes searching for new dimensions of epic representation such quotations of the author often appear in an untraditional form, they mould in the quotations or are simply omitted as the writer has already depicted the situation in general. In his "Ticket to the Stars", in the chapters about Dimka and his friends, V. Aksionov speaks about them in third person, but transforms the representation to scenes using the technique of dramatic communication:

Dima: "Well, here is Stepan Feofanovich coming."

Porter (tipsy): "Gerka! Gorka! I am fed up with that corrupted music!" . . .

Aunt Elva: "Tima, call the policeman!"

Our Mother: Dmitrij, on the way home" (23) — it goes on like this in the next few pages, then turns to a dialogue with a faster rhythm:

"— We are going away!"

"— What?"

"— We are going away!"

"— Where to?"

"— We are only going away."

"— When?"

"— One of these days."

"— Without me?"

"— Of course!"

"— You never go anywhere without me!"

"— Oho!" (27)¹⁰. Looking for the epic function of these realisations we find their essence in making the manner of speech more varied in order to vary the introduction of characters and to make the process of reading more vivid. As for the ways of how

⁸ В. Коротин. Такая недобрая память. *Юность*, 1969, № 7.

⁹ Е. Драбкина. На ледовом поле. М., 1965.

¹⁰ В. Аксёнов. Звёздный билет. М., 1966.

and in what types the author gives his artistic representation the epic offers the broadest varieties, and in many novelettes the creation of effects is based on these varieties. The next detail can be found in Gladilin:

Scraps of speech:

Rita: "The Time will come when you say to yourself, I have had enough. You have played the fool long enough! Childhood is over. It is high time you started the real life!" (Translation: "I am not like that at all.") (90)¹¹ The whole discussion is given in this form. The "translation" is evidently a kind of the author's comments, not only the interpretation of the dialogue, but the immediate characterisation of those involved in the discussion. What we find strange here is the way the writer lets us know about it, rationalizing and thus depoetizing the artistic features of the work.

When the epic hero becomes independent of the author and monopolizes the story himself, he brings about essential changes in the perspectives, by eliminating the author he represents the world to the reader from his own closer view-point, but if he gives no opportunity for others to speak, his one-person view on reality may conceal dangerous distortions. Novelettes of this kind may explore processes of thinking and psychological behaviour, and their results are important. In his "Fourth Person Singular", L. Ferlinghetti examines and proves even without intention that language is not only a means of communication, but of the functioning of the mind, of thinking as well. The intimate, *egocentric*, *inner speech* realized by the hero may be an entertaining linguistic study and reading, being specifically articulated, having associative leaps, images and wizardry of words discovered by himself and thus less understandable for us, all this based on a stronger predicative character. But, on the other hand, there is a feature which shows a dominating narrow-minded consciousness in the hero, who analyses only his own qualities, with no knowledge about others' consciousness, thus lacking a more healthy social perspective. Thus the fact that he pretends to represent the world in such an epic way (since the fourth person singular noticed in the title has a certain strange objectivity, but the text is far from an epic unity), may be the reason why such a construction is realized in which meanings of words and images and even larger segments cannot be followed and decoded easily. We meet here a well-known form of communication, a discussion with ourselves about the world and ourselves, but this kind of self-communication appears reinforced in some epic tendencies of our days. In the majority of works based on the technique of recalling, representation is built on this form of communication, this *inner epic distance* is brought into effect. The immediate "addressee" being the story-teller himself, the hero who lives again in the events, the text is not so much elaborated and manipulated as if it were to speak to somebody else, and its evidence and sincerity are greater. In Ajtmatov's "Motherland" Tolgonaj tells the land itself about the story of his long, hard life, and it understands him.¹¹ The strange partner verifies, sanctifies and makes universal human struggle, through the distance in time and being close to nature the value of things and events changes, we see the outlines of the essence of life, the truth of humaneness and benevolence. The allegoric contact with nature lifts Tolgonaj from his concrete conditions thus becoming

¹¹ Ч. Айтматов. Материнское поле. *Новый Мир*, 1963 № 5.

broad in validity, Man and Mother. Making a dialogue with the world outside human proportions is the feature of epic poems rather than of novels and it insures the work such energy and perspectives and transforms epic relations into poetic ones, by Tolgonaj's memory spreading from one point and his personality.

In the debate derived from B. Okudzhawa's novelette "Good luck, my friend!", it was mentioned that the notional weakness of the work arises from the fact that the writer relates the pictures of war-time events exclusively to the view-point of an adolescent young soldier.¹² This form was seen disadvantageous because while reflecting with changing objectivity the real psychological process of becoming aware of dangers in a soldier's life the representation of war lacks essential spheres of activity and significant dimensions. This reservation can be verified if we expect every piece of art to go round the whole theme. But through his first person narration the writer aims at discovering exactly those dimensions the prose concerning war has little written about so far: what does war mean to younger lives, how much energy is necessary to overcome negative emotional effects, fear, anxiety and unrealizable desires, how one can learn to suffer difficulties. These are mostly the tasks and problems of the individual and the form of first person narration is more suitable to their characterization putting him more in the focus. But, this perspective will not become overwhelming, we see his environment, the events and the other soldiers appear in a certain entirety around the main hero and the contacts between them are also varied and normal. V. Bikov's hero, in his "Obelisk", records the story of his investigations also in first person realizing a certain behaviour of searching for truth in the whole work, from which the work also derives, but the hero makes others speak too and the most essential events we learn just from these reports. The discussions aim at reconstructing the past, the hero's job is to find appropriate sources of information and employ them. This is the role of a reporter, editor and critic as well. He develops his communicative relationship with them accordingly, he develops the process of accumulating information and widening attitudes. This process will obtain the necessary detailed circumstances at the time of leaving for home surpassing the frontiers of simply giving information and expressing his own opinions.

In novelettes analysing a given social phenomenon for the sake of reinforcing features of discussion the author may organize communicative relationships between the characters so that the perspectives and points of view will be more deliberately and clearly separated. Thus a structure of representation arises through which the reader can better follow the notional dialogue. In Gladilin's work, "The First Day of New Year", the chapters The Father and The Son show us the relationship between the two members of the family, more precisely, they introduce themselves in the given chapters. The father passing time in the hospital-bed wonders about his past and his extremely vivid memory helps him recollect even the details. The inner speech offers the opportunity to express such conclusions which were drawn by his sincerity to himself and the form gives more evidence to them. In the case of the son the monologic form obtains another function, his situations are more microscopical than his father's, thus the first person narration with its special perspective is mostly a means for him to characterize and show a way of life. Since they appear separately

¹² В. Окуджав. Будь здоров, школяр! М., 1966.

in each of the chapters the discussion itself defends their own programme of life and it is the reader's task to measure and perhaps reconcile them.

In "Ticket to the Stars", Aksionov's Victor can speak about his acquaintances and himself in first person, but Dimka and his friends are already the subjects of the author's representation and they are mentioned in third person. The change of perspectives has its logical reason, at the beginning of the plot the problems of Victor and Dimka represent two different worlds meeting at one point but separating in different directions. And when Dimka is growing into a man working in a kolkhoz, he, too, gets his personal voice from the writer. All the characters of "Oranges from Morocco" realize their own perspective and voice in the novelette, but with no significant difference as they are all young and represent variations of the same attitude and only these variations are confronted.¹³ The story of Vl. Chivilihin, the forestry engineer, who met with an accident, is told in the personal testimonies of the participants, the twelve men tell everything they know, so step by step the whole story is set up, the different pieces of mosaic are put in their places and their main task is to give this information and to create an atmosphere around the hero. These functions are important in themselves as well, not only by representing certain details of the story. But this is already another sphere in the work.¹⁴ In his novelette "A Month Before the Exams", J. Kristof presents four narrators to tell the story, one of them is the hero who takes the responsibility of the author to convey his ideas towards the reader. In the above-mentioned works the heroes do not have real situations to speak, either in space or time, in both connections they have significant possibilities of freedom. They may start telling the story either during or after the events, they tell about moments of the world they have been witnesses of. In another type of novelettes one part of epic time and space is totally occupied by the situation that has come about, mainly a meeting from which branches will derive and go out into the past and the future. In J. Gerasimov's work, "The Airport Is Closed" the passengers have to wait for their flight because of the typhoon and they who met by chance and are confined to the same place involuntarily enter into contact with one another: for Artinov, Voronistij, Tantsirev, Zharnikov, Liza it seems useful to become acquainted with the others, on the day of departure they say farewell enriched in human experiences.¹⁵ (The novelette of Ferenc Sánta, "The Traitor", serves a good example of how well a given form of representation can correspond to the notional aims of the author.¹⁶ From the stories told by Václav Jazek, Jan Zhitonil, the bishop Eusebius and the poor peasant various interpretations of the same events unfold. The personality, character and the explanation of their deeds will be outlined before the reader from their views on each other, and always in the necessary profile and perspective. It is the reader's task already to express his view on the participants in which he is helped, step by step, by the writer and to place them properly in the given historical conditions. Thus the process of information is divided into four parts and each of them includes the others in a specific way. In their activities they all represent

¹³ В. Аксёнов. Апельсины из Марокко. М., 1966.

¹⁴ Вл. Чивилихин. Над уровнем моря. М., 1966.

¹⁵ Й. Герасимов. На трассе — непогода. М., 1970.

¹⁶ F. Sánta: Az áruló (The Traitor) Bp., 1968.

more than themselves, they give expression to views on social classes, human relations and history. Thus it exceeds its own limits becoming an essay, an analysing and synthetizing process. To some extent the same function is taken by Tibor Csere in his "Gold Days" when he divides the representation into various parts. Nobody knows all the details of the event, the informative material is taken from the participants. To collect this information is the precondition of clearing up reality and truth that is why it is important that heroes knowing different details and seeing things in diverse ways be given the opportunity to speak.

V. Aksionov makes an interesting experiment in his "It is time, my friends, it is time". At the end in the chapter's Closing dialogues he gives six dialogues between the hero and some likable characters without any comment: these discussions are between Tania and Marvich, Marvich and Gorjaev, Marvich and Muhin, Yugov and Marvich, Marvich and Kianukuk, Tania and Marvich.¹⁷ These short dialogues are outside the plot, they summarize with dramatic-like means the conditions evoked in the events and are instructive, edifying for the participants. They, in fact, tell their own thoughts arising in themselves, they express the very essence of their deeds and desires so that the reader may take leave of all of them at the same time instead of leaving them at different points of the events. Our feeling that the placing of the dialogues is uncommon comes from their being located side by side with no real epic situation: the story is generally followed by the epilogue which is traditionally reserved for the author to round off the image of realism in the work. This kind of epilogue making the situations of speech fictitious and altogether, the dialogical solutions are to prepare a continuation, the further life of Marvich. But despite the clear, prompt linguistic understandability, it remains difficult to understand the exact artistic functions of the dialogues, and the fact that the reader has to search for them in various directions is characteristic of an increasing number of artistic messages. There is another significance of using dialogues: the writer interrupts the epic narration and employs a means essentially different from the previous ones to give artistic information through new kinds of information.

The importance of an artistic message lies not only in its attachment to persons but also in the way it is organized, disposed of and varied. Within a homogeneous text it is mainly based upon nuances of meaning, in the more freely composed works we often meet "strange texts", with more layers. All these and the wider application of typographical means are to open new lines of effects. In his war-time novelette Lilli Promet uses quotations significantly disintegrated and emphasized interrupting the process of narration from time to time: "— Vilma, queen of Holland, is reviewing the troops—archives are evacuated from Oslo, *the gold found and bank deposits as well*—losses of the german troops in occupying Denmark: 10 wounded and 1 dead; Denmark had 10 dead—English minefields in the Baltic sea—exchange of goods between the soviets and the germans is growing..." (198)¹⁸ The author's aim with these insertions is to realize a communicative contact seemingly artistic through this channel rather than to make the plot more polyphonic. This channel will express the significant and decisive background of the historic events and the changing structure

¹⁷ В. Аксёнов. Пора, мой друг, пора. М., 1967.

¹⁸ L. Promet: Ki terjeszti a politikai vicceket? (Who spreads the Political Jokes?) Bp., 1972.

of the sphere of life. The seemingly unorganized realization of this programme makes contact between commonness and historicity just by the help of the exactness of disintegration. It also points out that literature is becoming more and more only one of the means to convey information to man. Other means of communication that are realizing this function more systematically have—even if they cannot be compared to art—their own effect on them and it deserves our special attention: some types of information they convey better and more easily to man and he thus selects between these means. The difference is shown in the process of proving and coding the ideas, the artistic message, especially the epic one can never be homogeneous, it composes the information for the reader directly, with exactitude, and indirectly, through the whole system of objectivity carrying the meaning.

The communicative structure of the work may serve not only the formation of dimensions and perspectives but the *rhythm* of the whole work and the diversity of the details, too. The words, the shorter and longer sentences force into their closer system reality which is often composed of other continuity and discreteness, other relations and proportions. The linguistic elements apply their own rules to represent a nicer world.

Prose makes use of the opportunity of playing offered by this difference relatively less frequently, in its language, too, it tries to remain more realistic towards reality, but for it language, too, is a part of reality as a means of communication and thinking, so it expresses itself as well, when becoming the means of artistic representation. Words in the novel may even criticize themselves,

“During the fifteen happy years of his marriage
Ivan Ivanovich Rostislavskij
slept as a rule
 only with his wife
(and in the last fourteen and a half he shut his
eyes at once and imagined some other woman in
the place of his wife),
and if he had no chance
to sleep with his own wife
and was far from his acquaintances and from the
acquaintances of his acquaintances,
then
Ivan Ivanovich Rostislavskij
would sleep
with his
occasional patients,
nurses,
waitresses, saleswomen...” (102). This fragment appears

in “Eternal Mission”, the writer characterizes a middle-class gentleman with such long and strangely broken sentences in a few pages. The author speaks about his hero unfavourably and ironically, and this distance is also to be felt by the rhythm of his sentences, he points out his offensive qualities, his hypocrisy, lies, selfishness and folly, in the whole way of constructing the sentences there is something artificial,

premeditated and false just as in the man he is speaking about. These features can be seen without going too far in trying to interpret notions within the form.

The sentences of the conceptual language that gives flow to currents of mind are generally long, logically not so much constructed as traditional periods, traditional narrative sentences. Punctuation-marks, conjunctions or other parts of the sentence as well as paragraphs are often omitted, the structure does not correspond to linguistic articulation but a logic outside or beside language or obeys to the freer rules of the language of art. This controlling principle besides language may be thinking, emotions that have their own tension and rhythm and can even be represented in written form, too.

These communicative solutions bring about various constructions, orders in the works and the less the material they are realized upon is the more significant role they obtain in expressing the message, by reinforcing or negating the concrete composition. However, they serve the thought, their effect also appears outside them in the beauty of its construction and functionability. Every work, as a matter of fact, is a *system of the author's intentions* which, in the form of organizing and regulating principles affect the coordination of language, objects, images, thoughts and notions, and this unfinished system that strives to reach a multiple totality becomes a complex, finished system summarizing and integrating everything under the effect made by those notional elements which are closest to man. The system we get at last is the piece of art, an artistic message. The structure of communication is one of the means by which the various strata, levels, fields, dimensions are organized into a relatively strong unit, coordinated and given an appropriate shape. Thus they control the process of communication, the sequence and distribution of various kinds of experiences, and give the necessary rhythm to the process of reading, often approaching the rhythm of language, images and notion to the rhythm of conceptions and they do it perhaps more consistently than before. We are more and more aware of the theoretical thesis that the literary work whether it represents a model of life or society or a structure of elements or their mass producing experiences, in any case it is realized through communication and has the feature of process.

Die Gestalt von Stefan Báthory in der polnischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

I. D. MOLNÁR

Es ist nicht überraschend, wenn das historische Gewicht seiner Herrschaft in Betracht gezogen wird, daß die Gestalt des Fürsten von Siebenbürgen, der den polnischen Thron errang, zahlreiche polnische Dichter des 19. Jahrhunderts bewegt hatte. Das literarische Interesse des 18. und 19. Jahrhunderts für Báthory ist auch nicht schwer zu erklären. Durch die Darstellung der starken Individualität des Königs haben die Dichter das Bild des unabhängigen Polens heraufbeschworen, und zwar schon, als noch kein selbständiger polnischer Staat existierte, und alle Kämpfe für seine Schaffung ergebnislos waren. Demgegenüber ist es überraschend, daß die Ereignisse der Herrschaft von Báthory auch in unserem Jahrhundert das Thema mehrerer literarischer Werke bildeten. Hier wird untersucht, wie der König von den polnischen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts dargestellt wurde. Gleichzeitig wird versucht, eine Antwort auf die Frage zu geben, warum sie sich mit der Tätigkeit der bekannten historischen Persönlichkeit befaßten. Unser Ziel ist es auch, festzustellen, ob das Ungarntum des Königs eine bedeutendere Rolle spielt.

Die Außenpolitik des polnischen Herrschers, Stefan Báthory (1576—1586) wurde von der erfolgreichen Expansion nach Osten bestimmt, die den Interessen der herrschenden polnischen Schichten entsprach. Hierin ist der Grund für die Popularität des Königs, die mehrere Jahrhunderte dauerte, zu suchen. Auf dem Gebiet der Innenpolitik mußte er größere Schwierigkeiten bekämpfen. „Báthory kam nach Polen aus einer Welt, deren Verhältnisse sich sehr von den polnischen gesellschaftlichen Verhältnissen unterschieden. Was brachte er aus Siebenbürgen mit sich? Die Achtung der staatlichen Unabhängigkeit, die Hochschätzung der Überzeugung von anderen, den Gedanken der Zentralisierung. Aber das Respektieren der Meinung der anderen in Polen bedeutete, daß er sich in den Interessenkämpfen der Stände zurechtfinden mußte, er mußte mit dem Seim einverstanden sein.“¹

Durch harte Kämpfe, mit Hilfe des Kanzlers Jan Zamoyski, ist es dem Herrscher gelungen, die Reformen für die Eroberungspläne durchzuführen. Ein Teil des Adels war unzufrieden, er organisierte sogar unter der Führung der Familie Zborowski

¹ Kovács, E., *Magyarok és lengyelek a történelem sodrában*. (Ungarn und Polen im Strom der Geschichte.) Budapest, 1973, 130.

eine Konspiration gegen den König. Samuel Zborowski, der ein abenteuerliches Leben führte, wurde von Báthory wegen seiner gewaltsamen Handlungen verbannt. Der Abenteurer-Adlige begann eine bewaffnete Aktion, dann kehrte er Rache brütend, ohne Erlaubnis nach Krakau zurück. Der König, in Eintracht mit seinem Kanzler, ließ ihn köpfen.

Die Herrschaft des Humanisten, Báthory, in Polen ist über die politische Zusammenarbeit hinaus auch vom Gesichtspunkt der Geschichte der ungarisch-polnischen kulturellen Beziehungen aus von großer Bedeutung. Der König spielte in der Entwicklung des polnischen geistigen Lebens, in der Unterstützung von Kunst und Wissenschaft eine große Rolle. In der Hauptsache ist es diesem Umstand zuzuschreiben, daß sich die Ereignisse seiner Herrschaft in vielen zeitgenössischen literarischen Werken widerspiegeln. Unter deren Verfassern finden wir die bedeutendsten Dichterpersönlichkeiten der polnischen Renaissance, so J. Kochanowski (1530—1584) und M. Sęp-Szarzyński (cca. 1550—1581).²

Unter den literarischen Werken des 18. Jahrhunderts über den König von ungarischer Nationalität ist das Gedicht „Do Stefana Batorego“ (An Stefan Báthory) des Jakobiners J. Jasiński (1759—1794) am bekanntesten. Zur Zeit der letzten Tage des unabhängigen Polens erinnert es an die Siege des Herrschers. In der Literatur des 19. Jahrhunderts erscheinen die Gestalt des Königs und seines berüchtigten Gegners so gut wie voneinander untrennbar. Das Drama eines der großen Romantiker, J. Słowacki (1809—1849), „Samuel Zborowski“ dreht sich nur um den Konflikt zwischen dem alleinstehenden Aufrührer und dem Kanzler, der sich an die gesetzliche Ordnung klammert, aber der weniger bekannte A. Źdźarski (1794—1846) bearbeitet in seinem Werk „Stefan Batory czyli Spisek Zborowski“ (Stefan Báthory oder die Konspiration der Zborowskis) das Thema, das uns schon näher interessiert. Die Gestalt des berüchtigten Konspirateurs wird von L. Siemieński (1809—1877) in seinem Drama auch unter dem Titel „Samuel Zborowski“ und von L. Łętowski (1786—1869), der heute fast völlig in Vergessenheit geraten ist, dargestellt. Wir kennen diese bzw. die Werke des als Historiker bekannteren J. Szujki (1835—1883) „Zborowscy“ (Die Zborowskis) und „Samuel Zborowski“ nicht, es ist aber wahrscheinlich, daß Báthory zu ihren bedeutenderen Figuren gehört.³

Das berühmte Gemälde von J. Matejko (1838—1893) „Batory pod Pskowem“ (Báthory bei Pskov) wurde von Szujki, der eine neue Schule von Historikern schuf, inspiriert. Im Krakau der Österreichisch—Ungarischen Monarchie wurde das 300-jährige Jubiläum des Todes des Königs 1886 groß gefeiert. All dies hat dazu beigetragen, daß als Frühwerk des später berühmt gewordenen Dramatikers und Malers, S. Wyspiański (1869—1907), eine dramatische Szene unter demselben Titel im gleichen Jahr entstand.⁴

Der Autor des ersten, wirklich allgemein bekannten Werkes, das den Gegensatz zwischen Samuel Zborowski und Báthory zum Thema wählte, ist der namhafte

² Csorba, T., *A humanista Báthory István*. (István Báthory, der Humanist.) Budapest, 1944, 61—109.

³ Kuliczowski, A., *Zarys dziejów literatury polskiej*. Wyd. 4. Lwów, 1891, 397—400, 422—425, 497.

⁴ Okońska, A., *Stanisław Wyspiański*. Warszawa, 1971, 29—31.

Prosaiker J. I. Kraszewski (1812—1887). Sein Roman „Banita“ (Der Verbannte, 1885) ist die erste vielseitige Darstellung des Charakters des Herrschers, und er betont das Ungarn-tum des Königs. Von einem Teil des Adels werden die wirklichen und vermeintlichen Fehler, Irrtümer von Báthory durch ungenügende Kenntnis der polnischen Verhältnisse erklärt. Es ist wahrscheinlich, daß auf die Phantasie der Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, die Báthory darstellten, das Báthory-Porträt von Kraszewski in großem Maße wirkte; obwohl sie auch zahlreiche historische Werke als Quellen hätten verwenden können. Die Untersuchung der früheren Muster halten wir nicht für zweckmäßig; es handelt sich nämlich um allgemein bekannte historische Tatsachen, um die Wiederbelebung von traditionellen literarischen Themen.

In unserem Jahrhundert erscheint das Báthory-Thema zum ersten Mal in der lyrischen Erzählung „*Duma o hetmanie*“ (Das Lied vom Hetman, 1908) von Stefan Żeromski (1864—1925), der großen Gestalt des polnischen Modernismus. Der Schriftsteller weist auf die Ursachen des Mißgeschicks seiner Nation hin: „Wiecznie ten sam egoizm »panów«, fundujących swój dobrobyt na krzywdzie ludu, to samo bratanie się nawet z wrogiem (...), wiecznie ta sama obojętność »pospólstwa« i samotne bohaterstwo jednostek.“⁵

Der Hetman Żółkiewski, der große Feldherr durchdenkt Polens Geschichte. In seinen Visionen erscheinen die hervorragenden Helden des 16. und 17. Jahrhunderts, unter ihnen Stefan Báthory. Er erweckt durch seine äußere Erscheinung Sympathie, er strahlt militärische Härte, Strenge aus. Von der Aussage des Werkes her ist er mehr als eine Episodengestalt. Der Feldherr sieht in ihm den Herrscher, der seine Heimat durch siegreiche Kriege stärkte, der, wenn es notwendig war, die kurzsichtige Selbstsucht des Adels grausam bestrafte. Dies geht vor allem aus dem Bekenntnis des Königs hervor: „Poznałem cenę waszą. Skoczyłem w nurt waszego szaleństwa, skąpałem się w radosnej jego toni. Dotknąłem stopami dna. Ujrzałem wasze dno. I poczułem się w duchu, że ja was wyrwę z otchłani.“⁶

Samuel Zborowski, der auch in der Vision des Hetmans erscheint, ist nicht imstande, die Verdienste des Herrschers zu erblicken, und Báthory wird von ihm mit der Wegnahme der „Freiheit“ des Adels, mit Usurpation beschuldigt, Żeromski drückt sein Urteil mit den Worten des Königs aus: „Nie brakło mi władzy ni szczęścia w słonecznej mojej ojczyźnie, zanim na tę ziemię przyszedł. Patrzałem z dala na dzieje waszych wyuzdań. Zostałem przez was wezwany na ten tron (...) Jam jeden, przychodzień, ujrzał wszystkę waszą polską niemoc, czego sami, wszyscy razem, nie widzicie.“⁷

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommen die historischen Themen in der „neuro-mantischen“ polnischen Literatur häufig vor. Unter der Fremdherrschaft werden die gesellschaftlichen Widersprüche immer stärker. Die Schriftsteller halten die Wiedereroberung der nationalen Unabhängigkeit für aussichtslos. Durch die Heraufbeschwörung der Vergangenheit haben sie das Ziel, auf die alten Fehler hinzuweisen, von denen sich zu befreien nicht gelungen ist. Zur Linie der derzeitigen „Abrechnungsliteratur“ gehört auch Żeromskis behandeltes Werk. In seiner Entstehung spielten

⁵ Hutnikiewicz, A., Stefan Żeromski. Warszawa, 1973, 159.

⁶ Żeromski, S., *Duma o hetmanie i inne utwory*. Warszawa, 1949, 188.

⁷ Żeromski, S., 190—191.

die nationalen und gesellschaftlichen Illusionen des Schriftstellers, die infolge der Vernichtung der Revolution vom Jahre 1905 zerstreut wurden, eine Rolle.⁸ Der Ausklang des „Duma o hetmanie“ ist pessimistisch. Unter den Visionen des Hetmans ist das Báthory-Bild am wichtigsten, am wirksamsten. Es ist das Bild der versäumten großen Möglichkeit. Seine Funktion besteht aber nicht in der Bestätigung der einstigen Eroberungen der Polen, sondern es ist Ausdruck der Sehnsucht nach nationaler Unabhängigkeit. Deshalb ist es auch natürlich, daß das Ungarntum des Königs keine Bedeutung im Werk hat.

Der Herrscher wird als Hauptheld zum ersten Male im 20. Jahrhundert von Kazimierz Brończyk (1888—1967), der in seiner Zeit bekannt war, später aber vergessen wurde, in einem Drama dargestellt. Die Aufführung des Stückes „*Król Stefan*“ (König Stefan) fand 1926 in Lwów statt. Seine uns zugängliche, umgearbeitete Version erschien in Buchform im Jahre 1933, anläßlich des 400jährigen Jubiläums der Geburt von Stefan Báthory.

Der Schriftsteller, der zum geistigen Kreis von Krakau gehört, schrieb nicht nur dieses einzige Werk mit einem historischen Thema. Die Bearbeitung des Báthory-Themas wurde wahrscheinlich von den Werken seiner Vorgänger, die eine ähnliche Aufgabe gelöst hatten, inspiriert. Brończyks Drama baut sich auch auf dem Gegensatz zwischen dem König und Samuel Zborowski auf, in seinem Mittelpunkt steht aber der innere Konflikt von Báthory. Der Herrscher überlegt lange, er bittet seine Anhänger um ihre Ratschläge, bis er zuletzt — da das Interesse des Staates Ordnung erfordert — im Einverständnis mit seinem Kanzler den Adeligen, der Anarchie stiftet, hinrichten läßt. Das letzte Wort hat aber der jesuitische Hofpriester, der — als wenn er aus der Entfernung der Jahrhunderte spräche — die Zweifel des Königs zuletzt erweckt: „Wyzwałeś Fatum . . . słuchaj! Djabę! wie, czyś się nie pomylił.“⁹

Es ist Brończyk nicht gelungen, die Grundkonzeption des Werks voll überzeugend darzulegen. Abweichend von der Logik der dramatischen Handlung stellt er am Schluß das Recht von Báthory (d. h. des Staatsinteresses) in Frage.¹⁰ Die Unentschlossenheit des Schriftstellers kann — wie wir es auch später bei der Behandlung der Dramen von F. Goedel und S. Szpotński sehen werden — durch die Aktualisierung (oder durch die Aktualisierbarkeit) der Aussage des Werkes erklärt werden.

Brończyk betont — wahrscheinlich unter der Wirkung des Báthory-Bildes von Kraszewski — das Ungarntum des Königs. Er wird von den Anhängern der Familie Zborowski für einen fremden Gewaltherrscher gehalten. Der Herrscher dementiert diese Meinung, indem er sich auf die gefährlichen Folgen der Anarchie beruft: „Ciągłe słyszę ten wasz wkoło krzyk, Żem obcy, Że was nie znam, nie pojmuję was, Żem wróg! (...) Ja wiem, co to was rozumieć! . . . To wam pozwalać na wszystko! (...) Żeby nie król tu jeden był, a królów tysiące, Ilu was tu wszystkich jest, By najgłupszych!“¹¹

⁸ Hutnikiewicz, A., 150.

⁹ Brończyk, K., *Król Stefan*. Dramat w 5 aktach. Lwów, 1933, 136.

¹⁰ Siehe die Rezension von S. Adamczewski über die im Jahre 1933 herausgegebenen Dramen: *Rocznik Literacki* 1933, 51—52.

¹¹ Brończyk, K., 92—93.

Ferdynand Goetel (1890—1960) war zwischen den zwei Weltkriegen in seiner Heimat und im Ausland ziemlich populär. (Unter dem Titel „Von Tag zu Tag“ erschien einer seiner Romane auch ungarisch im Jahre 1933.) Der Schriftsteller, der ein abenteuerliches Leben führte, kämpfte 1917 in der Roten Armee, dann reiste er durch Asien. Später stand er den führenden Kreisen um Piłsudski nahe; dies wird auch dadurch bewiesen, daß er zwischen 1926—1933 Vorsitzender des polnischen PEN war. In dieser Zeit erschien sein Drama „*Samuel Zborowski*“ (1929). (Ein Teil erschien früher, 1927, in der 11. Nummer der *Droga*.) Laut einer eigenen Äußerung hat sich Goetel seit seiner Jugend mit der Gestalt, die sich gegen den König auflehnt, beschäftigt, und er begann schon 1925 die Quellen zu studieren, die die Herrschaft von Báthory behandelten. Er suchte Analogien in den politischen Verhältnissen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und seiner Zeit.¹² Nichts anderes beweist besser die Aktualität der Gedanken des Werkes, als die Tatsache, daß der Epilog unter dem Titel „*Das Parlament von Báthory*“ auch vom Budapester Nationalen Theater aufgeführt wurde.¹³

Goetel beutet das Dreieck der Liebe Zborowski — Gryzelda (Báthorys Verwandte, später die Frau seines Kanzlers) — Zamoyski besser aus, als es Brończyk machte, hier spielt also der seelische Kampf des Königs eine kleinere Rolle. (Auf der gefühlsebene wird Samuel noch schuldiger.) Der Herrscher, der von den Zborowskis und seinen Anhängern für einen Gewaltherrscher gehalten wird, wird auch hier durch seine Umgebung gezwungen, Samuels Todesurteil zu unterschreiben. Er formuliert die Interessen des Staates in dem schon erwähnten Epilog, indem er den Adeligen, die ihn zur Verantwortung ziehen, hart antwortet:

„Cześć, sława, prawo — wielkie ludów hasła, to szlak ognisty w przyszłość obiecaną, ale nie cielec dla pijanych tańców (...) to łaska Boża, ale i bicz Boży! (...) Kto sam sobie święty, urąga prawom, które święte Bogu... padnie... lub ludzką, ziemię zmieni w zbójów jaskinie!“¹⁴

Unter der Wirkung der leidenschaftlichen Rede, aber vielleicht noch mehr wegen des Erscheinens der königlichen Husaren verspricht der Adel Báthory noch mehr Unterstützung.

Goetel billigt also — im Gegensatz zu Brończyk — im Schluß seines Werkes eindeutig die Politik der „starken Hand“. Diese letzte Konfrontation zweier Interessen folgt aber nicht logisch der eigentlichen dramatischen Handlung, da die übrigen Figuren der sechs Aufzüge den König auch scharf kritisieren. Das Hauptanliegen des Dramatikers bestand zweifellos in der Bestätigung des höheren Ranges des Gemeinschaftsinteresses, obwohl er gleichzeitig den rebellischen Samuel Zborowski als einen sympathischen Helden dargestellt hat. (Auch ist er die zentrale

¹² — —, Samuel Zborowski i Wyspa na chmurnej północy. *Co czytać?* (miesięcznik) 1929, nr 1—2.

¹³ Kerényi, G. gibt das Datum der ungarischen Aufführung, 16. 9. 1913, in ihrer Arbeit „Das polnische Drama in Ungarn 1945—1965“ falsch an. — *Tanulmányok a lengyel—magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. (Studien aus dem Kreis der polnisch-ungarischen literarischen Beziehungen.) Budapest, 1969, 591.

¹⁴ Goetel, F., Samuel Zborowski. *Rycerz na Podolu*. *Sztuka historyczna w 6 odsłonach z prologiem i epilogiem*. Warszawa, 1929, 178.

Gestalt des Werkes.) Der Autor versucht diesen Widerspruch im Epilog aufzulösen. „Goetel poradził sobie w ten sposób, że nastrój sympatii dla Zborowskiego przerzucił w ostatnich aktach na Batorego, skupiając uwagę czytelnika na misji Batorego, jako poskromiciela sejmu.“¹⁵

Eine ähnliche Meinung vertritt auch T. Boy-Żeleński, der die polnische dramatische Dichtung zwischen den zwei Weltkriegen ausgezeichnet kennt. Samuel, der durch das bittere „Byronsche Lächeln“ verschönert wird, spricht über die von dem fremden König erlittenen, aber — nach den historischen Werken und Chroniken wohl nur gemeinten — Beleidigungen. Nach der allgemeinen Meinung ist Báthory ein „guter König“, sein Vorgänger, Henryk Walezy (Valois) war einer der schlechtesten, schwächsten polnischen Herrscher. Im Prolog des Dramas von Goetel tritt auch dieser „schlechte König“ auf die Bühne, der Schriftsteller beutet also den Kontrast, der von der Geschichte geschaffen wurde, aus. Für die Auführer ist keiner der Herrscher geeignet, nach ihrer Erklärung deshalb, weil keiner von ihnen polnisch ist.¹⁶ Das Ungarnthum von Báthory spielt im Drama nur als seine fremde Herkunft eine bedeutende Rolle.

Auch im Jahre 1929 fand die Aufführung des Dramas „*Król Stefan Batory*“ (Der König Stefan Báthory) des weniger bekannten, aber produktiven Schriftstellers und Publizisten, Stanisław Szpotański (1880—1936) in Warschau statt. Vor einem Jahr hatte der Autor mit seinem Werk bei dem Preisausschreiben, das von der Stadt Lwów organisiert wurde, einen Preis gewonnen, aber das Stück erschien nur teilweise im Druck auch 1928.¹⁷ Laut der Äußerung des Autors entstand sein Werk unter den drei Theaterstücken über das Báthory—Zborowski-Thema nach dem ersten Weltkrieg am frühesten (1924). Szpotański äußerte sich, daß sein Interesse durch die breite Skala der Charakterzüge des Herrschers, und durch die Widersprüchlichkeit der Epoche von Báthory erweckt wurde.¹⁸ Der Schriftsteller blieb den historischen Tatsachen treu, und er hat verstanden, daß in Wirklichkeit der tragische Held der dargestellten Epoche das Land selbst ist.

Über die Ordnung der Ereignisse hinaus zeigen die einzelnen Gestalten und Szenen des „Samuel Zborowski“ und des „*Król Stefan Batory*“ eine große Ähnlichkeit. Es ist aber kein Zufall, daß in der Titelrolle des Dramas von Szpotański Báthory erscheint. Szpotański, ähnlich wie Brończyk (und anders als Goetel), stellte die durch die edlen Ambitionen „tyrannisierten“ Gefühle des Herrschers, seinen Kampf zwischen den staatlichen und individuellen Interessen in den Vordergrund. Der König erklärt sich nicht gern bereit, den rebellischen Adeligen hinrichten zu lassen: „Ty myślisz, że letko litość w sercu nosić, gdy nakarmić jej niema czem?“¹⁹

Wir finden bei Szpotański, ähnlich wie bei Goetel, die Seim-Szene, die Báthorys Sieg bedeutet. Während aber im vorigen der Epilog den Konflikt zwischen der zentralen Macht, der Organisiertheit, bzw. der Idee der Anarchie darstellt, gewinnt der König im letzteren allzu leicht die Oberhand.

¹⁵ Wasilewski, Z., Dwaj Samuelowie. *Kurier Poznański* 16. IV. 1929, 8.

¹⁶ Boy-Żeleński, T., Premiera w Teatrze Polskim. *Kurier Poranny* 8. IV. 1929.

¹⁷ Simon, L., Bibliografia dramatu polskiego 1765—1964. T. II. Warszawa, 1971, 924.

¹⁸ —, Co skłoniło pana do napisania „Batorego“? *Świat* 1929, nr 10.

¹⁹ *Gazeta Lwowska* 1928, nr 107. (Ein Teil aus dem Drama.)

Zum Sieg genügt hier die „deus ex machina“ Erscheinung der Husarentruppe, die eine „bombastische Heimatliebe“ erweckt. (Goetels Drama ist übrigens auch von der Form her besser gelungen, es ist wirkungsvoller.)²⁰ Báthorys Ungarntum hat im Drama von Szpotański auch keine entscheidende Bedeutung.

Womit ist es zu erklären, daß die polnischen Schriftsteller der 20er Jahre ein so großes Interesse für die Herrschaft von Stefan Báthory gezeigt hatten. (Über die schon erwähnten hinaus arbeitete *Stanisław Wyrzykowski* im Jahr 1926 das Drama mit ähnlichem Thema von Słowacki durch.)²¹ Die damalige Aktualität der Aussage der behandelten Werke ist kaum zu bezweifeln.

Nach der Meinung des namhaften Schriftstellers, A. Nowaczyński, war nach 1918, nach der Zurückgewinnung der Unabhängigkeit damit zu rechnen, daß das Problem der zentralen Macht, der staatsbürgerlichen Disziplin eine wichtigere Rolle als die Darstellung der durch die Romantik „sauber gewaschenen“, Anarchie wollen-den Abenteuer in der Literatur bekommt. Mit Bedauern stellt Nowaczyński fest, daß die eindeutige Darstellung der szenischen (und historischen) Niederlage des „Zborowskismus“ auch weiterhin auf sich warten läßt. Sowohl Goetel als auch Szpotański näherten sich auf „halbe“ Weise dem Thema, das die polnischen Schriftsteller oft beschäftigte. „Może w obawie przed wyciąganiem jakiegoś morału poprzez aluzje do aktualności, na mocnym cokole wprawdzie ustawili hermę monarchy jako antytezy rozwierzganego parlamentaryzmu (...), ale wreszcie raz zdobyć się na bezwzględne potępienie, napiętnowanie i zlikwidowanie ostateczne Zborowszczyzny się nie... zdecydowali.“²² Von den zwei Dramatikern wurde also noch einmal das seit dem 16. Jahrhundert gehegte Ideal der „goldenen Freiheit“ des polnischen Adels wiederbelebt. Für Brończyks Werk, dessen endgültige Variante unter den drei Dramen am spätesten entstanden ist, ist eher die Unentschlossenheit der schriftstellerischen Stellungnahme als „die Verschönerung“ des adeligen Egoismus charakteristisch.

Der Staatsstreich von J. Piłsudski im Jahre 1926 bedeutete den Anfang der Faschisierung in Polen. In der Regierung nahmen Vertreter derjenigen Schichten Platz, die Anhänger der Politik der „starken Hand“ waren. Trotz der gesellschaftlichen Unzufriedenheit und der ansteigenden Wirtschaftskrise hat die Piłsudski-Clique ihre Macht behalten, es schloß sich ihr sogar die starke Nationale Partei an. (Zu den Anhängern der letzteren gehörte auch Nowaczyński.) Wir kennen Goetels und Szpotańskis damalige politische Ansichten eingehender nicht; sie gehörten zur Polnischen Sozialistischen Partei (oder wenigstens sympathisierten sie mit ihr Mitte der 20er Jahre). Es wird aber von ihnen angenommen, daß die „Rehabilitation“ von Zborowski, der sich gegen die zentralisierte Macht auflehnt, auch ihre Zweifel an der Tätigkeit der damaligen führenden Kreise ausdrückt. Dies scheint die schon erwähnte „halbe“ Lösung des Grundkonflikts ihrer Dramen zu bescheinigen. Es war nicht leicht, in die Interessensphären der politischen Parteien des Landes einen Einblick zu gewinnen, es war schwer — wenigstens für Schriftsteller mit nicht linksgerichteter Anschauung — eindeutig in Fragen der Macht Stellung zu nehmen. Nach

²⁰ Irzykowski, K., Sprawozdanie teatralne. (Teatr Polski: Goetel: Samuel Zborowski.) *Robotnik* 7. IV. 1929.

²¹ Simon, L., 1056.

²² Nowaczyński, A., Zborowszczyzna. *Gazeta Warszawska* 22. V. 1929, 4.

unserer Meinung suchten die Autoren der drei Theaterwerke deshalb Analogien aus dem 16. Jahrhundert.

Die Äußerungen des Nationalismus und der antisowjetischen Haltung der polnischen herrschenden Klasse nach dem I. Weltkrieg sind allgemein bekannt, sie spiegeln sich auch in der zeitgenössischen schöngeistigen Literatur wider. Wir halten die behandelten Bearbeitungen des Báthory-Themas deshalb für interessant, weil die Übertreibung der nationalen Interessen in ihnen fehlt. (Żeromski hatte auch ein anderes Ziel mit dem Schreiben seines schon erwähnten früheren Werkes.) Es wird natürlich in den drei Dramen über die russischen Feldzüge von Báthory infolge des Festhaltens an der historischen Wahrheit geschrieben, es wird aber von allen drei Schriftstellern betont, daß die Eroberungspläne des Königs an dem Widerstand des Adels scheiterten. In dieser Beziehung handelt es sich also um keine Aktualisierung, was zugunsten der Autoren der behandelten Werke geschrieben werden muß. In dieser Zeit entstanden nämlich mehrere nationalistisch gestimmte historische Werke, die gerade die Bedeutung der Eroberungen von Báthory betonen. Der Autor einer solchen Monographie (1922), A. Śliwiński, erwähnt zum Beispiel die außen- und innenpolitischen Fehler des Königs, aber er schreibt den unabdingbaren Verdienst dessen Feldzügen in Rußland zu, daß er nämlich die einstigen militärischen Tugenden der späteren polnischen Nationalitäten wiederbelebt hatte.²³

Die oft erwähnte ungarisch-polnische Freundschaft bildet ein häufiges Motiv der polnischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In den untersuchten Werken symbolisiert Báthorys Gestalt keineswegs die Nähe, das gute Verhältnis der zwei Nationen. Da es sich um ein historisches Thema handelt, schrieben die vier Schriftsteller der ungarischen Herkunft des Königs keine besondere Bedeutung zu. Dies wurde, wahrscheinlich teilweise unter der Wirkung zahlreicher erwähnter früherer literarischer Werke, auch im allgemeinen Bewußtsein in den Hintergrund gestellt. Auf der anderen Seite ist es aber nicht auszuschließen, daß es sich um den literarischen Grundriß der zur Zeit des I. Weltkrieges und in den darauffolgenden Jahren keineswegs idealen ungarisch-polnischen Beziehungen handelt. Auch in der polnischen Presse wurde die Meinung formuliert, daß in dieser Zeit Polen und Ungarn weder gemeinsame noch verschiedene Interessen hatten.²⁴ Obwohl die zwei Regierungen seit der Mitte der 20er Jahre bestrebt waren, die kulturellen Beziehungen zu verstärken, wurde die politische Zusammenarbeit nicht enger. Später (im Jahre 1936) liefert dafür die Feier anlässlich des 350jährigen Jubiläums von Báthorys Tod in Polen ein Beispiel, die einen national-militaristischen Charakter annahm. „In Báthory hat die öffentliche Meinung in erster Linie den Vertreter der polnischen militärischen Macht, den Eroberer von Gdańsk, und den Helden beider Siege in Rußland gefeiert. Es fällt aber auf, daß an den Feierlichkeiten ... in Grodno keine ungarische Delegation teilnahm, was sehr gut davon zeugt, daß es von den polnischen offiziellen

²³ Śliwiński, A., Stefan Batory (fragment). — *Rocznice. Wypisy do obchodów rocznic narodowych*. Warszawa, 1934, 332.

²⁴ Kovács, E., Magyar—lengyel kapcsolatok a két világháború között. (Ungarisch-polnische Beziehungen zwischen den zwei Weltkriegen.) Budapest, 1971, 144.

Kreisen nicht erwünscht wurde, dem Jubiläum den Charakter der Freundschaft mit Ungarn zu verleihen.“²⁵

Es ist nicht zu bezweifeln, daß das Interesse der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schaffenden polnischen Schriftsteller für Báthory nicht nur der hervorragenden historischen Persönlichkeit galt. Durch die Aktualisierung des Themas drückten sie auch ihre Zweifel an der Politik und Ideologie der führenden Kreise aus. Auch nach der Befreiung entstanden polnische literarische Werke, in denen die Ereignisse des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts dargestellt werden, wir wissen aber nicht von Werken, in denen Báthory die literarische Hauptrolle spielt.

²⁵ Kovács E., 285.

Sowjetische „literarische“ Filmtypen

J. VERESS

Unter den Tradition schaffenden Gebräuchen, bzw. den ideal-künstlerischen Inspirationen wird in der Reihe der filmhistorischen Tendenzen dem literarischen Grundstoff, und überhaupt der auf mehrere jahrhundertelange Vergangenheit rückblickenden Anwendung der Mittel- und Motivtradition von der Schwwestermuse in der Filmkunst einmal eine größere, andersmal eine kleinere Bedeutung beigemessen. Das Interesse der Filmfachleute für die Literatur ist eine allgemeine Erscheinung in ganz Europa und ganz Amerika. Dieser Prozeß hat aber abweichende Eigenarten, die den Ländern — d. h. den Tendenzen — entsprechen. Die Abweichungen sind auf drei Gründe zurückzuführen. Sie kommen zustande wegen der „ungleichmäßigen literarischen Entwicklung“, andererseits wegen der von einander abweichenden Kommerzialisierungserscheinungen; überdies sind die besonderen Gattungstraditionen und die Versuche, mit denen man die adäquate Bildform schaffen wollte, von abweichendem Charakter. Wir untersuchen einige Beispiele näher.

Was den Inhalt der russisch-sowjetischen Literatur—Film-Beziehung betrifft, richtete sich die Aufmerksamkeit bald auf das klassische Erbe: in erster Linie sind die Regisseure von den *Märchen*, — Geschichten-Variationen — von Tolstoi, Puschkin und Dostojewski angeregt worden. Werke zweiten oder dritten Ranges sind schon von Anfang an in den Hintergrund gedrängt worden. Die Alternative bedeuten *Krieg und Frieden*, *Die brüder Karamasow* oder das originale Filmszenarium (also z. B.: Schriftsteller wie Leskow, Leonid Andrejew, Korolenko sind unvrgleichlich viel weniger verfilmt worden). Auch heute noch lebt diese Tradition, obwohl die erwähnten Schriftsteller in anderen Ländern in der vordersten Front der künstlerischen Entwicklung ihren Platz haben könnten, und ihr Lebenswerk ein bedeutender Teil der Weltliteratur ist. Boleslaw Mihalek stellt in seiner historischen Zusammenfassung fest, daß das realistische russische und sowjetische Theater auf die Filmkunst einen sehr starken Einfluß ausübt;¹ dieser Umstand wirkt sich bei der Charakterisierung sehr nachteilig aus. Es kann hinzugefügt werden: die zurückziehende Kraft dieser Wirkung ist nur bei der Charakterdarstellung zu fühlen. Sie ist in der oft theatralischen „Inszenierung“, in dem theatralischen Zerbröckeln der Komposition („Aktschlüsse“ in der Filmhandlung), in vielen Resten des deklamatorischen

¹ B. Michalek: „Film i literatura. Filmowcy i pisarze — kino“ Warszawa 1966/3. S. 1.

Spielstils vorhanden. Die von den sowjetischen Filmschauspielern angewandten Mittel sind auch heute etwas schriller, gehobener, pathetischer als das schon zur Norm gewordene System der Einfachheit von Gabin und Tracy. Solange das Lebensmaterial diese Ausdrucksmittel „ertragen“ kann, tritt freilich keine Disharmonie zwischen dem Thema und dessen Darstellung, zwischen dem Gedanken und dessen Ausdruck auf. (Beispiele sind: Samsonow-Wischnewski: *Optimistische Tragödie*, Wasiljeve-Furmanow: *Tschapajew*, usw.) Die Theatralisierung der Filmsprache ist in erster Linie störend, und sie verhindert sogar die künstlerische Wirkung, wenn sich an die Einfachheit glänzende Dekorativität, und an die dramatische Atmosphäre äußerliche Didaktik anschließt. (In den 50-er Jahren wurden im Zeichen des Filmtheatralismus viele Mißgeburten gedreht.)

Bei der Erneuerung des sowjetischen Films hatte der literarische Grundstoff eine bedeutende Rolle: neben den Werken wie *Ein Menschenschicksal* und *Die Kraniche ziehen* hat auch das Drama von Tschuhraj seinen „prosaischen Vorfahren“, und zwar die Erzählung von Lavrenow unter demselben Titel. Die Darstellung des Werkes kann als eine wichtige Station beim Bruch mit den veralteten ästhetischen Normen, oder lieber als das überzeugende künstlerische Beispiel des Konflikts neuen Typs betrachtet werden. In den Jahren der Konfliktlosigkeit waren auf der Leinwand nur die literarischen Werke oder Literatur-Imitationen salonfähig, die die lackierte, rosa gefärbte Wahrheit, und unglaubliche Konflikte schilderten. *Der Einundvierzigste* gab dem sowjetischen Film da Recht zur Tragödie zurück, wie es Frejlih in seinem Buch „*Filme und Jahre*“ schreibt: „Die Tragödie verstärkte sich in der Kunst immer zur Blütezeit der Kultur — schreibt der sowjetische Ästhet —, in einer Wechselwirkung mit der Entwicklung des Realismus und Volkstums.“² Diese Feststellung ist bemerkenswert, sie wird von der ganzen Kunstgeschichte — und auch von der Verbindung beider Musen — völlig unterstützt. Die politischen Umschweife, die verschiedene Aufzählung der Gesichtspunkte, der kurz gehaltene ästhetische Zügel war der Entwicklung der Tragödie nie günstig. (Wir berufen uns auf ein wichtiges Ergebnis der ungarischen Vergangenheit, wenn wir den Film „*Menschen auf dem Schneeberg*“ erwähnen. Er erstand trotz der offiziellen Tendenzen und nicht als Folge der Entwicklung. Seine Progressivität und sein Oppositionsgeist ist gar nicht zu bestreiten, und trotzdem wirkt auch in diesem Werk die Arbeit der „regulierenden Ventile“ der Epoche mit; wir denken hier an die naive religiöse Auffassung der Verfasser, an die tendenziöse Vereinfachung der Charaktere.)

Aber kommen wir auf den *Einundvierzigsten* zurück!

Wenn man den Konflikt etwas vereinfacht, lautet die Grundfrage der Geschichte: ob man den Feind lieben darf? Ob der Mensch noch moralisch ist, der seine erwachenden Gefühle gegenüber dem weißen Offizier nicht unterdrücken kann (und nicht will)?

Tschuhraj beantwortet die Frage eindeutig, indem er Lavrenow treu interpretiert. In der Figur von Marjutka trennt sich die verliebte Frau und der unerschrockene Soldat. Ihr Charakter selbst ist der Spiegel eines einheitlichen, geschlossenen psychologischen Prozesses, weil die Liebe und der Haß aus derselben Quelle

² С. Фрейлих. Фильмы и годы. Москва, Искусство, 1964. С. 219.

kommen: durch ihre Figur wird bewiesen, daß die Menschen, die ein intensives Seelenleben führen, emotionell stark aufgefüllt sind. In ihrem Charakter kommt auch die Kompliziertheit der Zeit zum Ausdruck. Das Meisterschützenmädchen ist nicht zu verurteilen, weil sie jemanden liebt: ihre moralische Reinheit unterliegt keinem Zweifel. Ihre Charakterfehler, Sprödeheit, fast groteske Natürlichkeit kann durch die Tiefe und den Inhalt ihrer Gefühle ausgeglichen werden: sie ist der Mensch, der zum Heucheln gar nicht fähig ist. Marjutka wird von Tschuhraj nicht idealisiert. Ihre Äußerungen fließen aus der Natur der Figur, aus der Logik der Handlungen, in diesen Gesten konzentriert sich eigentlich die Alltäglichkeit — nämlich die damalige. Lavrenow schreibt über die Rotarmisten von Jevsjukow: „Sie sind die einfachsten Leute. Von ihnen allen ist die allereinfachste Marjutka selbst.“ Das Problem besteht also nicht darin, ob man sich in den Feind verlieben darf, sondern, ob die Überzeugung, die Verpflichtung durch das Gefühl nicht gestört wird; wird der Sinn durch das Herz, der Wille durch das Gefühl nicht gelähmt? Das Ende des *Einundvierzigsten* stellt das einzige Verhaltensmodell der revolutionären Handlung dar; es ist gar nicht unerwartet und überraschend: Marjutka, die verliebte Frau soll sich über sich selbst erheben, sie soll den Klassenfeind erschießen. Hier gibt es keine Alternative: das Selbstbewußtsein erhebt sich über die heitere Lyrik, die die kampfreichen Tage des Bürgerkrieges bestrahlt, um in den Schlußbildern in ein schweres inneres Drama überzugehen.

Diese Tragödie ist von kathartischer Kraft: sie trägt die Möglichkeit der Läuterung in sich, und sie erinnert an die überhitzten Emotionen der heidnischen Hymnen. Für Marjutka ist aber das Leben natürlich nicht beendet. Sie soll das Leben nicht *wiederanfangen*, sondern *fortsetzen*. Sie soll sich über das Entsetzen des persönlichen Dramas erheben, sie soll sich von den notwendig verschwindenden romantischen Illusionen trennen. Bei Lavrenow ist die Zeit etwa konkreter, die Atmosphäre der zwanziger Jahre wird durch plastische Beschreibungen veranschaulicht.

Tschuhraj betont eher die allgemeine Lehre; sein Bestreben ist zu bejahen, weil der Konflikt des *Einundvierzigsten* — in anderer Form — sich auch heutzutage wiederholen kann. Man kann Romm recht geben: er hat die Funktionäre, die politische Vorbehalte und Einwürfe vorbrachten, mit einer geistreichen Argumentation überzeugt: „Ist es das Problem, daß sich der Soldat der Revolution in den Feind verliebt? Aber sie erschießt am Ende den weißen Offizier. Dem Beispiel ist zu folgen. Man verliebe sich in den Feind, aber dann erschieße man ihn.“³

In seinem Werk „*Der erste Lehrer*“ bewegt Tschingis Aitmatow zwei Erzählungsschichten. In der ersten Schicht wird die Vergangenheit geschildert, die die begeisterte Stimmung ins Gedächtnis zurückruft. Die zweite Schicht ist die der Enttäuschungen bringenden Gegenwart. Die Zeitschichten sind natürlich nicht voneinander zu trennen. Die Zeit, die zwischen der Heldenzeit und dem Niedergang von Djujsen vergangen ist, beantwortet die Fragen „woher bist du gekommen?“, und „wohin bist du angekommen?“. Es werden auch die Motive überzeugend veranschaulicht.

³ Über Romms Dramaturgie siehe noch den Artikel: „Mai dramaturgia“ (Heutige Dramaturgie) (im Band: „*Jegyzetek a filmről*“ Bemerkungen über den Film, Magvető, Bp., 1968, S. 307—318.)

Mihalkow-Kontschalowski, der Filmregisseur kam auf den Gedanken, daß er beide Handlungskomplexe auf dem Band verewigt. Die erste Variation des literarischen Drehbuchs wurde eigentlich im Zeichen der Scheinsynthese des doppelten Fadens fertiggestellt. Es ist leicht zu begründen, warum der Versuch nicht erfolgreich sein konnte. Kontschalowski selbst schreibt darüber folgendes: „Die gründliche, ausführliche Untersuchung eines Themas tötete das andere Thema.“⁴ Infolgedessen bleibt für ihn eine andere Möglichkeit: „Mich hat — setzt der Regisseur fort — die Untersuchung des Konglomerats der Leidenschaften hingerissen, das Bündel der Leidenschaften, die das Ankommen eines begeisterten, das neue Leben aufbauenden Komsomolzen im Volk hervorruft, wo sich im Aussterben befindende jahrhunderte alte, steife Traditionen noch erhalten haben. Diese Möglichkeit wurde in der Geschichte gegeben, die sich im Jahre 1924 abspielt. Damit ist zu erklären, daß wir in dem Drehbuch unsere Aufmerksamkeit auf diesen Teil des Kleinromans gelenkt haben. Diese Form der Lösung verursachte anfangs heftige Diskussionen; es wurde behauptet, daß das Werk so ärmer wird, und wir den Rahmen verengen; es wurde auch gesagt, daß der Film nicht überzeugend genug wirkt. Aber Tschingis Aitmatow ist ein sehr angenehmer Autor für den Filmkünstler. Er kann von den neuen Einfällen überwältigt werden; er hat die Fähigkeit, schöpferisch, neuartig umzuformen, was er schafft. Aitmatow war davon überzeugt, daß man tiefer auf das Problem nur eingehen kann, wenn der Rahmen gewissermaßen verengt wird.“⁵

Das richtige Paradox der Verfilmung ist, daß die gewisse Verengung des Rahmens, die Verbreiterung der gedanklichen Tiefe mit sich bringt. Für den Regisseur war nicht der alte, vergessene Djujsen wichtig, sondern der handelnde Mann, der fantastische Revolutionär in einer ganz versteckten Gegend. (Der Regisseur weicht vom Beispiel Urusewskijs ab, der im anderen dramatischen Medium den Gegenwarts—Vergangenheits—Knotrapunkt und die Synkronie in dem Film *Der Tod des Rennpferdes* bewahrte.) Warum war die Veränderung erfolgreich? Warum sollte der Regisseur sich nicht auf die Gegenwart, und didaktische Zusammenfassung der Lehren konzentrieren? Einerseits: die Vereinfachung sicherte die Einheitlichkeit des psychologischen Prozesses, und die allseitige Aufdeckung des reichen Charakters (durch die Anwendung neuer Motive!); andererseits: die in dem Themenkreis des Heroismus durchgeführte Untersuchung gab ihm die Möglichkeit, die gedenkliche Tiefe in einer gegebenen, viele Konflikte, Kämpfe und Widersprüche enthaltenden Zeitschicht zu entfalten. Deshalb schreibt Kontschalowski, daß alle Details eigentlich diesem Problemkomplex untergeordnet sind: „Das grundsätzliche Problem, das wir untersuchen wollten, ist eigentlich nicht das Problem von Djujsen und Altinaj (sie ist das junge Mädchen, das sich in Djujsen verliebt), wie es nicht der Konflikt von Djujsen und seinem Klassenfeind und Gegner dem Bei ist. Die grundlegende Aufgabe war für uns die Schilderung des Problems des Helden und des Volkes. Wir wollten die Widersprüche aufdecken, die in einem Volk als Ergebnis der Schaffung neuer Begriffe,

⁴ „Szovjet filmesztétikai tanulmányok“ (Sowjetische Filmästhetische Studien) Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1971.

A. Mihalkov-Kontschalowski: „Néhány gondolat Az első tanító forgatása után“ (Einige Gedanken nach der Drehung Des ersten Lehrers) S. 68.

⁵ Hervorgehoben von uns, ebenda S. 68—69.

Ideale, und durch die Zerstörung der alten, jahrhundertlange aufbewahrten Weltanschauung entstehen.“⁶

Die dramaturgischen Knotenpunkte stellen die Verbindung von Djujsen und seiner Umgebung dar. Diese Knotenpunkte sind wichtige Beiträge zur Analyse der revolutionären Haltung, zu deren Inhalt und Taktik. Die genannten Szenen sind die folgenden: 1. Das erste Treffen von Djujsen und den Leuten. Im Mittelpunkt steht die Verständnislosigkeit, die den begeisterten jungen Lehrer empfängt. 2. Die gewagte Aktion gegen den Bei, die die Meinung der Massen über Djujsen verändert, oder aber mindestens eine mit Überraschung gemischte Verständnislosigkeit auslöst. 3. Die Befreiung des Mädchens. (Die Gruppenaktion ist die einer trotzigsten Widersetzung.) Die Zurückgebliebenheit ist in Kirgisien — so scheint es — nicht aufzuheben. Man greift Djujsen an, weil der brutale Anschlag gegen die menschliche Persönlichkeit und die weibliche Ehre — die Entehrung Altinajs nämlich — als Geltendmachung der durch das uralte Gesetz gesicherten Rechte betrachtet wird. 4. Das Martyrium des Jungen (er stirbt beim Abbrennen der Scheunenschule).

Der Lehrer wird nicht verbittert, obwohl er alle Gründe dazu hätte. Er schöpft Kraft und Entschiedenheit aus dem Leiden. Jetzt ist er nicht mehr allein: seine ehemaligen Gegner sollen ahnen, daß sie nicht einem überheblichen Phantasten, sondern einem begeisterten, bewußten Revolutionär, einem besessenen Politiker gegenüberstehen. Ohne gezwungene emotionelle Nuancen, und romantische Fortissimos faßt die letzte Szene den Grundgedanken des *Ersten Lehrers* zusammen: alle, die für die gleichen Ziele kämpfen, werden sich in einer gewissen Etappe des Kampfes auf den Barrikaden treffen. Es ist eine andere Frage, daß gerade der Schlußsatz grauer und charakterloser ist, als die ersten drei. Kotschalowski strebte wahrscheinlich nach einer „Anti-Pathos“-Instrumentation, und er wollte nur mit nackten Tatsachen für seinen Helden und dessen Recht argumentieren. Der Regisseur selbst hatte später das Gefühl, daß der Schlußsatz „bei weitem nicht richtig und vollkommen gelungen ist; manchmal erreicht er nicht die Spannung, die er hätte erreichen sollen“.⁷

Denkt man an die vier idealen Knotenpunkte, ist die Überflüssigkeit der parallelen Anwendung von Gegenwart und Vergangenheit begründet. Durch eine solche Parallele wäre die Entwicklungsdarstellung beschnitten, ohne das Porträt von Djujsen oder Altinaj vollständiger zu machen. Aber auch die Logik der Handlung motiviert nicht die zweite Ebene, oder einen an den Hauptstrom angeschlossenen Anhang. (Der Film weicht von der Prosa ab, wo der Schriftsteller gerade die Kontaste veranschaulichte.) Die Konzentriertheit der Handlungen und Ereignisse ist als Konklusion, Schlußfolgerung und gedankliche Zusammenfassung ausgezeichnet. Die Zielsetzung von Kotschalowski war die Veranschaulichung des „Woher bist du gekommen“ — Prozesses. Das „Wohin bist du angekommen“ — Motiv erwies sich in dem gegebenen Handlungskomplex nicht als eine kinematographische Komponente. Aitmatows Prosa ist von einer Betrübnis überschattet; der Schriftsteller schreibt über die heldenhafte Kämpfe und die Helden der Kämpfe mit einer gewissen Nostalgie (mit besonderer Betonung der Beiseitesetzung des alten Djujsens). Der Filmregisseur läßt dieses Motiv völlig weg, obwohl es in dem literarischen Werk

⁶ Ebenda S. 70.

⁷ Ebenda S. 71.

von funktionaler Bedeutung war, weil dessen Bearbeitung, oder seine flüchtige Berührung das Gleichgewicht des Grundgedankens gefährdet hätte. Der Heroismus der Anfänge, die gehobene Bilderwelt würde durch die melodramatische kritische Stimmung wahrscheinlich unglaublich gemacht werden.

Weniger ist mehr. Dieser Zusammenhang hat nicht nur einen künstlerischen, *idealen* Hintergrund: die kluge und erfolgreiche Selektion kann auch den politischen Inhalt beeinflussen. „Die Kunst des Schreibens — ist die Kunst der Abkürzung“ — sagte Tschschow. Die Wahrheit des Aphorismus ist auch für den Film gültig.

Ein schönes Beispiel für die schöpferische Neuinterpretation ist der Film „*Das Fettklößchen*“. Seine Entstehungsumstände und die Konzeption des Regisseurs wollen wir eingehend untersuchen, um einige wichtige Lehren zu gewinnen.

In einigen historischen Überblicken schreibt man, daß Mihail Romm am Anfang der dreißiger Jahre gegen den Tonfilm war. Um seinen Protest auszudrücken machte er aus der Erzählung von Maupassant „*Boule de suif*“ einen Stummfilm. Auch Béla Balázs erklärt es auf ähnliche Weise: „...die Stummheit des Filmes, und alles, was daraus folgte, war kein technischer Zwang, sondern ein beabsichtigter und bewußt angewandter Stil; genauso, als ob ein Zeichner auf die Farben verzichten würde.“⁸

In Wirklichkeit sieht die Sache anders aus. Romm schreibt über die Geschichte des Auftrags:

„Im April 1933 ließ mich der Direktor zu sich rufen, und hat mir versprochen, daß ich selbständig Regie führen kann, wenn ich in zwei Wochen das Drehbuch eines Stummfilmes schreibe, zu dem man höchstens zehn billige Schauspieler und fünf einfache Dekorationen braucht. In dem Film dürfen keine Massenszenen sein, und er darf nicht mehr als hundertfünfzigtausend kosten. (Die Kosten eines Stummfilmes betrugen damals im allgemeinen zweimal so viel, und die eines Tonfilmes zehmal so viel.)

Ich war besonders erbittert, weil man mich einen Stummfilm machen ließ. Ich verstand etwas von dem Ton, und mit den Stummfilmen hatte ich gar nichts zu tun. Aber der Direktor ließ sich nicht bewegen. Seine Forderung hat er damit begründet, daß die Dörfer Stummfilme brauchten, weil auf dem Lande die Anlagen, mit denen man Tonfilme spielen kann, in geringer Anzahl vorhanden sind. Ich ging darauf ein.“⁹

Die Ausführung war für den ambitiösen Regisseur eine existentielle Frage. Er war schon mehr als dreißig Jahre alt. Er begann die Arbeit mit einer präzisen Skizze in der Hand. Pogożewa schreibt, daß Romm eine beinahe wissenschaftliche Charakterisierung über alle Helden zusammengestellt hatte, bevor er das Drehbuch verfaßte. In dieser Skizzenreihe entfalten sich die Kontraste, die zu dem Themenkreis „das Fettklößchen und seine Gegner“ gehören.¹⁰

⁸ B. Balázs: „A film“ (Der Film), Gondolat, Bp., 1961. S. 72. (hervorgehoben von Balázs)

⁹ M. Romm: „Jegyzetek a filmről“ (Bemerkungen über den Film) Verlag „Magvető“ Bp. 1968. „Hogyan lettem rendező?“ (Wie wurde ich Regisseur?) (Selbstbildnis) S. 15—16.

¹⁰ Л. Погожева. Из книги в фильм (Творческие принципы экранизации). Москва, Искусство, 1961. S. 33.

Die Porträtschilderung des französischen Schriftstellers entspricht den Traditionen des Stummfilmes; in seinen Beschreibungen verewigt er die Mikrowelt der Handlungen und die der Gesinnung. Es wird durch den folgenden Zitat veranschaulicht; „Enfin, à trois heures, comme on se trouvait au milieu d'une plaine interminable, sans un seul village en vue, Buole de suif, se baissant vivement, retira de sous la banquette un large panier couvert d'une serviette blanche.

Elle en sortit d'abord une petite assiette de faïence, une fine timbale en argent, puis une vaste terrine dans laquelle deux poulets entiers, tout découpés, avaient confit sous leur gelée, et l'on apercevait encore dans le panier d'autres bonnes choses enveloppées, des pâtés, des fruits, des friandises, les provisions préparées pour un voyage de trois jours, afin de no point toucher à la cuisine des auberges. Quatre goulots de bouteilles passaient entre les paquets de nourriture. Elle prit une aile de poulet et, délicatement, se mit à la manger avec un de ces petits pains qu'on appelle «Régence» en Normandie.

Tous les regards étaient tendus vers elle. Puis l'odeur se répandit, élargissant les narines, faisant venir aux bouches une salive abondante avec une contraction douloureuse de la mâchoire sous les oreilles.“¹¹

Ein anderes Handlungsmoment:

„Les femmes se serrèrent, le ton de la voix fut baissé, et la discussion devint générale, chacun donnant son avis. C'était fort convenable du reste. Ces dames surtout trouvaient des délicatesses de tournures, des subtilités d'expression charmantes, pour dire les choses les plus scabreuses. Un étranger n'aurait rien compris, tant les précautions du langage étaient observées. Mais la légère tranche de pudeur dont est bardée toute femme du monde ne recouvrant que la surface, elles s'épanouissaient dans cette aventure polissonne, s'amusaient follement au fond, se sentant dans leur élément, tripotant de l'amour avec la sensualité d'un cuisinier gourmand qui prépare le souper d'un autre.

La gaieté revenait d'elle-même, tant l'histoire leur semblait drôle à la fin. Le comte trouva des plaisanteries un peu risquées, mais si bien dites qu'elles faisaient sourire. A son tour, Loiseau lâcha quelques grivoiseries plus raides, dont on ne se blessa point; et la pensée brutalement exprimée par sa femme dominait tous les esprits: «Puisque c'est son métier à cette fille, pourquoi refuserait-elle celui-là plus qu'un autre?» La gentille Mme Carré-Lamadon semblait même penser qu'à sa place elle refuserait celui-là moins qu'un autre.

On prépara longuement le blocus, comme pour une forteresse investie. Chacun convint du rôle qu'il jouerait, des arguments dont il s'appuierait, des manoeuvres qu'il devrait exécuter. On régla le plan des attaques, les ruses à employer, et les surprises de l'assaut, pour forcer cette citadelle vivante à recevoir l'ennemi dans la place.

Cornudet cependant restait — l'écart, complément étranger à cette affaire.

Une attention si profonde tendait les esprits, qu'on n'entendit point rentrer Boule de suif. Mais le comte souffla un léger: «Chut» qui fit relever tous les yeux. Elle était là. On se tut brusquement et un certain embarras empêcha d'abord de lui parler.“¹²

¹¹ Maupassant: «Boule de suif» Éditions Albin Michel, Paris, 1960. II. S. 125.

¹² Ebenda S. 143.

In der Erzählung von Maupassant folgen veränderliche Bildebenen nacheinander, wie es auch durch die Zitate belegt ist. Von großer Bedeutung ist die Bewegung; sowohl die der Figuren als die der Gedanken. Der französische Schriftsteller schildert ein Porträt mit einem eigenartigen Licht-Schatten-System; er bringt die Gesichter ganz nahe, und leuchtet sogar in die Schädel. Die gegebene Situation erinnert einen an die Mittel des Stummfilms: an die Montage der Attraktionen, an die schnelle Bewegung der Laufbilder, an die Wichtigkeit der Mimik. Mihail Romm bewältigt die unmögliche Aufgabe: seine Helden verwickeln sich in kollektive Aktion, und überdies — „sprechen“ sie. Ihr Charakter ist von ihren Gesichtern abzulesen, aus ihren Augen, Mündern kann man die Sätze vernehmen, die sie dem Fettklößchen sagen. Es ist gar nicht zu bestreiten, daß die ausgeschliffene Dramatik der Situation die Vertiefungsmöglichkeit des inneren Konflikts in sich hat. Es ist so, daß die „Großaufnahmen“ des französischen Schriftstellers nach der Verfilmung schreien. Der Ruhm der Entdeckung trifft aber den Anfänger, Mihail Romm: er hat die klassische Erzählung mit gewissen Betonungsverschiebungen auf die Leinwand übertragen.

Die Grundidee ist unverfälscht: sowohl Maupassant als Romm geißeln die grenzenlose Amoralität des französischen Bürgers. Es wird dargestellt, wie eine von allen verachtete Prostituierte in der komplizierten Situation zur richtigen Patriotin wird. Sie will und kann — im Gegensatz zu den überheblichen Herren — tapfer sein.

Romm analysiert mit scharfen Kontrasten die Motive und Wurzeln beider Verhaltensweisen. Er weist auf die Eingebildetheit und Niederträchtigkeit des Bürgers hin, obwohl der Bürger für den wesentlichen Grundstein der Gesellschaft gehalten wird. Andererseits beweist Romm — dem grotesken Einfall von Maupassant folgend —, daß sogar das Straßenmädchen den geehrten, aber jämmerlich kleinlichen Mächtigen überlegen ist. In der Geschichte entfaltet der Regisseur in erster Linie die Psychologie des Verhaltens. Er interessiert sich dafür, wie der Spießbürger sich selbst verleugnet, und warum die in die Tiefe gestürzte Prostituierte standhält. Ein interessantes Schauspiel spielt sich vor unseren Augen ab; seine Teilnehmer spielen es begeistert, weil von seinem Ausgang ihre Zukunft abhängt. Am Ende der Geschichte kehren sie in ihre gewohnte Lebenssphäre zurück, um ihren „ehrwürdigen“ Beruf weiter auszuüben, das Leben geht weiter, aber die Legende über die Tapferkeit und Ehrlichkeit des Bürgers ist zerschlagen.

Romm bestimmt gerne die Epoche, in die er den Zuschauer führt. Um Mißverständnisse zu vermeiden, bestimmt er in fast allen Werken die Zeit. In der ersten Inschrift des „Fettklößchens“ ist zu lesen: 1. September 1870. Eine kurze Erklärung hilft einem bei der Orientierung: die Preußen haben bei Sedan die französische Armee geschlagen. Napoleon, der III., hat sich zurückgezogen, die Preußen haben Rouen okkupiert. Es ist eine schwere Zeit für die Franzosen. Auf die Schwierigkeiten wird durch das Benehmen der im geschlossenen Raum angehäuften Masse hingewiesen. Die Aufnahmekamera bestreicht die Gesichter der „Patrioten“. Diese Gesichter sind sprechend. Als unsere Helden zur Kenntnis nehmen, mit wem sie zusammen fahren, betrachten sie die Frau mit Verachtung und Spott. Sie sieht jetzt noch mit naiver Gutmütigkeit auf sie zurück. (Nebenbei soll hinzugefügt werden: Die Sergejewa macht mit ihrem ausgesprochen schönen Gesicht und natürlichen Lächeln gar nicht den Eindruck einer Prostituierten. Es ist möglich, daß Romm durch

die Weglassung der für die Kurtisane charakteristischen Züge die moralische Überlegenheit der Heldin begründen wollte.)

Aber gehen wir in der Geschichte weiter.

Man lebt in einer Zeit, wo Krieg wütet. Man schwimmt nicht im Essen. Aber das Fettklößchen nimmt ein gebratenes Huhn aus seinem Korb hervor. Seine Bewegungen sind noch natürlich: es bietet das Essen auch seinen Mitreisenden an. Deren Reaktionen sind verschieden. Einige sagen sofort „ja“, andere halten selbst den Gedanken für verwerflich — das würde noch fehlen; von einem Straßenmädchen kann man kein Essen annehmen. Der Hunger besiegt aber den Stolz: in einer halben Stunde verschwindet eine Essenmenge von fünf Tagen. Zum ersten Mal fällt dem Bürger seine Maske herab. Vor einigen Minuten haben sie das Fettklößchen noch verflucht, und jetzt — als sie satt sind —, loben sie es: „Sie sind eine richtige französische Patriotin.“ „Von einem Deutschen hätten wir das Essen nicht angenommen, aber von Ihnen gerne.“ Der Patriotismus der Mitreisenden wird immer größer, sie reden immer heftiger: „Die Deutschen sind Schweine. Man soll sie ausrotten.“ „Wir wollen alles für das Vaterland geben.“ Die Schnitte verändern sich schnell; jetzt sind wir schon in dem Hauptstrom des Filmes. Besonders ausdrucksvoll ist die Bildreihe, in der „das Essen“ geschildert wird. Wir haben das Anführungszeichen gebraucht, weil die zereemoniellen Bürger diesmal auf die Etikette nicht viel geben. Das Huhn von dem Fettklößchen fressen sie wie Drescher: sie schmatzen, knabbern, fressen gierig auf. Es ist ein erschreckendes und lustiges Bild. Sie sind Lebewesen, die sich nur für die Lust der Minute interessieren.

Romm versteht viel vom Film, und er hat gute Augen: das wird dadurch bewiesen, daß er die Erzählung mit charakteristischen Naturbildern unterbricht. Wir sehen eine Wiese, auf einem Teich pickende Enten, Schlamm zum Versinken, Bäume, Wege — diese Beschreibung ist in dem Film nicht von großer Bedeutung, der Regisseur unternimmt hier nur eine flüchtige Umweltschilderung.

Das Drama läuft weiter. Die Gesellschaft übernachtet in einem Gasthaus (wo einst zwei Napoleons und sechs Ludwigs übernachtet haben), als sie aber weiterfahren möchten, steht ihnen der preußische Offizier im Wege. „Das ist sicher eine Formalität“ — meinen sie, und sie versuchen sich mit Kartenspielen die langweiligen Stunden zu vertreiben. Auch diese Aufnahmen sind bewegt: Romms Kamera verewigt die leeren Minuten so wechsellvoll wie möglich. Dazwischen macht der preußische Offizier dem Fettklößchen unmißverständliche Anträge. Das Straßenmädchen lehnt ihn ab. Die Bürger bejahen eifrig ihre Tat, und schimpfen: „Der Offizier ist ein Barbar!“ „Ein Wildtier!“ Er vergißt, daß er einer französischen Dame gegenübersteht.“ „Preußischer Soldknecht.“ Einer von ihnen gibt den ablehnenden Worten vom Fettklößchen einen patriotischen Charakter. „Frankreich kann man erobern, aber das französische Volk nie!“ Der Regisseur fotografiert die im Gasthaus stockende, heftig schwatzende, vornehme Gesellschaft meistens von einer oberen Kamera-stelle: so sieht der Zuschauer im Totalschnitt die Variationen der Gemütsbewegungen auf einmal.

Die Zeit geht natürlich weiter. Der Offizier ist unbeugsam. Für die „Patrioten“ ist die zwangsweise Zimmergefangenschaft schon langweilig. Sie fangen an zu überlegen. „Die Dirne hat alles verursacht.“ Der Kaufmann fürchtet für sein Unternehmen: er kann seinen Wein nicht verkaufen, wenn er sich nicht auf den Weg macht.

Sie versuchen anfangs vorsichtig, höflich, später aufgeregter das Fettklößchen zu überreden, damit sie ihre Überzeugung verändert. Die Stimmung ist außerordentlich drückend. Alle denken an den Verlust, den sie erleiden werden, wenn die dumme Dirne konsequent auf ihrem Wort beharrt. Sie schmieden eine neue Ideologie, um das Fettklößchen herumzukriegen: „Die heiligste Aufgabe der Frau ist die Selbstaufopferung.“ „Der Patriotismus ist nur eine leere Phrase, nichts anderes.“ Sie trösten das Mädchen, damit die Aufgabe nicht so schlimm erscheint: „Der preußische Mann ist noch dazu ein interessanter Mann.“ Charakteristisch ist die Heuchelei der Nonnen: Das Fettklößchen bricht aus: „Dieser Mann ist ein Deutscher. Er ist ein Feind!“ Die Nonnen antworten salbungsvoll: „Die heilige Agnes und die heilige Elisabeth haben ihre Körper aufgeopfert.“ Neun Stimmen fallen auf das Fettklößchen wie ein Wasserfall — sagt der Kommentar — und sie gibt klein bei. Die Aktion war erfolgreich. Die feine Gesellschaft ist noch eine kurze Zeit in Aufregung. Sie befürchten, daß sich das dumme Mädchen anders besinnt. Als aber das Fettklößchen die Schwelle des Zimmers des preußischen Offiziers übertritt, schreien sie „Hurra“. Die Leute küssen einander, und freuen sich. Die über die Eroberung früher gemachten Sentenzen sind schon längst vorbei; keiner denkt an die Heimat, den Feind und die Gerechtigkeit, wenn es sich um die Privatinteressen handelt.

Am nächsten Tag machten sie sich auf dem Weg, begleitet von preußischen Soldaten. Die hochmütigen Chamäleons wandten sich verachtend von Fettklößchen ab, obwohl sie ihr ihre Befreiung verdanken können. Die Kutsche fährt, und der Haß erwacht wieder. Sie machen boshafte Bemerkungen über das Mädchen, und wenn sie zu essen — besser gesagt: zu fressen — beginnen, bieten sie dem Fettklößchen nichts an. Das Fettklößchen beginnt zu weinen. „Sie beweint ihre Schande“ — sagt man. Da erwacht in der Frau das Selbstbewußtsein: sie ohrfeigt einen Herrn. Es ist nur eine bedeutungslose Genugtuung, wenn man ihre Tat mit der Niederträchtigkeit vergleicht, die die feine Gesellschaft ihr — dem Menschen — gegenüber bewies.

Der Schluß der Novelle lautet bei Maupassant: „Das Fettklößchen weinte noch immer. Ihr Schluchzen, das sie nicht unterdrücken konnte, war in der Dunkelheit zwischen zwei Strophen zu hören.“¹³ Dem sowjetische Regisseur genügt es nicht, die Ausgeliefertheit zu schildern. Sein Fettklößchen nimmt gleich nach der Enttäuschung Genugtuung. Sie gibt Cornudet eine Ohrfeige, und sagt ihm Worte, die die Synonyme der „Kurtisane“ sein könnten: „Sie sind dicke Bourgeois, schreckliche Parasiten...“ Das sind schon die Worte von Romm; Romm, der Künstler hielt den Film nur mit diesen Worten ergänzt für eindeutig.¹⁴

Das Wesen des *Fettklößchen* — wie es Romm selbst in einer seiner Äußerungen feststellt — „ist die betonte Bildhaftigkeit des Materials, das gewagte Schneiden, und der Kontrast der Episoden“.¹⁵ Der Regisseur versucht im Film „das kollektive Verhalten mehrerer Figuren“ zu analysieren.

Untersuchen wir diese Komponente etwas näher: Der „betonten Bildhaftigkeit“ ist zu verdanken, daß die Einstellungen außerordentlich polyphonisch sind. Romm

¹³ Maupassant: „Gömböc“ Magyar Helikon, Bp., 1966. S. 109.

¹⁴ Л. Погожева, Михаил Ромм (Мастера советского кино). Москва, Искусство, 1967. стр. 30.

¹⁵ „Premier plán Mihail Romm“, Filmkultúra, (Filmkultur) 1966/3. S. 66.

und Woltschek mischen die erstickende Dramatik meisterhaft mit der vernichtenden Ironie. Zorkajas Bemerkung ist treffend: „Weder die Montage noch das Licht—Schatten—Spiel und die Tiefenschärfe sind selbständig: sie unterliegen der ruhigen, aber mit innerer Spannung gefüllten Handlung. Romm war früher Bildhauer: es kommt in der besonderen Plastizität der Gesichter, die für Romm immer charakteristisch ist, und in der außerordentlich feinen Ausführung zum Ausdruck. Die Gegenstände und Dinge leben tatsächlich auf der Leinwand.“¹⁶ Die Bildreihen sind gut miteinander verbunden. Die Tempowechsel sind sehr geschickt. Im Finale wird der Rhythmus sehr schnell; die schnell laufenden Bilder veranschaulichen den aufgeregten Nervenzustand des Fettklößchens, und seine ausbrechende Empörung. Über die Kontraste des Films haben wir schon oben gesprochen. Zu der obigen Feststellung soll noch ein Gedanke hinzugefügt werden: der Regisseur hält im Laufe des Films ein Gleichgewicht zwischen den zweierlei gedanklichen und emotionellen Schichten. (Er übertreibt weder gegen die Bürger, noch zugunsten des Fettklößchens.) Deshalb ist die Schilderung lebensnah. Die neue sowjetische Filmgeschichte hält das *Fettklößchens* seiner Gattung nach für ein „politisches Pamphlet“.¹⁷

In dem Film werden die typischen Züge der kollektiven Handlung, bzw. die der kollektiven Feigheit geschildert, der Regisseur vergißt aber nicht die Individualisierung seiner Helden. Die Großaufnahmen über die Figuren, die nebenbei gesagten Sätze, die hinterlistigen Emotionen verraten sehr viel über den Charakter der „neun Patrioten“. Die Schauspieler geben vollkommene Illusionen, sie schaffen eine stielgerechte französische Atmosphäre.

¹⁶ N. Zorkaja: „Аркепек — Михаил Ромм“ (Porträts — Mikhail Romm) Verlag „Gondolat“ Вр., 1967. S. 194.

¹⁷ «Краткая история советского кино» Москва, Искусство, 1969. S. 231.

Chronica

Profesor dr Witold Doroszewski

(1899—1976)

„Językoznawstwo to nauka, której zadaniem jest poznawanie praw językowego rozwoju i uczestniczenie w tym rozwoju, polegające na wysnuwaniu wniosków natury społeczno-dydaktycznej z tego, co staje się w języku poznane i zrozumiane. Między teorią a praktyką nie tylko nie ma żadnego przedziału, ale czasem w zakresie spraw językowych trudno nawet określić, gdzie się kończy teoria, a zaczyna praktyka.“ („Poradnik Językowy“ 1956, z. 1) Temu twierdzeniu wielokrotnie podkreślanemu w wielu pracach pozostawał wierny w ciągu całego życia wypełnionego aż do ostatnich chwil rozległą działalnością naukową, którą od prawie sześćdziesięciu lat związany był z Uniwersytetem Warszawskim. Tu w 1918 roku rozpoczął studia w zakresie filologii polskiej i slawistyki uwieńczone doktoratem w postaci pionierskiej pracy na temat semantyki i słowotwórstwa czasowników polskich. W wieku 31 lat został powołany na stanowisko profesora nadzwyczajnego; w roku 1938 został profesorem zwyczajnym. W okresie okupacji należał do organizatorów i wykładowców Tajnego Uniwersytetu Warszawskiego. Po wojnie przystąpił do odbudowy warszawskiego środowiska językoznawczego. Dzięki jego staraniom wznowiła działalność Katedra Języka Polskiego i Instytut Fonetyczny Uniwersytetu Warszawskiego; powstała Pracownia Historii Języka Polskiego zajmująca się badaniem polszczyzny XVII wieku; Zespół Dialektyczny, którego zadaniem był opis gwar Warmii i Mazur oraz zespół redakcyjny „Wielkiego słownika języka polskiego“, którego koncepcja i zasady redakcyjne były dziełem Witolda Doroszewskiego.

Twórcza działalność naukowa Profesora obejmująca słowotwórstwo, fonetykę, dialektologię, historię języka, leksykografię i leksykologię, językoznawstwo ogólne i metodologię językoznawstwa, slawistykę, wreszcie zagadnienia poprawności językowej zamykająca się w przeszło 400 pracach jest pięknym symbolem ciągłości rozwoju językoznawstwa: stworzył On własną szkołę zwaną „warszawską“ kształcąc badaczy, którzy już w samodzielnych pracach rozwijają jego koncepcje; sam zaś kontynuował dwie tradycje językoznawcze środowiska warszawskiego, łącząc je w harmonijną całość. Jedną z nich łączy się z nazwiskiem Jego nauczyciela, światowej sławy uczonego Jana Baudouina de Courtenay, który traktował językoznawstwo jako część antropologii w rozległym znaczeniu tego terminu. Pracując pod jego kierunkiem rozwinął Doroszewski swe zainteresowania ogólnojęzykoznawcze. Język rozumiał jako czynność społeczno-komunikatywną i uważał, że ośrodkiem zainteresowania badawczego językoznawcy powinien być podmiot tej czynności „człowiek robiący z języka użytek w życiu społecznym — homo loquens w całej złożoności i wielostronności swojej istoty, swego zachowania się i swoich związków ze środowiskiem.“ (Studia i szkice językoznawcze, W-wa 1962, s. 31.) Tak pojmowane językoznawstwo jest językoznawstwem w pełni humanistycznym, stoi w centrum wiedzy o człowieku i społeczeństwie, wiążąc się w jeden olbrzymi zespół nauk z psy-

chologią, neurofizjologią, socjologią i filozofią. Szczególnie interesował Profesora problem stosunku między językiem a poznaniem. Tymi zainteresowaniami reprezentował nurt myślowy wywodzący się od W. Humboldta, przewijający się później wielokrotnie w językoznawstwie europejskim, a od lat 50-ch współbrzmiący z koncepcjami amerykańskich etnolingwistów. „Język jest systemem form wyrazu (ekspresji) społecznie zorganizowanym i mniej więcej ustabilizowanym. Sieć form językowych jest niejako zbiorowym okiem, którym każdy z nas patrzy na świat, myśląc, że patrzy swoim własnym. Widzimy świat przez wyrazy naszego języka i przeżywamy kompleksy specyficznych wzruszeń, związanych z pewnymi wyrazami, a nie znanych ludziom nie znającym tych wyrazów. Nawet takie rzeczy jak „plusk wody” przeżywamy trochę inaczej niż Francuz „le clapotis de l'eau”. Polskie „zawieja” i rosyjskie „wjuga” mają wyraźnie różne tony znaczeniowe. W języku na każdym kroku spotykamy się z tym, o czym pisał jeden z lekarzy, profesor Uniwersytetu Skłodowskiej-Curie w Lublinie, dr Fleck, mianowicie, że swoistym stylem myślowym.” (Rozmowy o języku, W-wa 1948, s. 102) „Zadaniem językoznawstwa jest badanie tego, w jaki sposób w ujętym i ujętym języku świadomości ludzi odbija się rzeczywistość, w jaki sposób jest ona różnicowana i interpretowana. W różnych językach odbywa się to rozmaicie.” („Argumenty” 1963, nr 23.) Mówiąc o udziale języka w interpretacji otaczającego nas świata szczególny nacisk kładł na poznawczy charakter języka. Istotną inspiracją Jego poglądów była teoria Pawłowa i nawiązujące do niej koncepcje współczesnych neurofizjologów. Wiele lat prowadził badania nad mechanizmami mowy i afazją, współpracując z wybitnymi neurofizjologami polskimi i radzieckimi. Najistotniejszym źródłem poglądów Doroszewskiego był filozoficzny monizm; konsekwentne przekonanie o jedności świata. „Języka nie można rozumieć inaczej niż jako fragment życia, tego życia, które jest jedno zarówno w tym znaczeniu, że wszystko, co się w nim dzieje, jest powiązane niemi jakiejś współzależności, jak i w tym, że jest tylko jeden plan życia, poza który nie ma wyjścia” (Rozmowy o języku, W-wa 1952, s. 11.)

Rozległość horyzontów myślowych jest znamieną dla całego dorobku naukowego Profesora. Odnajdujemy ją w wydanych w 1928 roku „Monografiach słowotwórczych” — pierwszej syntezie historycznego słowotwórstwa, ukazującej zmienność polskich struktur wyrazowych; następnie w „Kategoriach słowotwórczych” — pracy pisanej w okresie wojny, prezentującej oryginalną metodę analizy słowotwórczej; w pracach z zakresu dialektologii polskiej i innych języków słowiańskich, opartych na metodzie statystycznej, odsłaniającej dynamikę rozwoju gwar; w obszernej monografii poświęconej językowi T. T. Jeża, gdzie sformułował jedno z ważnych praw ewolucji języka; w „Podstawach gramatyki polskiej”, stanowiącej rezultat bardzo osobistych przemyśleń; w pionierskiej pracy „Język polski w Stanach Zjednoczonych”, traktującej o języku polonii amerykańskiej sprzed drugiej wojny światowej; i w wielu innych, aż po ostatnie dzieło „Elementy leksykologii i semiotyki”, w którym myśl językoznawcza spleta się z refleksją filozoficzną, rozważaniami o istocie używanych w społecznościach ludzkich systemów znakowych.

Podobnie jak Baudouina de Courtenay cechowała Profesora Doroszewskiego bezkompromisowość i odwaga naukowa. W 1928 roku ogłosił pracę pt. „Langue et parole” poświęconą krytycznemu ukazaniu filozoficznych i socjologicznych źródeł doktryny Ferdynanda de Saussure’a. Pracą tą zwrócił na siebie uwagę językoznawców całej Europy. Nie negował tezy o systemowym charakterze języka, uważał jednak, że „o funkcjach wyrazów i form rozstrzygają nie tylko współcześnie ustalane korelacje elementów, ale przede wszystkim tradycja historyczna.” (Wstęp do polskiego wydania „Kursu językoznawstwa ogólnego” F. de Saussure’a, W-wa 1961, s. 6.)

Głębokie przekonanie o potrzebie zasypanywania przepaści między teorią i praktyką łączyło Profesora Doroszewskiego z drugim nurtem tradycji lingwistycznych środowiska warszawskiego: językoznawstwem normatywnym, reprezentowanym przez Adama Antoniego Słońskiego i Stanisława Szobera — gorących propagatorów wiedzy o języku w szerokich kręgach społeczeństwa. Doroszewski kontynuował ich pracę stając się najwybitniejszym polskim popularyzatorem kultury języka. Od roku 1932 do ostatnich dni był redaktorem czasopisma „Poradnik Językowy”; był założycielem i prezesem Towarzystwa Kultury Języka; ponad czterdzieści lat prowadził w Polskim Radiu cykl prelekcji poświęconych problemom kulturalno-językowym. Wypowiedzi radiowe, odpowiedzi na listy słucha-

czy zebrane zostały następnie w czterech seriach „Rozmów o języku“ oraz w dwóch tomach poradnika językowego „O kulturę słowa“. W pracy popularyzatorskiej łączył rozległe horyzonty teoretyczne z ogromną wiedzą o faktach językowych. Każdy fakt starał się umieszczać na szerokim tle, zgodnie z przekonaniem, że „postulat nauki o języku winien być postulat zespolenia drobiazgowej analizy szczegółowych faktów z dążeniem do ogarnięcia szerokich horyzontów i do umieszczania każdego faktu na tle jakiejś całości, która zawsze rozstrzyga o jego znaczeniu i wadze.“ (O zadaniach teoretycznych i dydaktycznych polonistyki językoznawczej, „Przegląd Humanistyczny“ 1961, nr 5.)

Był znakomitym pedagogiem. Jego wykłady i prelekcje przyciągały słuchaczy zarówno swą treścią, jak i wspaniałą formą językową. Był wykładowcą uniwersytetów ZSRR, USA, Austrii, Bułgarii, Finlandii, Czechosłowacji, NRD, Francji; doktorem honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego, Uniwersytetu im. Humboldta w Berlinie i Uniwersytetu im. Karola w Pradze; członkiem Austriackiej, Bułgarskiej i Serbskiej Akademii Nauk oraz wielu zagranicznych towarzystw naukowych; przewodniczącym Międzynarodowego i Polskiego Komitetu Sławistów. Wychował kilkuset magistrów polonistyki i wykształcił kilkudziesięciu doktorów. Zostawił po sobie ogromny dorobek naukowy. Jego kontynuatorzy wspominać będą Go tak, jak On swojego wielkiego poprzednika i nauczyciela Jana Baudouina de Courtenay: „był postacią, której wielkość staje się tym wyrazistszą, im więcej mija czasu od chwili, gdy żywy człowiek przestał być wśród nas i w miarę, jak rozszerza się skala porównawcza.

Był wielkim uczonym i niezwykłym człowiekiem.“

KR. HRZYCYK

I. Konferencja nauczania języka polskiego na Węgrzech

W dniach 19–20 lutego 1976 roku odbyła się w Budapeszcie zorganizowana przez Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej oraz Węgierską Akademię Nauk (WAN) sesja naukowa, która po raz pierwszy zajęła się problemami nauczania języka polskiego na Węgrzech. Podsumowała ona dotychczasowe doświadczenia w tym zakresie oraz wytyczyła zadania na przyszłość. Konferencja tego typu była tym bardziej potrzebna, że na Węgrzech kursy języka polskiego prowadzone są od kilkudziesięciu lat, ostatnio zaś, po Uniwersytecie im. Eötvösa Loranda w Budapeszcie, kierunek filologii polskiej powstał również na Uniwersytecie im. Kossutha Lajosa w Debreczynie.

Na konferencji wygłoszono 12 referatów dotyczących częściowo problemów z zakresu językoznawstwa ogólnego, częściowo zaś problemów nauczania języka polskiego jako obcego oraz osiągnięć na tym polu.

Profesor János Balázs kierownik katedry językoznawstwa ogólnego Uniwersytetu Eötvösa Loranda w referacie *Zagadnienia metodologii badań kontrastywnych języka polskiego i węgierskiego* wysoko ocenił badania kontrastywne prowadzone przez polskich językoznawców i wskazał na potrzebę wykorzystania w większym stopniu ich doświadczeń i osiągnięć. W roku 1974 odbyła się podobna konferencja w Warszawie, na której podsumowano doświadczenia metodyki nauczania języka węgierskiego w Polsce. Referent przypomniał, że pierwszy polsko–węgierski „podręcznik“ wydano w Krakowie w 1527 roku. Był to zbiór wyrazów zawierający „rozmówki dziecięce“ w czterech językach — polskim, łacińskim, węgierskim i niemieckim. Praktycznie opierał się on na zasadach konfrontacji. Balázs podkreślił, że konfrontacja dwóch języków dotąd nie będzie pełna, dokąd badania ograniczać się będą do zakresu fonologii, morfologii i leksyki. Istnieje konieczna potrzeba przeprowadzenia badań konfrontatywnych na poziomie praktyki mówienia a następnie zastosowania ich wyników w procesie nauczania języka. Również ważne są badania w zakresie składni.

Dr. György Szépe (Instytut Językoznawstwa WAN) w referacie *Z doświadczeń węgierskich*

badań kontrastywnych dał interesujący przegląd historii badań konfrontatywnych na Węgrzech. Zarówno na Węgrzech jak i w innych krajach Europy Środkowej badania konfrontatywne sięgają dalej niż badania nad językami ojczystymi. W miarę rozwoju tych ostatnich badania porównawcze — zanim jeszcze zdążyły się samookreślić — odsunięte zostały na plan dalszy. Po długich dziesięcioleciach metoda kontrastywna zdobyła z powrotem swoje prawa w latach 50-tych. Z tego okresu pochodzą znaczące badania w zakresie porównania języków słowiańskich i ugrofińskich. Ważnym momentem w badaniach porównawczych była działalność Janosa Lotza w zakresie języka węgierskiego i angielskiego. W ślad za grupą badawczą języka angielskiego powstały grupy: węgiersko—francuska, węgiersko—niemiecka, węgiersko—rosyjska, których działalność coraz bardziej wzbogaca dotychczasowe osiągnięcia. W związku z badaniami rosyjsko—węgierskimi nowością okazało się wprowadzenie elementów realioznawczych, ważnych nie tylko ze względu na możliwość poznania kultury danego kraju, ale również z punktu widzenia leksyki i semantyki. Referent wspominał również o badaniach serbochorwacko—węgierskich i rumuńsko—węgierskich, które w znacznym stopniu wzbogaciły osiągnięcia węgierskiego językoznawstwa kontrastywnego. Następnie wysunął konkretną propozycję dotyczącą języka polskiego, a mianowicie potrzebę przebadania i opisanie języka żyjących na Węgrzech Polaków i ich dzieci. W przyszłości należy dążyć do prowadzenia badań na poziomie pragmatycznym. Najważniejszymi cechami charakterystycznymi badań polsko—węgierskich jest obok braku pokrewieństwa języków ich semantyczna bliskość; „facylność” języka polskiego oddalająca go od innych języków słowiańskich i jednocześnie zbliżająca go do języka węgierskiego, jak również brak porównawczych badań w zakresie etykiety, form grzecznościowych, łączącej się w wypowiedzią gestykulacji, itp. György Szépe traktuje polsko—węgierskie badania porównawcze jako ogromnie ważne zadanie o charakterze językoznawczym a jednocześnie kulturalnym.

Dr. Kiefer Ferenc (Instytut Językoznawstwa WAN) dokonał porównania sposobu wyrażania stopnia wyższego przymiotników w języku polskim i węgierskim. Dr. Sipőczy Győző dyrektor Centralnego Ośrodka Nauczania Języków Obcych omówił wymagania dotyczące egzaminu państwowego z języków obcych. Szczególnie gruntowny referat przedstawiła dr. Éva Stephanides (Instytut Językoznawstwa WAN), w którym na starannie wybranych przykładach dała obraz wyrażania określoności w języku węgierskim, polskim i angielskim. Dr. Janusz Bańcerowski zajął się w swoim referacie analizą błędów językowych popełnianych przez Węgrów uczących się języka polskiego.

Docent dr. Witold Cienkowski przeprowadził analizę błędów popełnianych w języku ojczystym i w językach obcych. Sprecyzował pojęcie błędu językowego, który zachodzi wtedy, kiedy reakcją słuchacza na to co mówimy jest śmiech albo niezrozumienie wypowiedzi. Wyodrębnił trzy grupy błędów popełnianych w języku ojczystym: błędy popełniane w okresie dzieciństwa, przez dorosłych niewykształconych, oraz wykształconych. Podczas uczenia się języka obcego źródłem błędów mogą być nie tylko braki w zakresie znajomości gramatyki, ale również niepoprawność logicznego myślenia. Z punktu widzenia praktycznego uczenia się języka obcego podkreślił potrzebę wyodrębnienia błędów mieszczących się w ramach normy językowej i poza nią.

Istvánné Bakonyi — nauczycielka języka polskiego zapoznała słuchaczy z własnymi doświadczeniami w nauczaniu języka polskiego metodą audio-wizualną. Károly Mörvay — asystent Uniwersytetu im. Eötvösa Loranda w Budapeszcie przedstawił metody własnej pracy ze studentami kierunku polonistycznego oraz fragmenty przygotowywanej przez niego pracy doktorskiej z zakresu frazeologii polskiej i węgierskiej. István Varsányi nauczyciel języka polskiego (Budapeszt) jeden z autorów podręcznika języka polskiego dla Węgrów dokonał przeglądu historii nauczania języka polskiego na Węgrzech po drugiej wojnie światowej.

Sesję zamknęły dwa referaty wygłoszone przez pracowników Uniwersytetu w Debreczynie: mgr Krystynę Hrycyk lektorkę języka polskiego oraz doc. Józsefa Dombrowszkyego. W roku 1974 rozpoczął działalność w Debreczynie nowy kierunek studiów — filologia polska. Krystyna Hrycyk na podstawie własnych doświadczeń podkreśliła ważność elementów kulturoznawczych w nauczaniu języka. Mówiła o tym, jakie trudności napotyka lektor uczący za granicą języka ojczystego jako

языка обcego. Конкретными прикладами зилустровала проблемы jakie powodować może brak znajomości kulturowego tła odpowiednich form grzecznościowych, powitania, zwracania się; i w jaki sposób można doprowadzić do opanowania ich przez studentów w ramach zajęć.

József Dombrowszky przedstawił referat *Potrzeby intelektualizacji praktycznego nauczania języka*, w którym stwierdził, że intelektualizacja nauczania języka powinna być realizowana w trzech etapach. Etap pierwszy wykorzystuje metody opisowe i prowadzi do poznania współczesnego języka, etap drugi opiera się na porównawczych badaniach historycznych, trzeci zaś wymaga stosowania metod konfrontatywnych. W praktyce nauczania języków na uniwersytecie szczególnie ważny jest ostatni etap.

Organizacja konferencji była bardzo ważną inicjatywą. Większość uczestników wykazała głębokie zaangażowanie w sprawy nauczania języka polskiego na Węgrzech. Poruszono problemy dotychczas nie stawiane. Wyrażono zgodę na organizację w przyszłości podobnych spotkań. Popierać należy wydanie, opartego na nowoczesnych metodach językoznawczych podręcznika języka polskiego dla Węgrów. (Od dawna istnieje już w rękopisie opracowany przez Istvána Varsányiego taki nowy podręcznik.)

Materiały konferencji wydane będą przez Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej w Budapeszcie.

É. PORCSALMY

Конференция венгерских русистов в Дебрецене

29—31 января 1976 года Кафедра русского языка Дебреценского университета им. Л. Косута проводила рабочее заседание преподавателей русского языка университетов и институтов. Участники заседания прослушали несколько коротких докладов подытоживающего характера по следующим темам: перевод, история языка, фонетика, вид глагола — управление, контрастивные лингвистические исследования, а также обсудили новейшие достижения и проблемы в области изучения и преподавания русского языка в Венгрии. Ниже подается сокращенный материал докладов.

Дьюла Ференци («О составлении словаря терминов перевода») познакомил участников заседания с работой группы, подготавливающей переводчиков. Собрание русских переводческих терминов служит нескольким целям: 1. осведомляет о нынешнем состоянии советской науки; 2. дает знания в области системы и понятий советской теории перевода; 3. предоставляет наиболее важные специальные выражения из сферы перевода и смежных наук. Советская школа теории перевода может дать ответ на любой существенный вопрос, касающийся перевода, как специальной двуязычной коммуникационной деятельности; она может дефинировать перевод, моделировать каждый важный момент переводческого процесса, она выработала теорию т. н. «закономерных соответствий», разработала далее также модели теории перевода — трансформационную модель, семантическую модель, ситуативную и прагматическую модели. Наряду с этим она дала решительный ответ на такой основополагающий вопрос теории перевода, как понятие адекватности, дефиниция эквивалентности, переводческое единство; текст, контекст, структура и т. д. Русская переводческая специальная терминология создает систему именно потому, что переданные посредством специальных выражений содержания значений являются понятиями одной данной научной системы. Словарь, помимо соблюдения алфавитного принципа, должен отражать научную систему, к

тому же таким образом, чтобы понятия, принадлежащие к одной категории или классу, размещались бы в словаре *в одном месте*. Важной особенностью переводческой науки является то, что она, имея мультидисциплинарный характер, создает терминологию таким образом, что воспринимает терминологическую систему и других специальных наук. Например, в ней встречается множество таких лингвистических выражений, которые приняли основное значение в связи с теорией перевода, или же, сохраняя основное лингвистическое значение, получили и добавочное специальное переводческое содержание. Русская переводческая терминология использует как *внешние*, так и *внутренние* средства словообразования. Принятие международных терминов преобладает по сравнению с внутренними словообразовательными средствами.

Эрна Пала—Эмеше Сепеши («Перевод как одна из задач на вступительном экзамене») представили на основе текстов переводов, использующихся на вступительных экзаменах, ход двух видов переводческой деятельности: анализ языка-источника и синтез языка-цели, подчеркивая, что их характер и пропорции зависят от направления перевода. Подробнее они исследовали перевод с русского языка на венгерский, в котором главное место занимает осмысление русского текста, его истолкование. Правильный анализ языка-источника, который является предпосылкой адекватного синтеза языка-цели, требует актуально функционального применения познаний в области неродного языка, а часто и «страноведческих» сведений. Анализ — это комплексная задача. Выступающие проиллюстрировали на примерах, взятых из вступительных работ, что ошибки, допущенные в переводе, также являются комплексными: — Лексические, грамматические или стилистические ошибки языкового анализа в большинстве случаев переплетаются, предопределяют друг друга; — часто выступают в единстве ошибочные толкования текста, вызванные недостаточностью языковых и внеязыковых знаний; — сами по себе комплексные ошибки анализа неродного языка и синтеза родного языка. Докладчики стремились представить типы ошибок отдельных переводов, причины их возникновения. На основе всего этого они считают применение перевода в качестве задачи вступительного экзамена при нынешних обстоятельствах проблематичным, поскольку средняя школа не дает подготовки в области соответствия *интерлингвальное содержание—содержание*, составляющего сущность переводческой работы. До сегодняшнего дня не выработана объективная, надежно выражающаяся количеством очков оценка перевода, как продукта сложной, многокомпонентной деятельности.

Дьердь Хелл («Наиболее частые прилагательные в венгерских технических текстах и соответствующие русские формы») и Дьердь Нановфски («Особенности текстов на русском языке докладчиков — не русских») представили на конкретном языковом материале характерные особенности специальных текстов, и текстов, составленных носителями не русского языка.

В докладе «Некоторые проблемы фразеологической синонимии (на материале современного русского языка)» Бела Татар рассмотрел вопрос об определении синонимического ряда и выделении доминанты при помощи метода дистрибуции на материале русского языка. Учет предметно-понятийных и семантико-стилистических свойств всех дистрибутивных отношений способствует определению синонимического ряда и выделению доминанты. Рассмотрены примеры: «*век от века — год от году — день ото дня — час от часу*»; «*и был таков — и след пропал (и след простыл) — как (будто, словно, точно) в воду канул — как (будто, словно, точно) ветром сдуло — как (будто, словно, точно) водой смыло — как (будто, словно, точно) сквозь землю провалился — как не бывало — нет и в помине — поминай как звали — только и видели*». Фразеологизмы, подобно словам, вступают в синонимические отношения только тогда, если они, кроме единства в понятийном элементе, имеют одинаковую предметную отнесенность и лексико-семантическую валентность.

Целью доклада Имре Х. Том («Данные к изучению фонетики древнерусского языка (судьба сочетаний *tъrt, tьrt, tьlt, tьlt*») было сообщение о результатах исследований автора

в области дальнейшей судьбы звукоочетаний *tyrt, tyrt, tult, tult*, проведенных им в ходе изучения старославянских памятников в русских редакциях. Можно сделать теоретический вывод, что древнерусские *tyrt, tyrt, tult, tult* обозначают открытый слог. Особенности графики изученных памятников убеждают в том, что упомянутые звукоочетания, встречающиеся в русифицированных старославянских текстах, обозначают, собственно, звукоочетания, в которых отразилось двоякое изменение: 1. тенденция к упразднению *г, л*, 2. стремление к открытости слога, вследствие которого после *г, л* развивался редуцированный гласный. Значит, звуковое значение такого способа написания этих звукоочетаний можно рассматривать как *tyrt*. Этот вывод возрождает известную теорию А. И. Соболевского о т. н. втором полногласии которую в последнее время поддерживают многие исследователи: Н. Вам-Вийк, Ф. П. Филин, В. Кипарски, В. М. Марков и др.

Пал *Лили* («Историческая грамматика и практическое обучение языку») поднял следующие проблемы: каково место и роль преподавания истории языка в подготовке преподавателей-русистов, и вообще, исследуя этот вопрос с точки зрения студентов — есть ли необходимость в преподавании этого предмета? Ответ докладчика на этот вопрос был решительно положительным, поскольку без знания исторических явлений языка т. н. исключения студенты могут запоминать лишь механически; этот предмет, дополненный изучаемым на первом курсе старославянским языком, значительно расширяет кругозор студентов с точки зрения общего языкознания и славистики. Это, в свою очередь, может пригодиться им и в дальнейшем, при изучении других предметов. Проведение семинаров на русском языке делает возможным усвоение современной русской специальной терминологии и выработки навыков пользования ею. Выступление докладчика было дополнено выступившими по этому вопросу с ценными замечаниями Дьюлой *Ференци*, Аггилей *Холлошом*, Имре *Х. Тотом*, Эрной *Палл*, Михаем *Петером*.

Кальман *Болла* в своем докладе («Результаты экспериментально-фонетического исследования потока русской речи в Венгрии») подробно проанализировал вопрос об оновлении лингвистической фонетики за прошедшие полстолетия, о расширении предмета фонетики, направлении ее развития, сформировавшуюся специальную систему фонетики и области ее применения. Он остановился также на вопросе соотношения языка и речи. Рассказал о членении речевого процесса и представил элементы русского речевого процесса, полученные при сегментации. Коротко охарактеризовал пять направлений в фонетике.

Иштван *Молнар* рассказал о практическом методе преподавания фонетики в вузах. В случае гласных он старался посредством цветового кода и визуальным способом помочь пониманию и практическому освоению явлений редуции, касательно же согласных он применил только цвета, обозначающие оппозицию по твердости-мягкости. Целью половины своих упражнений он наметил апперцепцию твердых и мягких согласных, их правильное образование. Твердые и мягкие пары согласных в его упражнениях выступают в оппозиционных парах слов в тождественном положении (в начале, в середине, в конце слова), и в тождественном, или же подобном фонемном окружении.

Вторую часть материала упражнений составляют позиционные и комбинаторные звукоизменения. Первое испытание материала происходило в лингафонном кабинете. При помощи синхронизации визуального и аудио-орального показа с практикой занятия можно сделать очень интенсивными. Соответственно звукозапись была произведена с участием дикторов-носителей русского языка. Для определения результативности использовались фонетические тесты.

Шандор *Данч* («Метод практического обучения фонетике в вузах. Гласные») в ходе практической работы не мог ставить цель освоения безупречного русского произношения, он стремился скорее к оптимальному приближению. Его целью была выработка сознательного фонетического умения, развития слуха, приближение к русской артикуляционной базе, ее усовершенствование. В интересах осуществления этих задач он попробовал составить такой

практический материал, который обеспечил бы возможности одновременного участия нескольких органов чувств. То есть: на занятиях по фонетике он попробовал сделать визуальными наиболее часто использованные до сих пор аудио-оральные упражнения. Для этого он подготовил новый практический материал, который обеспечивает одновременное слушание, видение, подражание. Включение цвета (гласные он обозначил разными цветами) наряду с уменьшением зрительного напряжения в ходе практических занятий оказалось полезным и в других отношениях.

Лайош Хайзер («К вопросу ударения венгерских имен собственных в русском тексте») обсуждал проблему односторонности, догматической сущности венгерских и советских «предложений» касательно ударения в венгерских именах собственных (географических названиях и личных именах), включаемых в русский текст. Он подверг сомнению абсолютную непогрешимость того тезиса, согласно которому ударение русских заимствований окончательно определяют акцентологические законы источника заимствования. Опираясь на те научные выводы А. В. Суперанской, которые касаются ударения заимствований, принятых русским языком, докладчик утверждает, что неправомерна практика закрепления ударения венгерских имен собственных, попадающих в русский язык, за первым слогом. Это так же не соответствует законам попавших в русский язык других заимствований, как и акцентологическо-ритмическим законам венгерских стихов, переведенных на русский язык. Перспективно в отношении окончательного закрепления ударения заимствованных венгерских имен собственных нельзя упускать из виду реализацию акцентологических законов, касающихся укоренения русских заимствований так же, как и основные функциональные и другие отличия между ударением в русском и венгерском языках. Затронутая докладчиком проблема является насущным и до конца не решенным вопросом как в области практического обучения языку, так и в практике составления учебников.

Ласло Кун («О фразовом и логическом ударении») отметил, что в специальной литературе наряду с терминами «фразовое» и «логическое ударение» имеется для обозначения синтаксико-фонетических акцентных средств множество других наименований: порядковое ударение, интеллектуальное ударение, ударение «настоятельности», ударение новизны, противоположности, контраста, психологическое ударение, эмфатическое ударение, эмоциональное ударение, кульминационное ударение и т. п. Анализ содержания различных определений отдельных типов ударения свидетельствует о том, что вопрос об ударениях нуждается в первую очередь в теоретическом разъяснении. Подходы к описанию ударения могут быть следующие 1. логический; 2. психологический; 3. фонетический (акустический); 4. структурно-функциональный. Логический и психологический подходы не могли создать прочной опоры для системного описания ударения. Более точных результатов можно ожидать от структурно-функционального и фонетического подходов. На начальном этапе исследования целесообразно выяснить функциональную нагрузку акцентных средств при выражении коммуникативного задания высказывания.

Йожеф Бихари («Дискуссия о новой теории вида») сначала рассказал об огромной аспектологической литературе. Он подчеркнул, что и специалистам непросто разобраться в противоречивом материале. Касательно определения вида глагола еще и в настоящее время мы можем сказать лишь то, что родилась такая приемлемая (хотя еще не совершенная) дефиниция, которая действительна для многих случаев употребления глагола. Существует два противостоящих друг другу, но в определенном смысле дополняющих друг друга подхода: традиционный подход и новая теория Маслова—Бондарко.

После этого докладчик рассказал о дискуссиях последователей обеих теорий на основе опубликованной специальной литературы. Он коснулся вопросов сопоставления традиционной и новой теорий, рассказал об их общих и отличных чертах, о сущности видовых пар, о т. н. «пустых» префиксах, о взаимосвязи видов и способов действия, о предстоящих проблемах

исследования видов. Наконец он высказался за «новую» теорию видов глагола и попробовал аргументировать ее состоятельность.

Примыкая к выступлению Йожефа Бихари, Аттила Шалга («Преподавание теории видов Маслова и Бондарко в Эгерском пединституте») поднял два вопроса и попытался дать на них ответ: 1. Насколько лучше с практической точки зрения т. н. «новая» теория глагольных видов по сравнению с традиционной? 2. Можно ли считать «новую» теорию совершенной?

Касательно первого вопроса он сказал следующее:

- а) Маслов и Бондарко разбивают на части старую теорию;
 - б) они дают трехступенчатую теорию;
 - в) новая теория более ясная, более обозримая;
 - г) новая теория опровергает некоторые основные принципы традиционной концепции.
- Отвечая на второй вопрос, докладчик перечислил следующие проблемы:

- а) новая теория содержит двусмысленные заключения;
- б) с практической точки зрения ее нужно видоизменить.

В заключение докладчик коротко подытожил результаты преподавания в вузах новой теории видов.

Иштван Пете («Семантическая система временных отношений в русском и венгерском языках»), критикуя систему временных отношений, выработанную М. В. Всеволодовой, рассказал о семантической системе временных отношений, которую он составил не априорным путем, а с учетом выразительных средств русского и венгерского языков. Эта работа докладчика будет издана в 1976 году Учпедгизом в форме конспекта.

Габор Секей («Применение лексических параметров в ходе развития активного запаса слов») в своем докладе стремился представить такую, основывающуюся на семантических элементах систему задач, которая, согласно данным предварительного обмера, с успехом применялась для активизации пассивного запаса слов в изучении русской лексики в вузах. Полная разработка этой системы и ее применение в преподавании внесли бы то новое, что таким способом была бы создана возможность использования принятых в обучении грамматике тестов при усвоении новых слов, равно как и стало бы возможным определенное ограничение, концентрирование необъятного словарного фонда. Эта работа представляет собой продолжение и дальнейшее развитие прежних исследований и опытов, которые проводились докладчиком по этой теме.

Тот Михайне («Выражение существования») анализировала употребление венгерского глагола «van» и русского «есть». Она сгруппировала русские глаголы, принадлежащие к кругу выражения существования: 1. существование, связанное с какими-либо обстоятельствами субъекта (пространство, время, обладание чем-либо). К этой группе принадлежит глагол *быть* где?, когда?, у кого? и другие т. н. глаголы существования. С помощью этих глаголов выражается наличие или отсутствие объекта при упомянутых обстоятельствах, или же — редко — независимо от обстоятельств (экзистенциальное существование); 2. актуальная в данном случае реализация содержания функции, формы, качества существования субъекта, наличие этой реализации и связи с субъектом, а не собственно наличие или отсутствие самого субъекта (квалитативное существование). Сюда относится связка *быть* кто?, что?, какой?, каков?, кем?, чем? и другие глаголы-связки, имеющие вспомогательное значение, и не имеющие его.

Б. ЛЕВАИ

Some Problems of Teaching Russian at the University of Nebraska, Lincoln

The purpose of this paper is to evaluate the undergraduate program at two levels of Russian-language learning during the period from the fall semester 1972 to the summer 1974, at the University of Nebraska, Lincoln. I wish to evaluate the student's preparation, that is his background; motivation — reasons for studying Russian; his learning: a. progress and b. his difficulties; future of the program; enrollment figures; attrition rate from semester to semester; other language background, and the language instructor's difficulties and propose possible remedies for correction of the problems encountered.

First, it will be necessary to review in brief certain facts. As is known, English as a language is at present the leader in the fields of science, technology and commerce, and Russian is second. Russian as a language of science is number two, but is steadily growing in contributions and importance.

Students studying Russian, from my experience, are primarily career-oriented in their selection of that language, that is, they take it for professional or vocational reasons.

Their basic interest is professional. Students in the fields of chemistry, engineering, mathematics, biological sciences, physics, political science, economics, journalism, pre-medicine, etc. study Russian for research purposes. Many intend to go into industry, government, business, and social organizations with a knowledge of Russian; some intend to teach Russian.

The cultural interest appears to be secondary: literature and linguistics with Slavic languages as the next study objective. The number of students of Slavic extraction who elect to study Russian is about five percent, the majority are other origins.

At least fifty percent of the students that studied Russian, have also studied another language previous to their enrollment in the course, although figures have reached as high as 75 percent. An estimated five percent have never studied another language other than English or have never been exposed to a foreign language in their immediate home, family or social environment. An estimated ten percent come from an environment where they were exposed regularly to a foreign tongue. Although some families use a foreign language at times, the pattern among Nebraskans is to use English exclusively. A foreign language is not looked upon here with much favor or enthusiasm.

The Slavic languages still spoken and heard among Nebraskans include Czech (the largest minority in the State after the Germans), Polish, Ukrainian, Croatian, Serbian, Russian, Slovak, Bulgarian, Slovenian and Sorbian. The number of speakers is ever decreasing, due to the assimilation process of immigrant elements, the difficulties and lack of motivation of learning these Slavic languages well, the prestige of English, the pragmatic approach to employment, suspicion and derision of those using another language and other sociological aspects of being a non-assimilated foreign-born or of being foreign-cultured.

Students studying Russian have selected it and have elected to take it. It has been a decision basically of free choice to meet the language requirement. For various reasons, whether through innate curiosity or a real intellectual interest, students take Russian because they have a strong desire to do so. Initially, the motivation is high.

It becomes the task of the instructor to always keep the interest in Russian stimulating and to keep the motivation at a high pitch or the highest level every day, considering the innate difficulties of inflexion, shifting stress, vocabulary-building (where there appears to be no relation to the English form), and especially when the learning process levels off to a plateau and study becomes rough.

Vocabulary building is a very important part of a conversational lesson: the purpose of a vocabulary builder course is to increase the students' ability to express themselves using choice and appropriate words describing exactly their thoughts. In elementary and intermediate classes the

problem takes care of itself. But it is frequently a different matter in advanced classes. A very good student may give excellent recitations day after day without realizing that his active vocabulary remains very much the same (this is especially true at Hungarian universities where the students have studied foreign languages for several years before entering the university). To overcome this problem in advanced classes we used a text: N. Maltzoff, *Advanced Conversational Russian*, 1960. The vast majority of the illustrative sentences of this book are on the standard colloquial level, but some purely formal or literary expressions are involved, if they are common in daily life, as in magazines, newspapers, and other publications, documents, and correspondence. A number of idioms and common expressions have been included as well.

Each conversational lesson begins with a list of assignments:

4-ый урок УЧЕНИЕ

Задания

1. Опишите вашу школу (ваш университет).
2. Расскажите о внеклассной деятельности в вашей школе.
3. Расскажите про вашего товарища по классу.
4. (Краткий доклад). Какие произошли перемены в народном образовании в нашем веке?
5. и 6. Муж и жена обсуждают, куда послать дочь: в школу, где есть совместное обучение, или в школу, где его нет.
7. и 8. Два приятеля разговаривают о том, какую они хотят выбрать карьеру и на какой факультет записаться.
- 9, 10 и 11. Родители советуются с учителем, что делать с их сыном (плохие отметки, поведение и т. п.).

This part is followed by about fifteen to twenty groups of expressions which are to be used in working out the assignments:

Материалы для разработки заданий

Мой университет: очень прогрессивный

выпускает много инженеров

рассчитан на две тысячи учащихся

предоставляет стипендии

подыскивает работу студентам

даёт профессиональную подготовку...

A vocabulary is given at the end of each lesson.

In spite of the purest and highest motivation, the student is not always prepared for this discipline of language learning. The basic causes appear to lie in the following: 1. the student does not have the patience required for the demands and intricacies of the language, 2. he does not have the time required for its constant application for reasons of his major subject of specialization which may require most of his time, so that he must limit his study of Russian which in his case may demand more time because of the newness in phonetics, stress, vocabulary, and logical inflexion, 3. he does not have the grammar-background required. An estimated fifty percent of the students are not acquainted with the grammar of English—the language they use every hour of the day, every day. They have no remembrance of the terminology of grammar, the methods of analysis, and in spite of the fact that English as a subject is required in every year of study since his school attendance began. Whether it is a regional deficiency in the current or past school curriculum, the methods of teaching English on the elementary or high school levels is not within the realm of this paper, but it is evident and a noticeable fact in the learning process and the experience of the instructors. Students from Nebraska are generally not prepared to cope with an inflectional language like Russian.

One attitude at all levels in American society is why the need for studying Russian, or any other language for that matter, Americans being pragmatic and materialistic as they are. They explain

that one will never use it often and one never really learns how to express oneself fully, thus expecting instant and easy learning!

Too often the blame of language learning is unfairly placed on the language instructor, without listening to the instructor's explanation of reasons deriving from his teaching experience, such as the inadequacy of even the student's own language familiarity, the need for learning aids or facilities. The innumerable disadvantages that an instructor faces sometimes are more than the patience and final results of the teaching process warrant. Foreign language learning is of minimal consideration in American pragmatically-oriented, industrial society.

In spite of the international, intellectual, cultural, scientific and technical values derived from the study of Russian, or any Slavic language, or any foreign language for that matter — its precision of expression and importance on the world scene, the contemporary student from Nebraska is generally not equipped to learn Russian well.

The attitude toward a foreign language or languages in general was demonstrated academically and publically both at this university and other American universities a few years ago when the issue of language teaching and study was questioned, debated, and voted upon as a serious issue. Need for retention of the language requirement in colleges was fiercely argued. Although at the University of Nebraska — Lincoln a victory was won for the foreign language requirement, the voting margin against that requirement was very close. One cannot agree with the trend across the country where the dropping or omitting of the language requirement is urged in institutions of higher learning.

Whatever the reasons, if the economic principle of supply and demand is the gauge by which foreign languages are offered to students, the contemporary standard in evaluating foreign language learning as of any importance is rated very low. Foreign languages are considered of little import and practically of no use underlying specialization and employment as paramount in American economy and society. Language learning is at a low level on the rungs of the ladder of values.*

B. LÉVAI

* My thanks are due to Prof. Dr. John M. Kochik (of the Modern Languages Department of the University of Nebraska) for his help.

Critica et Bibliographia

Trends in Soviet Theoretical Linguistics

(Ed. by F. Kiefer) D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1973. 438 pp.

Если читатель открывает сборник переводов исследований по теоретической лингвистике такой большой страны, как Советский Союз, с такой богатой и разнообразной литературой по данному вопросу, то у него неизбежно возникает вопрос: почему были выбраны именно эти направления? Придется ему, конечно, обратиться к редактору. В предисловии Ф. Кифер заявляет, что он является сторонником генеративной грамматики, но не согласен с мнением, будто теоретическая лингвистика может быть отождествлена с этим направлением. Это заявление имплицитно утверждает, что значительная часть генеративистов не разделяет эту точку зрения, хотя, по моему мнению, есть немало таких, которые разделяют ее. Может быть, и значительная часть читателей книги будет принадлежать к числу первых. Видимо, прежде всего их имеет в виду Ф. Кифер, когда делает замечание: «Читателю может казаться странным способ аргументации и неясность презентации» (VII—VIII). Я думаю, что он близок к истине, когда он считает, что разница в лингвистической традиции приводит к трудностям в понимании. Следовало бы отметить, что это дает о себе знать и в обратном направлении. Однако имеется тут такой фактор, который обязательно следует отметить, а именно: разница в аргументации и презентации в американской и европейской лингвистической литературе. Европейские работы начинаются презентацией фактов, из которых делаются обобщения и выводы. В американских исследованиях выводы или утверждения выдвигаются в самом начале, затем следует аргументация и презентация фактов. (Кстати, формирование такой композиции можно проследить и исторически.) Американскому читателю мешает то, что он должен пробираться через лабиринт фактов до выводов, утверждений, а при американской презентации европеец имеет опасения, представлены ли все факты, принадлежащие к данному кругу явлений.

До известной степени точка зрения редактора обычно определяет его выбор. Это и естественно. На выбор может влиять и интерес будущего читателя. Из этого следует, что редактор выбирает тех авторов, те направления, чей подход сравнительно близок к нему и к читателю. Если однако тот, кто выбирает, имеет разную традицию, приводящей к разным результатам, ориентируется на свой интерес, едва ли можно ожидать, что получится хотя бы относительно полное представление о своем объекте. Наличие общих тенденций в мировой лингвистике не противоречит этому, ибо они манифестируются по-разному. Можно согласиться с Ф. Кифером, когда он пишет: «Не все тенденции советской теоретической лингвистики представлены здесь», но я не согласен с продолжением: «хотя — и здесь выходит на сцену моя личная оценка — и думаю, что самые важные включены». Я могу скорее принять следующее предло-

жение: «Хотелось бы добавить чисто личный фактор: я знаю наилучше именно эти направления» (XIV).

Никак нельзя согласиться с претензией редактора на релятивную полноту, но следует признать, что выбор был в основном удачным, если учитывать интерес читателя-генеративиста, хотя и в немного узком его понимании. Безусловно, важны те направления, которые представлены в сборнике, подбор авторов тоже можно считать удовлетворительным. Так как в введении находим замечание о том, что не все были в состоянии представить свои работы, я бы оставил в стороне вопрос об авторах.

По классификации редактора работы следующих пяти направлений можно найти в сборнике (VIII):

1. семантика (представлена Апресяном, Иорданской, Мартымяновым, Мельчуком, Падучевой и Жолковским);
2. аппликативная порождающая грамматика (представлена Шаумяном и Соболевой);
3. генеративная грамматика (представлена Эрельтом, Уимом и Ретсепом);
4. структурная типология (представлена Недьялковым, Сильнищким и Храковским);
5. математическая лингвистика (представлена Гладким и Лекомцевым)».

После перечисления направлений Ф. Кифер дает сжатую характеристику работ сборника, ограничиваясь их существенными чертами. Можно согласиться с редактором, что даже та часть советской теоретической лингвистики, которая отражена в сборнике, не является homogенной. Однако он не указывает на то, что исследование ряда авторов более или менее связано, дополняет друг друга. Если учесть это обстоятельство, не всегда отраженное в рецензируемом томе, то получается другая картина.

На мой взгляд, Ф. Кифер преувеличивает расхождения внутри семантического направления. Правда, наблюдается мало сходства в подходах Падучевой и Мельчука, но Жолковский и Апресян близки к Мельчуку, и недалеко от них и подход Иорданской. В книге к разному направлению отнесен Гладкий, который играл значительную роль в разработке математических оснований модели «смысл ↔ текст», если даже это неясно из сборника. Направление структурной типологии имеет немало существенных общих черт с концепцией «смысл ↔ текст», хотя значительны и расхождения в способе анализа. На эту группировку приходится значительная часть публикаций. Эстонская генеративная и аппликативная порождающая грамматика отличаются от прежней группировки и друг от друга, что едва ли нуждается в объяснении.

Значительная часть исследований посвящена семантике. Это объясняется только отчасти тем, что на семантику перешел центр тяжести теоретической лингвистики. Дело не только в этом. Перечисленные выше направления, несмотря на их существенные различия, относятся к одному типу: они представляют собой синтетический подход с семантической базой на разных степенях формализации. К ним близко скорее семантическое направление генеративной грамматики и не стандартная теория, как отмечено Ф. Кифером в связи с семантическими статьями. Для ядра главной группировки модели «смысл ↔ текст» такой подход был характерным еще тогда, когда в американской генеративной грамматике отрицалась роль семантики. В этом, на мой взгляд, безусловно проявляется влияние русской лингвистической традиции. Несомненно, конечно, влияние Н. Хомского на эти направления. Следует, однако, добавить, что уже Л. В. Щерба нарисовал контуры такой концепции, которую можно считать предшественницей синтетического подхода, но его гениальные идеи остались без формализации и детальной разработки, потому что они опередили развитие науки. Влияние европейской, русской традиции чувствуется и в том, что на функцию обращается значительно большее внимание, чем в главном направлении американской лингвистики.

Не подлежит сомнению, что читателю, интересующемуся советской теоретической лингвистикой или разными подходами к тем вопросам, которые он изучает, ознакомление с книгой приносит большую пользу, и в этом есть и заслуга редактора. Было бы ошибочно считать,

что читатель получит хотя бы сравнительно полную картину о советской теоретической лингвистике. Этого можно будет достичь только опубликованием дальнейших томов. Имеются в виду такие сборники, в которых учитывается не только или не столько спрос читателя, а мнение советских специалистов о своей же области.

Л. ДЭЖЕ

(Magyar—oroszl szótár)
Венгерско—Русский словарь

Edited by László Gáldi Издательство «Русский язык» Moscow — Akadémiai Kiadó,
Budapest, 1974, pp. 871

1974 saw the appearance of the biggest Hungarian-Russian dictionary that has ever been published in the Soviet Union. It is the first joint edition of Akadémiai Kiadó, Budapest, and the Soviet publisher in Moscow. As general editor, the late Professor Gáldi directed the work of the nine lexicographers who constituted the editorial board. In addition to regular correspondence throughout, they were in permanent personal contact with a 'shadow editorial board' of Soviet lexicographers in Moscow. The advantages of such co-operation are obvious, especially in the case of a bilingual dictionary, where the explanations are provided in a language other than the compilers' mother tongue, for, otherwise, all earnest efforts on the part of the compilers to choose the best equivalents are destined to partial failure, for lack of regular consultation with native experts. One or two officially appointed publisher's readers cannot cope with the formidable task of revision in its entirety, especially if they have not had the opportunity to gain sufficient insight into the actual process of dictionary making.

In the case of the present dictionary, however, systematic assistance from a parallel editorial board of native experts of Russian were able to facilitate considerably the selection of truly acceptable equivalents, as well as the interpretation and circumscription of a large number of specifically Hungarian words and expressions. This collaboration between the two publishers has proved to be extremely fruitful not only because a more reliable Hungarian-Russian desk dictionary came into being, but also because it resulted in a new type of dictionary equally useful for the Russian and the Hungarian reader, since, as we can read in the preface, "all previous Hungarian-Russian and Russian-Hungarian dictionaries that came out in Hungary or the Soviet Union, were written for either Hungarian or Russian readers only". (Hadrovics—Gáldi: Magyar—oroszl szótár Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964; Hadrovics—Gáldi: Oroszl—magyar szótár Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968; Мозеш Кахана: Венгерско—Русский словарь Москва, 1964)

The reader may well ask why is such a dictionary necessary at all? Firstly, it is (or rather *would be*) economical for any two countries to have common bilingual dictionaries, since on the one hand the publishers could share the expenses and on the other the circulation of a dictionary could be greatly increased by putting it on the market in both countries. Secondly, as a necessary consequence, the redundancy in dictionary writing could be eliminated. Thirdly, constant co-operation between editorial boards could direct attention to problems of mutual interest and international teams of lexicographers and contrastive linguists could be set up to solve them.

There exist various dictionaries for various purposes. It is a natural demand that we should have reasonably exhaustive bilingual dictionaries which can satisfy all sorts of interest. Besides the relatively complete representation of the word-stock of the literary and the colloquial language, such dictionaries usually include a vast number of technical terms, archaic words, entries illustrative of uneducated speech, abbreviations, geographical and personal names, etc. with the result that the dictionary becomes awe-inspiring and cumbersome for someone who simply would like to know

how a certain word can be effectively used in speech. To gratify this claim, big dictionaries supply an enormous number of collocations, idioms, set phrases and proverbs under the proper entries. But, as usual, the illustrative material is less systematically arranged, contains many overlappings and the grammatical information that could be potentially included is partly missing by virtue of an insufficient variety of patterns underlying illustrative phrases. Besides, frequency of occurrence is not a decisive factor in such dictionaries. For instance, let us compare the entries *abban* in the big Hadrovics-Gáldi dictionary (HGD 1974) and in Gáldi's dictionary (GD 1974). As the entry, being an inflected form of the demonstrative pronoun *az*, presents many problems of a collocational nature, no wonder that GD gives it relatively more space (11 illustrative phrases) than HGD (10). HGD offers only the more frequent Russian equivalents *в том, в той*, whereas GD provides the less common *на том, на той* too, and moreover illustrates it by the prepositional phrase *на том заводе*, which, trivial as it should be for Hungarians after about the tenth lesson in Russian, it is not, and its inclusion serves as a useful reminder. GD also mentions the case where *abban* corresponds rather to a personal than a demonstrative pronoun in Russian, as in *он купил плащ и постоянно ходит в нём*. Among other things, GD supplies three expressions where *abban* is indicative of grammatical government, HGD, however, offers only one, and even that is imprecise: *abban maradtunk, hogy ... мы остановились на том, что ...* GD corrects it by providing *abban maradtunk, hogy ... мы договорились о том, что ...* and *hol hagytuk abba (az olvasást)? на чём мы остановились в чтении?* under the entry *abbahagyni*. At this point it may be noted that both dictionaries ignore the very frequent colloquial *rendben (van)? ... договорились?* correspondence.

It is clear that, basically, a dictionary is a dictionary and a grammar is a grammar. Gottfried Hermann's famous, much-quoted saying "Duae res longe sunt difficillimae—lexicon scribere et grammaticam" (cf. В. В. Виноградов: Русский язык. Изд. "Высшая школа" Москва, 1972. p. 9), besides underlining the difficulties involved in dictionary and grammar writing, codifies as it were the separate study of grammar and the word-stock. Nevertheless, when compiling *desk dictionaries*, we ought to devote considerable attention to the interrelationship between grammar and the words we would like to include in the dictionary. The size of the dictionary under review is a happy choice because while having a desk format it satisfies the 'one-hand test' as well. But if a desk dictionary is to be of real value, it is not enough for us to reduce its contents proportionately. In fact, the use of a desk dictionary, especially for teachers, translators and students, turns not so much on the number of words included, but on the abundance of useful information about how a given word having a certain meaning should be used in a particular context. For this purpose so much grammar should be incorporated into a dictionary as does not make it unmanageable.

GD is a valuable source of information about the Hungarian language. First and foremost it includes an even shorter Russian version of József Tompa's *Kleine Ungarische Grammatik*, Leipzig, 1972 in the appendix, the importance and usefulness of which cannot be overemphasized. It gives the essentials of Hungarian phonetics, morphology, syntax and word-formation, and the translation of illustrative examples into Russian is most instructive from the contrastive point of view. Besides, within dictionary entries GD provides grammatical and stylistic references as well as contextual indications in brackets, both to the Hungarian entry and the Russian equivalents, e.g. *agyonsapni* (~ott, csapjon agyon) 1. (legyet, szűnyogot) *бить, убивать/убить, прихлопнуть** (муху, комара и т. п.) 2. разг. (embert) *пристукнуть** корó

As can be seen here, Hungarian verbs figure in the dictionary in their infinitival form, which is a deviation from the traditions of Hungarian dictionary writing. The endings of the infinitive, however, are not taken into account in the alphabetical order, so the Hungarian reader will find regular verbs not conjugated by the *-ik* pattern in their usual place, whereas *-ik* verbs and irregular verbs will occur elsewhere. After verb entries, in square brackets, are given the *-ik* ending of *-ik* verbs, the form of the third person singular in the past tense followed by the form of the same person and number in the imperative. Irregular verbs are supplied with all necessary forms, as in *hinni, hisz, hitt, hidd, higgyen, hihet, hinne, hívó ...*

Both aspectual forms of Russian verb equivalents are given as usual, except for cases where the appearance of the imperfective aspect would be misleading or non-equivalent in any context. Such single perfective forms are marked by an asterisk (see the entry *agyonsapni* above). Such occurrences are carefully distinguished from cases where the single Russian verb equivalent has a double aspectual meaning. This is marked by an asterisk in brackets. If verbal government differs in the two languages, it is explicitly indicated, as in *vkinek a bízalmába férkőzni* *вкрадываться/вкрасться (или втираться/втереться) в доверие к кому*. Although this principle is conscientiously adhered to throughout the dictionary, occasionally we may find partial omission of verbal government on both sides as under the entry *adni: férjhez adni* *отдавать/отдать (выдавать/выдать) замуж кого*. However, this is compensated by the full expression given, under the entry *férj: férjhez adni* *vkit vkihez* *выдавать/выдать замуж кого за кого*. In contrast to HGD, GD treats verbal prefixes as separate entries, also providing the characteristically Hungarian repetition of a prefixed verb by the prefix only, which replaces the affirmative 'igen' in such cases, as in *Megcsináltad? — Meg. Ты сделал это? Да*.

Nouns are listed in the dictionary in their nominative singular form. After the head-word, in square brackets, are given the third person possession affix, the accusative and the plural if the accusative is formed without a linkvowel: *ház (~a, ~at)* ... *kilométer (~e, ~t, ~ek)* ... With alternative forms the commoner one is given first, as in *kráter (~e/~ja, ~t, ~ek/~ok)*. To save space, nouns ending in *-ás/-és*, which can be formed according to the regular pattern virtually from any verb, are included only in the following cases: if they are of very frequent occurrence, if they have a meaning markedly different from the original activity, if important collocations belong to the word, if the noun is formed from an irregular verb (*evés, ivás*), and if the Russian equivalent contains a suffix other than the usual *-nie* (*mosás=стирка*) (see the introductory explanations in the dictionary, p 9). The editors paid great attention to the treatment of adjectives derived from nouns by the suffix *-i*, as these often correspond to a complex phrase in Russian containing a declined form of the corresponding noun as well, as in *önköltési ár* *цена по себестоимости*. Definitions of adjectives derived from postpositions and the adjectival-adverbial constructions formed by these postpositional adjectives and nouns have also been worked out with great care, e.g. *feltétel nélküli megadás* *безоговорочная капитуляция*, just as the meaning types of adjectives formed from cardinal numbers, which are strikingly different from corresponding ordinal numbers and cause some difficulty for the Russian reader, as in

hatos I. прил. [*~at*] 1. (szám) *шестой, шесть* (о числе, цифре, номере) 2. (hatos számú) *шестой* (помеченный цифрой шесть), *номер шесть, под номером шесть*; *~villamos* *шестой трамвай* 3. (hatos méretű) *шестого размера* *~kesztyű* *перчатки* мн. (ж.) *шестого размера* etc.

Grammatical information has been supplied to Russian equivalents in the following cases: gender is indicated if the noun ends in *-ь*, e.g. *kámeny* м., *lóshad* ж., or the masculine or double gender of nouns ending in *-a, -я*, e.g. *férfi* *мужчина* м., *sirató* ж., м. If the Russian equivalent of a Hungarian word is in the plural, the genitive is also indicated in brackets so that the reader can find out the declension class of the word, e.g. *harapófogó* *кусачки* мн. (Р -ек). Stress is carefully marked in all Russian equivalents, which is very important for Hungarians.

To show how important it is to see grammatical problems involved in the selection of equivalents clearly, let us consider one of the illustrative examples under the entry *ahogy*: *ahogy megérkezem, rögtön írok* как только приеду, сразу напишú. Here the only problem is that the object *письмо* is missing, since *напишú* in itself corresponds to Hungarian *megírom*, whereas *írok* here would evoke *напишú письмо*, to shift the emphasis from the fact of arriving to the activity that will immediately ensue. The whole issue turns on the difference in combinatory potential of Hungarian *rögtön* and Russian *сразу*. The Hungarian adverb is compatible with both the present tense *írok*, which has a future force here, and the 'actualized' present *megírom*, which also refers to future time here (the composite future *fogok írni*, though much clumsier, would also be conceivable to use), whereas the Russian adverb is incompatible with the future composite imperfect *бúду пишúть*; and the present imperfective *пишú*, though compatible with *сразу* does not refer to future time, so *сразу*,

when referring to future can only take the future perfective *nanushy*. Hungarian has a grammatical contrast *rögtön írok*: : *rögtön megírom*, and the Russian equivalents differ lexically *напишy письмо*: *напишy (ýmo)*. This must make us realize that the Hungarian 'perfective' verbal prefix *meg-* has an emphasizing-actualizing function rather than an aspectual one.

As GD is the biggest Hungarian-Russian dictionary in the Soviet Union (it has replaced Mózes Kahana's Hungarian-Russian dictionary Moscow, 1964, which, though containing 35,000 word entries, is much poorer in illustrative phrases and hints at usage), it naturally set out to encompass the word-stock of present-day Hungarian, both literary and colloquial and to include the most frequently used technical, scientific, cultural and journalese vocabulary. The editors have endeavoured to represent as fully as possible neologisms from various fields, such as have become firmly rooted in the language, e.g. words connected with the new system of economic management in Hungary, or such as ABC-áruház *застрóном самообслýживания, универсам*; szivátültetés *пересадка (яля трансплантация) сердца*; repülógéptérítés *угón самолёта*, all of which are absent from HGD (1974). In the opinion of the present reviewer GD excels the Hadrovics-Gáldi desk dictionary in every respect (the 1975 reprint of the latter heralds the coming of GD, with no apparent result as far as Hungarian bookshops are concerned): reliability, a greater number of entries (40,000), the sparsity of typographical errors, useful grammatical and contextual-stylistic information for both the Russian and the Hungarian reader.

HGD (the big two volume edition) will, of course, live on happily in Hungary, not only because for some unknown reason we look in vain for the new dictionary in Hungarian foreign language or ordinary bookshops (incidentally, the inclusion of a concise Russian grammar for Hungarians would further enhance the merits of this dictionary), but also because the big dictionary contains about three times as many words, illustrative phrases as well as a host of archaic words and more specialized technical vocabulary, even if it is 'rich' in typographical errors, misinterpretations and gives less grammatical guidance.

The dictionary under review is very close to an ideal, as I understand it, bilingual dictionary for students in foreign language departments of universities and teachers' training colleges. Since no collocational dictionary or dictionary of style exists for either Hungarian or Russian as yet (cf. here Reum's *A Dictionary of English Style* Leipzig, 1931 or Duden. *Stilwörterbuch der deutschen Sprache* by Drosdowski, etc. Mannheim, etc. 1971), the richest source of Hungarian-Russian contrastive lexical, grammatical and contextual-stylistic information can be found in this dictionary, although the dictionary itself is far from being or intending to serve as a dictionary of style. It would be expedient to compile a contrastive Hungarian-Russian collocational dictionary, relying heavily on and selecting from the word-stock included here. First the number of entries would have to be reduced to manageable proportions (the 10,000-12,000 most frequent words), then the entries that remain could be considerably expanded to include their synonyms, antonyms, words that they govern, and words collocated with them as subject, object, attribute, qualified word, adverb as well as typical contexts and such set phrases as occur the most frequently—all these together with their Russian equivalents. In the course of the work the latest achievements in computational and contrastive linguistics would have to be taken into account to the fullest possible extent.

A similar dictionary would be conceivable as regards other combinations of languages, e.g. English and Russian, English and Hungarian. Very promising contributions in this field are Folomkina and Weiser's *The Learner's English-Russian dictionary* for English-speaking students, containing 3,500 words, «Sovetskaja Encyclopedia» publishing house Moscow 1970, and Ts. S. Gorelik's *Adjectival Collocations in Modern English* Изд. «Просвещение» Москва, 1967. The existence and availability to students of such a collocational dictionary would greatly enhance the effect of university education, since we all know that a considerable number of students majoring in foreign languages have a rather poor command of the language they study—and for this not only and not always they are to blame. Translators would also hail the appearance of such a dictionary, for it would spare them much affliction in handling collocations. A bilingual dictionary of style would eliminate

interference in both ways on the one hand, and would make cases of positive transfer conspicuous on the other.

The quickest results could possibly be achieved in a bilingual dictionary, in which English is the source language, as, in addition to Reum's dictionary of style referred to above, there are other valuable sources of the English wordstock from the contextual-stylistic or collocational point of view, as for instance Rodale's *The Word Finder* (Emmans, Pennsylvania, 1947, which constitutes, in essence, raw material for a future dictionary of style (see Prof. Országh's paper on page 363 in the volume *Szótártani tanulmányok* (Studies in Lexicography) ed. by László Országh Tankönyvkiadó, Budapest, 1966), or Hornby's *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 2nd ed. London OUP 1963, which offers a systematic (even if only surface structure) study of English verb patterns, incorporated into the dictionary, as well as a considerable number of set phrases and free collocations. L. Országh's big English-Hungarian and Hungarian-English dictionaries would also provide valuable material for a large number of entries in a collocational dictionary.

To sum up, GD is a most welcome new member of our bilingual dictionaries, for both its rich content and its exquisite layout (the pages are snow-white, and the scarcity of typographical errors is quite remarkable) as well as for the inspiration one gets when consulting it.

B. HOLLÓSY

Geir Kjetsaa: Евгений Баратынский. Жизнь и творчество.

Universitetsforlaget. Oslo, 1973, 739 стр.

На VII Конгрессе славистов (Варшава, 1973) уже было отмечено, что к творчеству Евгения Баратынского усиливается интерес. Интерес к этому выдающемуся представителю романтизма XIX-го века, который был близким другом Пушкина и его соперником в поэзии — не случайное явление. В творчестве Баратынского оригинально сочетаются классический культ формы, рационалистическая традиция французской культуры и эмоциональный пафос, метафизическое беспокойство; черты, в которых нетрудно заметить отклики немецкого романтизма. Эти черты творчества Баратынского роднят его с такими выдающимися художниками, которые, подобно *Маха*, *Прешерну* и *Мицкевичу*, осуществили в своей поэзии синтез классицизма и романтизма. С другой стороны, Баратынский потому стоит очень близко к большим проблемам нашей эпохи, что в своих произведениях он настоятельно отражает противоречия, возникающие между требованиями природы и прогрессом цивилизации. Словом, усиление интереса к литературному наследию Баратынского поддерживается, с одной стороны, актуальными вопросами истории русской (а также зарубежной) литературы, с другой стороны — характерным для всех поколений устремлением к поискам предшественников. Поэтому очень отрадное явление представляет собой монография о Баратынском, написанная заведующим кафедрой русской литературы Ословского университета, тем более, что это первая пространная монография о Баратынском. Основной мыслью исследования автора является тесная связь между жизнью поэта и его творчеством. Ввиду этого в монографии дается очень подробная биография Баратынского. Рецензируемая книга, которая представляет собой дополненную переработку на русском языке защищенной в 1969-ом году на норвежском языке докторской диссертации, состоит из следующих частей: Жизнь Баратынского (стр. 1—281); Творчество Баратынского (стр. 282—563); Неизданные письма поэта с комментариями (стр. 564—637); Библиография с аннотациями (стр. 638—710); Указатель произведений Баратынского (стр. 711—717). Указатель имен (стр. 718—739).

Для монографии характерны гармоническое построение, тщательность и серьезность

исследования, изысканный стиль и обоснованность оценок. Автору удалось разбить определенные предрассудки, связанные с творческим наследием Баратынского. Причиной их порождения был особенно Белинский, который оценил гениальное пророчество стихотворений «*Последний поэт*» и «*Приметы*» как возвеличение примитивизма. Автор стремится также проникнуть во внутренний мир поэта и правильно понять связь, существующую между ним и Пушкиным; этим он окончательно опровергает некоторые положения критики, согласно которым Баратынский был прототипом Сальери — героя маленькой трагедии Пушкина «*Моцарт и Сальери*».

Автор очень тщательно анализирует связь творчества Баратынского с идейным развитием самого поэта. При помощи этого метода ему удалось лучше понять некоторые места в поэзии Баратынского, которые прежним исследователям казались туманными. Помимо традиционных методов историко-литературного анализа автор применяет и некоторые современные методы. Так, например, он анализирует стихотворения Баратынского посредством статистических методов. Автор сравнивает частоту используемых Пушкиным и Баратынским тождественных стихотворных форм и приходит к тому интересному заключению, что хоть эмоциональный мир и взгляды Баратынского испытывали сильное влияние немецкого романтизма и философии Шеллинга, с точки зрения формы поэт до конца остался классицистом. Автор монографии подчеркивает антитезу как наиболее характерный для Баратынского поэтический прием, и для его анализа применяет такие методы, как определение семантического поля ключевых слов, семантического состава микроконтекста и т. д. Поскольку антитезис является риторическим приемом, по мнению автора, наличие его в поэзии Баратынского доказывает, что поэт, в отличие от большинства представителей романтизма, сумел найти в своем творчестве равновесие между рациональным и эмоциональным началами. Хотя Баратынскому не удалось достичь пушкинской гармонии стиха, блеска его вдохновения, все-таки он был значительным поэтом. И это неопровержимо доказывает данное основательное исследование.

М. ЛАСЛО-КУЦЮК

Meszerics István: Dosztojevszkij szellemi drámája

(Духовная драма Достоевского)

Modern Filológiai Füzetek 19. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974, 172

Венгерский исследователь, изучая творчество русских литературных величин мирового значения, может руководствоваться тремя различными целями. Важной и неотложной (главным образом с точки зрения венгерской широкой читательской аудитории) задачей является обобщающее освещение творчества известных авторов в первую очередь с научно-популярнической тенденцией. Можно говорить о явлениях русской литературы и таким образом, что мы, собственно говоря, будем следить за явлениями венгерской литературы — отчасти показывая непосредственные влияния, взаимосвязи, отчасти же посредством предложенных Жирмунским сопоставлений независимых друг от друга и всё-таки параллельных явлений. И наконец, существует без сомнения наиболее кропотливое предприятие — самостоятельный, открывающий новое анализ литературных произведений, устремление к получению таких выводов, которые способствовали бы установлению новых взглядов в русской и международной специальной литературе. Книга Иштвана Месерича, без сомнения, выполняет эту третью задачу.

Ссылки на венгерскую литературу в работе И. Месерича встречаются очень редко, и то лишь скорее на уровне общих взаимоотношений. Сюда относится в первую очередь историческое «отставание», отставание по фазису: в середине XIX-го века в Венгрии, как и в России,

надо было бороться за буржуазные преобразования так, что «одновременно необходимо было считаться также с противоречиями создаваемого нового строя, казавшимися неразрешимыми» (стр. 76). Это, с одной стороны, определило часто большую глубину и реальность воззрений Достоевского, Толстого, Мадача, Этвеша, Кемени по сравнению с их западноевропейскими современниками, с другой же стороны явилось причиной того, что в их устремлении к прогрессу, к капитализации было столько приостановок, неуверенности. Тот же факт, что положение и отношения в Восточной и Центральной Европе стимулировали к определенному социальному радикализму и вели к критическому превышению европейского духовного наследия (стр. 77), относится уже лишь к русской литературе (во всяком случае, если иметь в виду 60-е, 70-е годы). Это ключевой вопрос в оценке Толстого и Достоевского, поскольку раньше казалось неразрешимым противоречием противопоставление содержания и формы, реакционного мыслителя и великого художника. Благодаря новым исследованиям (и в этом имеется большая заслуга монографии о Достоевском, принадлежащей другому венгерскому исследователю — Ференцу Фехеру) стало ясно, что вопреки своим индивидуалистическим истокам Толстой и Достоевский принятием коллективизма восстали против буржуазного индивидуализма. И в этом их протесте решающую роль сыграли подчеркнутые И. Месеричем факты исторического отставания, положения и отношений Восточной Европы. (Также существенным моментом пока не опубликованной главы кандидатской диссертации И. Месерича является освещение явлений, параллельных литературному и идейному развитию в Венгрии; ведь когда в этой книге он бегло упоминает о Лермонтове, в главе, называющейся «*Изменяющийся мир — потрясение мирового масштаба*», тогда категории национального прогресса, дворянской интеллигенции, исполняющей функции буржуазии и т. п. касаются более общих закономерностей XIX-го века в Венгрии и, возможно, в более значительной мере XIX-го века в Восточной и Центральной Европе.)

Но эти точки соприкосновения в отношении к целой работе незначительны. Автор сосредоточивает свое внимание прежде всего на Достоевском и его произведении «*Записки из подполья*». Очертив идейно-тематические компоненты романа, он исследует историю его создания и после этого переходит к чрезвычайно основательному, всестороннему анализу духовной драмы Достоевского. Он с пристрастием допрашивает Достоевского конца 50-х начала 60-х годов посредством многостороннего освещения биографии писателя, истории духовной культуры, духовной атмосферы периода. Рассуждения И. Месерича являются решающими не только с точки зрения «*Записок*», они также помогают пониманию начинающих с «*Преступления и наказания*» больших романов. И наконец, после раскрытия идейного содержания, решенного по-новому, следует структурно-поэтический анализ произведения, который в большой мере опирается на выводы предыдущих глав, выделяя как организующий принцип романа в первую очередь его музыкальную композицию. Для изложения Иштвана Месерича характерен не только высокий уровень, но также ясность и точность, ход его мыслей последовательный и уверенный, его аргументация убедительна, возможные противоположные мнения он попутно опровергает. Особенно импонируют эрудиция автора, его широкая осведомленность не только в вопросах русской литературы той поры, но и духовной жизни общества; он блестяще раскрывает роль определенных исторических, философских, литературных влияний и фактов в развитии Достоевского. Таким образом, «*Духовная драма Достоевского*» — достоверный и ценный документ для изучения наследия писателя, касающийся именно одного из наиболее проблематичных, наиболее трудно поддающихся анализу произведений — «*Записок из подполья*».

Многие прежние интерпретации слишком сближали героя «*Записок из подполья*» с Достоевским, многие из его современников (например Страхов в письме к Л. Толстому) считали Достоевского наиболее подобным герою «*Записок из подполья*». И. Месерич кроме обобщенного перечисления фактических совпадений, касающихся судеб Достоевского и его героя, в трактовке произведения не использует в нужной степени автобиографические и психологи-

ческие возможности. Его рассуждения, касающиеся истории общества, идеологии, всегда обоснованы, убедительны, но возможно, говоря о наисубъективнейшем в мировой литературе эпике, позволительно было бы с большей «откровенностью» обсуждать *«Записки»*. С этим связан временами хорошо заметный подход автора к теме слишком уж издалека. И. Месерич оперирует огромным материалом, но иногда кажется, что источники у него скорее сочинительны, чем подчинительны. Не подлежит никакому сомнению, что все, о чем пишет И. Месерич, действительно присутствует и в *«Записках»*, но иногда взаимосвязи предельно опосредствованы и значит, они не входят непосредственно в здание произведения. Среди множества его мелких наблюдений встречаются и такие, которые, правда, трудно было бы опровергнуть, но которые все-таки оставляют у читателя определенную неуверенность. И. Месерич называет «на первый взгляд незначительным моментом создания формы» тот факт, что инцидент героя романа с компанией Зверкова происходит именно в 1848-ом году: «Скрытое значение этого момента: трагедия жителя подполья, разночинца, сменяющего дворянского интеллигента и развивающегося за буржуазным интеллигентом и рядом с ним, наступает тогда, когда он унижает товарища по несчастью, и судьба его неоднократно складывается трагически до тех пор, пока он не решает и не пытается посредством буржуазного уклада жизни и поведения вырваться из сетей, расставляемых ему сословно-бюрократической формой существования» (стр. 119). В литературе о Достоевском это небывало новое, очень смелое заключение, которое само по себе могло бы пробудить сомнения, если бы оно не было органическим звеном в цепи хода мыслей. В других местах уточнение понятий могло бы удачно исключить недоразумения, путаницу: возможно, что сущностью изменения взглядов Достоевского после каторги было углубление демократизма писателя (стр. 57), качественно однако уже совершенно отличного от его демократизма 40-х годов. Возможно, что Достоевский в 1860-е годы не отказался от перспектив, от идеала социализма (стр. 90), однако он все-таки отказался от перспектив социализма другого рода, от прежнего идеала. Вследствие несогласия с прежними односторонностями в книге И. Месерича раздраженный спор с Чернышевским и с лагерем революционных демократов как бы получает несколько меньшее значение, чем это нужно. Возможно, надо было бы далее развить некоторые положения главы *«Поэтика романа»*. Из контрапунктических отношений тематических моментов, возможно, удалось бы также извлечь и другие идейные выводы. В случае повторений лейтмотивов, (которые можно было бы больше раскрыть на основе статьи Д. Бакчи, под влиянием Вагнера), возникает возможность также и дальнейших осмыслений: при анализе повторяющегося мотива снегопада, возможно, могла бы получить большее значение ссылка подзаголовка *«По поводу мокрого снега»* на натуральную школу 40-х годов, ведь таким образом был бы передан и иронически-пародийный оттенок мотива. Из-за позднего национализма, более того, шовинизма писателя марксистские историки литературы долгое время осторожно и неуверенно высказывались о национальном характере и функции творчества Достоевского. И. Месерич и здесь выступает с коррекционным намерением и признает в герое *«Записок из подполья»* заблуждение «русского европейца», а в устремлениях Достоевского признает намерение мыслителя — искателя выхода для своей нации. Возможно, И. Месерич потому подчеркивает идейно-исторический, идеологический фон *«Записок»*, что ранее преобладал автобиографический, субъективный анализ. Он потому категорически говорит о непрерывности периода творчества до и после 1855-го года, что ранее каторгу считали слишком большим поворотом, переломом в творческой судьбе писателя. Таким образом, автор в своей работе занял позицию, противоположную укоренившимся ошибочным взглядам, он стремился по-новому подойти к изучаемым проблемам, и это ему полностью удалось. Мы должны причислить его книгу к выдающимся достижениям венгерской русистики; после многочисленных книг и статей о Достоевском, изданных на многих языках мира, И. Месерич сумел сказать новое и существенное о *«Записках из подполья»*. Неопровержимые

выводы его работы, касающиеся истории создания этого произведения, истории духовной культуры и поэтической структуры, делают ее достойной включения в ряд наиболее авторитетных исследований о Достоевском.

Л. ИМРЕ

**Christina Scheibitz: Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs
(Analyse der Dialogtechnik)**

Alfred Kümmerle, Göppingen, 1972 pp. 184

Encore dans la vie de Tchekhov, le nouveau de ses œuvres, celui du contenu aussi bien que de la forme enflévreraient les critiques. Ceux qui considéraient la structure traditionnelle du drama aristotélicien comme unique mesure, ont reproché aux pièces de Tchekhov le manque de l'action, des idées et de l'intrigue; dans ces drames il n'y a pas de premiers rôles ou de rôles secondaires, les personnages ne sont pas des hommes actifs et énergiques, mais comme s'ils perdaient complètement leur champ magnétique, ils philosophaient sans force, las de la vie, ils s'enfoncent dans leur vie effacée, sans événement. Les problèmes de leur propre vie sont la seule chose qui les intéresse, mais ils sont incapables de les résoudre de quelque élan héroïque, prenant une ferme décision. Les anti-drames de voix prosaïque de Tchekhov sont les précurseurs du drame moderne du XX^e siècle, son influence rivalise avec celle de Dostoïevski, il est promoteur d'une nouvelle effervescence dans la littérature, tandis que p. ex. Tolstoï est une dernière étape; chez lui le style d'Homère, coulant tranquillement, atteint son sommet en même temps que sa fin.

Aussi le livre explique sa propre naissance par ces interprétations qui, assumant des points de vue traditionnels, donnaient des résultats contradictoires, et il s'efforce de toucher à l'essentiel des pièces de Tchekhov par une nouvelle analyse formelle. Dans la préface il se propose comme objectif de s'occuper de la littérarité et d'analyser les marques à l'intérieur de la littérature, mais aussi les facteurs extra-littéraires, parce que ce n'est qu'ainsi que l'on peut répondre à la question que, d'une part, quelles étaient les causes de la naissance des drames particuliers de Tchekhov; d'autre part, pourquoi qu'ils ont été écrits juste à cette époque. C'est dans «La Cerisaie» et dans «Les Trois sœurs» que nous trouvons les caractéristiques nouvelles des drames de Tchekhov, c'est la cause pour laquelle l'auteur commence par leur analyse, et après, à la base des résultats atteints, il jette un coup d'œil en arrière sur les œuvres précédentes (Ivanov, La Mouette) pour montrer que les nouvelles marques du contenu et de la forme, l'antidramatisme prévalent d'une tendance de plus en plus intense déjà dans les œuvres précédentes et aussi pour montrer que le drame de Tchekhov est le résultat d'un long processus de maturation.

Le mérite de Christina Scheibitz est qu'en se concentrant uniquement sur le texte des pièces, elle démontre par un riche relevé d'exemples qu'entre les héros de Tchekhov il n'y a pas de vraie communication parce que chacun a des expériences différentes, et se fait des opinions à la base de ses propres expériences; d'autre part, la langue perd sa fonction de refléter la réalité, elle devient moyen de la manipulation. L'auteur a raison d'expliquer la naissance de la forme dramatique moderne de Tchekhov avec l'intention de l'écrivain. Tchekhov a voulu que le spectateur ne s'intéresse pas au sort des héros, ni à leur passé, ni à leur présent, ni à leur avenir, mais qu'il s'intéresse au présent uniquement; à la manière dont les gens se comportent dans une conversation, c'est-à-dire de se rendre compte que, justement, il n'est pas question de vraie communication, d'échange de vues. C'est la raison pour laquelle l'auteur prive successivement ses drames de la forme aristotélicienne (distinction des rôles premiers et secondaires, rapport étroit et intérieur entre les actes qui est la conséquence d'une action centrale, relations serrées entre les personnages, le spectateur sait toujours

davantage des héros que les héros d'eux-mêmes, etc.). Tandis que les œuvres précédentes disposent encore plus ou moins de ces critères, dans ses drames de maturité, Tchekhov atteint déjà le degré le plus élevé de son réalisme. Comme dans la vie, le spectateur voit et entend les hommes dans le présent; il les voit et les entend seulement parce que les ressorts intérieurs et compliqués des formes d'attitude restent cachés devant lui.

Les exemples nous persuadent entièrement que l'isolation des héros des drames se forme successivement. Dans «La Mouette» on peut encore imaginer, parmi les personnages, une perspective identique issue d'une expérience identique, et aussi la compréhension, l'harmonie; le fossé devient de plus en plus profond parmi eux, et atteint son plein dans «Les Trois sœurs» et dans «La Cerisaie» sous un air tragique dans le premier et un air comique dans le second. Tandis que dans «Ivanov», les héros se plaignent d'être incapables de se faire comprendre, c'est-à-dire que le contenu du discours est un problème de communication, dans «L'Oncle Vania» et dans d'autres de ses pièces de maturité, Tchekhov atteint le sommet de son art; l'isolation des hommes n'est plus présente «*expressis verbis*», mais fondue dans l'événement, dans l'attitude des caractères. La fusion de l'action concrète et de la signification abstraite prend forme, un symbole pur se manifeste du sens où l'entendait Goethe. Il est dommage que, dans le choix des exemples, les aspects, les points de vue ne sont pas toujours logiquement séparés, ainsi p. ex. dans le 2^e chapitre, les aspects du contenu et de la forme se confondent (l'analyse du contenu des paroles des héros, la présentation des moyens de la technique scénique, l'analyse grammaticale et formelle du langage se confondent, se répètent). Dans le 9^e chapitre Christina Scheibitz délaisse l'analyse du texte des drames, et à la base des lettres de Tchekhov, elle démontre que cet auteur tendait consciemment aux nouvelles formes qui sont capables de prouver le plus convenablement qu'il n'y ait pas de philosophie unie et béatifique, d'attitude morale, mais qu'il y ait autant de conceptions que de gens, les conceptions du monde sont tout à fait relatives et en même temps qu'elles sont superficielles, insignifiantes, elles ne jouent pas un rôle principal dans la vie des hommes. La conclusion du critique vient de ce que, dans le cas des héros de Tchekhov, le contenu de l'information est secondaire. Ce n'est pas la réalité, ce n'est pas une conviction profonde qu'il reflète, mais seulement une parmi les opinions modestes, comme il serait égal qu'il s'agisse d'un déjeuner, d'un jeu de cartes ou de l'avenir humain ou du sens de la vie; la langue est uniquement et exclusivement le moyen de la manipulation. Nous avons quelques objections à faire sur ce sujet. Les héros des drames de Tchekhov vivent dans le présent suffocant, sans événement, mais il ne veulent jamais s'y résigner, ils désirent toujours une vie plus belle, plus heureuse. Le livre de Scheibitz absolutise le «rien», l'antidramatisme du présent. Mais «le courant au-dessous de la surface», c'est-à-dire la nostalgie des héros de quitter le présent embellit toujours l'obscurité prosaïque des apparences, c'est-à-dire justement en cela que nous trouvons l'essentiel du naturalisme lyrique de Tchekhov. Selon l'auteur, dans «Les Trois sœurs», il ne faut pas prendre au sérieux la rêverie de Verchinine sur un avenir plus beau, puisque le héros lui non plus n'y croit pas sérieusement, avec conviction, et d'ailleurs personne ne fait attention à son opinion, il reste enfermé en sa propre perspective. Mais cette nostalgie fine comme une haleine de quitter le présent, si incertaine, si insolide qu'elle soit, existe pourtant, et cela couvre d'une atmosphère particulière le monde des pièces, des caractères, la vie et également le milieu. Nina, la jeune actrice de «La Mouette» désire un art vrai de toutes ses forces; le thème du support de la croix remplit «L'Oncle Vania», et aussi dans «Les Trois sœurs», dans toute la pièce l'aspiration à une vie raisonnable se fait sentir. Il est évident qu'après l'héroïsme étique de Tolstoï et de Dostoïevski, cette nostalgie douce, inerte, tendre de Tchekhov de quitter le présent paraît tout à fait insignifiante, mais existe pourtant, et ainsi Tchekhov n'influence tout de même pas exclusivement la conscience des spectateurs, comme l'auteur essaye de le démontrer dans le 9^e chapitre, en premier lieu à la base des lettres de Tchekhov. Certainement le but avoué de Tchekhov était de présenter devant le tribunal de la logique des spectateurs le comportement des hommes, sans arrière-pensées morales, sans effet d'émotion, simplement comme un problème qui attend une solution. Nul doute que Tchekhov ne fût aucunement content des Stanislavski parce que le Théâtre d'Art de Moscou s'efforçait toujours d'influencer les spectateurs affectivement aussi. Tchekhov voulait

de toutes manières libérer ses pièces du catharsis aristotélicien, en mettant le spectateur dans un état d'indifférence affective, il voulait en faire un juge impartial. Selon les mots de cet auteur: «... voler un cheval est une mauvaise action. On le sait déjà depuis longtemps, que je le dise ou non. Que les jurés les condamnent! Je n'ai qu'une chose à faire: les représenter tels qu'ils sont. . . » (cité par Endre Török, traduit par György Bárány, *La littérature russe au XX^e siècle*, p. 241). Mais dans l'effet des drames de Tchekhov il y a plus que l'intention de l'écrivain n'ait voulu réaliser. «Le courant au dessous de la surface» donne une si fine émission lyrique et affective aux œuvres qu'elles éveillent absolument dans le lecteur un sentiment de mécontentement à l'égard du présent. À la fin du XIX^e siècle en Russie, après la vaine tentative des populistes, l'intelligence noble, fatiguée, blasée dans la lutte, dans ses illusions, se tourne vainement vers la ville; la capitalisation lente ne lui donne pas beaucoup d'espoir. Tchekhov est le dessinateur de la vanité de fin de siècle, de la superfluité russe, et quoi qu'il ne puisse plus «insister sur la foi» autant que Tolstoï, Dostoïevski, pourtant il ne la quitte jamais complètement, ni lui, ni ses héros.

L. LIEBER

Siedemdziesiąt lat „Pamiętnika Literackiego”

Najstarsze, o wysokiej randze naukowej polskie czasopismo specjalistyczne poświęcone problemom krytyki literackiej i historii literatury założone zostało na przełomie wieków, 70 lat temu. Od 1902 roku świadczyło ono ogromne usługi polskiej historii literatury, wspierało badania naukowe, pobudzało naukowe dyskusje, formowało fachowe opinie. W międzyczasie przetrwało dwie wojenne zawieruchy, straciło wielu znakomitych autorów i ofiarnych redaktorów ukazując się w tych trudnych czasach rządzonych przez Polskę Ludową powróciło na nowo do życia. Rok 1972 był 63 rokiem jego ukazywania się.

Czasopismo doczekało się bibliografii swojej zawartości. Z okazji 50-lecia pisma wiele osób wyrażało się pozytywnie o działalności redakcji, a wśród nich wielkie zasługi i osiągnięcia wspominał J. Krzyżanowski. Wspomnieć należy, że w ubiegłych dziesięcioleciach na łamach pisma ujrzały światło dzienne liczne studia węgierskich autorów i naukowców. Ostatnio obserwować możemy znaczne rozbudowanie przez redakcję „Pamiętnika Literackiego” problematyki teorii literatury i metodologii badań. Czasopismo prowadzi dział poświęcony osiągnięciom badań zagranicznych, co idzie w parze z publikacją tłumaczeń wielu artykułów. Obecnie redaktorem naczelnym czasopisma jest B. Zakrzewski, zastępcą redaktora naczelnego H. Markiewicz, sekretarzem redakcji Z. Sypulanka, zaś w skład kolegium redakcyjnego wchodzi: M. Głowiński, A. Hutnikiewicz, M. Klimowicz, Z. Kopczyńska i K. Wyka. Z okazji 70-lecia pisma Rada Naukowa Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk wyraziła uznanie i podziękowanie komitetowi redakcyjnemu, życząc jednakowo poważanej w kręgach specjalistów w Polsce i za granicą redakcji „Pamiętnika Literackiego” dalszej owocnej pracy. Z radością dołączamy się do tych życzeń.

L. HOPP

Zagadnienia Rodzajów Literackich

1958—1972

Ukazał się w dotychczasowej szacie zewnętrznej, utrzymany, jak zwykle, na wysokim naukowym poziomie 29 zeszyt wychodzących od 15 lat „Zagadnień Rodzajów Literackich”. Od poprzednich numerów różni się on tym, że zamieszcza na początku krótkie sprawozdanie redakcyjne pióra Stefani

Skwarczyńskiej z pracy w ubiegłych 15 latach. Do sprawozdania dołączony jest wybór opinii na temat pisma wyrażonych przez legitymujących się różnymi przekonaniami naukowców burżuazyjnych i marksistowskich. Opinie te odzwierciedlają różnorodne punkty widzenia, ale zgodnie stwierdzają, że ukazujące się w sześciu językach polskie czasopismo w ogromnej mierze przysługuje się nauce o literaturze.

Ten organ naukowy poświęca szczególną uwagę problemom teoretycznym, estetycznym, metodologicznym, historycznym, krytycznym i komparatystycznym rodzajów literackich; jednym słowem zgodnie z własnymi założeniami wysuwa na plan pierwszy genologię oraz związki teorii literatury z badaniami historyczno-literackimi o charakterze komparatystycznym. Zamieszcza studia zajmujące się teorią i filozofią rodzajów literackich, metodologią badań genologicznych oraz opracowania na temat związków poetyki historycznej z problematyką rodzajów. Szczególne zainteresowanie przejawia wobec problemów gatunków literackich i zespołu gatunków; bada ich stosunek do dzieła sztuki, analizuje powstawanie gatunków, śledzi ich rozwój i proces obumierania.

Właściwym okazało się stanowisko redakcji zawarte w pierwszym numerze czasopisma mówiące o tym, że w rodzaju literackim lub w zespole gatunków jako konkretnej teoretycznej jednostce odbijają się teoretyczne problemy wpływu na dzieło literackie i proces twórczy oraz określone do pewnego stopnia zasadnicze zagadnienia związków treści i formy, kompozycji i stylu, typologii i struktury, jak również inne problemy. Studia oparte na badaniach genologicznych, które publikowane były dotychczas w czasopiśmie starały się ukazywać proces literacki i podstawowe problemy estetyczne przyczyniając się do rozwoju nowoczesnych metod badawczych. Redakcyjne spojrzenie wstecz słusznie podkreśla, że wybór genologii jako głównego kręgu zainteresowań czasopisma był uzasadniony i wynikał z następującego założenia: „Le choix de la génologie pour sujet principal de la avait été dicté par la conviction de ses fondateurs, que les genres littéraires, méconnus et souvent contestés au cours de la première moitié du XX^e siècle, représentent un aspect essentiel dans toute création littéraire, et par conséquent ne peuvent être bannis des études littéraires, autant théoriques qu'analytiques et historiques.” Inspiracja okazała się płodna i doprowadziła do powstania międzynarodowego forum dyskusyjnego dokonującego interpretacji rodzajów literackich i rzeczywistości literackiej, dostarczającego przykładów genologii, wychodzącego z pozycji i metod różnorodnych nowoczesnych kierunków badań nauki o literaturze. Swoją międzynarodowy charakter zawdzięcza czasopismo nie tylko specjalistycznemu kręgowi zainteresowań, treści i wielojęzyczności, ale również wyważonej metodzie redakcyjnej wysuwającej na plan pierwszy udział współpracowników zagranicznych. Do tego dochodzi jeszcze bezkonkurencyjna inicjatywa o charakterze encyklopedycznym a mianowicie „Słownik rodzajów literackich” przygotowywany na wysokim poziomie w oparciu o gruntowne zbieranie materiałów literatury światowej. Pocieszający jest fakt, że wśród zagranicznych współpracowników tego posiadającego wysoką rangę polskiego czasopisma nie brakuje węgierskich przedstawicieli nauki o literaturze. Od początku działalności redakcji ZRL interesują się nią nasi sławiści, poloniści, komparatyści oraz specjaliści zajmujący się problemami teoretycznymi. W celu zrealizowania planów życzymy „Zagadnieniom Rodzajów Literackich” dalszej owocnej pracy. Ad multos annos!

L. HOPP

Pięćsetlecie sztuki drukarskiej w Polsce

Z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce w dniach od 6 do 10 maja 1974 roku odbyła się międzynarodowa sesja naukowa zorganizowana przez Bibliotekę Narodową oraz Uniwersytet i Bibliotekę Jagiellońską. Sesja ta miała ogromne znaczenie zarówno z punktu widzenia historii kultury polskiej, jak i wschodnio-europejskiej. Pierwsza jej część odbyła się w Warszawie, następnie

obradę toczyły się w Krakowie. Zainteresowanie tematem było duże, ogłoszono ponad 30 referatów i komunikatów. Uroczystego otwarcia sesji dokonał rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. dr. Mieczysław Karaś.

Sesję rozpoczęło wystąpienie Witolda Stankiewicza — dyrektora Biblioteki Narodowej, który referatem przygotowanym wspólnie ze Stanisławem Siekierskim *Kształtowanie się polityki wydawniczej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej* zainicjował dyskusję na ten temat. Referat zawiera analizę obecnego stanu polskiej polityki wydawniczej oraz jej planów na przyszłość. Po omówieniu aktualnych zadań nastąpiły tematy historyczne.

W referacie *Dzieje drukarstwa w Polsce XV i XVI wieku* Alodia Kawecka-Gryczowa podsumowała problemy badawcze dotyczące drukarstwa staropolskiego. Wiadomo, że pierwszym polskim drukiem był wydany w 1474 roku „Almanach Cracovience”. Badania naukowe obejmują działające już w XVI wieku w 24 miejscowościach 55 drukarni, których niezwykle bogaty plon wydawniczy wynosi prawie 6000 druków. Składają się na nie różnorodne druki publicznego użytku, literatura polemiczna, sowizrzalska, podręczniki itp. Referentka stwierdziła, że odkrycia poczynione na terenie historii drukarstwa w ciągu ostatnich 20 lat (od czasów sesji w 1954 roku poświęconej epoce Renesansu) stanowią poważny krok do przodu; mimo to konieczna jest dalsza intensyfikacja badań. Przede wszystkim przyspieszenia wymaga pogłębienie wspólnych badań na terenie socjologii, historii kultury i grafiki książki. Autorka wskazała na potrzebę przyspieszenia prac przygotowawczych nad drugim tomem starodruków i inkunabułów, wydania retrospektywnej bibliografii historii książki, uściślenia problemów teoretycznych i terminologicznych. Z powyższym tematem łączyły się referaty Kazimierza Maleczyńskiej *Papiernictwo w Polsce XV i XVI wieku* oraz Leszka Hajdukiewicza *Czytelnictwo w Polsce XV i XVI wieku* poruszające problemy ówczesnej produkcji papieru oraz publiczności czytelniczej Renesansu i Baroku. W referacie L. Hajdukiewicza znalazły się również nowe postulaty jak na przykład: systematyczne opracowanie bibliotek oraz wyróżniających się starych zbiorów książek a następnie według możliwości inwentarzy bibliotecznych kontynuowanie wydawnictw. Osiągnięcia najnowszych badań z zakresu intrologistyki podsumowała Anna Lewicka — Kamińska w referacie *Dzieje oprawy książkowej w Polsce* wskazując wśród zadań na przyszłość potrzebę opracowania ogólnego katalogu starych polskich majstersztyków oprawy książkowej oraz wydanie wspólnego albumu-katalogu obejmującego wartościowe zbiory wielkich bibliotek.

Problemy historii książki i historii literatury wysunęła na plan pierwszy Paulina Pelcowa w referacie *Historia książki a historia literatury*. Podstawowe problemy związane ze społeczną rolą książki wymagają jeszcze badań. Pełniejsza współpraca historyków kultury, bibliografów, socjologów, bibliotekarzy oraz historyków literatury mogłaby w dużym zakresie przyczynić się do uformowania ogólnego obrazu.

Komunikaty ogłoszone na konferencji nawiązywały do omówionych wyżej głównych tematów. Z punktu widzenia historii drukarstwa poszerzyły one zakres dyskusji o następujące problemy: drukarstwo pomorskie XV wieku (Z. Nowak); druki greckie w Polsce XVI i XVII wieku (J. Czerniatowicz); ówczesne drukarstwo lwowskie (E. Rożycki); drukarstwo warszawskie (K. Korotajowa); znaczenie drukarskie i historyczno-językowe częściowo polskich druków sprzed 1521 roku (W. Wydra i W. R. Rzepka); papier drukarski a historia książki (J. Siniarska-Czaplicka).

Również wiele osób zabrało głos na temat czytelnictwa i grup czytelniczych. Zaliczyć tu należy wypowiedź K. Migoń, czy też komunikat W. Szelińskiej na temat roli książki w życiu XV-wiecznej inteligencji polskiej. B. Bienkowska przedstawiła liczne nowe badania na temat pisarzy i uczonych polskich XVI—XVIII wieku a problemów książki. Z punktem widzenia badań prowadzonych na temat polskich książek naukowych zapoznał referat G. Talara. A. Żbikowska-Migoń przedstawiła obraz tych problemów w dobie Oświecenia. M. Muszyński naszkicował skomplikowane zadania badawcze problemów proveniencji. Problemy historii drukarni i książek z punktu widzenia działalności mieszczaństwa rozpatrywali na przykładzie XVII-wiecznego Krakowa — R. Żurkowiak i Gdańska — P. Szafran. O poznańskich zbiorach książek tego wieku mówił J. Wiesiołowski, U. Szajko

scharakteryzował XVI-wiecznych czytelników Szczecina. E. Chojcka i M. Krynicka wysunęły problemy grafiki i iluminacji.

Były również referaty opracowane z punktu widzenia międzynarodowej historii kultury jak na przykład: T. Ulewicza o związkach inkunabulistyki krakowskiej i weneckiej, L. Szczuckiego o rzymskim indeksie ksiąg zakazanych w XVI i XVII wieku, czy studium wilnianina J. Jurgini o znaczeniu kulturalnym pierwszego przekładu polskiej książki na język litewski.

Pośród wystąpień zagranicznych wspomnieć należy jeszcze trzy opracowania radzieckie (E. L. Niemirowski, S. K. Gutjanski, L. Zebralewicz) zawierające materiał rosyjski, ukraiński i białoruski z zakresu najstarszych i nowszych stosunków historycznych. Następnie wysłuchano komunikatów L. Dragolowej i E. Urbankowej na temat stosunków polsko—bułgarskich i polsko—czeskich. O polonikach znajdujących się w Bibliotece Narodowej w Paryżu poinformowała L. Rapacka-Cuisinier. T. Trypućko próbował dokonać rekonstrukcji biblioteki jezuickiej w Braniewie spłądowanej w 1626 roku przez Szwedów.

Szereg zagranicznych wystąpień mogło znaleźć kontynuację w referatach uczestników węgierskich, ale oczekiwaliśmy tego na próżno. Brak ten jest tym bardziej niezrozumiały, że rok wcześniej organizowana była na Węgrzech międzynarodowa sesja „500 lat drukarstwa węgierskiego” (Kőszeg—Sárvár, 3—5 maja 1973), w której uczestniczyli również Polacy — a zatem wiedziano nawzajem o dwóch pobliskich rocznicach. Z drugiej strony, ze względu na druk w Krakowie pierwszej węgierskiej książki byliśmy przez wieki bezpośrednio zainteresowani powstaniem i rozwojem polskiego drukarstwa. Dawno już ukazały się podstawowe studia międzynarodowe w tym zakresie a w ostatnich dziesięcioleciach powstały również opracowania autorów węgierskich.

Międzynarodowe spotkanie naukowe zamknął w Krakowie prof. dr. S. Grzeszczuk podsumowując krajowe i zagraniczne badania w zakresie drukarstwa i historii książki oraz związaną z nimi szeroko rozgałęzioną dyskusję. Za najważniejszą potrzebę uznał dalsze prowadzenie badań interdyscyplinarnych i historycznych. W związku z sesją Biblioteka Narodowa zorganizowała wystawę poświęconą pięćsetletniej historii polskiego drukarstwa i książki. Chociaż z opóźnieniem należy zwrócić uwagę na to ważne i liczące się naukowe wydarzenie, tym bardziej, że ukazał się właśnie pierwszy tom materiałów naukowych sesji. (Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce. Red. S. Grzeszczuk i A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1975.)

L. HOPP

INDEX

Р. Ю. Хидаши: К вопросу о фонологических школах	5
Д. Ференци: О роли именных конструкций в понимании русских текстов при чтении	11
К. Клауди: Альтернативы в построении учебного материала на переводческих курсах	19
Д. Нановски: Особенности речи стиля нерусских, выступающих на русском языке	25
Л. Гемери—И. Т. Молнар: Перенос в русских словах на ЭВМ	31
А. Ковач: Соотношение пространственно-временной и повествовательной структур в романе «Идиот»	37
L. LIEBER: Analyse der Erzählung von A. P. Tschechow: „Kummer“ (Tragische Vernichtung der Werte)	55
Л. Имре: «Петербург» Андрея Белого и русский символический роман	61
L. JAGUSZTIN: Author and Message	77
I. D. MOLNÁR: Die Gestalt von István Báthory in der polnischen Literatur der ersten Hälfte des 20-sten Jahrhunderts	87
J. VERESS: Sovjetische „literarische“ Filmtypen	97

Chronica

Profesor Witold Doroszewski (1899—1976) (<i>K. Hrycyk</i>)	109
I. Konferencja nauczania języka polskiego na Węgrzech (<i>É. Porcsalmy</i>)	111
Конференция венгерских русистов в Дебрецене (<i>Б. Леслау</i>)	113
Some Problems of Teaching Russian at the University of Nebraska, Lincoln (<i>B. Lévai</i>)	118

Critica et Bibliographia

Trends in Soviet Theoretical Linguistics (Ed. by F. Kiefer) (<i>Л. Дэже</i>)	121
Л. Галди: Венгерско—русский словарь (Magyar— orosz szótár) (<i>B. Hollósy</i>)	123
G. КЕТСАА: Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. (<i>Л. М. Куцок</i>)	127
I. MESZERICS: Dosztojevszkij szellemi drámája (Духовная драма Достоевского) (<i>Л. Имре</i>)	128
CHR. SCHEIBITZ: Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs (<i>L. Lieber</i>)	131
Siedemdziesiąt lat „Pamiętnika Literackiego“ (<i>L. Hopp</i>)	133
Zagadnienia Rodzajów Literackich (<i>L. Hopp</i>)	133
Pięćsetlecie sztuki drukarskiej w Polsce (<i>L. Hopp</i>)	134

Содержание

Р. Ю. Хидаши: К вопросу о фонологических школах	5
Д. Ференци: О роли именных конструкций в понимании русских текстов при чтении	11
К. Клауди: Альтернативы в построении учебного материала на переводческих курсах	19
Д. Нановски: Особенности речи и стиля нерусских, выступающих на русском языке	25
Л. Гемери—И. Т. Молнар: Перенос в русских словах на ЭВМ	31
А. Ковач: Соотношение пространственно-временной и повествовательной структур в романе «Идиот»	37
Л. Либер: Анализ рассказа А. П. Чехова «Горе» (Трагическое уничтожение ценностей)	55
Л. Имре: «Петербург» Андрея Белого и русский символический роман	61
Л. Ягустин: Автор и методы сообщения	77
И. Д. Молнар: Образ Стефана Батория в польской литературе первой половины 20-ого века	87
Й. Верешш: Советские «литературные» кинотипы	97

Хроника

Profesor Witold Doroszewski (1899—1976) (<i>К. Hrycyk</i>)	109
I. Konferencja nauczania języka polskiego na Węgrzech (<i>É. Porcsalmy</i>)	111
Конференция венгерских русистов в Дебрецене (<i>Б. Lesau</i>)	113
Some Problems of Teaching Russian at the University of Nebraska, Lincoln (<i>В. Lévai</i>)	118

Критика—библиография

Trends in Soviet Theoretical Linguistics (Ed. by F. Kiefer) (<i>Л. Дэжсе</i>)	121
Л. Галди: Венгерско—русский словарь (Magyar—orosz szótár) (<i>В. Hollósy</i>)	123
G. КЛЕТСАА: Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. (<i>Л. М. Куцук</i>)	127
I. MESZERICS: Dosztojevskij szellemi drámája (Духовная драма Достоевского) (<i>Л. Имре</i>)	128
CHR. SCHEIBITZ: Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs (<i>L. Lieber</i>)	131
Siedemdziesiąt lat „Pamiętnika Literackiego“ (<i>L. Hopp</i>)	133
Zagadnienia Rodzajów Literackich (<i>L. Hopp</i>)	133
Pięćsetlecie sztuki drukarskiej w Polsce (<i>L. Hopp</i>)	134

Table des matières

J. R. HIDASI: A propos des écoles phonologiques	5
GY. FERENCZY: Le rôle des syntagmes nominaux dans la compréhension par lecture de textes russes	11
K. KLAUDY: Alternatives du programme d'études aux cours de traduction	19
GY. NANOVFSZKY: Caractéristiques du discours en langue russe chez des locuteurs d'origine étrangère	25
L. GÖMÖRY—I. T. MOLNÁR: La division des mots russes par ordinateur	31
Á. KOVÁCS: La corrélation de la structure de l'espace, du temps et de la narration dans «L'Idiot»	37
L. LIEBER: A. P. Tchekov: «Tristesse», analyse de la nouvelle (La tragique destruction des valeurs)	55
L. IMRE: Le «Petrograd» de André Béli et le roman symboliste russe	61
L. JAGUSZTIN: Auteur et mode de communication	77
I. D. MOLNÁR: La figure de István Báthory dans la littérature polonaise de la première moitié du XX ^e siècle	87
J. VERESS: Types de films «littéraires» en Union Soviétique	97

Chronique

Profesor Witold Doroszewski (1899—1976) (<i>K. Hrycyk</i>)	109
I. Konferencja nauczania języka polskiego na Węgrzech (<i>É. Porcsalmy</i>)	111
Конференция венгерских русистов в Дебрецене (<i>Б. Леван</i>)	113
Some Problems of Teaching Russian at the University of Nebraska, Lincoln (<i>B. Lévai</i>)	118

Critique et comptes rendus

Trends in Soviet Theoretical Linguistics (Ed. by F. Kiefer) (<i>Л. Дэже</i>)	121
Л. Галди: Венгерско—русский словарь (Magyar— orosz szótár) (<i>В. Hollósy</i>) . . .	123
G. КЛЕТСАА: Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. (<i>Л. М. Куцук</i>)	127
I. MESZERICS: Dosztojevszkij szellemi drámája (Духовная драма Достоевского) (<i>Л. Имре</i>)	128
CHR. SCHEIBITZ: Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs (<i>L. Lieber</i>)	131
Siedemdziesiąt lat „Pamiętnika Literackiego“ (<i>L. Hopp</i>)	133
Zagadnienia Rodzajów Literackich (<i>L. Hopp</i>)	133
Pięćsetlecie sztuki drukarskiej w Polsce (<i>L. Hopp</i>)	134

Kossuth Lajos Tudományegyetem
Felelős kiadó: *Dr. Kónya István*
Felelős szerkesztő: *Iglói Endre*
Technikai szerkesztő: *Lieber László*
A kézirat a nyomdába érkezett 1976
Megjelent: 1977

Készült monószedéssel íves magasnyomással,
az MSZ 5601—50 és az MSZ 5602—55 szabvány szerint
Példányszám: 700. Terjedelem: 14,7 A/5 ív
76.3133.66-19-2 Alföldi Nyomda, Debrecen

NOS COLLABORTEURS

LÁSZLÓ DEZSŐ

(v. Slavica XIII.)

GYULA FERENCZY

maître de conférences à la section pour
la formation de traducteurs et d'interprètes
à l'Université de L. Eötvös

(Hongrie,

1118 Budapest, rue Ménesi 11—13.)

LÁSZLÓ GÖMÖRY

assistant à la Chaire de mathématique
de l'École supérieure «György Bessenyei»

(Hongrie, 4401 Nyíregyháza)

JUDIT R. HIDASI

assistante à l'École supérieure pour

le Commerce extérieur

(Hongrie, 1097 Budapest, rue Ecseri 3.)

BÉLA HOLLÓSY

assistant à la Chaire de linguistique
anglaise à l'Université de L. Kossuth

(Hongrie, 4010 Debrecen)

LAJOS HOPP

directeur du Département de l'Institut
de l'histoire littéraire du XVIII^e siècle

à l'Académie des Sciences de Hongrie

(Hongrie,

1118 Budapest, rue Ménesi 11—13.)

KRYSZYNA HRYCYK

lectrice de polonais à l'Université

de L. Kossuth

(Hongrie, 4010 Debrecen)

LÁSZLÓ IMRE

professeur adjoint

(v. Slavica IX.)

LÁSZLÓ JAGUSZTIN

professeur adjoint

(v. Slavica XI.)

ERZSÉBET KÁLMÁN

(v. Slavica XIII.)

KINGA KLAUDY

professeur adjoint à la section pour

la formation de traducteurs et

d'interprètes à l'Université de L. Eötvös

(Hongrie,

1118 Budapest, rue Ménesi 11—13.)

ÁRPÁD KOVÁCS

professeur adjoint à la Chaire

de philologie russe à l'Université

de L. Eötvös

(Hongrie,

1052 Budapest, rue Pesti Barnabás 1.)

MAGDALENA L. KUTJUK

assistante à la Chaire de la langue

ukrainienne à l'université

(R.S.R., Bucarest)

BÉLA LÉVAI

professeur adjoint

(v. Slavica XI.)

LÁSZLÓ LIEBER

(v. Slavica XIII.)

ISTVÁN MOLNÁR

professeur adjoint

(v. Slavica XIII.)

ISTVÁN T. MOLNÁR

assistant à la Chaire de philologie russe

de l'École supérieure «György Bessenyei»

(Hongrie, 4401 Nyíregyháza)

GYÖRGY NÁNOVFSZKY

professeur adjoint à la section pour

la formation de traducteurs et

d'interprètes à l'Université de L. Eötvös

(Hongrie,

1118 Budapest, rue Ménesi 11—13.)

ÉVA PORCSALMY

assistante à la Chaire de littérature

russe à l'Université de L. Kossuth

(Hongrie, 4010 Debrecen)

JÓZSEF VERESS

(v. Slavica II.)